INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this document, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help clarify markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure complete continuity.

2. When an image on the film is obliterated with a round black mark, it is an indication of either blurred copy because of movement during exposure, duplicate copy, or copyrighted materials that should not have been filmed. For blurred pages, a good image of the page can be found in the adjacent frame. If copyrighted materials were deleted, a target note will appear listing the pages in the adjacent frame.

3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed, a definite method of "sectioning" the material has been followed. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.

4. For illustrations that cannot be satisfactorily reproduced by xerographic means, photographic prints can be purchased at additional cost and inserted into your xerographic copy. These prints are available upon request from the Dissertations Customer Services Department.

5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.

University
Microfilms
International
300 N. Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48106

8515667

Pina, Gerardo

NARRATIVA BREVE DEL EXILIO ESPANOL DE 1939. (VOLUMES I AND II). (SPANISH TEXT)

City University of New York PH.D. 1985

University Microfilms International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1985

by

Pina, Gerardo

All Rights Reserved

PLEASE NOTE:

In all cases this material has been filmed in the best possible way from the available copy. Problems encountered with this document have been identified here with a check mark _✓_.

1. Glossy photographs or pages _____
2. Colored illustrations, paper or print _____
3. Photographs with dark background _____
4. Illustrations are poor copy _____
5. Pages with black marks, not original copy _____
6. Print shows through as there is text on both sides of page _____
7. Indistinct, broken or small print on several pages _✓_
8. Print exceeds margin requirements _____
9. Tightly bound copy with print lost in spine _____
10. Computer printout pages with indistinct print _____
11. Page(s) _____ lacking when material received, and not available from school or author.
12. Page(s) _____ seem to be missing in numbering only as text follows.
13. Two pages numbered _____. Text follows.
14. Curling and wrinkled pages _____
15. Other _____

University
Microfilms
International

NARRATIVA BREVE DEL EXILIO ESPAÑOL DE 1939

by

Gerardo Piña

Volume 1

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1985

© COPYRIGHT BY

GERARDO PIÑA

1985

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Jan. 17, 1985 — date — Chairman of Examining Committee

Jan. 17, 1985 — date — Executive Officer

Prof. Martin Nozick
Prof. Thomas Mermall
Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

THE SHORT NARRATIVE OF THE 1939 SPANISH EXILE

by

Gerardo Piña

Adviser: Professor Andrés Franco

The short story has been the "Cinderella" of contemporary Spanish literature. In spite of numerous stories published in books, magazines and newspapers, critics have paid scant attention to the Spanish short story.

In this study we propose to focus attention on the heretofore neglected short story of the 1939 Spanish exile. We will study, in particular, the short fiction of three writers who began their literary careers in exile: Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela and Eugenio Fernández Granell.

The short story is a complex literary form, having distinct limitations and possibilities. It often complements the writer's other narrative work and may become his preferred vehicle of expression.

In our study we will attempt to answer the following questions: Does a generational or thematic unity exist in these expatriate writers, or is each writer unique unto himself? What contributions have the exiled writers made to the "short story" genre?

Following the thematic and formal analyses of the short fiction of Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela and Eugenio Fernández Granell, we have compiled a partial list of exiled authors, wherein we have provided biographical and bibliographical information. Also included are the personal interviews that Messrs. Andújar and Granell so graciously granted us.

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento al Profesor Martin Nozick, Director del Programa de Estudios Hispánicos de la Graduate Faculty de la City University of New York, por su fidelísimo apoyo moral y por haberme honrado, durante todos estos años, con su amistad.

Deseo, también, hacer constar aquí mi profunda gratitud al Profesor Andrés Franco, bajo cuya dirección se ha realizado este estudio, por haberme sugerido la idea de estudiar la narrativa del exilio español de 1939. Gracias, también, he de darle por haber compartido, generosísimamente, conmigo sus vastos conocimientos sobre la historia y la literatura española contemporánea.

Asimismo, debo expresar mi reconocimiento al Profesor Thomas Mermall, estudioso también de otro gran escritor exiliado, Francisco Ayala. El saludable eclecticismo que preside sus juicios sobre la literatura, la filosofía y la historia del arte ha sido, para mí, un ejemplo y un modelo a seguir.

Al Profesor Ildefonso Manuel Gil, agradezco su fervoroso interés por el desarrollo de mi estudio sobre la narrativa del exilio. Su amistad con Manuel Andújar, E.F. Granell y otros escritores me facilitó la tarea de investigación en muchas ocasiones.

Muy especialmente, agradezco al Profesor Isaías Lerner su continuado estímulo espiritual y el haberme proporcionado, en tantas ocasiones, datos bio-bibliográficos sobre autores y obras de la España peregrina.

He de dar las gracias también a la Profesora Carmen de Zulueta por la fe y confianza que siempre tuvo en mí.

Mi agradecimiento también a los Profesores Gonzalo Sobejano, Germán Gullón, Michael Ugarte, Luis Díez Martínez, Esperanza Saludes y Marie-Luise Gazarian por haberme facilitado, con gran generosidad, utilísimos materiales, documentos bibliográficos, entrevistas, etc.

Gracias también a todos mis colegas de Herbert H. Lehman College de la City University of New York por su incondicional apoyo y fraternal entusiasmo.

De Manuel Andújar, E.F. Granell y Roberto Ruiz soy deudor de varias--y largas--entrevistas, que todos ellos, generosamente, me concedieron. Debo agradecer muy especialmente a Manuel Andújar el denso e interesante texto que me envió, contestando así a un cuestionario mío, comentarios estos que se sumaban a la entrevista que habíamos sostenido unos meses antes en Madrid.

Agradezco, muy hondamente, a Laura, mi esposa y compañera, la ingrata tarea de haber desentrañado mis manuscritos y haberlos mecanografiado. Mucho debo a su talento de editora y a sus sagaces sugerencias; pero debo, aún más, a su irreprochable honestidad intelectual y calidad humana.

INDICE

Narrativa breve del exilio español de 1939

Capítulo I: Introducción 1

Capítulo II: Consideraciones en torno al género "cuento"

A. El cuento, "Cenicienta" de los géneros literarios 40

B. Problemática del género "cuento" 47

C. Estructura del cuento 56

D. El cuento y otros géneros literarios: la novela, la novela corta, la poesía, el drama . 62

E. El cuento español: de la Edad Media a nuestros días 70

Capítulo III: El exilio español de 1939. Literatura del exilio en el contexto de la literatura española de posguerra . . . 80

Capítulo IV: Introducción a la obra literaria de Manuel Andújar: su significado en el exilio español de 1939 128

Capítulo V: Obra narrativa de Segundo Serrano Poncela: dialéctica entre la imaginación y la memoria 282

Capítulo VI: Un surrealista español en el exilio: Eugenio Fernández Granell 471

Capítulo VII: Conclusiones 561

Apéndice A: Nómina incompleta de narradores del exilio español de 1939 569

Apéndice B: Conversaciones con Manuel Andújar (entrevista) 645

Apéndice C: Asedios a un surrealista español: Eugenio Fernández Granell (entrevista) . 716

Bibliografía

I. Autores estudiados: Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela, Eugenio Fernández Granell 779

II. Estudios y textos misceláneos 797

III. Estudios generales del período de posguerra español 799

IV. Estudios sobre aspectos formales de la literatura 803

V. Estudios sobre el cuento como género literario 806

VI. Estudios sobre la historia del cuento español 809

VII. Estudios sobre aspectos históricos, sociológicos, políticos y psicológicos del exilio 811

VIII. Estudios sobre la literatura española en el exilio 815

I

Introducción

La literatura resulta poco menos que ininteligible, si se estudia como un producto ahistórico, como si la obra de arte--sea ésta de carácter literario o plástico (o de ambos, como en el teatro)--hubiese brotado de un espacio neutro, convirtiendo en tabula rasa lo histórico y lo social. Pero, por otra parte, el texto en concreto (que--reconozcámoslo--es lo que nos debe interesar, puesto que de literatura se trata y no de historia, y menos de lingüística o de psicología), expresión escrita de las vivencias o sueños de un hombre, de igual manera nos debe preocupar.

El título de nuestro estudio encierra dos de los elementos que configuran el interés en esa materia: 1) Narrativa breve. Como más adelante veremos, en lugar correspondiente, los términos "cuento," "relato corto," "historia," etc., conviven y, a veces, diríamos, de mala manera, puesto que en ocasiones estos géneros adolecen--o se benefician--de su elástica hibridez. En suma, nos ocupamos fundamentalmente del relato, aunque hayamos de referirnos en

más de una ocasión a la novela y a otros géneros como la poesía, el teatro y, en algún caso, el ensayo; 2) Exilio español de 1939. La ambigüedad es evidente, por eso nos precipitamos a aclarar que nos referimos a la producción cuentística de un grupo de escritores españoles, exiliados tras la Guerra Civil.

Por último, los escritores cuya obra analizamos o comentamos, a grandes rasgos y minuciosamente, cuando lo creamos necesario, son: Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela y Eugenio Fernández Granell.

Así pues, el capítulo II se dedicará al rastreo en los orígenes del género cuento, delimitando características que pertenecen a otros diferentes modos de narrar. El cuento ha sido considerado durante mucho tiempo como apéndice ancilar de la novela.

Durante los años de posguerra en España, como también fuera de ésta, se publicaron muchísimos cuentos, unos aparecidos en revistas y otros que formaron parte de un mismo volumen. No hay que olvidar que en España los premios literarios para cuentos han motivado positivas reacciones por lo que de estímulo tiene para escritores jóvenes, que suelen

iniciarse en la literatura escribiendo relatos breves. De esta manera, la obra de algunos narradores ha llegado a un público mayoritario, aunque no defendamos la literatura del "bestsellerismo," tan en boga, que tiene su razón de ser, pero cuyo valor artístico es muy limitado. Más adelante, veremos con más detalles cómo la crítica, el público lector y los mismos escritores consideran a veces el cuento género menor, como literatura de tipo circunstancial. También se considera el cuento como la primera intentona de un autor novel, cuya ambición apunta a la novela, género de mayor envergadura y prestigio que el relato breve.

Novelas como La familia de Pascual Duarte, de Camilo José Cela; El Jarama, de Sánchez Ferlosio; Tiempo de silencio, de Martín-Santos; Señas de identidad, de Juan Goytisolo, publicadas en España en los años que siguieron a la Guerra Civil, así como otras aparecidas en el exilio, como la trilogía Vísperas, de Manuel Andújar, se consideran mucho más importantes que la obra cuentística de esos mismos escritores. En el capítulo II también habrá que indagar las posibles causas de la falta de interés que despierta este género.

En nuestro trabajo señalaremos, a grosso modo, las relaciones del género cuento con otros géneros: la poesía, el drama y, por supuesto, la novela. Se trata de matizar en una terminología vacilante y nebulosa, que aplica impunemente las etiquetas de relato, cuento, historia, fábula, narración, apólogo, e incluso novela corta, a un género que, aunque sea, de por sí, híbrido, como apuntábamos antes, tiene una serie de elementos característicos que lo define e identifica.

Da la impresión, al leer ciertos estudios sobre narrativa, que se considera al cuento como si fuera un cajón de sastre donde todo cupiese; algo así como lo que Pío Baroja pensaba de la novela. No obstante, para que se produzca un buen cuento de calidad literaria, es preciso que en su elaboración se hayan dado cita elementos configurativos muy exactos, ya sea en el tratamiento sintético de la psicología del personaje, como en la captación de un momento. En este sentido, el cuento es a la novela lo que la fotografía es al cinema. El filme desarrolla un tema con medios diferentes--cinematográficos, de acción, de movimiento--con los que puede ahondar psicológicamente en unos personajes atormentados,

como en los filmes de Ingmar Bergman, o nos da la crónica grotesca de la Alemania moderna, como en los del malogrado Fassbinder. La fotografía eterniza un instante--de ahí instantánea--como los retratos espontáneos de Cartier-Bresson o los estáticos paisajes de Ansel Adams.

En el capítulo II haremos un poco de historia literaria al remontarnos a las fuentes mismas del relato, puesto que la capacidad fabuladora del hombre se revela ya en sus epopeyas, que mitifican y crean una visión peculiar del mundo. Si estudiásemos la forma oral del relato, remontarnos a sus fuentes sería tarea que nos llevaría muy lejos. Nos limitaremos a dar algunas notas para la historia del cuento español.

Habremos de llegar al siglo XIX para que el cuento, tal como lo entendemos hoy, adquiera prestigio, si bien relativo, y aparezcan escritores cuyas colecciones de cuentos superan a sus mismas obras más largas, de mayor envergadura. En España, Doña Emilia Pardo Bazán y Clarín fueron maestros del género. Pérez Galdós no se interesó demasiado en el cuento; era otra su andadura narrativa. Hay que señalar que si el cuento literario, creado por Edgar Allan Poe,

Maupassant, Chekhov y otros, tiene su cuna en el siglo pasado (alimentándose, claro está, de otros géneros y oficializando literariamente una forma de narrar), fue la novela la que se alzó con la primacía.

Herederos en gran parte de las formas de narrar decimonónicas, los miembros de la llamada Generación del 98 también se ajustaron a la forma del cuento literario. Unamuno y Azorín escribieron cuentos; los de este último destacan en su producción literaria, tal vez porque en ésta lo breve sea el eje y la piedra de toque de toda su concepción estética.

En el período de entreguerras--en una Europa pujante de nuevos modos, estilos cobijados bajo los variados "ismos"--el cuento se estiliza, se diluye y se pierde entre los acentos líricos de la poesía.

Durante los primeros años de la dictadura franquista, la literatura, como las demás artes, quedó paralizada, en un estancamiento desolador. Los escritores de derecha, defensores de unos valores acordes a la ideología de "Cruzada" mantenida por el régimen, mitificador e inquisitorial, se dedicaron--algunos no por mucho tiempo--a cantar las glorias del Movimiento y del Caudillo. Muchos escritores que

se identificaron con la República se habían visto obligados a emprender el exilio, temiendo las represalias de los vencedores bajo el nuevo régimen; otros mantenían un decoroso silencio.

En los años 60--y después--comenzaron a conocerse en España las novelas y los cuentos de los escritores del llamado "boom" hispanoamericano: Cien años de soledad, de García Márquez, recreación de un pasado mítico y meditación de la reciente historia de los pueblos hispanoamericanos; los cuentos metafísicos de Borges; los relatos fantásticos de Cortázar; el Pedro Páramo, de Rulfo; La muerte de Artemio Cruz, de Carlos Fuentes; La ciudad y los perros, de Vargas Llosa; el redescubrimiento de una América barroca en el español barroquizante de Alejo Carpentier; el infierno que es Paradiso, de Lezama Lima; y otros muchos. Esta forma de novelar, este enfoque del llamado "realismo mágico," influirá en muchos escritores españoles de la posguerra.

Se nos plantea el problema de delimitar la duración del exilio. No cabe duda que el largo paréntesis de la dictadura franquista hizo que el exilio se prolongase hasta bien entrados los años sesenta, en los que se inició la llamada "operación

retorno." Así pues, deberíamos cerrar ese paréntesis en el año 1975, con la muerte de Francisco Franco. Sin embargo, no lo haremos porque las actitudes del desterrado se mantienen ya para siempre con una impronta indeleble. En otras palabras, el escritor exiliado--en los casos obvios de largas permanencias forzadas en un país ajeno al suyo--es ya para siempre un hombre cuyas experiencias (europeas y americanas) lo singularizan e identifican. Ellos mismos nos lo han confirmado así en correspondencia y en las entrevistas que sostuvimos.

En el capítulo III bosquejaremos brevemente el período que va desde la proclamación de la Segunda República hasta el fin de la dictadura franquista.

Durante la Edad Media, como nos dice Américo Castro en su clásico y polémico libro, La realidad histórica de España, convivieron y antagonizaron tres pueblos, tres formas de vida. Los cristianos fueron fundamentalmente guerreros, mientras que la cultura, el comercio y las finanzas florecieron en manos de judíos y musulmanes. Paulatinamente, las huestes cristianas fueron apoderándose de la Península, hasta que, con la desintegración de los últimos reinos taifas, con la creación de un único reino,

aglutinándose Castilla y León bajo los Reyes Católicos, España desterraría, perseguiría y aniquilaría a un elevado número de españoles de origen semítico.[1] La España de la Contrarreforma, de las guerras de religión, de las nuevas tierras americanas, recién descubiertas, viviría momentos de gloria y de sangre. La gran diáspora de los judíos que no se convirtieron al cristianismo, las continuas algazaras con los moriscos y su posterior expulsión, son trágicas pautas en la Historia española. Tal vez esa pérdida de intelectuales y artistas, de científicos y religiosos influiría negativamente desde ese momento en el transcurso de su devenir histórico como nación. A la convivencia político-religiosa, siguió un clima de intolerancia y reaccionarismo atroces.

El otro gran éxodo de la Península se produjo en 1823, bajo la Monarquía absolutista de Fernando VII: la emigración de liberales españoles, principalmente a Inglaterra. Vicente Llorens ha estudiado este exilio de 1939 en un valiosísimo trabajo.[2] Como sucedería en el exilio de 1939, muchos de los desterrados se dedicaban a la literatura. Escritores fueron José Joaquín de Mora, Mendíbil, Alcalá Galiano

y José María Blanco White.

La Segunda República Española había hecho brotar una esperanza. Desde 1931, al estallido de la Guerra Civil en 1936, las esperanzas se vieron frustradas en más de una ocasión. Las dos Españas de las que habla Antonio Machado (que también habría de conocer un corto, pero trágico exilio en Francia), se enfrentaban. Durante la guerra, muchos intelectuales, escritores y artistas se habían visto obligados a exiliarse junto a otros miles de militantes republicanos o simplemente de gente victimizada por lo absurdo e inmoral de la guerra. Muchos de estos exiliados cruzaron la frontera francesa (de nuevo, Antonio Machado) para terminar siendo confinados en los campos de concentración que el gobierno francés, indeciso y camaleónico, como siempre, frente a problemas españoles, había dispuesto: Saint-Cyprien y Argèles son pruebas suficientes.

Al terminar la Guerra Civil con el triunfo de las tropas nacionalistas bajo en general Francisco Franco, que había sido decisivamente ayudado por Mussolini y Hitler durante el conflicto, comenzó un régimen dictatorial que se ensañaría con los vencidos de forma implacable. Muchos de los exiliados que habían

podido refugiarse en Francia en los primeros tiempos, cruzaron después el Atlántico para intentar rehacer sus vidas--como si eso fuera posible--en tierras americanas, principalmente en México y en Argentina.

Fueron tres las generaciones de escritores que en 1939 marcharon al exilio: 1) los que ya habían publicado antes del comienzo de la guerra (entre ellos estaban Francisco Ayala, Ramón J. Sender, Benjamín Jarnés, Rosa Chacel, Max Aub y otros); 2) los que, formados intelectualmente durante la República, no se habían dado a conocer aún en medios literarios (estos escritores comenzarían su obra en el destierro: Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela, Eugenio Fernández Granell y otros); y 3) los que todavía eran niños o muy jóvenes y que se educaron fuera de España, algunos en varios países (Roberto Ruiz, Pablo de la Fuente, José de la Colina, Arturo Souto Alabarce y otros).

En nuestro estudio nos acercamos a aquellos que integran el segundo y el tercer grupo de exiliados. Excluimos de nuestro trabajo a aquellos escritores cuya obra narrativa era ya conocida antes de la Guerra Civil, aunque habrá que referirse a ellos en más de una ocasión. También habremos de

traer a colación más de una vez ese breve libro de Rafael Dieste, gavilla de alucinados y nostálgicos relatos: Aventuras e invenciones de Félix Muriel.[3] Es sin duda de lo mejor que se escribió en el exilio.

Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela y Eugenio F. Granell representan--creemos--fielmente a esa generación del exilio. Estos tres escritores fueron combatientes en la Guerra Civil. En parte, su temática gira en torno a los recuerdos de la guerra y del exilio. Santos Sanz Villanueva, en su esclarecedor y valiosísimo estudio sobre la narrativa del exilio--que habremos de citar innumerables veces--dice lo siguiente, a propósito de este grupo de autores exiliados que comenzó a publicar a partir de 1939:

> . . . ningún principio de unidad encontramos entre ellos a no ser el de ciertas coincidencias temáticas que afectan a la mayor parte de la literatura transterrada: el recuerdo reiterado, la descripción, la interpretación o la apología de la guerra; la rememoración de la España del primer tercio del siglo y la indagación de las causas del conflicto; la novela de tesis política, no demasiado frecuente; la descripción de los nuevos ambientes o las nuevas circunstancias del exilio.[4]

Aunque en el presente trabajo nos ocupemos principalmente de la narrativa breve de esos tres escritores--Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela y E.F. Granell--el conocimiento del resto de su producción literaria nos parece esencial para calibrar, en justa medida, su valor. A Manuel Andújar, excelente cuentista, se le conoce fundamentalmente, no por sus libros de relatos, sino por sus novelas, en especial, su trilogía Vísperas. E.F. Granell ha cultivado por igual novela y cuento. Es, sin duda, Serrano Poncela quien ahondará más en la estructura y forma del relato. Sus narraciones son de largo vuelo, poseen rasgos de penetración psicológica profunda y crean ambientes y situaciones dignas de la mejor tradición grotesca en la literatura española.

Sanz Villanueva dice que no existe "ningún principio de unidad" entre ellos, y sin embargo, sean o no coincidencias temáticas, estos tres autores han conocido la Guerra Civil y pasaron la mayor parte de su vida en el exilio.[5] Que son escritores de gran individualidad, de originalidad y de personalísima cosmovisión nos parece evidente: Manuel Andújar recrea el pasado histórico español

sin caer en dogmatismos ni partidismos ideológicos. La preocupación por España fue tema constante en su labor narrativa y ensayística. Su obra de narración breve recorre un camino que va de los relatos de corte realista hasta los últimos, escritos ya tras el retorno, que presentan enfoques y estructuras caleidoscópicas y un lenguaje barroquizante.

Tras los consiguientes comentarios a la narrativa breve de Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela y Eugenio F. Granell--cuyos cuentos aparecieron en libro o revistas--una larga lista de narradores del exilio intenta dar una visión panorámica. Somos, desde luego, conscientes de sus limitaciones y lagunas, por ahora ineludibles. Esta nómina bio-bibliográfica de los narradores del destierro tendrá en cuenta también a escritores exiliados cuya obra no fue escrita en castellano. De esta forma, creemos que los dos objetivos principales de nuestro trabajo se verán cumplidos: 1) uno, particular y concreto, en el análisis de la cuentística de esos representantes del exilio y 2) otro más amplio al ofrecer una panorámica general de la narrativa española desterrada. Desconocer este aspecto fundamental de la historia literaria española contemporánea es

imperdonable para el estudioso de la literatura de posguerra. A pesar de valiosos estudios sobre el tema, todavía no existe un trabajo que compendie, valore y juzgue objetivamente la literatura producida en el destierro, sea narrativa, poesía o ensayo. Ambas literaturas--la peninsular y la exiliada--pertenecen a un tronco común y ambas se autocomplementan.

Hemos creído que una compilación de datos--limitados éstos por muchas dificultades, a veces insalvables--podría ser útil para posteriores estudios sobre el exilio y, en particular, sobre la narrativa de los exiliados.

La lista, pues, ha sido confeccionada con la utilización de los pocos estudios existentes sobre el exilio. Empero, hay que mencionar encomiásticamente el ya clásico libro de J.R. Marra-López, Narrativa española fuera de España. El artículo "La narrativa del exilio," de Santos Sanz Villanueva, ya mencionado, nos ha sido también imprescindible para el cotejo de datos. Por otra parte, también hemos recogido materiales de fuentes variadas: desde la mención de algún escritor desconocido en la correspondencia que mantuvimos con varios de los

escritores que vivieron el exilio, hasta el reconocimiento de algún nombre fantasma en alguna revista hispanoamericana, publicada por exiliados o en cuya redacción solían participar refugiados españoles.

Para que esta panorámica del exilio no se convierta en una aséptica lista de nombres y obras, hemos dado--cuando los datos han sido suficientes y verificables--una breve biografía de cada escritor. En los casos de narradores de la segunda y posteriores generaciones, hemos señalado también algún que otro estudio crítico. Mencionamos también y remitimos a veces a la bibliografía correspondiente a las obras de escritores, conocidas antes de la Guerra Civil. Se dan casos especiales, como el de Rosa Chacel, quien había vivido fuera de España antes de la contienda y proseguiría su labor de narradora en el exilio y después, tras su retorno a España.

Tras el apunte biográfico hemos comentado brevemente algunos de los textos que, de alguna forma, enriquecen el conocimiento de la obra de los autores que tratamos en este trabajo. La literatura del exilio no es conocida suficientemente, ni por la crítica ni por el público. Insistimos en la impor-

tancia y la necesidad de estudiar la narrativa--cuento o novela--de cada autor, vista de una forma global, teniendo en cuenta las interrelaciones que se dan en los diversos géneros literarios, de los que se ocupan algunos de esos narradores. En el caso de Manuel Andújar, Serrano Poncela y Eugenio Fernández Granell, desconocer su labor poética, dramática y ensayística nos limitaría grandemente para comprender con mayor profundidad su narrativa. En el caso de Eugenio F. Granell, habremos de hacer necesarias referencias, además, a su labor pictórica.

Son varios los problemas que hay que solventar a la hora del estudio de la literatura exiliada. En narrativa, la inclusión en este trabajo de autores como Juan Goytisolo y Antonio Ferres, por ejemplo, resultaría inconveniente e inapropiada. En el caso del autor de Señas de identidad, su autoexilio en Francia hace que se le considere como escritor desterrado. Sin embargo, las características del exilio goytisoliano son muy especiales y habría que matizar.

Otro escritor autoexiliado, ya a varios años del comienzo de la dictadura fascista, fue Fernando Arrabal. Además, el dramaturgo publicó en francés

(versión original española traducida al francés) y se le venía considerando--por franceses y españoles--como escritor perteneciente a la literatura francesa.

Ultimamente se ha hablado, en estudios críticos, de "exilio interior." En su inteligente trabajo, Literature and Inner Exile, Paul Ilie desvirtúa algunos hechos y se deja llevar por presupuestos muy discutibles. Los aspectos históricos del exilio, la breve pero sustanciosa e informativa relación de exilios, éxodos y destierros que nos hace Ilie son quizá de lo mejor de su estudio. Avalados por otras opiniones semejantes a la nuestra, como la de algunos de los mismos exiliados, tal como nos lo confirmaron en nuestras entrevistas, charlas y correspondencia, por ejemplo, E.F. Granell y Roberto Ruiz, no se puede--ni se debe--parangonar al exilio llamado "interior" con el exilio que muchos se vieron obligados a emprender, en situaciones penosísimas: un largo viaje que comenzó en el campo de concentración francés, y prosiguió, con un futuro desconocido, rumbo a tierras americanas--en especial, a México--donde muchos enraizaron y otros jamás perdieron las esperanzas de volver a España.

No negamos que también en la Península, sobre

todo en la inmediata posguerra, la situación del escritor que ni proclamaba las excelencias del nuevo régimen en sonoros versos tan grandilocuentes como hueros, ni hacía en sus escritos la apología de los vencedores, fue, en muchas ocasiones, dolorosa. Pero no es lo mismo seguir, día a día, el ritmo, las variaciones, los sutiles cambios semánticos--reflejos de una determinada conyuntura histórica--que se producen en la vida de un país, viviendo inmersos en su propia cultura, hablando su propia lengua. Insistimos en esto último, porque para un escritor, la palabra es lo primero. Más adelante tendremos ocasión de referirnos al concepto de exilio interior.

La literatura española--exiliada o no--representa el ámbito bajo el que se acogen los escritores españoles. Y como, aunque representados por un número menor de hablantes--en este caso, lectores--de gallego, vascuence y catalán, ofrecen magníficos ejemplos de la narrativa española en esos idiomas. Autores como Mercè Rodoreda--a quien se ha empezado a conocer y valorar como a otros autores exiliados a partir del final de la dictadura--, Xavier Benguerel, Agustí Bartra y otros escribieron en catalán, aunque en ocasiones los escritores mismos se convierten en

sus propios traductores al castellano. El caso del galleto Rafael Dieste, poeta y narrador bilingüe, ejemplifica la calidad literaria alcanzada por esta literatura escrita en castellano.

Quizás un tanto arbitrariamente, hemos optado por no incluir en esta panorámica de la narrativa del exilio a autores que han hecho su obra principalmente en francés, y en menor número, en inglés. Pertenecen, según E.M. Forster, a la historia de la literatura en cuya lengua haya sido escrita.[6] Hay que mencionar a Jorge Semprún, novelista y guionista cinematográfico. Michel del Castillo es también novelista francés, habiéndose traducido varias de sus novelas al inglés. Sin embargo, en estos escritores de lengua francesa está presente con frecuencia el problema "España" y en particular, la Guerra Civil. Es tal vez por esta reincidencia temática--muy lógica, por otra parte--que debemos al menos tenerlos en cuenta, por lo que aportan, en casos especiales, para una más amplia y profunda comprensión del exilio.

En el Apéndice B hemos recogido la entrevista que realizamos a Manuel Andújar, en Madrid, el día 23 de agosto de 1982. Este material, inédito, es

importante por las aclaraciones y comentarios que sobre su propia obra y la de otros exiliados nos hizo, tan generosa como largamente, el autor de Vísperas. A la entrevista siguió un cuestionario nuestro al que el escritor respondería con un texto esclarecedor, de implacable autocrítica.

Aunque nuestras preguntas habían sido elaboradas en torno a incógnitas precisas, surgidas en la lectura de los textos de su obra narrativa, en sus repuestas, Manuel Andújar hacía alusiones a otras novelas o autores que había conocido en su exilio mexicano. No hay que olvidar que en el caso de Andújar, su labor en el campo editorial, tanto en México como en Madrid, ha sido importante y muy positiva; el escritor se ha preocupado siempre por que se conozca y se juzgue la obra de los exiliados según sus méritos.

Por último, el texto de la entrevista y el material bibliográfico que la acompaña han sido revisados por el autor.

A Eugenio F. Granell le entrevistamos en su casa en Nueva York. Siempre cordial y conversador amenísimo nos contestó a una serie de preguntas que habíamos preparado tras la lectura de su obra escrita. E.F. Granell, escritor, pintor y músico,

es, tal vez, el único surrealista español en el exilio. Las dos entrevistas que sostuvimos transcurrieron en torno a otros escritores del exilio y sobre todo a los surrealistas, pues Granell, con suma modestia, se abstiene de opinar sobre su propia obra, aunque se explayara en recordar algunos momentos de su vida en el exilio.. Cotejar la transcripción de estas entrevistas con ciertos pasajes de sus novelas y cuentos puede llevarnos a apreciar no sólo un modo de escritura sino, ante todo, una forma de ser, un contemplar la vida desde la ironía y el humor.

Las relaciones personales que E.F. Granell sostuvo con el fundador del surrealismo, André Breton, y con otros surrealistas, como Benjamín Péret, fueron decisivas en el rumbo artístico del autor exiliado. Granell se refiere a figuras tan importantes como Dalí y Picasso, cuya obra literaria pasa desapercibida, arrinconada por la magnitud e importancia de su obra plástica.

La entrevista a Roberto Ruiz también se realizó de forma oral y escrita. Es representante de la generación más joven de exiliados, entre los cuales se cuentan José de la Colina, Tomás Segovia y

Manuel Durán.

Roberto Ruiz--de quien nos ocuparemos en la nómina biobibliográfica--, con una producción novelística y cuentística de gran valor--si bien insuficientemente conocida por la crítica y el público lector--es, creemos, quien más esfuerzo ha tenido que realizar a la hora de forjarse un estilo, una forma de escribir. Serrano Poncela vivió su exilio por tierras de habla española; Manuel Andújar hizo parte de su larga obra en México; y Granell pasó años en Centroamérica, el Caribe y, más tarde, Nueva York. Pero en el caso de Roberto Ruiz, que al terminar la Guerra Civil contaba catorce años de edad, tras educarse en México, pasó a una universidad de Massachusetts (Wheaton College), como profesor.

En resumen, son dos los objetivos principales de nuestro estudio: 1) valoración del cuento español en el exilio; 2) panorámica general de narradores exiliados, excluyendo a quienes ya eran conocidos por sus publicaciones antes de la Guerra Civil. En Manuel Andújar, Serrano Poncela y Eugenio F. Granell se dan tantos excelentes relatos breves como extensas novelas. Aunque profundicemos más en la cuentística de estos autores--y de algún otro, tangencialmente--

las referencias a sus obras más largas y a la de otros narradores hacen que este trabajo tenga dos partes, si bien diferenciadas, estrechamente unidas por el común denominador del exilio.

Por último, quisiéramos cerrar este capítulo introductorio con algunos comentarios acerca de la metodología que empleamos al estudiar la obra de estos tres narradores y, en general, acerca de nuestro enfoque más ecléctico que estructural, semiótico, sociológico o psicológico. Creemos que una combinación atinada de recursos críticos, que provengan de conocimientos literarios e históricos generales, de una recopilación lógica y objetiva de datos suministrados por la historia literaria y el texto mismo nos prepara adecuadamente para el análisis textual. Los estudios de tipo estructural y semiótico aportan valiosas concepciones sobre la obra de arte, pero la literatura refleja más de lo que su entablado lingüístico pudiera hacer pensar. ¿No sería necesariamente limitado un estudio sobre los textos de un escritor exiliado que no tuviese en cuenta lo que el exilio significó para ese escritor y que configura su modo de ver y escribir sobre una experiencia que lo marcaría para siempre? Sí, el

texto es lo primero, pero tras el relato, la novela, el poema, se encuentra el hombre, sus experiencias en la guerra, en el campo de concentración, en el destierro. Fondo éste, pues, inseparable de la materia lingüística, de la arquitectura verbal que lo sostiene.

La obra de un autor de talento es siempre original, abierta y autosuficiente. Muchos de los elementos que la componen son comunes a la técnica narrativa. Será tarea del escritor encontrar ese modo de decir, ese tono que le caracteriza y afirma.

La literatura--en este caso, tratándose de narrativa--crea, modela un mundo de caracteres, de personajes. Si, por ejemplo, tratásemos de aplicar un enfoque tradicional, de tipo subjetivista--y por necesidad, arbitrario--a los personajes de los cuentos y novelas surrealistas de Eugenio F. Granell, no pasaríamos de repetir lugares comunes. La temática, sea ésta cual sea--la Guerra Civil, el exilio, el nuevo entorno, el regreso a España, etc.--, ofrece elementos similares. La novela sobre la Guerra Civil española, de Manuel Andújar, Historias de una historia, está vista por un exiliado, lo cual nada tiene que ver con el carácter objetivo, distante y

nada partidista de la opinión del autor. Los temas pueden ser los mismos; las circunstancias y quienes las viven son diferentes. ¿Es que no existen radicales diferencias temáticas y formales entre la novela de Andújar y la de José María Gironella, Los cipreses creen en Dios, best-seller en la España de posguerra? No es la temática--la Guerra Civil--lo que caracteriza a una y a otra novela, sino el tratamiento, la estructuración verbal de sus relatos. La novela de Gironella, anclada en un chato realismo, de raíz anecdótica, es una obra cerrada, literariamente de poco valor. La novela de Andújar, por su preocupación obsesiva en la recreación de un pasado tan dramático como la Guerra Civil, por su condición de exiliado, tiene que reflejar los aspectos múltiples de la contienda.

Todo es, pues, importante a la hora de valorar una obra literaria. Nos basamos también en ciertos estudios de estilística general--tan vilipendiada hoy por los que pretenden aplicar una metodología de aspiraciones científicas a un texto de valor literario, artístico, creado por un hombre; es decir, por una forma de pensar, de escribir cambiante, sujeta a experiencias siempre diferentes y en el conocimiento

de los hechos históricos y sociales que condicionan la naturaleza de la obra de arte.

En estos cuentos y novelas que estudiamos, los personajes van desde los arquetipos surrealistas de E.F. Granell hasta la elaboración minuciosa y "jonda" de los personae en las novelas de Andújar, pasando por los alambicados análisis psicológicos--dostoyevskianos--de Serrano Poncela.

Los enfoques, aunque parten de un esquema simple y a la vez flexible, variarán en nuestro estudio, puesto que se usarán de forma parcial, total y hasta panorámica. La antropología--sobre todo, la antropología social--, los trabajos de Lévy-Strauss, la polémica en torno a las matizaciones lingüísticas de Saussure, la estilística y el repertorio de retórica literaria imprescindible al acercarse al texto, algunos de los estudios sobre literatura de Lukács--en especial sus trabajos sobre la novela--, los estudios sobre Historia Española Contemporánea, de Tuñón de Lara y otras aportaciones de la Sociología y la Filosofía nos permitirán acercarnos al cuento y a la novela para que, sin vivisecciones innecesarias, valoremos críticamente los textos.

Raúl Castagnino, refiriéndose al libro del

analista húngaro, Jan Hänkiss, La literatura y la vida, resume algunos aspectos de los artilugios técnicos usados por el narrador: el punto de vista.[7] En esencial, existen cuatro puntos de vista: 1) omnisciente, en que el narrador está en todo momento presente ante el diálogo entre personaje y lector. El narrador omnisciente opina de sus personajes en el mismo texto, y sobre todo, nos recuerda que aquel texto--novela o cuento--es una recreación ahistórica, subjetiva, producto de su imaginación; 2) semiomnisciente, en que el narrador se camufla en uno de los personajes, sobre los que opina, y dialoga con el lector; 3) narrador objetivo o behaviorista, que nos da los hechos y las acciones sin intromisiones de ningún tipo, aunque se pueda adivinar siempre un plan, una preocupación estética; y 4) primera persona, que suele ser uno de los personajes del relato, que, sin conocer la psique de los otros personajes, opina sobre sus acciones y las interpreta.

Es importante tener en cuenta que esos puntos de vista del narrador--que suelen ser los mismos tanto en la novela como en el cuento--pueden mantener-

fluctuar como los diferentes planos de un filme.

No es preciso hacer hincapié en la naturaleza especial del género cuento con respecto a la novela. En el relato de más envergadura, de más fondo, que es la novela, el número de personajes puede ser muy alto, configurándose así la multiplicidad de un entorno amplio, de un ambiente y de un tiempo prolongados. En el cuento, pocos suelen ser los personajes, puesto que lo contrario significaría la asfixia misma del relato.

Discurso es, pues, lo que un personaje expresa.[8] A menos que el narrador nos advierta sobre la posibilidad de que lo que el personaje cuenta pueda ser falso (lo cual sería un procedimiento irónico), el lector acepta su discurso como auténtico.

Otros aspectos de los personajes del relato son: sus apariencias físicas, desde la voz fantasmal, que sólo la palabra califica, hasta las detalladas, minuciosas e iluminadas descripciones; las reacciones de los demás personajes, es decir, su interacción (de aquí se destacan relatos que reproducen el diálogo directo de los personajes, como aquellos en que omniscientemente el narrador dialoga con sus criaturas de ficción, con el lector y consigo mismo);

la conciencia y subconciencia del personaje; la opinión del autor, ya sea sobre los hechos mismos del discurso, como de su visión general del mundo y de la vida; personajes que son fundamentalmente símbolos o que se nutren de apariencias físicas para encarnar una idea; personajes-mitos, que gozan de la naturaleza caleidoscópica y camuflante que les otorga su propia idiosincracia.

Además de la acción y caracterización de los personajes en el relato, habría que señalar otros elementos que lo constituyen: el clímax, importante en la brevedad del cuento literario, aunque puede estar ausente por la necesidad misma del relato y de los hechos que lo forman. El relato puede ser, por otra parte, anticlimático. Todo esto, si nos limitamos al estudio de un tipo de cuento de corte tradicional: breve preludio, desarrollo temático y desenlace inesperado y sorpresivo. La estructura tripartita del relato tradicional--que es la misma para muchas novelas--recuerda los tres movimientos de la sonata musical.

Aunque por razones de su brevedad no se dé en el cuento el fluir de la conciencia (stream of consciousness), es frecuente para la captación del

discurrir interior del personaje. Habría que hacer referencia también a la importancia del monólogo interior directo e indirecto.

Por último, hemos compilado una serie de bibliografías selectas que, creemos, sustentan las premisas de este estudio.

Compilar una bibliografía sobre el exilio era enfrentarse de nuevo a algunos de aquellos problemas que nos habíamos visto impelidos a solucionar a la hora de incluir o no a un autor, o enfocar tal o cual parcela de ese gran mosaico de la literatura exiliada. Hemos optado por confeccionar una bibliografía que en líneas generales abarque estudios sobre la literatura y el género cuento en particular, pero que en especial, subraye una serie de trabajos imprescindibles a la hora de comenzar las investigaciones sobre el fenómeno social y literario del exilio.

Hemos creído conveniente comentar algunos estudios--artículos o libros--que significaron un avance para el entendimiento de la literatura del exilio y del medio en que ésta naciera.

Agregamos también una lista bibliográfica con estudios de carácter histórico y sociológico que,

aunque no tratan directamente del exilio español, se refieren a la Historia de la España Contemporánea. Algunos son obras generales, como la de Vicéns Vives, Historia de España y América. Siglos XIX y XX, y la de Manuel Tuñón de Lara, La España del siglo XX.

Como el fenómeno en la historia reciente española que más controversia ha suscitado, que más literatura--de calidad o simplemente panfletaria y anecdótica--ha iniciado, ha sido la Guerra Civil (1936-1939), hemos apuntado algunos libros ya clásicos, como el de Hugh Thomas, y otros estudios bibliográficos más recientes.

Como lo que analizamos es literatura, texto, entramado lingüístico, conviene conocer los estudios de Julia Kristeva, de Roland Barthes, de Yuri Lotman, por ejemplo; pero como habíamos dicho páginas atrás, los enfoques críticos de la literatura resultan necesariamente parciales por su misma especialización.

En España, los estudios críticos sobre la novela y el cuento, las teorías sobre narrativa, han sido muy poco frecuentes. La antología Teoría de la novela, de Germán y Agnes Gullón, cubre, en parte, ese vacío. Aunque dirigido al estudio de la poesía, el ya clásico Teoría de la expresión poética, de

Carlos Bousoño, también interesa por sus sutiles diferenciaciones en una retórica literaria enriquecida por varias corrientes críticas.

Muy especialmente la bibliografía sobre el problema del género cuento debe interesarnos. Se advierte en seguida que no abundan los estudios sobre este género en España. Para la comprensión del cuento español del siglo XIX, contamos, al menos, con los trabajos de Baquero Goyanes, fundamentalmente su monumental estudio El cuento español en el siglo XIX. El cuento español contemporáneo ha sido estudiado por Medardo Fraile, entre otros. Sin embargo, abundan en número y calidad los estudios que sobre el cuento se han publicado en otros países.

Para acercarse a un género tan camuflante como el del cuento, hay que acudir al trabajo de Vladimir Propp, Morfología del cuento.

El género cuento--sea éste relato breve, historia, fábula, narración, novella, novela corta--es de origen remoto, en principio de naturaleza oral, escrito con propósitos artísticos y morales (Don Juan Manuel). Se estudia ya por Menéndez Pelayo en Orígenes de la novela, y después por Menéndez Pidal, quien, en su prólogo a la Antología

de cuentos de la Literatura Universal, sienta las bases para la comprensión del desarrollo de este género guadianesco.[9]

Otro apartado bibliográfico recoge estudios sobre aspectos históricos y sociales del exilio español de 1939. No son muchos los trabajos publicados sobre este tema todavía bastante desconocido por las nuevas generaciones españolas.

El exilio hispanoamericano--Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay y otros países de habla española--y el regreso de muchos exiliados al país de origen, ha despertado un interés nuevo por los temas del exilio. Paul Tabori, en un estudio de gran rigor historiográfico, vivisecciona la anatomía del exilio.[10] Son muchos y diferentes los exilios, pero todos tienen mucho en común, a pesar de que las circunstancias históricas en que se produjeron fueran distintas. Los exiliados hispanoamericanos habían salido de dictaduras militares reaccionarias y represivas. También se desterró, en Cuba, a gente disconforme con la dictadura castrista, de signo contrario pero de represiones semejantes.

Aunque haya diferencias esenciales entre emigrados y exiliados, en ambos casos se dan actitudes de

asimilación o de rechazo que son similares en el ser humano que tiene que abandonar el país de origen--ya sea porque como vencido sabe que la venganza del vencedor es implacable, o porque las situaciones del medio económico y social, producto de un gobierno corrupto y antiprogresista, le obligan, muy a su pesar, a emigrar en busca de mejor fortuna, lo que, en muchos casos, significa sobrevivir. Por eso, en esta sección bibliográfica remitimos a estudios de tipo psico-sociológico, como los de Charles Zwingmann y los del Dr. Peter Berner, que analizan las reacciones del emigrante en el país de asilo.[11]

Sólo en los últimos años han aparecido artículos y libros que estudian con detenimiento ciertos aspectos del exilio español. Suelen ser parciales, puesto que es difícil intentar abarcar el destierro español del 39 en todas sus perspectivas y contrastes en una diáspora que incluiría a otros países latino-americanos, además de México, como también a Francia, Alemania y Rusia. Rastrear en el exilio español significa retornar a la historia europea, a la Segunda Guerra Mundial--preludiada por la guerra española--y a los hechos que la siguieron. Por eso, tienen tanta importancia el campo de concentración y

la guerra contra el nazismo a la hora de situarnos ante la obra literaria de un Manuel Andújar.

Son tres los estudios generales sobre el exilio español que merecen ser considerados aquí. El primer trabajo de este tipo fue Crónica de una emigración (La de los republicanos españoles en 1939), de Carlos Martínez, publicado en 1959. Recogía, pues, los veinte primeros años del exilio español en México. Aunque la información biobibliográfica es abundante y suele ser correcta, el libro adolece de profundidad, quizá porque no es eso lo que se propone sino recordar, entre comentarios personales, a algunos de los exiliados que el autor conoció en México.

La obra colectiva editada por José Luis Abellán, El exilio español de 1939 (seis volúmenes), trata muchos aspectos del exilio--históricos, sociales, económicos, literarios, artísticos, etc.--y es imprescindible y, hasta ahora, el mejor estudio sobre el tema.

Recientemente aparecido, El exilio español en México, obra también conjunta, presenta diferentes aspectos del exiliado español en aquel país, vistos por escritores hispanoamericanos; entre ellos firman autores como Arturo Souto Alabarce y José de la

Colina, miembros de la generación más joven de exiliados.

Apuntamos también algunos títulos sobre la narrativa española no exiliada. Son fundamentales los trabajos de Santos Sanz Villanueva, Rafael Conte, Iglesias Laguna, José Domingo, J.I. Ferreras, Gil Casado, Gonzalo Sobejano, Robert Spires, Eugenio de Nora, Martínez Cachero, Pérez Minik y muchos otros. En ocasiones, estos críticos se refieren y tratan la obra--o algún aspecto específico--de los exiliados.

Y para terminar este capítulo introductorio, debemos indicar que la bibliografía sobre Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela y Eugenio Fernández Granell aparece en el apartado dedicado a cada autor, en la nómina de narradores del exilio, procedimiento aplicado a todos los demás escritores que la componen.

Notas

[1] Américo Castro, La realidad histórica de España (Interpretación de la historia española) (México: Editorial Porrúa, 1973). Variaciones de las ideas que configuran esta interpretación, brillante y subjetivista, del pasado español aparecen también en otros de sus libros: en España en su historia. Cristianos, moros y judíos (Buenos Aires: Editorial Losada, 1948), en De la Edad Conflictiva (Madrid: Taurus, 1961). En Cervantes y los casticismos españoles (Barcelona: Ediciones Alfaguara, 1966), en la página 169, Américo Castro nos dice de Cervantes que éste "vivió como un español marginal, desatendido y arrinconado," calificativos que bien pudieran aplicarse a muchos de los exiliados de 1939.

[2] Vicente Llorens Castillo, Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834) (México: Fondo de Cultura Económica, 1954). Las páginas 306 a 362 están dedicadas a los escritores de esa emigración.

[3] Rafael Dieste, Historias e invenciones de Félix Muriel (Madrid: Alianza Editorial, 1974). La primera edición apareció en Buenos Aires (Editorial Nova, 1943).

[4] Santos Sanz Villanueva, "La narrativa del exilio," en Cultura y Literatura, Vol. IV de El exilio español de 1939, ed. José Luis Abellán (Madrid: Taurus Ediciones, 1977), pp. 116-17.

[5] Sanz Villanueva, p. 117.

[6] E.M. Forster, Aspects of the Novel (New York: Harcourt, Brace and Company, 1927).

[7] Raúl Castagnino, El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística general, 10a ed. (Buenos Aires: Editorial Nova, 1976). En este aspecto son importantes las páginas 156, 193, 194, 208-311.

[8] No creemos que sea necesario entrar en los alambicamientos y fintas semióticas sobre el particular. Remitimos a las páginas 126-30, en que A.J. Greimas y J. Courtés recogen las diferentes acepciones del término en Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje (Madrid: Editorial Gredos, 1982).

[9] M. Menéndez Pelayo, Orígenes de la novela, 2da. ed. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971); Ramón Menéndez Pidal y E. Bernis, Antología de cuentos de la Literatura Universal (Barcelona: Editorial Labor, 1954), pp. XXI-XLIV.

[10] Paul Tabori, The Anatomy of Exile: A Semantic and Historical Study (London: Harrap, 1972).

[11] Charles Zwingmann et al., Uprooting and after . . . (New York: Springer-Verlag, 1973); Peter Berner, Psychology and Environment of Refugees (Geneva: UNHCR, 1964).

II

Consideraciones en torno al género "cuento"

A. El cuento, "Cenicienta" de los géneros literarios.

Ya hemos apuntado en nuestra introducción el poco interés que ha suscitado el género "cuento." Esto no debe extrañarnos, puesto que es un género relativamente nuevo. Nos referimos, claro está, no a la cuentística de tradición oral, sino a la escrita, al cuento literario, que adquirió independencia y madurez bajo la reiterada y frecuentemente magistral adhesión de los escritores del siglo XIX. Veremos que a pesar de la poca atención que parecen prestar las editoriales, los lectores y la crítica al relato breve, se escriben muchísimos cuentos que a veces aparecen publicados por escritores consagrados por la novela pero que suelen hacer incursiones--algunos de forma brillante--en este género, y también por escritores noveles que se lanzan por primera vez a la aventura de la publicación.

Podría pensarse que este desinterés por el cuento literario es un fenómenos reciente. Sin embargo, ya Brander Matthews, en <u>The Philosophy of the Short-story</u>,

se queja del abandono en que se tenía al cuento:

> And here occasion serves to record with regret the fact that even in the more recent volumes on the history of fiction published since the original appearance of the present essay in 1885, . . . there is a strange neglect of the Short-story.[1]

Thomas A. Gullason, en su ensayo, "The Short Story: An Underrated Art," se centra en este problema:

> The novel has become a status symbol of intellectual curiosity. The short story--even in collections--is treated as though it were trivia, small talk, a potpourri of abrupt, scattered episodes, which leaves the reader impatient with something that ends before it really begins.[2]

Gullason se refiere no solamente a historia del cuento de la década de los 60 sino a lo que al parecer era un mal endémico:

> Today in the 1960's the short story still has an audience, and there are many practitioners in the field, but both short story and short-story writer are clearly underrated, even ignored, by professional and academic critics, publishers, some literary artists, and by general readers (p. 13).

Gullason apunta una de las posibles causas de la poca estima que suscita el cuento:

> As if this were not enough, the magazines further created controls by the simple expedient of word count. This has helped to create another unhealthy image for the short story: art as a filler. And the filler suggests the newspaper world, something of short duration, a thing of the moment. Moreover, the fact that the short story is continually linked with popular magazines makes it seem a cheap pot boiler (p. 21).

El carácter efímero del cuento le une irremisiblemente a la revista, al número de periódico. De aquí nace también esa trivialización del género cuento. Un cuento parece ser--por su intrínseca brevedad--algo con lo que pasamos un rato para olvidarlo pronto. El cuento literario de calidad, aunque aparece frecuentemente en periódicos y revistas, suele agavillarse a otros y formar volumen. Los libros de cuentos no suelen alcanzar la segunda edición.

Se lamenta Eduardo Tijeras en el prólogo a su Ultimos rumbos del cuento español de que "en España los editores rechazan los libros de cuentos. Salvo algunos intentos heroicos, generalmente destinados al fracaso, son pocos los libros de cuentos que ven la luz, en proporción, claro está, al volumen total de ediciones. El gran público, por lo visto, no se inclina favorablemente por el género."[3] Y Francisco García Pavón, en el prólogo a Antología de cuentistas

españoles contemporáneos, que durante mucho tiempo fue el único intento de aproximación al cuento español de posguerra, escribe:

> . . . los autores de cuentos, rechazados por las grandes editoriales, hubieron de refugiarse en las minoritarias y quijotiles o editar por su cuenta. El resultado fue: ediciones breves, mal distribuidas, con escasa crítica y sin propaganda. Muchos quedaron inéditos. Solamente lució el cuento durante estos años de publicaciones periódicas que con modestos recursos y asiduidad excepcional, consiguieron que este género, de tan brillante tradición española, no pereciera.[4]

Erna Brandenberger pone el dedo en la llaga al afirmar que la crítica literaria no se ha ocupado del cuento, dirigiendo sus esfuerzos a la valoración de la novela:

> Los múltiples estudios acerca de la narrativa actual están dedicados por entero a la producción novelística, aunque no sea expresamente este su tema; en la mayoría de los casos se incluyen en la bibliografía los títulos de los libros de cuentos, pero sólo en casos excepcionales llegan a valorarse.[5]

Si trasladamos esta situación al mundo del exilio, los problemas son los mismos, agravados por la incomunicación existente entre los escritores que permanecieron en España y aquellos que se habían exiliado. No cabe duda que para hacer la historia

completa del cuento español del exilio, habría que contar con los relatos que aparecieron en numerosas revistas, algunas autóctonas y otras fundadas por los mismos exiliados españoles.

A veces sucede que sin ser esa su intención, la crítica revela una situación ya estratificada; así, José Domingo diría:

> Nuestros narradores siguen escribiendo cuentos o relatos o narraciones, como gustéis nombrarlos. Los jóvenes escritores empiezan por cultivar un género, aparentemente fácil, que les produce la satisfacción de ver una obra terminada de un empujón o de varios impulsos tesoneros.[6]

Nótese, además, la ambigüedad de su discurso ("cuentos o relatos o narraciones"), que acepta la terminología al uso, no preocupándose por ahondar y precisar las características de este género.

A pesar de su breve tradición como género literario, el cuento ha experimentado cambios, como los experimentó la novela, porque las transformaciones en el relato--sea éste breve o no--nace de procesos inherentes al discurso narrativo.

En las décadas que nos ocupan (especialmente en los años que van desde el final de la Guerra Civil hasta la muerte de Francisco Franco) aparecieron,

tanto en el exilio como en la Península, una serie de libros de cuentos que, en ocasiones, superaría en calidad literaria al género novela. Se continuaron escribiendo relatos en revistas que los incluían como elemento de variedad en los números dedicados a la poesía.

En resumen, el cuento ha sido poco estudiado por la crítica, relegado a un segundo plano por los mismos escritores y rechazado por las empresas editoriales. Los estudios más recientes enfocan el género cuento de forma parcial, pues se refieren a la tradición y a la estructura del cuento oral, del tale inglés.

Para el estudio del género "cuento," el libro de Vladimir Propp, Morfología del cuento, nos parece indispensable, en especial para seguir su evolución desde las formas orales a las escritas. Sin embargo, Domingo Yndurain hace varias observaciones al conocido trabajo de Propp y subraya sus contradicciones, que podríamos resumir así:

> 1. Propp está actuando sobre una realidad estática, sobre un género estéril desde el punto de vista formal, incapaz de evolucionar, o al que el investigador ha disecado en un momento de la evolución. . . .

2. El punto de partida de Propp es el efecto global que el cuento produce en el lector (fantástico, popular), pero el esquema deducido no guarda relación alguna con ese efecto. . . .

3. Propp no explica por qué la estructura se mantiene en todos los cuentos ni qué efecto produce la reiteración en la recepción final.[7]

Por último, rompamos una lanza por este género tan importante como mal entendido, con las palabras de Baquero Goyanes, uno de los pocos críticos que en España se ha ocupado del cuento, que "no es un producto híbrido ni un género menor. Es, sencillamente, la expresión literaria de una época, como la tragedia, la epopeya, o aún la novela, lo han sido de otras."[8]

Las relaciones con la poesía, con la novela y con otros géneros se estudiarán a continuación. Ya hemos indicado que la antigüedad del cuento literario--es decir, relato de intención artística en forma escrita--es mayor de lo que se ha creído hasta ahora. Nos referiremos a esto cuando nos ocupemos de la trayectoria histórica del cuento.

B. Problemática del género "cuento."

Quisiéramos dejar por sentado--antes de proseguir este intento de comprensión del género cuento--que no pretendemos definir categóricamente un género literario. Dentro de unos patrones reconocibles--su brevedad, su escaso número de personajes, su constante tensión mantenida desde el principio por un sintetismo mental y lingüístico peculiares--el cuento, como la novela, la poesía, el drama, etc., tiene variantes, modalidades diferentes, facetas múltiples y cambiantes, porque un género no se mantiene idéntico a sí mismo en su largo caminar, sino que cambia, se adapta a otros gustos, se robustece o adelgaza, según los tiempos. El escritor argentino, Eduardo Mallea, generaliza el caso al decir:

> Toda la literatura significativa de nuestro tiempo es una literatura de libertad. De libertad expresiva--que tolera todas las formas experimentales menos las racionalizaciones morosas--; de libertad de fondo, poder vibrante que rompe con todas las convenciones llamadas de dibujo o género o canon y asienta las bases de una necesidad de liberar al hombre de la carga de un mundo sometido a categorías fijas.[9]

Es evidente que si--como habíamos apuntado--el cuento literario es menor de edad, se supone que en su

desarrollo y posterior madurez se vio sujeto a cambios y variantes; es decir, que siendo como era, un género nuevo, endeble y moldeable, fue objeto de múltiples experimentos orientados a la búsqueda de otras formas, de otras estructuras; en suma, se enriqueció. La temática que el cuento acogió--y acoge--es la misma que la de la novela, pues el mundo intelectual y emotivo del escritor--microcosmos de un macrocosmos real--se alimenta de anécdotas y de leyendas, de sucesos y de falsas memorias, de sus propias obsesiones y fobias.

En primer lugar, y antes de comparar el cuento con otros géneros, conviene que tengamos presente las diferentes acepciones que dan los diccionarios. El Diccionario de la Lengua Española, de la Real Academia, define el cuento como:

> 1. Relación de un suceso. 2. Relación, de palabra o por escrito, de un suceso falso o de pura invención. 3. Breve narración de sucesos ficticios y de carácter sencillo, hecha con fines morales o recreativos.[10]

Nos llevaría demasiado lejos, y estaría fuera de la limitación y el objeto de nuestro trabajo seguir minuciosamente el proceso por el cual se han formado así, y no de otra manera, estos intentos de definición

de un género. El cuento es, pues, algo que se expresa de forma oral y escrita y que utiliza una temática múltiple y ficticia. La tercera acepción que da el Diccionario se refiere a una variedad concreta del cuento: la parábola--enseñanza moral--y la fábula, también de naturaleza eticista pero cuyos protagonistas son animales o seres antropomórficos. También nos interesa resaltar el adjetivo que inicia esa tercera acepción de cuento: "breve." El cómputo de ese tiempo habrá que imaginarlo, si contrastamos las diferentes peculiaridades de este género con la novela. Pero a nosotros nos interesan más las otras acepciones que el Diccionario recoge para la voz "cuento" y también los varios modismos del término. Por ejemplo, refiriéndose al cuento de viejas se define como "noticia o relación que se cree falsa o fabulosa,"[11] adjetivos que revelan una cierta actitud de desconfianza que ha perjudicado a este género.

El Diccionario de uso del español, de María Moliner, dice que el cuento es:

> 1. Narración. 2. Narración de hechos fantásticos con que se entretiene, por ejemplo, a los niños (v. anécdota, apólogo, chascarrillo, conseja, fábula, ficción, hablilla, historia, historieta, invención, leyenda, parábola, relato). 3. Narración

> literaria breve. 4. Chiste. Historieta. Narración breve con gracia o picardía.[12]

La naturaleza bipolar del género cuento, es decir, su tradición oral, de raíz anecdótica, fabulosa, parabólica y ejemplificadora, lo ha estigmatizado con esa imprenta de narración ligera e intrascendental.

Es, sin duda, la tercera acepción la que describe exactamente ese género literario que es el cuento. La cuarta acepción corrobora ese sentir general hacia el cuento: insustancialidad, superficialidad. Es en la escritura, en la plasmación de signos del discurso literario donde el cuento toma cuerpo y comienza a poseer historia propia. Pero debemos aceptar que un cuento literario pueda basarse en una anécdota, tomar forma de apólogo, conseja o fábula, y seguir fiel a su naturaleza.

Comentemos ahora la definición que nos da el Dictionary of Literary Terms (para que nuestra perspectiva no se limite al ámbito hispánico). La short story (nuestro cuento literario) es:

> A relatively short narrative (under 10,000 words) which is designed to produce a single dominant effect and which contains the elements of drama. A short story concentrates on a single character in a single situation at a single moment. Even if these conditions

> are not met, a short story still exhibits unity as its guiding principle.[13]

Short story es la denominación más frecuente que se le da a la narración breve de tipo literario, mientras que el término tale se limita al cuento de tradición oral.

El estrecho y rígido cómputo de diez mil palabras--que de seguirse a rajatabla nos ahorraría muchos problemas--no nos resuelve la cuestión de su mayor o menor brevedad. De aquí viene el dilema, las vacilaciones a la hora de referirnos a la novela, el cuento, la novela corta. Hay narraciones que, excediéndose o limitándose a ese número de palabras, siguen manteniendo esa unidad, ese carácter de esencialidad que las individualiza. Por la naturaleza misma de su brevedad--sea ésta cual sea, puesto que es relativo a la novela, narración más larga--el narrador suele concentrarse en uno o pocos personajes, en una acción única, en un tiempo definido. El cuento, pues, expresa un microcosmos en cuyo espacio reducido conjugan la solitaria tensión y el culto al instante, que caracterizan al género.

Aunque la crítica y los autores parecen estar de acuerdo al definir ciertos elementos que han formado

el género "cuento," los problemas persisten cuando nos hallamos ante una terminología que, si bien es precisa en otros países al hablar del género "cuento," vacila al referirse a historias e invenciones (¿qué diríamos del título del libro de Rafael Dieste?), términos que nada aportan a la semántica del género. Sigamos precisando en esta confusa nomenclatura, guiados por las consideraciones de Baquero Goyanes, precedidas por estas tablas que contienen las diferentes equivalencias en varias lenguas germánicas y romances:[14]

	Novela	Novela corta Cuento literario	Cuento Cuento popular
inglés	novel	short story	tale
francés	roman	nouvelle	conte
italiano	romanza	novelle	racconto
alemán	roman	nouvelle y erzählung	märchen
español	novela	novela corta	cuento

Basta echar un vistazo a esta tabla de equivalencias para advertir que en inglés, francés, italiano y alemán, los significantes tale, conte, racconto, märchen definen un género concreto, de tradición oral, utilizando otros significantes para lo que en español se ha llamado cuento literario, relato, historia, etc. Por esto, hay que diferenciar entre lo que es un

cuento--forma oral--y un cuento literario--plasmado en la escritura y sujeto a sus leyes, fluctuaciones y objetivos artísticos. Baquero Goyanes precisa aún más, al tratar específicamente varios de los términos que aparecen en la tabla de equivalencias. Quedémonos con lo que dice sobre la short story:

> La "story" o más concretamente la "short story" (equivale a nuestra novela corta o a las historietas de Alarcón) es palabra usada por los narradores del siglo XIX, y, sobre todo, por los cuentistas modernos (p. 52).

Baquero Goyanes basa sus afirmaciones en la definición que da M. Olivar en el libro Los mejores cuentistas de lengua inglesa (Madrid: Ed. Plus Ultra, 1946, p. 7)--por referencia--de lo que llamamos cuento literario:

> Por "short story" entiéndase en inglés lo que en otras literaturas se ha dado en llamar "cuento literario": una narración poco extensa (unas treinta páginas por lo común), con un contenido moral o ideológico, que suele patentizarse, a guisa de moraleja, en el desenlace (p. 52).

Hay dos elementos discrepantes en esta opinión, puesto que si nos referimos al cuento literario--con fines artísticos--, ejemplos sobrarían para confirmar que ni la intención moral ni su proverbial

y popular moraleja son necesarios para que exista un buen cuento. Ya hemos visto que en español se aplican términos como fábula, ejemplos, parábolas, etc. para la narración de fondo moralizante. Baquero Goyanes dice que "todo esto parece sugerir que el término 'tale' corresponde a una narración de tipo popular, oral, fantástico o aun infantil. Los cuentos de niños no serán nunca 'stories,' por literarios que sean, sino 'tales'" (p. 53). Y a continuación, concluye diciendo que el "'tale' corresponde, por tanto, al cuento oral (que puede ser y es remedado literariamente), y 'story,' al cuento literario" (p. 53).

De nuevo, la matización entre cuento y cuento literario: lo que en inglés está definido sin ambigüedades (tale vs. short-story) se oscurece en español por el uso de un mismo significante--"cuento"--para dos significados de naturaleza distinta: el relato oral, por una parte; y el relato escrito, literario, por otra.

Efectivamente, el cuento oral puede ser "remedado literariamente" al transcribir las historias populares. El autor, claro está, tiene que ser necesariamente anónimo.

Al referirnos, pues, al cuento literario, habrá que aceptar términos como relato, narración breve, etc., aunque seamos conscientes de las particularidades--más de tono que de fondo--formales como la fábula y el apólogo, entre otras.

Manuel Andújar, al preguntarle nosotros sobre la naturaleza del género cuento, respondió diciendo que ésta poseía dos elementos insustituibles: la intensidad y el misterio.[15]

Luis Leal define el cuento moderno como:

> . . . una obra artística que ha conservado algunas de las características del antiguo cuento (la brevedad, el interés anecdótico), desechado otras (la finalidad didáctica o moral) y que ha añadido nuevas dimensiones estéticas desconocidas antes del siglo diecinueve, como lo son, entre otras, la elaborada estructura, el impacto emocional y el interés en el tiempo.[16]

Es decir, como apuntábamos antes, los cambios experimentales en el género cuento han sido semejantes a los de la novela.

C. Estructura del cuento: personajes, acción, tiempo y lugar.

Empecemos por hablar de los límites del género cuento. Según Luis Leal, son "la existencia de un mínimo soporte narrativa, ficticio, original," "la unidad de impresión" y el interés en "el desarrollo de la anécdota y no en la caracterización del personaje."[17]

Ya hemos hecho alusión a la tendencia--necesaria por su brevedad--en el cuentista a crear pocos personajes y de complejidad limitada--otra vez por razones obvias de la corta andadura del género. Por los mismos motivos, la acción suele condensarse y ser única, mientras que el tiempo se comprime y la topografía se reduce. Dos ejemplos bastarán para ilustrar esa parquedad en el número de personajes. El cuentista ruso, Anton Chekhov, le dice en una carta a A.S. Souvorin que "in planning a story one is bound to think first about its framework: from a crowd of leading or subordinate characters one selects one person only."[18] La misma preocupación por mantener el número de personajes al mínimo aparece en otra carta de Chekhov, esta vez a la escritora E.M. Sh_____, de quien comenta un cuento:

> There are a great many acting persons in your story; they are all interesting, but the effect is of over-crowding; they dissipate the attention of the reader in a thousand different directions, and, being heaped together in the limited space of your story, they fail to make a clear impression on the mind of the reader. There are two courses open to you: fewer characters, or,--write a novel.[19]

La concretización, la sintetización, la reducción de personajes y líneas dramáticas, los saltos en el espacio y en el tiempo, y, en general, el rechazo del alambicamiento verbal propios de la novela, definen a este género literario. Es un problema de extensión y de intensidad. Ambos son inseparables, puesto que la limitación en la longitud del cuento lleva a que el narrador comprima y densifique trama y personajes. Por ejemplo, en las primeras secuencias de un cuento literario sería improbable encontrar una descripción--minuciosa--de un paisaje o de una persona.

El cuento literario es un mundo en sí mismo, aunque esté abierto a cambios y experimentaciones vanguardistas. En otras palabras: si bien en algún caso el capítulo de una novela se ha publicado independientemente como cuento, el tiempo y el ritmo narrativo son diferentes. Es obvio que un capítulo de novela, desgajado del resto, nos dice muy poco.

Sin embargo, las novellas interpoladas en El Quijote pueden muy bien ser consideradas cuentos, como piensa Baquero Goyanes:

> Lo observado en Cervantes parece indicar que éste empleaba la voz cuento para las narraciones orales o populares, y novela para las escritas, aunque las dimensiones de unas y otras fueran casi las mismas.[20]

Hemos mencionado algunas de las particularidades del género cuento: la escasez de personajes, la limitación espacial-temporal y la alta tensión dinámica de su trama. Antes de resumir las características del cuento literario, conviene que ahondemos un poco más en este último aspecto.

La trama puede ser tradicionalmente convencional, directa y simple, aunque también sea casi inexistente. Pero a pesar de la ausencia de eventos, el cuento seguirá manteniendo unas líneas generales reconocibles.

El problema que se plantea es el de estudiar la historia de los cambios y modificaciones de un género literario, y desde luego, de toda la literatura en general, producto de una sociedad cambiante hasta en sus estadios más fosilizados y reaccionarios.

Existen, pues, como en la novela, a lo largo del presente siglo (y en el caso del cuento literario

también en parte del siglo pasado), varias formas de narrar que son independientes del asunto narrado. Por ejemplo, el tema de la Guerra Civil española se puede desarrollar narrativamente desde muchos ángulos y desde muchas perspectivas ideológicas y literarias. Si--conscientes de esta arbitrariedad--redujésemos esos varios modos narrativos a dos, éstos serían: un realismo de corte tradicional y otro de factura vanguardista (experimental). De la misma manera, el cuento literario ofrece ejemplos que pueden parecer contradictorios. El tipo tradicional de cuento, como apunta A.L. Bader, es:

> . . . the story of traditional plot. By a story of traditional plot . . . I mean any story (1) which derives its structure from plot based on a conflict and issuing in action; (2) whose action is sequential, progressive, that is offers something for the reader to watch unfold and develop, usually by means of a series of complications, thus evoking suspense; (3) whose action finally resolves the conflict, thus giving the story "point."[21]

Luis Leal ha señalado muchos de los elementos que forman la naturaleza del género cuento. Permítasenos hacer un resumen abosquejado de todos esos aspectos que Luis Leal identifica en "El cuento moderno":

1. Límites del cuento.

   a. La existencia de un mínimo soporte narrativo, ficticio, original.

   b. La unidad de impresión.

   c. El interés primordial en el desarrollo de la anécdota y no en la caracterización del personaje.

2. Estructura interna.

   a. El título sirve no sólo para interesar al lector sino también para darle forma a la anécdota, crear el ambiente, o introducir la imagen clave de la narración.

   b. El marco: el pretexto (real o fingido) por el cual el autor cuenta la narración.

   c. La introducción: crea el interés del lector, le estimula a que continúe la lectura del texto.

   d. La exposición: se presenta la intriga y se desarrolla la anécdota.

   e. El punto culminante del discurso cuya tensión se resuelve hacia el final.

   f. El desenlace: resuelve y corrobora el final del proceso narrativo.

3. En el cuento se dan diversos elementos de tipo literario:

   a. Motivos: un concepto, una acción reiterada.

   b. Temas: aquello que se cuenta.

   c. Símbolos: representación arquetípica de aspectos sociales o individuales.

   d. Imágenes: repertorio de figuras retóricas desde la metáfora hasta la finta anfibológica.

4. El punto de vista desde el cual se cuenta la historia: omnisciente, limitada, etc.

5. El fluir del tiempo: exterior (oficializado) e interior (impuesto por la imaginación del narrador).

6. La distribución del espacio: topológico y mental.[22]

D. El cuento frente a otros géneros literarios: la novela, la novela corta, la poesía, el drama.

Francisco Ayala, novelista y cuentista, dice, refiriéndose al posible origen del cuento y de la novela:

> Podríamos buscar el origen del cuento . . . en los relatos míticos que expresan la perplejidad frente a las vislumbres numénicas, mientras que la novela derivaría de otro tipo de relatos primitivos: los que, con valor de paradigmas, establecen la trayectoria y el destino de dioses y héroes, dando lugar a la epopeya.[23]

Novela y cuento parecen haber recorrido diferentes caminos. Brander Matthews dice que un cuento literario se diferencia de la novela "in its essential unity of impression," y también que el cuento "fulfills the three false unities of the French classic drama: it shows one action, in one place, on one day," y termina su comparación diciendo que el cuento es "the single effect, complete and self-contained, while the Novel is for necessity broken into a series of episodes."[24]

Sin embargo, Brander Matthews se refiere a un tipo de novela tradicional, decimonónica, de la que habla el novelista contemporáneo norteamericano,

William S. Burroughs, al defenderse del acoso etiquetero de la entrevistadora que la preguntó acerca de Exterminator. El diálogo bien merece reproducirse porque ilustra claramente la dicotomía que nace de dos concepciones distintas de la narrativa y de la literatura en general, independientemente del tiempo en que se escriba:

> WSB: . . . I would never call Exterminator a novel!
>
> JS: It's not a novel?
>
> WSB: No, it's not a novel at all. . . . By calling it a novel you simply lay yourself open to criticism. People could say it's not a novel. And, of course, by the novel they mean the purely arbitrary nineteenth century form which has a beginning, a middle and an end, and chapter structure.[25]

Alberto Moravia dice lo siguiente acerca de la diferencia entre novela y cuento: "It is ideology that differentiates a novel from a short story and, conversely, it is the absence of bone structure that makes a short story not a novel."[26] Más adelente, Moravia hace la relación concreta de esas diferencias:

> The short story is distinguished from the novel in the following ways: non-ideological characters of whom we get foreshortened and tangential glimpses in accord with the needs of an action limited in time and place; a very simple plot, even nonexistent in some short stories--when they become prose poems--and in any case one that gets its complexity from life and not from the orchestration of some kind of ideology; psychology in function of facts, not of ideas; technical procedures intended to provide in synthesis what, in the novel, needs long and extended analysis (pp. 150-51).

Seguimos asistiendo al mismo fenómeno que caracteriza al cuento: unas limitaciones y unas posibilidades propias, por lo que cualquier comparación en la que se considere al cuento como género menor parte de una noción falsa y prejuiciada del género. Bastarán algunas citas más sobre las diferencias entre el cuento y la novela.

Tanto la novela como el cuento tienen similares arranques. Sin entrar en elucubraciones sobre la naturaleza inspiracional--y casi mediúmnica--del arte, en ambos procesos narrativos hay un inicio espontáneo, que puede estar precedido--o no--de largas reflexiones. Baquero Goyanes piensa que mientras la novela "se elabora sobre una idea inicial, un hecho, una psicología, un ambiente, una inquietud," en cambio, el cuento "se concibe bruscamente, como en una iluminación."[27]

Enrique Anderson Imbert, en su breve pero lúcido estudio sobre el cuento español, intenta llegar a una definición de este género, comparándolo con la novela:

> Las diferencias de extensión en el espacio--la novela, larga; el cuento, corto--son, pues, sólo vistas exteriores de algo mucho más profundo: la duración del aliento creador de quien relata; su campo visual; las posibilidades que se le ofrecen, limitadas en el tiempo, las soluciones que da a los problemas y dificultades de la composición; las preferencias por el desarrollo de una psicología o por la crisis de un asunto.[28]

Es, pues, el espacio, la brevedad necesaria del cuento lo que obliga al narrador a ajustarse a unas características especiales. Pero como ya apuntábamos, lo que determina la naturaleza y el curso de un relato breve es el asunto, el tema, que si bien en la novela se desarrolla ampliamente y con profundidad, en el cuento queda únicamente esbozado, porque de lo que se trata es de captar la intensidad de un momento. Alba Omil y R. Piérola nos lo confirman:

> La tensión está diluída en la novela, tanto que la atención del lector . . . puede orientarse hacia diversos focos. . . . El cuento no: debe ir al grano, debe traducirse en un lenguaje prieto, en ocasiones hermético, donde por un doble proceso de condensación y filtrado o enmascaramiento, puedan aglutinarse múltiples sentidos y significaciones.[29]

Podríamos continuar estas comparaciones entre cuento y novela, estudiando las diferencias estructurales con más detalle, pero llegaríamos, necesariamente, a la misma conclusión que Anderson Imbert:

> Un cuento es una totalidad, como la novela, sólo que con características propias, y hay que juzgarlo de acuerdo con sus valores estéticos, son prejuicios sobre cual género es el más importante.[30]

Así, pues, las diferencias y semejanzas entre cuento y novela son múltiples y determinadas, pero no ocurre lo mismo cuando comparamos la novela corta y la novela, que "son más difíciles de precisar," como confiesa J.I. Ferreras.[31]

La novela corta, según Baquero Goyanes, equivale, como habíamos visto, al cuento literario por oposición al cuento oral, y es parangonable a la <u>short story</u> anglosajona (p. 59). Así, este estudioso del cuento español piensa que "quitada la extensión, no puede apreciarse diferencia de técnica o de intención estética entre cuento y novela corta," y que la novela corta es, "ante todo, argumento, diferenciándose así de la novela larga, que requiere una técnica distinta" (p. 109). Desgraciadamente, Baquero Goyanes no profundiza en las diferencias entre novela y

novela corta (no era su intención hacerlo, por otra parte; su estudio tenía otros fines).

El problema principal estriba en el tratamiento que el narrador dé al tempo del relato, a la tensión del mismo, al desarrollo o esbozo de los personajes, etc. La palabra clave sería condensación. Así, Alberto Adell dice que "una de las características básicas de la narración breve es la concentración, que en unas pocas páginas debe intentar decirse lo que en la novela puede extenderse en capítulos."[32]

Y esto es perfectamente aplicable al comparar novela, novela corta y cuento. Un relato largo o una novela corta mantienen puntos de contacto y diferencias sutiles. Aunque la extensión sigue siendo la pauta que determina--a posteriori, claro--la naturaleza del género, es cierto que la novela corta está a caballo entre ambos géneros. Lo que determinará, en esencia, su categoría literaria es--de nuevo--la tensión que el autor aplique al discurso narrativo.

El cuento literario, por su brevedad y por su intensidad, tiene mucho en común con la poesía. Nadie mejor que un cuentista y poeta para confirmar lo que insinuamos: Francisco García Pavón. Este

escribe, en una carta a Erna Brandenberger, que el cuento "debe ser una quintaesencia estremecida--épico-lírica--de su más profunda y reiterada visión de su trozo de mundo y de sí mismo."[33]

Manuel Andújar nos respondió a la pregunta sobre los elementos del cuento diciendo que éste "debe tener--y en esto se parece mucho a la poesía--como la ráfaga impulsora de un tema, de una gente, de un ambiente."[34]

Más distante que de la poesía se encuentra el cuento del drama, aunque el elemento de tensión dramática sea fundamental en el relato breve. Anton Chekhov, cuentista y dramaturgo, en una carta a A.N. Pleshcheyer, compara cuento y drama:

> The short story, like the stage, has its conventions. My instinct tells me that at the end of a novel or a story I must artfully concentrate for the reader an impression of the entire work, and therefore must casually mention something about those whom I have already presented.[35]

Pero Chekhov está refiriéndose al cuento y al drama tradicionales (planteamiento, desarrollo y desenlace), por lo que su opinión es limitada. Se podría decir que el cuento alcanza alto valor dramático por su misma brevedad, ya que al no desarrollarse

el asunto presentado, lo importante subyace en esa tensión dramática que nace de su misma condensación. Este mismo tipo de limitación es el que encontramos en las piezas dramáticas de un acto. Se reducen los personajes; se depende, pues, del asunto tratado. Brander Matthews, aunque señala esta semejanza entre cuento y drama en un acto, no sigue adelante en este planteamiento.[36]

Por último, y para resumir, el cuento literario, según Baquero Goyanes, "sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención" (p. 149).

E. El cuento español: desde la Edad Media a nuestros días.

Pasemos ahora a hacer un breve bosquejo de la historia del cuento español.

Si nos remontamos a los orígenes del cuento universal, comprobaremos que las primeras historias o narraciones son de tipo oral. En esos primeros tiempos de la historia del cuento alternan formas que, si bien están íntimamente relacionadas entre sí, poco tienen que ver con el cuento literario, género que comienza a poseer características propias en el siglo XIX. Morris Beja así lo afirma: "The short story did not become truly popular until the nineteenth century."[37]

El origen del cuento literario está en el cuento oral; éste es de naturaleza folklórica: en todas las historias de la literatura de países tanto occidentales como orientales (no podemos olvidar la tradición cuentística de China, de India y de Arabia), se dan ejemplos de este tipo de relato. Algunos críticos piensan que se trata de lo mismo; así, James Cooper Lawrence afirma que el cuento ha tenido "a continuous existence from the very beginning of time to the present day in essentially the same form

as we know it now. The difficulty of this latter task is due to the fact that until comparatively recent times the short story has been to a very large extent an oral genre, preserved as spoken and not written literature."[38]

James Cooper Lawrence llega a decir que "the only difference between modern short-story technique and that of the Middle Ages is a verbal one" (p. 70). Desde luego, si nos atenemos a la naturaleza tradicional del cuento, es evidente que éste ha variado poco. Por ejemplo, si pensamos en algunos de los exeimplos de El Conde Lucanor, de Don Juan Manuel, escrito en 1328, nos asombra su modernidad. El cuento titulado "De lo que contesció a un Deán de Sanctiago con Don Illán, el grand maestro de Toledo," contiene todos los elementos de un cuento moderno: tensión graduada que se resuelve hacia el final tras un elemento de sorpresa, dinamismo narrativo, etc. Pero, después de todo, estamos ya frente a una personalidad creativa y original que, si bien recoge relatos populares muy antiguos, los modifica con fines literarios y moralizantes.

Al finalizar la Edad Media, el cuento de tradición oral, que ya había sido recogido por Don Juan

Manuel y el Arcipreste de Hita, y por ellos modificado y transformado bajo un prisma estilístico personal, alcanza con Cervantes su emancipación definitiva:

> Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, ni imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.[39]

Menéndez Pidal señala a propósito de esto que "La plena originalidad del autor es ya una exigencia apremiante; la literatura de fondo colectivo ha caído por fin en total descrédito. Tanto tardó la narración breve en desprenderse de la prestigiosa tradición y en buscar la concentrada redondez estructural de sus relatos en la sola inventiva del escritor."[40]

La historia del cuento, desde la Edad Media hasta el siglo XIX, aparece, siguiendo las conclusiones de Baquero Goyanes, de esta forma:

1. Literatura medieval: existe el género literario "cuento," aunque se usan otros términos: apólogo, enxiemplo, proverbio, fábula, fasaña, etc.

2. Renacimiento: el término "novela" se usa para narraciones largas y breves.

3. En el Renacimiento se usa la voz "cuento" para: chistes, refranes, anécdotas y narraciones orales y populares.

4. Romanticismo: narraciones versificadas o prosa, de carácter popular, legèndario o fantástico.

5. Escritores de transición, evitan el término "cuento" y usan los de relación, cuadro de costumbres, cuadro social, novela. "Cuento" sólo se usa en narraciones tradicionales, fantásticas o infantiles.

6. Siglo XIX: se usa el término "cuento" para narraciones de todo tipo.[41]

El cuento literario adquiere, como hemos señalado, la categoría de género (tal como lo conocemos hoy) en el siglo XIX, y como dice Baquero Goyanes, fueron escritores como "Maupassant, Dickens, Clarín, Emilia Pardo Bazán, Andreiev, Chejov, Allan Poe, y tantos otros geniales cuentistas del siglo pasado quienes lo llevaron a su máxima posibilidad expresiva" (p. 70). Y concretamente en España, en el siglo XIX, además de los ya citados (Clarín y la Pardo Bazán), habría que añadir los nombres de Gustavo Adolfo Bécquer, Alarcón, Núñez de Arce, Juan Valera, Benito Pérez Galdós, Fernán Caballero, Trueba, Pereda y otros.

Varios escritores pertenecientes a la llamada Generación del 98 escribieron cuentos: Unamuno, Azorín, Valle-Inclán, Pío Baroja. Sin embargo, la

producción cuentística de estos autores no es demasiado brillante, sobre todo si la comparamos con el resto de sus creaciones narrativas y dramáticas.

Aunque muchos de los escritores de las tendencias de vanguardia posteriormente se inclinarían por una literatura más realista, acorde a los tiempos de profundos cambios sociales, la narración de carácter lírico, preocupada por el estilo--preciosista y alambicado--fue muy cultivada. Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Rosa Chacel, Antonio Espina, Francisco Ayala, Juan Chabás, Max Aub, entre otros, fueron los máximos exponentes de estas tendencias vanguardistas.

La Guerra Civil en España pondría drástico fin a estas corrientes literarias; y en 1939 los mejores escritores e intelectuales, que desde la República venían dando tantos frutos en tantos géneros diferentes, tuvieron que exiliarse. Otros--por razones varias--permanecieron en la Península. Durante los primeros años de la posguerra, la actividad literaria española fue muy escasa. Santos Sanz Villanueva piensa que se dio "un notable resurgimiento de las formas breves del relato entre finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta a cargo, sobre todo,

de los escritores que entonces comenzaban."[42] Y más adelante, el mismo crítico dice lo siguiente sobre el cuento en la generación de los años cincuenta:

> Dos circunstancias, sobre todo, favorecieron el desarrollo del cuento en esta generación de los cincuenta. Por una parte, los concursos, que actuaron como estímulo--el Sésamo, . . . el Café Gijón, el Leopoldo Alas, el Juventud--, y por otra, las revistas, que les dieron generosa acogida, sobre todo Revista Española, Acento Cultural, La Hora, Insula, Cuadernos Americanos, Papeles de Son Armadáns. . . . (pp. 802-03)

Eduardo Tijeras, en su antología Ultimos rumbos del cuento español, agrupa a un buen número de narradores nacidos a partir de 1925, entre ellos: Ignàcio Aldecoa, Medardo Fraile, Ana María Matute, Alfonso Grosso, Antonio Martínez Menchén, Francisco Umbral.

Francisco García Pavón, en su Antología de cuentistas españoles contemporáneos ya mencionado, recoge cuentos de Jorge Campos, Camilo José Cela, José Corrales Egea, Miguel Delibes, Carmen Laforet, Lauro Olmo, Carlos Edmundo de Ory, Carmen Martín Gaite, Luis de Castresana, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Daniel Sueiro, Félix Grande y algunos más, entre los que se cuenta el mismo García Pavón.

Erna Brandenberger, en su estudio sobre el cuento español contemporáneo, estudia, entre otros muchos, a Fernando Quiñones, Luis Goytisolo, Ricardo Domenech, Jesús Torbado, José Luis Acquaroni. También, entre los narradores exiliados se ocupa de Ramón Sender, Max Aub, Francisco Ayala, Segundo Serrano Poncela, Arturo Barea, Rosa Chacel y Roberto Ruiz.

En resumen: tras la Guerra Civil, tanto en España como en el exilio, los narradores españoles escribieron muchísimos cuentos. En España el cuento siguió las vicisitudes de la novela: el realismo de los años cincuenta, y posteriormente, los experimentos narrativos que llegaron en parte por la influencia de la narrativa hispanoamericana.

Notas

[1] Brander Matthews, The Philosophy of the Short-story (New York: Longmans, Green, and Co., 1912), p. 13.

[2] Thomas Gullason, "The Short Story: An Underrated Art," en Short Story Theories, ed. Charles E. May (n.p.: Ohio University Press, 1976), p. 19.

[3] Eduardo Tijeras, Ultimos rumbos del cuento español (Buenos Aires: Editorial Columba, 1969), p. 9. Las páginas 9 a 45 se dedican a esbozar las últimas tendencias del cuento español.

[4] Francisco García Pavón, Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1966) (Madrid: Editorial Gredos, 1966), p. 8.

[5] Erna Brandenberger, Estudios sobre el cuento español contemporáneo (Madrid: Editora Nacional, 1973), pp. 23-24.

[6] José Domingo, "Perennidad del cuento," Insula, No. 319 (1973), p. 5.

[7] Domingo Yndurain, "Los géneros literarios," en Introducción a la metodología literaria (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1979), pp. 155-56.

[8] Mariano Baquero Goyanes, El cuento español en el siglo XIX (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949), pp. 26-27.

[9] Eduardo Mallea, Poderío de la novela (Buenos Aires: Aguilar Editor, 1970), p. 151.

[10] Diccionario de la Lengua Española (Madrid: Real Academia Española, 1970), pp. 392-93.

[11] Diccionario de la Lengua Española, p. 393.

[12] María Moliner, Diccionario de uso del español (Madrid: Editorial Gredos, 1966), I, 831.

[13] Dictionary of Literary Terms (New York: McGraw-Hill, 1972), p. 343.

[14] Baquero Goyanes, p. 59.

[15] Entrevista personal con Manuel Andújar, 23 agosto 1982.

[16] Luis Leal, Introd., Cuentistas hispanoamericanos del siglo XX (New York: Random House, 1972), p. 3.

[17] Leal, p. 6.

[18] Anton Chekhov, Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics, ed. Louis S. Friedland (New York: Benjamin Blom, 1964), p. 11. Carta a A.S. Souvorin, 27 octubre 1888.

[19] Chekhov, p. 83. Carta a E.M. Sh_____, 25 marzo 1896, a propósito del cuento "Cher Maître."

[20] Baquero Goyanes, p. 45.

[21] A.L. Bader, "The Structure of the Modern Short Story," en Short Story Theories, ed. Charles E. May (n.p.: Ohio University Press, 1976), p. 108.

[22] Leal, pp. 3-11.

[23] Francisco Ayala, Reflexiones sobre la estructura narrativa (Madrid: Taurus, 1970), p. 12.

[24] Matthews, pp. 15-17.

[25] Jenni Skerl, "An Interview with William S. Burroughs," Modern Language Studies, Summer 1982, p. 5.

[26] Alberto Moravia, "The Short Story and the Novel," en Short Story Theories, ed. Charles E. May (n.p.: Ohio University Press, 1976), p. 149.

[27] Baquero Goyanes, pp. 124-25.

[28] Enrique Anderson Imbert, El cuento español (Buenos Aires: Editorial Columba, 1969), p. 8.

[29] Alba Omil y R. Piérola, El cuento y sus claves (Buenos Aires: Editorial Nova, 1967), pp. 22-23.

[30] Anderson Imbert, p. 8.

[31] Juan Ignacio Ferreras, Tendencias de la novela española actual 1931-1969 (París: Ediciones Hispanoamericanas, 1970), p. 10.

[32] Alberto Adell, "Novela larga y novela corta (Angus Wilson y John Wain)," Insula, No. 263 (1968), p. 14.

[33] Erna Brandenberger, p. 136. Carta de Francisco García Pavón, 10 septiembre 1970.

[34] Entrevista personal con Manuel Andújar.

[35] Chekhov, p. 17. Carta a A.N. Pleshcheyev, 30 septiembre 1889.

[36] Matthews, p. 52.

[37] Morris Beja, Film and Literature (New York: Longman Inc., 1979), p. 19.

[38] James Cooper Lawrence, "A Theory of the Short Story," en Short Story Theories, ed. Charles E. May (n.p.: Ohio University Press, 1976), pp. 66-67.

[39] Miguel de Cervantes, Prólogo a las Novelas Ejemplares, en Obras de Cervantes, ed. Biblioteca de autores españoles (Madrid: Ediciones Atlas, 1944), I, 100.

[40] Ramón Menéndez Pidal, Prólogo, Antología de cuentos de la Literatura Universal (Barcelona: Editorial Labor, 1955), p. XLII.

[41] Baquero Goyanes, pp. 73-74.

[42] Santos Sanz Villanueva, Historia de la novela social española (1942-1975) (Madrid: Editorial Alhambra, 1980), p. 93.

III

El exilio español de 1939. Literatura del exilio en el contexto de la literatura española de posguerra.

Es imprescindible para un justo conocimiento de las coordenadas del exilio español de 1939 establecer paralelos con otros exilios; no ya con los que ocurrieron en España, en su larga historia de destierros e intransigencias, sino también intentar ver el fenómeno del exilio desde una perspectiva más amplia de otros países y de épocas diversas. Antes de adentrarnos en los diferentes aspectos del exilio--y a modo de introducción--conviene citar las palabras del que fuera presidente de México, José López Portillo, en el prólogo a la obra conjunta, El exilio español en México 1939-1982, aparecida recientemente:

> El destierro es siempre una mutilación de la parte del ser humano que más duele: una mutilación en el sentido de la biografía individual y de la historia colectiva. El refugiado pierde sus asideros con la realidad, abandona las señales de sus antepasados, se desata de la red de significaciones que sus prójimos habían tejido en torno suyo, desde antes que él naciera, y se pone a la mitad del mundo, sin tierra propia bajo sus pies, y con recuerdos--y nada más que recuerdos--como únicas señas entrañables de identidad.[1]

Es indudable que el exilio representa siempre una ruptura, un drástico tajo en la vida del hombre. El desterrado tiene que hacer un esfuerzo sobrehumano para asimilarse a los usos y costumbres del país que le acoge. Pero lo que nos interesa destacar de las palabras de López Portillo es la utilización de los sintagmas "destierro" (o sus derivados) y "refugiado" en un contexto semejante. Si añadimos la voz "exilio" (y sus derivados), nos encontramos con ciertos problemas que habrá que solventar antes de adentrarnos en la fenomenología del exilio y, por ende, en la psicología del exiliado.

Paul Tabori, en su estudio, The Anatomy of Exile, al considerar este mismo problema semántico que encierra el término "exilio," reproduce las palabras del "Statute of the Office of the United Nations High Commissioner for Refugees":

> . . . any person who, as a result of events occurring before 1 January 1951 and owing to well-founded fear of being persecuted for reasons of race, religion, nationality or political opinion, is outside the country of his nationality and is unable or, owing to such fear or for reasons other than personal convenience, is unwilling to avail himself of the protection of that country; or,who not having a nationality and being outside the country of his formal habitual residence, is unable or, owing to such fear or for reasons other than personal convenience, is unwilling to return to it.[2]

Por lo tanto, no se trata de una causa única (en el caso que nos ocupa: el miedo a la represión nacionalista tras la Guerra Civil), sino que en el fenómeno "exilio" se dan diferentes razones para que el ciudadano tenga que buscar nuevos horizontes fuera de su país de origen.

Roberto Ruiz dijo en el coloquio que siguió a su conferencia, "Símbolos novelísticos del exilio," que el destierro geográfico, histórico y metafísico son inseparables.[3] La separación física del país de origen es imprescindible a la hora de hablar de exilios o destierros. Parece obvio, pero--como enseguida veremos--esto determina el verdadero exilio, pues el exilio interior (concepto que parece haberse puesto de moda) carece de esta circunstancia de alejamiento físico del país de origen.

El Diccionario de la Lengua Española dice que "exilio (del latín exilĭum) es la separación de una persona de la tierra en que vive"; y se asocia a motivos políticos.[4]

A los términos "exiliado," "expatriado," "desterrado," habría que añadir, en el caso del exilio español en México, el neologismo acuñado por José Gaos: "transterrado," puesto que, según el filósofo

español, los españoles se adaptaron con facilidad a México por lo que este país tiene de español.[5]

En la Introducción nos hemos referido a la historia de España como una historia de muchos exilios y éxodos. La expulsión de los judíos y posteriormente la de los moriscos--tan españoles como los cristianos viejos--significó para España una pérdida insustituible, por el valor intelectual y económico de ambos grupos semíticos. También hemos hecho referencia a la emigración de liberales a Inglaterra en el siglo pasado. Además del fundamental estudio de Vicente Llorens, Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra 1823-1834, habría que mencionar el capítulo "Iberian Exiles"(pp. 138-139) en The Anatomy of Exile, de Paul Tabori.

El siglo XX está plagado de exilios. Tras la Segunda Guerra Mundial--y antes, huyendo de los horrores nazis--miles de personas tuvieron que exiliarse de sus países de origen. En los últimos años hemos asistido a la diáspora latinoamericana, producida por regímenes dictatoriales militares. La historia del hombre contemporáneo es la historia de un exilio. Tal vez la naturaleza de exiliado que estigmatiza al hombre moderno esté ya implícita en

la condición humana. Así lo sugiere Roberto Ruiz, al concluir su ponencia "Símbolos novelísticos del exilio" (MLA Convention, 27 diciembre 1981) con estas palabras:

> Los narradores que más hondo han sentido el exilio--Bartra, Sender, Granell, Max Aub, Arana, Andújar, Serrano Poncela--nacen y viven en los mismos reinos absurdos y convulsos que trató de explicarse Albert Camus, y, como Albert Camus, se encuentran obligados al tránsito simbólico, a la invención de un nombre o una cifra que localice y familiarice la enormidad de un universo hostil. Al hablarnos del caos, de la isla, de los campos de concentración, al rastrear y descubrir los símbolos novelísticos del exilio, estos narradores dan fe con mayor o menor exactitud, con más o menos suerte de la esencia y presencia del hombre contemporáneo.

Es tal vez previsible que Roberto Ruiz, un exiliado de 1939, se exprese en esos términos. Sin embargo, también denuncia ese mismo continuo sentir desterrado del hombre moderno el poeta no exiliado, Luis Rosales: "El exilio es la situación permanente en que se encuentra el hombre actual."[6] El exilio, pues, va más allá de lo meramente histórico.

La Guerra Civil terminó después de tres lustros de encarnizada lucha en la que murieron un millón de españoles. A los vencidos, nos les quedaba otra salida que el exilio, so pena de sufrir la venganza a manos

de las fuerzas nacionalistas. En aquellos primeros meses tras la finalización de la guerra, se llevaron a cabo fusilamientos a mansalva, sin ningún tipo de juicio previo. El 18 de septiembre de 1939, Francisco Franco, en un discurso pronunciado con motivo de su viaje a Asturias, dijo lo siguiente:

> No hay más que una justicia, la justicia serena, la justicia del Estado, la justicia humana que hemos puesto en manos uniformadas y que son las que llevan, previos los trámites procesales, la vindicta pública y la ejecución del castigo, pero el castigo humano y necesario. Yo, a vosotros que sois los más afectados por las crueldades rojas, quiero deciros que lo mismo que se pagan las deudas, así se pagan los delitos y las faltas.[7]

No podía haber perdón para los vencidos; por eso el exilio, por eso la huida de esa "vindicta pública" con la que amenazaba el Caudillo. La España de la Cruzada, de la Reconquista, continuó, inexorable y sanguinariamente, la purga de quienes representaban "el peligro rojo."

A una democracia vacilante por falta de liderazgo y de fuerzas reaccionarias aún inextirpables, siguió una dictadura que no terminaría hasta la muerte de Francisco Franco en 1975.

La diáspora de 1492 había tenido fundamentalmente una raíz religiosa (inseparable, por otra parte, de

lo sociopolítico). La emigración liberal a Inglaterra fue esencialmente política. El exilio de 1939 obligó a los españoles de todas las condiciones sociales, de ideologías diversas (como también a aquéllos que eran ajenos a una ideología determinada) a abandonar el país. No fueron únicamente intelectuales los que se exiliaron; también formaban el exilio militares, artistas, obreros, artesanos, campesinos, comerciantes, burócratas, industriales, sacerdotes; es decir, todo un pueblo, con ejemplos múltiples de sus estamentos sociales.[8]

Manuel Tuñón de Lara evoca así los últimos días de la guerra y el comienzo del exilio hacia Francia:

> A todo esto, el Gobierno francés cerró de nuevo la frontera; decenas de millares de mujeres, niños y ancianos se aglomeraban, durante aquellas noches heladas de finales de enero, en los puertos fronterizos. Llovía torrencialmente, muchos heridos marchaban a pie y no había curas de repuesto para sus llagas, . . . las mujeres se arrastraban penosamente por los senderos helados llevando en sus brazos a los pequeñuelos. . . . Por fin, la frontera fue abierta otra vez pero también se abrieron, próximos a ella, los campos de internamiento de Argèles, Saint-Cyprien, Prats de Mollo. . . . Una nueva tragedia comenzaba para centenares de miles de españoles que habían perdido su patria.[9]

Paul Tabori, en su ya citado The Anatomy of Exile, menciona además los continuos bombardeos de los aviones italianos y alemanes que se ensañaron con la España peregrina (p. 203).

No podemos olvidar en ningún momento a lo largo de nuestro estudio las circunstancias penosísimas de este exilio. Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela y Eugenio F. Granell sufrieron en su propia carne las trágicas circunstancias de este destierro que se iniciaba en el campo de concentración en Francia para prolongarse después en países y ámbitos diversos.

Se ha discutido mucho la actitud de Francia hacia los refugiados españoles. Nos llevaría muy lejos glosar ahora las diversas posturas adpotadas por historiadores y críticos. Paul Tabori--a quien hay que elogiar por su objetividad--piensa que aunque al principio Francia anduvo indecisa y no supo acoger debidamente a los exiliados, lo cierto es que nunca los abandonó (pp. 348-49). Así dice que "By June 1939 France was spending seven million francs a day to maintain her Spanish 'guests.'" El mismo Tabori da la cifra de 400.000 refugiados entre 1937 y 1939 (pp. 202-03). Sin embargo, no fue hasta 1944, según Tabori, que "the Intergovernmental Committee on

Refugees decided to extend its mandate to the Spanish refugees and to help them effectively," y concluye, con resignada ironía, diciendo que para entonces "their numbers were greatly depleted" (p. 204).

Miles de españoles se alistaron en el ejército francés y continuaron su lucha contra el fascismo en los llamados maquis. A propósito de esto, Paul Tabori dice que:

> About 12,000 of them were captured by the Germans who deported them to swell their enormous force of slave labour; according to tentative statistics almost 10,000 died in battle or in these camps. Those Spanish partisans who were captured by the Germans were usually shot on the spot (p. 204).

Y no solamente en Francia y Alemania se refugiaron españoles del éxodo y del llanto, como diría el poeta León Felipe, sino también en el Norte de Africa y en Rusia. Paul Tabori nos da las cifras y los datos precisos:

> Estimates more or less agree that about 5,800 Spaniards took refuge in Russia after the Civil War, of whom about 1,700 were children. In addition, at least 5,000 Spanish children were sent to the Soviet Union during the Republican-Francoist struggle when the Falangist forces were overturning the northern provinces (p. 383).

Pero la Unión Soviética no acogió a los refugiados españoles como hubiese sido de esperar de un país de régimen comunista. La Revolución de 1917, que tanta esperanza había sembrado en el mundo, había dado paso a una dictadura tan injusta, opresiva y represora como en los viejos tiempos de los zares. El fanatismo comunista, llevado a sus últimas consecuencias, mal entendidas, sesgó la posibilidad de un desarrollo verdaderamente democrático. La Rusia idealizada en los poemas del chileno Pablo Neruda y en los de Miguel Hernández, el pastor de Orihuela, no era, ni mucho menos, el paraíso socialista que muchos españoles habían imaginado. Como dice Tabori:

> From the moment the adult exiles arrived, they were subjected to the same rigorous discipline as the natives and were told that they would have to obey all orders given, under pain of death or imprisonment. . . . Those under suspicion of disloyalty to the regime had to undergo intense interrogation and were either executed or ordered to "prove their loyalty" in labour camps for periods ranging from three to twenty-five years. . . . The majority, however, died under the conditions of extreme hardship (p. 384).

Además, muchos de estos exiliados morirían, desacostumbrados a las bajísimas temperaturas (Tabori, p. 384). Diez años después de terminar la

Guerra Civil, de los 5.800 españoles exiliados que llegaron a Rusia, sólo quedaban con vida unos 1.200 (Tabori, p. 385).

Resumamos--siguiendo los datos que suministra Tabori--las cifras del número de exiliados dispersos por varios países:

Francia	150.000 exiliados
México	28.000 exiliados
Argelia	17.000 exiliados
Unión Soviética . . .	5.800 exiliados
Argentina	3.000 exiliados
Gran Bretaña	3.000 exiliados
Venezuela	2.600 exiliados
Bélgica	2.000 exiliados
Marruecos	1.000 exiliados
Tunicia	900 exiliados

(p. 204)

Las cifras son bastante elocuentes: nos hablan de más de medio millón de exiliados, repartidos por muchos países del mundo. Los Servicios Especiales que la Legación de México en Francia había dispuesto para el censo de refugiados españoles registran un total de 527.843 exiliados.[10]

La diferencia fundamental entre el refugiado político y el emigrante estriba en que si bien éste sabe que puede regresar al país del que ha salido en busca de mejor vida en cualquier momento, aquél depende para su regreso de los acontecimientos políticos que puedan hacerle factible la vuelta a la patria sin

temor a represalias. La psicología del exiliado, sin embargo, tiene mucho en común con la del emigrante: ambos se encuentran en países extraños, a veces, abiertamente hostiles, en un ambiente que les resulta cerrado, excluyente. El refugiado, sea por motivos económicos o políticos, tiene que recomenzar toda una vida, lo que a veces es imposible sin un doloroso desenraizamiento. Pero, son varias las causas por las que un hombre, un pueblo, se ve obligado a emigrar, a exiliarse, a desenraizarse. Según María Pfister Ammende, estas causas pueden resumirse en cuatro:

> 1. Fear of the persecutor with subsequent tendency to develop anxiety when the real danger is over. . . .
>
> 2. Hypertrophy of the instinct of self-preservation with deterioration of moral values. . . .
>
> 3. Clinging to values that have remained intact or to the lost homeland amounting in some cases to fixation.
>
> 4. Overvaluation of the country of asylum.[11]

Si aplicásemos estos resultados sintomáticos a los exiliados españoles, no nos será difícil comprender ciertas conductas y actitutdes. Durante mucho tiempo--en algunos, para siempre--el recuerdo de la guerra se convirtió en una pesadilla; en otros, además de la

guerra y la penosa salida de España, el campo de concentración en Francia o en Rusia les marcará indeleblemente; otros quedarán anclados en un pasado dantesco; otros se refugiarán en sí mismos, manteniéndose aislados de sus mismos compañeros de exilio, pendientes día tras día, año tras año, de los acontecimientos que se desarrollan en la Península.

Esta fe en un retorno próximo posibilitó que muchos no perdieran sus últimas esperanzas en el exilio. Los exiliados españoles tardaron mucho tiempo en aceptar la realidad histórica: Francisco Franco había ganado la guerra y, a pesar de sus coqueteos con Hitler y Mussolini, consiguió que España permaneciese neutral en la Segunda Guerra Mundial, con lo cual la dictadura se fue consolidando y con ella el régimen de terror y represión que siguió al conflicto bélico español.

Es evidente que la edad del exiliado al salir del país de origen determina muchas de sus actitudes y de su posterior asimilación al país de asilo. Para los niños y muy jóvenes, sería más fácil adaptarse al nuevo medio. En los casos de los escritores que tratamos en nuestro trabajo, sus edades cuando salieron

de España eran: Manuel Andújar, 26 años; Segundo Serrano Poncela, 27 años; Eugenio F. Granell, 27 años. Es decir que eran hombres intelectualmente formados. Habían vivido la Dictadura de Primo de Rivera y la II República; vivieron las experiencias de la guerra y el campo de concentración. Y empezaron su carrera literaria en el exilio.

Lo que más importa a la hora de intentar comprender la psicología del exiliado no es tanto el por qué de su exilio, sino el hecho del alejamiento forzoso y forzado de su país de origen. Por ejemplo, José Ignacio Rasco, estudiando el exilio cubano que siguió a la Revolución de 1959, resume así algunos aspectos que lo configuran:

a) "Carácter penoso" y de expulsión que confronta.

b) Efectos o consecuencias producidas por el destierro mismo.

c) Nuevo asentamiento comunitario.

d) Marginalidad o distancia del exiliado con relación a centros de su preferencia.

e) Motivación política en la salida.[12]

Nos hemos referido ya al "carácter penoso" del exilio español--particularmente trágico por los eventos históricos que los dificultaron todavía más. Los

"efectos o consecuencias" del exilio español fueron innumerables y van desde trastornos psíquicos insuperables hasta la muerte misma del exiliado. Es, además, obvio que no fue lo mismo el exilio en Francia o en Rusia que en Hispanoamérica. Tanto Manuel Andújar como Serrano Poncela vivieron en un medio de habla española. Eugenio F. Granell vivió en dos ambientes muy distintos y hasta opuestos: primero, su estancia en países hispanoamericanos; posteriormente, en los Estados Unidos.

Los primeros años del exilio fueron los más duros, si bien existía aún la esperanza viva en el regreso. Pero a pesar de ese dolor común del exiliado en tierra adoptiva, también se dieron casos de luchas y enfrentamientos, inevitables por esa misma "lucha adversa que todo destierro implica" (Rasco, p. 23).

Para Manuel Andújar, Eugenio F. Granell y Serrano Poncela (como para tantos otros escritores del exilio español de 1939), la experiencia del destierro marcaría para siempre sus destinos. Las vivencias dolorosas de la expatriación formaron el carácter y el sentir de estos hombres. Roberto Ruiz, más joven que ellos, dijo lo siguiente en el ya mencionado coloquio:

> Podríamos decir que al desterrarse físicamente, el hombre conoce de manera más íntima y más intensa el hecho de su desarraigo natural o sobrenatural incluso. Es decir, por estar en otros ambientes, por estar en otras tierras, por tener que vivir en sitios donde las condiciones y las circunstancias no siempre son favorables, uno piensa a veces en la posibilidad de que por debajo de todo eso haya un desentrañamiento o una enajenación de carácter radical (MLA Convention, 27 dic. 1981).

En otras palabras: el exilio como condición humana. El hombre es un ser enajenado de su misma naturaleza. Independientemente de lo que de positivo o negativo pueda tener este concepto existencial (Roberto Ruiz recordaría una y otra vez, en aquel coloquio, al escritor existencialista francés, Albert Camus), el ahondamiento que las circunstancias del exilio permitieron en la propia psicología del escritor exiliado, enriqueció, como consecuencia, su mundo novelesco.

En cierta forma, la obra literaria de estos hombres es la respuesta al exilio. El destierro físico, geográfico, histórico y, desde luego, colectivo, situó a estos escritores en una perspectiva especial, desde la que harían gran parte de su labor novelística.

Por eso, los narradores del exilio español se convierten en los cronistas--literarios, por supuesto--de un pasado que en Manuel Andújar se remonta hasta

los lejanos días de la Dictadura de Primo de Rivera, mientras que en Roberto Ruiz se inicia en el campo de concentración.

Si las circunstancias que obligan al exiliado o al emigrante a salir de su país son necesariamente diferentes--políticas unas, económicas las otras--la psicología del desterrado posee muchos elementos comunes en ambos casos: la nostalgia por el país perdido (aunque se trate de algo temporal), las dificultades frente al nuevo medio, las esperanzas constantes en la posibilidad de regreso, etc.

En el caso del desterrado político--o expatriado--las circunstancias que le obligan a exiliarse pueden ser de naturaleza y signos muy diferentes: la dictadura franquista, el régimen represivo soviético, etc. Tampoco significa mucho a este respecto la nacionalidad del exiliado. Pero lo que a nosotros más nos interesan son las actitudes del escritor en el exilio. Por ejemplo, José Donoso, exiliado chileno, en su novela, El jardín de al lado, fundamentalmente autobiográfica, dice lo siguiente, refiriéndose a su destierro y a la problemática humana que éste le plantea:

> . . . la sensación de que el tiempo pasaba, y mi gran experiencia chilena iba retrocediendo, desgastada por los años su función como fuente de elocuencia. . . . ¿Cómo impedir que se esfumaran y palidecieran mis seis días calabozo, que eran como el trazo que definía el contorno de mi identidad? ¿Cómo impedir que se desvaneciera algo tan mío, fuerte sobre todo porque por primera vez me vi arrastrado por la historia para integrarme en forma dramática al destino colectivo?[13]

Sería suficiente que en vez de hablar de "experiencia chilena," el texto hablara de experiencia española, para que esa actitud nostálgica del exiliado se trasladase a México, a Francia o a Argentina. El escritor desterrado, en un ambiente y en un medio nuevos, difíciles, hostiles u hospitalarios, vuelve sus ojos al pasado, y en el pasado revive también las experiencias que le llevaron a abandonar su país.

Y a pesar del éxito y de la fama--que muy pocos consiguieron fuera de España, con la excepción de Francisco Ayala, Rosa Chacel y de algún otro cuyas obras se conocieron en la Península muchos años después de la gran diáspora--el exiliado arrastra su tristeza y su dolor que son--tal vez, para siempre--la huella del destierro. En <u>El jardín de al lado</u>, el autor, hablando de Pancho Salvatierra, exiliado chileno, nos dice que "en el fondo llamaba para decirnos que por esto o aquello esa noche se sentía viejo y solo y

extranjero pese a sus triunfales veinte años en Europa" (p. 23).

La fijación de los recuerdos puede resultar muy grave en un escritor porque de vívidos y frescos a la larga terminan convirtiéndose en añejos y descoloridos. Mientras que el país que se dejó evoluciona--o mejor dicho, cambia, porque en el caso de la España franquista, la evolución fue imperceptible, al menos en los primeros años de la posguerra--, el escritor exiliado se halla desvinculado del proceso político, aunque intente por todos los medios--siempre limitados-- seguir en contacto con su patria.

Novelar lo que se desconoce entraña muchos riesgos; además, el lenguaje experimenta cambios léxicos, idiomáticos, puesto que la sociedad cambia, los valores cambian, las actitudes son otras. Rafael Martínez Nadal, el crítico de la literatura española, que vivió en Inglaterra durante muchos años, manifestó en una entrevista que le hicieron a su vuelta a España que "el peligro mayor del que va al exilio es ese mantener viva la imagen de la patria tal como la vivieron en el momento en que tuvieron que abandonarla: tendencia natural que lleva a un patético anquilosamiento."[14]

El escritor latinoamericano, Fernando Alegría, comparando los exilios hispanoamericanos y español, dice en una entrevista realizada por Marjorie Agosín, "No hemos llevado, como los españoles del 36, una cultura intacta a cuestas para cuidar de ella, remozarla, pulirla y enriquecerla en el invernadero del destierro. La de ellos poseía fundamentos indestructibles, fronteras intocables, era castiza por los cinco costados."[15]

La literatura catalana en el exilio (Xavier Benguerel, Mercè Rodoreda, Agustí Bartra y otros) siguió derroteros distintos, aunque con un denominador común. Por otra parte, creemos que la división entre literatura hispanoamericana y española es algo que resulta forzado y de obvias limitaciones. El escritor exiliado chileno, cubano o uruguayo posee, además del acervo de la literatura de su país, la tradición literaria española. El mundo hispánico, con sus diferencias y contrastes, es un todo indivisible. Verlo de otro modo lleva a distorsionar conceptos y a caer en clichés y estereotipos lamentables.

Es Paul Tabori, en su Estudio, The Anatomy of Exile, quien profundiza más en este aspecto de la psicología del exiliado. El escritor en el destierro

vive en dos tiempos simultáneamente: en el pasado y en el presente del país que le acoge. Este presente apenas si tiene relevancia para él, mientras que el pasado, rememorado una y otra vez, adquiere fuerza y constancia en el recuerdo. Tabori concluye diciendo que "It happens that the 'emigré' lives in a complete vacuum which his imagination fills exclusively with phantoms of a dead world" (p. 32).

Pero el tiempo sigue su inexorable curso, y mientras el desterrado sigue rumiando su pasado--que en cierta forma le individualiza y le da identidad--, "maldice, sueña, recuerda," como se lamenta Donoso en la novela que comentábamos (p. 181). La historia continúa, las generaciones se suceden; y un día, el exiliado regresa a su país de origen. Manuel Andújar y Eugenio F. Granell hablan con frecuencia de lo que significó para ellos el retorno (entrevistas en los apéndices). El encuentro con una España muy diferente a la que abandonaron en 1939 les abriría nuevas heridas nunca cicatrizadas en el largo destierro. Muchos escritores exiliados españoles volverían, pero seguirían sintiéndose extranjeros, esta vez en su propia tierra. Algunos, como Manuel Andújar, aceptarían el reto y, abandonando el país que les diera asilo (segunda

patria en muchos de ellos), retornarían definitivamente a España.

El regreso del exiliado, sus intentos de reintegrarse a una nueva sociedad de la que se siente marginado, son los temas de la novela de Daniel Sueiro, Estos son tus hermanos. A la alegría del regreso, se sucede triste realidad de inadaptación en un mundo diferente al que dejó. El recuerdo de la España que abandonara en 1939, y que durante sus años de exilio sería su razón de ser, ha dejado de existir. La España de los años sesenta y setenta había tomado otros rumbos.

Refiriéndose a la novela de Daniel Sueiro, Sanz Villanueva dice que en ella se "narra el caso de un exiliado político, Antonio Molina, que, tras veinte años de ausencia, y gracias al perdón oficial del gobierno, puede regresar a su tierra. Realizada su gran ilusión e incluso obsesión, la alegría del primer encuentro con su ciudad--Cuenca--se va volviendo tristeza y desesperación a la vista de las diversas reacciones de sus familiares y conciudadanos. Por fin tendrá que regresar al exilio."[16]

Otros escritores exiliados, fuera por las dificultades del retorno como por la imposibilidad de

emprender la aventura del regreso, abandonando vínculos profundos en el país de asilo, optaron por visitar esporádicamente España, aunque no se decidieron a residir permanentemente en la Península (algunos lo han hecho mucho después, como Francisco Ayala y Eugenio F. Granell).

Santos Sanz Villanueva, en su Historia de la novela social española (1942-1975), aparecido en 1980, se refiere a autores como Antonio Ferres y José Ortega, que publicaron la antología Literatura española del último exilio. Sanz Villanueva utiliza también el término "exilio interior" (p. 176), pero sin extenderse, ya que su excelente estudio no abarca a la literatura del exilio.

El poeta Vicente Aleixandre, asumiendo la condición de exiliado interior, incluso se vanagloria de ello, cuando en una entrevista reciente (1983), manifiesta que ". . . no lamento haberme quedado aquí porque ya he pasado y vivido aquí la suerte de mi pueblo."[17]

A partir de la aparición del estudio de Paul Ilie, muchos escritores españoles que permanecieron en la Península tras el fin de la Guerra Civil se han manifestado de modo semejante a Vicente Aleixandre.

No se nos ocultan las terribles experiencias que tanto Vicente Aleixandre como otros escritores pasaron en la España franquista, pero no nos parecen equiparables el exilio interior con el exilio a Francia, México, etc. Tampoco hay que olvidar que aunque el exilio sea un fenómeno extraliterario, el escritor desterrado es responsable de un texto, de una novela o de un poema, que son--aunque resulte obvio decirlo--construcciones lingüísticas, creadas por medio de palabras. Y es por este triángulo hablante-escritor-lector que la obra literaria adquiere naturaleza y razón de ser. Por eso, Francisco Ayala, en su día, se había preguntado angustiosamente, "Para quién escribimos nosotros?"[18] Un escritor, privado de su público, escribe a tientas, sondeando e imaginando un mundo que tal vez no existe más allá de su forzado exilio.

Roberto Ruiz nos respondió lo siguiente cuando le preguntamos sobre su opinión en cuanto al llamado "exilio interior" (carta del 13 de marzo de 1982 dirigida al autor del presente trabajo):

> Equiparar el llamado "exilio interior" con el destierro de verdad es una locura. . . . A lo que lleva el intento de glorificar el exilio interior es a la justificación de la censura. El increíble razonamiento es éste: la censura obligó a los escritores a hacer gimnasia mental y a aumentar la distancia simbólica; la gimnasia mental es lo propio de la literatura, ergo, la literatura florece con la represión. . . . Hay que distinguir los dos fenómenos, y hacer una de dos cosas: o estudiarlos aparte como productos diferentes, o ver cada obra en su valor sin fijarse demasiado en las condiciones que la rodearon. Y lo del "exilio interior" es un término que conviene abolir, pues además de ser inexacto, es estéticamente estéril.

¿No es consecuentemente de esperar una opinión así de un escritor que sufrió el horror del campo de concentración, el posterior exilio en México y Estados Unidos, las dificultades de un esporádico retorno? Así, pues, no debe extrañarnos que Roberto Ruiz rechace el concepto de exilio interior por el titánico esfuerzo que él y otros muchos autores tuvieron que realizar para conservar el idioma, instrumento imprescindible de su labor literaria. El mismo Roberto Ruiz, en el coloquio ya mencionado, dijo al respecto de la crisis lingüística del exiliado que "No cabe duda de que al desterrado se le olvida . . . el idioma."

También es de naturaleza distinta lo que se ha

llamado "autoexilio," en casos como el del dramaturgo Fernando Arrabal, y sobre todo en el de Juan Goytisolo. Pero, insistimos, no se trata del destierro como tal. En Señas de identidad, Goytisolo habla de "voluntaria expatriación a París" y de su "existencia errabunda por Europa,"[19] pero sus contactos físicos con España continuaron a pesar de su ambigua expatriación.

Hasta ahora nos hemos estado refiriendo a la literatura del exilio como capítulo desgajado de la historia de la literatura española contemporánea; pero es un capítulo que resulta imprescindible para obtener una visión completa de la literatura española de posguerra. Y si nos apuran, habría que hablar de una nueva literatura, en el caso de la narrativa española creada en el exilio hispanoamericano. Como dice Andrés Iduarte, al comentar Los pies descalzos:

> El éxodo de miles de españoles republicanos a México vino a ser la coronación de una reintegración hispánica trascendental, consciente y hondamente lograda por algunos de ellos . . . de excelentes y lejanas proyecciones históricas para los dos lados del mar.[20]

Ya hemos mencionado el libro de José Ramón Marra-López, Narrativa española fuera de España, 1939-1961. El fue el primero en dar a conocer y

estudiar la obra de algunos escritores exiliados; de otros sólo cabía mencionar sus nombres, puesto que al aparecer su libro en 1963, muchos de los autores que hoy ya poseen una obra importante por su calidad literaria y por su riqueza y variedad de textos, . habían publicado poco. Guillermo de Torre, en Revista de Occidente, escribió una reseña del libro de Marra-López titulada "Hacia un más allá del realismo novelesco," en la que le acusaba de no haber ahondado en el problema intelectual del exilio, entre otras cosas.[21] Marra-López, en su respuesta en la revista Insula, "Precisiones a una crítica de Guillermo de Torre," se defendió diciendo que él sólo había intentado "dar a conocer al lector español una parte ignorada de nuestra literatura."[22]

La polémica entre Marra-López y Guillermo de Torre merece recordarse porque hizo que se prestara mayor atención a la literatura del exilio; al fin y al cabo, era lo que Marra-López había pretendido en su estudio, rompiendo así una lanza por esa literatura española desconocida.

El mismo Marra-López dirigió también sus esfuerzos al estudio y valorización, no sólo de la narrativa del exilio, sino también a la poesía, y es precisa-

mente en su artículo "Jóvenes poetas españoles en México (Una promoción desconocida)" donde pone el dedo en la llaga, al decir que la obra de los autores exiliados "es una parte importantísima de nuestra literatura contemporánea y quien la ignore--deliberadamente o no--dará la espalda a un trozo de nuestra historia más inmediata, levantando un cierto andamiaje particular que nada tiene que ver con España."[23]

Esta llamada de atención sobre la literatura que se había venido creando en el destierro vehiculizaría otras investigaciones sobre el exilio español de 1939. A partir del estudio de Marra-López, la crítica española comienza a tener en cuenta la labor literaria de algunos exiliados, sobre todo la de aquellos que ya habían publicado antes de la Guerra Civil (José Ramón Sender, Max Aub, Francisco Ayala), pero también--y esto tal vez fuera más importante--la de otros que hasta ese momento habían sido totalmente ignorados. Así, Gonzalo Torrente Ballester, en Panorama de la literatura española contemporánea, a pesar de hacer algunas objeciones al libro de Marra-López, piensa que su estudio sobre los narradores exiliados "cubre un vacío lamentable en la bibliografía y en la crítica españolas," y concluye diciendo que "Desde el punto

de vista histórico, el trabajo de Marra-López es irreprochable."[24]

A partir de Narrativa española fuera de España, fueron apareciendo algunos artículos que comentaban, aisladamente, la narrativa, la poesía, y en algún caso, el teatro del exilio. Dedicaron su atención a la literatura exiliada críticos como Rafael Conte, en Cuadernos para el Diálogo; José Domingo, en Insula; Vicente Llorens, José Campos y otros.

Pero no será hasta la aparición, en 1977, de la obra conjunta El exilio español de 1939, que el exilio y sus variados aspectos históricos y culturales aparezcan estudiados con profundidad. La obra, dirigida por José Luis Abellán, es hasta ahora el estudio más completo que se ha escrito sobre el exilio español. En ella se estudian: la emigración republicana y sus antecedentes históricos; la Guerra Civil y los campos de concentración, etc.; y también, los aspectos literarios, culturales, artísticos y filosóficos del exilio. Se incluye además un volumen dedicado a la literatura catalana, euskera y gallega escrita en el exilio.

El estudio de Santos Sanz Villanueva, "La narrativa del exilio," en el volumen IV de la obra,

es, hasta ahora, lo más completo sobre este aspecto de la literatura exiliada.

¿Qué une y qué separa a estos escritores exiliados? ¿Podemos hablar de una generación del exilio? ¿En qué medida difieren y se asemejan sus novelas y relatos a los aparecidos en España? ¿Existe una temática común a todos ellos? Son muchas las interrogantes que se plantean a la hora de estudiar la literatura del exilio. Comenzaremos por el concepto "generación."

Manuel García Viñó, en Novela española de postguerra, divide en cuatro grupos a los escritores de la posguerra:

1. El de los que eran maduros e incluso escritores consagrados con anterioridad a la guerra.
2. La promoción de los que hicieron la guerra y cuya obra va apareciendo hasta los comienzos de 1950.
3. El grupo de quienes no hicieron la guerra ni tuvieron participación en sus orígenes y cuyas obras empiezan a aparecer alrededor de 1960.
4. La promoción de los que no conservan recuerdos personales del conflicto.[25]

Aunque García Viñó no tiene en cuenta a los escritores exiliados, podríamos incluir en el primer

grupo a Max Aub, a R.J. Sender, a Francisco Ayala, a José Bergamín, entre otros. A la promoción de los que combatieron en la Guerra Civil pertenecen autores como Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela, Eugenio F. Granell. Del tercer grupo forma parte Roberto Ruiz, porque aunque su primer libro de relatos, Esquemas, date de 1954, no será hasta 1960, con su novela Plaza sin muros, en que se destaque como narrador. El cuarto grupo presenta algunos problemas porque en él habría que integrar a los escritores que eran muy niños durante la guerra y a otros que nacerían ya en el exilio, de padres españoles.

Hijo de exiliados, Ramón Xirau piensa que son seis los diferentes grupos o generaciones del exilio:

1. Los que llegaron a América ya viejos: Enrique Díez Canedo.
2. Los nacidos entre 1890 y 1905: Juan Ramón Jiménez, Emilio Prados, Cernuda, etc.
3. Los nacidos entre 1910 y 1920. Son los que hicieron la guerra. Se formaron en el exilio. M. Andújar, Granell, Poncela.
4. Nacidos entre 1922 y 1926: Tomás Segovia, Roberto Ruiz.
5. Aquellos que llegaron a América de muy niños: Luis Rius, Arturo Souto Alabarce, etc.
6. Los nacidos en América, hijos de españoles exiliados.[26]

Santos Sanz Villanueva, en su estudio "La narrativa del exilio," prefiere tomar en cuenta la obra publicada, situando en un segundo plano el concepto de generación. Siguiendo esas pautas, hace una doble división: "escritores con obra anterior a 1936-1939" y "escritores cuya producción empieza después de 1939." Sanz Villanueva piensa que mientras para "algunos el destierro es una experiencia vital . . . que poco o nada influye en su trayectoria literaria," puesto que su obra ya venía encarrilada desde mucho antes del conflicto civil, para el segundo grupo generacional, "el exilio es un condicionante literario decisivo, sin que ello nos lleve a pensar . . . que existe entre sus componentes ninguna unidad efectiva."[27]

El problema estriba en la importancia con que se consideren esas "coincidencias temáticas," porque es de esperar que los asuntos tratados por los escritores del exilio coincidan, puesto que sus experiencias fueron similares: la Guerra Civil, el destierro, el campo de concentración, etc. Es importante que descubramos--si los hay--otros nexos, si no temáticos, tal vez lingüísticos. Tanto en las obras de Manuel Andújar, como en las de Serrano Poncela y en las de Eugenio F. Granell, muchos de los temas son comunes:

la guerra, el exilio, las experiencias en los países que los acogieron, etc. Pero por otra parte, estos mismos autores también escriben sobre asuntos que nada tienen que ver con el exilio; esto se hace más patente a medida que transcurre el tiempo y quedan atrás los recuerdos y las vivencias de la guerra y del destierro.

Rafael Conte coincide con Sanz Villanueva al decir que "el exilio es siempre un problema individual" y que "cuando se habla de literatura del exilio se está hablando de un fenómeno sociopolítico, nunca literario."[28] Pero si a eso nos atenemos, también habría que eliminar el concepto de Generación de 1898, por ejemplo, puesto que lo que aunó--independientemente de sus personalidades tan distintas y originales--a una serie de escritores en aquel momento fue la situación sociopolítica española: la guerra de Marruecos, las pérdidas de las colonias en América, la situación empobrecida del agro español, etc., etc.

Rafael Conte concluye sus afirmaciones diciendo que "No hay, pues, grupo literario, sino un fenómeno político que afecta a un considerable número de escritores de una manera similar, pero siendo siempre escritores absolutamente dispares entre si" (pp. 13-14).

Insistimos en que esa disparidad en las obras de los escritores del exilio obedece a una consecuencia lógica y directa de su originalidad.

Francisco Ayala tampoco cree que exista "ningún parentesco literario especial" entre los escritores exiliados, y que lo más importante fue "la incomunicación que padecieron los españoles durante el régimen de Franco" con respecto a la obra de los desterrados.[29] Francisco Ayala, que hizo lo más importante de su obra narrativa en América, niega la existencia de una literatura del exilio. Esto puede parecer paradójico y contradictorio, aunque no lo es tanto si consideramos que el escritor suele defenderse con este tipo de opiniones para mantener su independencia y su originalidad a toda costa, sin verse categorizado, etiquetado.

Hijo de exiliados, Arturo Souto Alabarce, excelente narrador y crítico de arte y literatura, dice lo siguiente sobre las características que distinguen a los narradores del destierro:

> Vuelta al realismo, pero un realismo "sui generis" donde el autor aspira . . . a simbolizar en su relato novelesco todo un moral histórico de la crisis que convulsiona España en 1936. Tampoco desprecia del todo la libertad propuesta por los surrealistas ni la introspección

> psicológica. Se pone, además, un énfasis en el lenguaje y en el estilo que no fue muy común entre los grandes novelistas españoles del XIX.[30]

Tendremos ocasión de corroborar estas palabras de Souto Alabarce al estudiar la narrativa de Manuel Andújar, cuya escritura comienza siendo de cuño realista, pero de un realismo muy especial que tiende a lo simbólico dentro de un talante siempre ético.

Souto Alabarce acierta cuando habla del surrealismo en el exilio, que aunque no tuvo muchos cultivados--en parte por la dispersión por tantos países diferentes en los que se encontraban los escritores--, es esencial en la obra narrativa (y pictórica) de Eugenio F. Granell, como veremos en su momento.

Ejemplos de esa literatura de "introspección psicológica" son los relatos de Segundo Serrano Poncela. En ellos el narrador bucea y ahonda en el carácter, frecuentemente contradictorio y complejísimo--dostoyevskiano--de los personajes.

Otra característica de la literatura del exilio es, según Souto Alabarce, la disyuntura entre el escritor y su público lector:

> Privado de su público, . . . el escritor exiliado, el novelista sobre todo, escribe para sí mismo. . . . Censurados en España, desconocidos en América, no muy leídos por sus compañeros de emigración, pasaron más de veinte años para que comenzaran a tener alguna resonancia en las nuevas generaciones a ambos lados del Atlántico. Por esto son sus novelas en cierto modo un soliloquio, un desahogo, una confesión, un intento de poner en claro, de explicarse a sí mismos la tragedia de la guerra (pp. 383-84).

Si por un lado el escritor en el exilio se encontraba marginado del público español, por hallarse fuera de España y sin posibilidad de que se le conociese en su país de origen por la censura o el silencio a que estuvieron condenadas sus obras en la Península, también tuvieron que luchar contra esa soledad y ese silencio en el país de asilo. Por eso, la única comunicación posible consistiría en rememorar el pasado, en dar testimonio--catárticamente--de sus experiencias.

La tercera característica que distingue a los narradores transterrados es, en la opinión de Souto Alabarce, "la nueva realidad" (p. 384); es decir, el contacto con el nuevo país que los acogió y sus reacciones, interpretaciones que suelen ser más frecuentes en las últimas generaciones de exiliados, entre las que se encuentra el mismo A. Souto Alabarce.

Muchos de estos autores novelan sus experiencias en el mundo hispanoamericano, francés o anglosajón.

Otro escritor exiliado, Manuel Lamana, refiriéndose a la literatura de posguerra, tanto a la que se creó en España como fuera de ella, llega a la conclusión de que para la mayoría de esos escritores es la Guerra Civil lo que "constituye la experiencia fundamental de sus vidas."[31]

Monique Joly, Ignacio Soldevila y Jean Tena piensan que la característica más importante de los novelistas del exilio es la Guerra Civil, sobre cuyas causas y desarrollo escriben obsesivamente:

> Chez les romanciers de l'exil ce retour aux origines est lié, autant qu'a une certaine nostalgie, au desir de remonter aux causes premieres u'un conflit dont ils vont tous chercher a exorciser la hantise en donnant sur lui un forme de temoignagne.[32]

Sin embargo, las narraciones que trataban de la Guerra Civil, escritas por aquellos que habían ganado la guerra (como, por ejemplo, la novela de Agustín de Foxá, Madrid, de corte a checa, y la de García Serrano, La fiel Infantería), serían muy distintas a aquellas escritas en el exilio por los vencidos (Gorra de plato, de Xavier Benguerel o El diario de Hamlet García, de

Paulino Masip, entre otros), que a diferencia de aquéllas, no exaltaban ni idealizaban el conflicto, siendo más objetivas, tal vez por un afán de crónica y testimonio. Pero también es cierto que algunos narradores exiliados cayeron en maniqueísmos reprobables y burdos, como ha visto muy bien J.I. Ferreras.[33]

En la novela de Manuel Andújar, Historias de una historia, esa tendencia al subjetivismo ciego y a la idealización de los sucesos se supera con una visión lúcida y penetrante. A ésta y a la novela de Segundo Serrano Poncela, La Viña de Nabot, que también fabula el conflicto, nos referiremos más adelante al tratar la obra de ambos autores.

No podemos estar de acuerdo con J.I. Ferreras cuando tacha de "intelectualista" a la novela de la guerra escrita en el exilio (p. 111) porque en ese caso, ¿qué cabría decir de Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid, del escritor no exiliado, Camilo José Cela?

Aunque ya en la década de los años cincuenta habían llegado a España algunas novelas de Rosa Chacel, la trilogía de Arturo Barea (La forja de un rebelde) y Muertes de perro, de Francisco Ayala, según Martínez Cachero, fue Ediciones Cid, de Madrid, la

primera editorial que publicó, en 1960, a un autor exiliado.[34]

Mil novecientos sesenta es la fecha, pues, en que se comienza a conocer en España la literatura del exilio, porque en las décadas anteriores ésta había sido prácticamente silenciada. Max Aub se refirió también al desconocimiento de los escritores exiliados de lo que se había ido escribiendo en la Península.[35]

Fueron las revistas Insula y Cuadernos Hispano-americanos las primeras en dar acogida a ensayos y relatos de los exiliados (Sanz, Historia, p. 30). Fue desde esta última que José Luis Aranguren en 1954 "lanzó su proclama de reconciliación con el exilio" (Sanz, p. 30). El mismo Aranguren lo ha atestiguado en sus Memorias y esperanzas españolas:

> Creo, en fin, que en otro plano mucho más profundo y verdadero que el de la oficializada "Cultura Hispánica," contribuí a reconstuir el "puente" entre España e Hispanoamérica, precisamente, como tenía que ser, por la mediación de nuestros compatriotas exiliados.[36]

En resumen, los sintagmas "exilio," "destierro," "expatriación," y sus derivados tienen todos en común el elemento de separación física de un individuo o grupo del país de origen. En el exilio español de

Hispanoamérica se habla muy acertadamente de transtierro (neologismo del filósofo español, José Gaos) porque para los españoles, la América de habla castellana, y muy en especial, México, fue una prolongación de la misma España, aunque esto no implica que escaparan a la problemática existencial de todo refugiado.

Como en la emigración de 1893, también en 1939 abandonaron España artistas e intelectuales, aunque hubo emigrados de todos los estamentos de la sociedad española. La labor de los exiliados en los diferentes países que los acogieron fue muy importante, y particularmente en México, donde se crearon editoriales y se fundaron revistas, centros de investigación, etc., etc.

En resumen, del exilio y su literatura habría que destacar:

1. Rememoración de su pasado personal que se remonta a veces hasta una profunda meditación en las causas que motivaron el destierro.
2. La Guerra Civil y la participación que en ella tuvieron, llega a convertirse en algo obsesivo; en algunos casos, esto se agrava por las experiencias del campo de concentra-

ción (Andújar, Roberto Ruiz).

3. Cierto anquilosamiento en la perspectiva aplicada a la historia y a la situación españolas. Se desvirtúa muchas veces el sentido de acontecimientos sociopolíticos que tienen para muchos de los desterrados carácter profético e incluso místico. La idealización del país que añoran se convierte, a veces, en una rémora.
4. Este vivir en un pasado que las circunstancias difíciles y, a veces, hostiles del destierro agravaban, impidió que muchos escritores abrieran su obra a nuevos horizontes.
5. El estudio de la literatura que se creó en el exilio es imprescindible para la comprensión y la valoración objetivas de la literatura de posguerra española.
6. En general, y hasta principios de la década del sesenta, las novelas y relatos de los escritores del exilio suelen caracterizarse por una escritura de cuño realista, que va desde el discurso de tipo galdosiano hasta formas más abiertas y modernas. Sin embargo, y dentro de un amplio abanico de estilos,

el lenguaje es tradicional, y en algunos casos, arcaizante.

7. El concepto de "exilio interior" presenta una compleja problemática que camufla--creemos--la mala conciencia de aquellos escritores que, por causas diversas--enfermedad, miedo o desidia--, decidieron permanecer en España, tras la Guerra Civil.
8. El autoexilio de algunos escritores, como Juan Goytisolo, Fernando Arrabal y otros, aunque provocado indirectamente por la Guerra Civil (represión y censura político-eclesiásticas), debe excluirse de la llamada literatura del exilio.
9. Aunque la problemática de las generaciones del exilio se presta a diferentes consideraciones, podemos hablar de tres grupos de escritores: los que ya habían publicado--y eran conocidos por el público lector--antes de la Guerra Civil; los que comenzaron su obra en el exilio, aunque se habían educado en la Península; los que eran muy niños al terminar la guerra y poseían

recuerdos muy vagos de la misma.

10. La literatura de españoles exiliados escrita en lenguas no castellana pertenecen a otra esfera. Sin embargo, conviene tener en cuenta principalmente la literatura catalana y gallega, sobre todo en los casos de escritores bilingües (Bartra, Rodoreda, Benguerel, etc.).
11. Aunque algunos críticos se empeñen en negar la existencia de una literatura del exilio, alegando que éste fue un hecho socio-político y no literario, la literatura del destierro posee una identidad propia que la distingue de la que se creó en la Península en la posguerra.
12. La elección de ciertos temas, la tendencia a un lenguaje tradicional, pero sobre todo, la impronta de marginación metafísica-existencial, convierte a la literatura española del exilio en parcela importante y necesitada de estudios críticos.
13. Todo lo que se escribió en el exilio no tiene la misma calidad literaria, pero basta un superficial balance de la narrativa

escrita en el destierro para cerciorarse de la necesidad de futuros estudios críticos.

14. La originalidad es una de las condiciones indispensables para que un texto literario alcance valor y categoría. Así, los relatos de algunos escritores del destierro son tan diferentes como diferentes son sus personalidades. Baste un ejemplo: la temática de la Guerra Civil está tratada con un lenguaje (fondo y forma--no olvidemos--son inseparables) simbólico-realista en Historias de una historia, de Manuel Andújar; con una óptica e imaginería surrealistas en La Novela del Indio Tupinamba, de E.F. Granell; con un trasfondo--básico, por supuesto--que permite la meditación profunda en el conflicto y en las motivaciones de los personajes en La Viña de Nabot, de Segundo Serrano Poncela.

15. A partir de 1960 se fue conociendo en España la obra de los exiliados, con la aparición de artículos y menciones en revistas españolas. La influencia de la literatura exiliada en los escritores españoles no fue grande, pues se prestaba entonces más atención a la

literatura hispanoamericana, aunque los mismos narradores españoles lo hayan negado.

16. No será hasta en la década de los setenta, con la reedición de muchos textos que habían sido publicados en el exilio y con la aparición de algunos estudios críticos ambiciosos y totalizantes que se comience a valorar en su justa medida la literatura del destierro.

Notas

[1] José López Portillo, Prólogo, El exilio español en México 1939-1982 (México: Salvat Editores y Fondo de Cultura Económica, 1982), p. 9.

[2] Paul Tabori, The Anatomy of Exile: A Semantic and Historical Study (London: Harrap, 1972), pp. 23-24.

[3] Roberto Ruiz, "Símbolos novelísticos del exilio," MLA Convention, New York, 27 diciembre 1981.

[4] Diccionario de la Lengua Española (Madrid: Real Academia Española, 1970), p. 596.

[5] José Gaos, "La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana," Revista de Occidente, mayo 1966, pp. 168-78.

[6] Blanca Berasategui, "Luis Rosales, entre la soledad y la gloria," ABC, 23 abril 1983; reproducido en Boletín Cultural Spain [Madrid], enero 1984, p. 35.

[7] Palabras del Caudillo 19 abril 1937-diciembre 1942 (Madrid: Editora Nacional, 1943), p. 166.

[8] Juan Bautista Climent, "España en el exilio," Cuadernos Americanos, enero-febrero 1963, p. 108.

[9] Manuel Tuñón de Lara, La España del siglo XX (Barcelona: Editorial Laia, 1974), III, 793.

[10] Bautista Climent, p. 204.

[11] Charles Zwingmann et al., Uprooting and after . . . (New York: Springer-Verlag, 1973), p. 7.

[12] José Ignacio Rasco, "El exilio cubano," Exilio, invierno 1969-primavera 1970, p. 23.

[13] José Donoso, El jardín de al lado (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981), p. 31.

[14] Fernando G. Delgado, "Rafael Maríntez Nadal: Un retorno sin nostalgias," Insula, No. 352 (1976), p. 12.

[15] Marjorie Agosín, "Entrevista con Fernando Alegría," Hispania, 65, No. 3 (1982), 451.

[16] Santos Sanz Villanueva, Historia de la novela social española (1942-1975) (Madrid: Editorial Alhambra, 1980), p. 619.

[17] Juan E. González, "Entrevista a Vicente Aleixandre," Informaciones [Madrid], 20 febrero 1983; reproducido en Boletín Cultural Spain, marzo 1983, p. 32.

[18] Francisco Ayala, "Para quién escribimos nosotros," en El escritor en la sociedad de masas (México: Obregón, 1956), p. 120.

[19] Juan Goytisolo, Señas de identidad (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1973), p. 159.

[20] Andrés Iduarte, "Los pies descalzos: gran novela méxicoespañola," Cuadernos Americanos, mayo-junio 1952, p. 100.

[21] Guillermo de Torre, "Hacia un más allá del realismo novelesco," Revista de Occidente, 4 (1963), 14.

[22] J.R. Marra-López, "Precisiones a una crítica de Guillermo de Torre," Insula, No. 202 (1963), p. 4.

[23] J.R. Marra-López, "Jóvenes poetas españoles en México (una promoción desconocida)," Insula, No. 222 (1965), p. 5.

[24] Gonzalo Torrente Ballester, Panorama de la literatura española contemporánea (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965), p. 534.

[25] Manuel García Viñó, Novela española de postguerra (Madrid: Publicaciones Españolas, 1971), pp. 5-6.

[26] Ramón Xirau, "Cultura española de postguerra en el exilio americano," Boletín Informativo Fundación Juan March, 115 (1982), 39-42.

[27] Santos Sanz Villanueva, "La narrativa del exilio," en Cultura y Literatura, Vol. IV de El exilio español de 1939, ed. José Luis Abellán (Madrid: Taurus Ediciones, 1977), pp. 116-17.

[28] Rafael Conte, "Para una teoría de la literatura del exilio," prólogo a Narraciones de la España desterrada (Barcelona: EDHASA, 1970), p. 13.

[29] Bel Carrasco, "Entrevista a Francisco Ayala," El País, 7 febrero 1982, p. 3.

[30] Arturo Souto Alabarce, "Letras," en El exilio español en México, 1939-1982 (México: Salvat Editores y Fondo de Cultura Económica, 1982), pp. 383-84.

[31] Manuel Lamana, Literatura de postguerra (Buenos Aires: Nova, 1965), p. 95.

[32] Monique Joly, Ignacio Soldevila, Jean Tena, Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975) (Montpellier: Collection du Centre d'Etudes Sociocritiques, 1979), p. 118.

[33] Juan Ignacio Ferreras, Tendencias de la novela española actual 1931-1969 (París: Ediciones Hispanoamericanas, 1970), p. 110.

[34] J.M. Martínez Cachero, La novela española entre 1939 y 1969 (Historia de una aventura) (Madrid: Editorial Castalia, 1973), pp. 257-58.

[35] Max Aub, Manual de Historia de la Literatura Española (México: Editorial Pormaca, 1966), II, 324-25.

[36] José Luis Aranguren, Memorias y esperanzas españolas (Madrid: Taurus Ediciones, 1969), p. 70.

IV

Introducción a la obra literaria de Manuel Andújar: su significado en el exilio español de 1939

En 1984 se han publicado en Madrid las dos últimas novelas de Manuel Andújar: La voz y la sangre y Cita de fantasmas.[1] Su obra--novelística, cuentística, poética, ensayística y dramática--se extiende desde la aparición de las crónicas de Saint-Cyprien, plage, campo de concentración, en 1942, hasta Cita de fantasmas, que trata de los hijos de exiliados españoles en México. Son, pues, más de cuarenta años de labor continua como narrador.

Tal vez sea Manuel Andújar la figura literaria más representativa del exilio español de 1939. Su obra gira en torno al "problema España." Sus novelas, cuentos y ensayos son las respuestas--o los intentos--a una serie de cuestiones que Andújar se ha ido planteando desde que, terminada la Guerra Civil, cruzó la frontera francesa para exiliarse en México, país en el que residiría hasta mediados de los años sesenta, cuando se decidió a volver a España.

Podríamos dividir en tres etapas las vidas de Manuel Andújar. Nos interesa destacar en la vida del

novelista varios aspectos que configurarán su talante como hombre y escritor. El mundo minero, el puerto mediterráneo y el ambiente rural de La Mancha son los ámbitos en los que se desarrolla la primera parte de la vida de Manuel Andújar. Más tarde, novelaría esos mundos y sus conflictos en la trilogía Vísperas.

Más adelante--en la segunda etapa--Manuel Andújar se traslada a Madrid. Vivirá intensamente aquellos años del final de la Dictadura de Primo de Rivera y la II República. De estas experiencias nacerá, en 1945, Cristal herido, su primera novela, obra con la que inicia su ciclo narrativo, "Lares y penares."

Tal vez sea la Guerra Civil de 1936 el acontecimiento más importante en la vida de Manuel Andújar. Muchos de sus cuentos y la novela Historias de una historia giran en torno al conflicto bélico.

Y después, el exilio. El destierro llevó a Andújar al campo de concentración francés y luego a México. En tierras americanas desarrollará una importante labor editorial en diversas empresas del libro. En México escribirá gran parte de su obra. México le daría una nueva perspectiva para comprender los problemas españoles. En tierras americanas, Andújar continúa obsesionado en el qué y el cómo de

España y los españoles. Y se empeña en hurgar los recuerdos, para recobrar un tiempo, si no perdido, escamoteado, un tiempo y una época anclados en los posos de su memoria.

La nueva realidad--el mundo americano--no significó el desentendimiento de Andújar por los problemas españoles. Es interesante notar cómo esta realidad americana--tan presente en otros autores del exilio, como en Francisco Ayala o en el mismo Serrano Poncela--no es frecuente en las obras de ficción de Andújar; más adelante, ya en España, habrá referencias a ella en algunos de sus cuentos. No significa esto que Manuel Andújar fuese ajeno a las nuevas circunstancias, al país que le había dado asilo. Por el contrario, su labor editorial en México fue importantísima desde los primeros años de su exilio o transtierro. Fue cofundador, con J.R. Arana, de la revista Las Españas, donde colaboraron mexicanos y españoles.

Al exiliado se le olvidan muchas cosas (y más aun si se es por largos años, como Andújar): los paisajes que contemplara en La Mancha, Málaga o Barcelona; el tono, la cadencia y la gracia del habla popular. Pero sobre todo, sufre por la imposibilidad de participar en el destino colectivo de su pueblo. Por eso, en 1967, Manuel Andújar, abandonando México, que había sido su segunda patria, dejando atrás amigos,

familiares y proyectos, decide regresar a España.

El retorno a una España muy diferente a la que se había visto obligado a abandonar en 1939, marca el comienzo de una nueva etapa en la trayectoria de Manuel Andújar.

El regreso a España, su reacomodación--sólo hasta cierto punto posible--en el nuevo ambiente (que era el viejo) no iba a estar desprovista de dificultades de todo tipo. El exiliado--ya hemos dicho--suele continuar siéndolo siempre; sobre todo, en este caso, porque la dictadura franquista no podía menos que parecerle a Andújar injusta, represiva y totalmente injustificable.

Muchos de los cuentos que aparecieron al poco tiempo de su regreso giran en torno a problemas del momento. Nada se interpone entre su visión de la España del momento y la propia realidad. Andújar vivirá entonces,de manera plena y directa, esta realidad, aunque le sigan rondando algunas pesadillas del pasado y se acentúe su interés por temas relacionados con el mestizaje cultural y las relaciones, paralelismos y similares idiosincracias de Hispanoamérica y España. Dos de sus libros representan y resumen estas preocupaciones: Cartas son cartas (1968) y los ensayos de Andalucía e Hispanoamérica: Crisol de

mestizajes (1982). Ambos libros son un intento de comprensión totalizante del pasado histórico español.

Nos atreveríamos a insinuar que fueron estos años, compendiados entre su retorno en 1967 hasta la muerte de Francisco Franco en 1975, unos de los más difíciles e intensos de la vida de Manuel Andújar. Y si en México había impulsado las artes y las letras españolas, ahora en España, continuaría su labor en una importante editorial madrileña, donde fueron apareciendo por entonces novelas, libros de poemas, ensayos, etc. de algunos escritores exiliados desconocidos en la Península. Se reeditaron también libros que habían conocido cierto prestigio en los ambientes culturales del destierro.

Manuel Andújar continúa su labor literaria y cultural. Siguen apareciendo cuentos suyos en diferentes revistas españolas y americanas. Al ciclo "Lares y penares" se han añadido otras novelas. Ha dado a conocer su importante labor poética y teatral.

Acerquémonos ahora a su producción literaria. Ya hemos señalado que Manuel Andújar comienza a escribir sacudido por los traumas de la Guerra Civil y el exilio. Sus crónicas de las experiencias sufridas en el campo de concentración contienen ya los gérmenes de su posterior andadura novelística: la captación de

la realidad con breves, pero gráficos, toques descriptivos, tanto del físico de los personajes, como del entorno donde éstos se mueven; la capacidad para trascender esas mismas limitaciones que entraña el realismo objetivista y abrir nuevas perspectivas de tipo dialéctico; el balance entre una tendencia--que se barroquizaría en sus narraciones posteriores--de tipo poético y el dato preciso, la configuración exacta. No olvidemos, son sus comienzos como escritor.

Saint Cyprien, plage, campo de concentración

Aparece en 1942.[2] Es el testimonio de lo que allí había sucedido. Los datos históricos confirman las penosas circunstancias en que aquellos exiliados españoles iniciaban el destierro. Juan Bautista Climent, refiriéndose a estos campos de concentración, dice que "Los censos globales de Argeles-sur-Mer, Gurs, Saint Cyprien, Septfrand y Vernet d'Ariege sumaban más de trescientas mil entradas. En estos campos murieron o desaparecieron en total 4.672 internados. Los desaparecidos eran fugitivos, cuya suerte oficialmente se ignora. . . ."[3]

El futuro para estos exiliados se presentaba amenazante y desolador; el presente en el campo de

concentración significaba la humillación, la enfermedad y la muerte en muchos casos; la posibilidad de regreso a España era nula. Juan Bautista Climent continúa diciendo que "En agosto de 1940 la Guardia Civil francesa se negó a continuar entregando en masa a las autoridades franquistas los españoles de los campos del Sur de Francia que se veían obligados a repatriarse, porque eran ametrallados a unos cientos de metros de la frontera y a la vista de los destacamentos franceses que los habían entregado bajo promesa de respetar sus vidas."[4]

En la advertencia preliminar a Saint Cyprien, Manuel Andújar declara lo que le había movido a escribir esas crónicas: "Cuando entrego estos apuntes a la imprenta, la situación de los refugiados españoles en Francia y Africa ha llegado al grado máximo de desesperación y desvalimiento" (n. pag.).

Estas crónicas, pues, quieren atraer la atención internacional sobre la penosa situación de los exiliados en los campos de concentración franceses. El había sufrido la experiencia en carne propia. Es, pues, testimonio directo, apuntes; como el mismo autor dice: "Se publican rigurosamente como fueron escritas 'allí'" (Advertencia preliminar a Saint Cyprien, n. pag.).

Saint Cyprien está construido a base de instantáneas, llenas de dramatismo por la veracidad íntima de la experiencia. Pero en su discurso severo, testimonial y dramático, hay ya una tendencia poética:

> El ulular del huracán, la gélida atmósfera que penetra su váho, (sic) las bocanadas espesas de los dormitorios, circunda el sonido del mundo, asimilado con puro afán, que se eriza de honduras, de complejidades (p. 30).

Basten algunas de sus metáforas para confirmar este rasgo poetizante de las crónicas: las chavolas son "maestrazgo del dolor," "receptáculo de gritos" (p. 37).

La problemática de la lucha de clases, la injusticia, el heroísmo y la bajeza aparecen en estas crónicas del campo de concentración. Este es un microcosmos de "cieno, piojos, hambre y pura miseria," en palabras del crítico, Luis A. Díez Martínez.[5] Y como reflejo del macrocosmos que lo circunda, el campo de concentración también presenta un grupo humano dividido por los privilegios de unos "poseedores de francos" y las miserias de "aquellos que no tienen más que su cuerpo árido, maltratado: solitarios y pobres como las ratas" (Saint Cyprien, p. 44).

A veces, estas diferencias de clases trascienden los confines del campo, haciendo aún más insalvables esas castas separadas por el orgullo y el desprecio mutuo. El poder del dinero y los privilegios que éste proporciona a quien lo posea fomentan situaciones totalmente injustas. La dualidad del poder y de la riqueza frente a la desposesión y la miseria será una constante en las preocupaciones de M. Andújar. De aquí que se haya hablado de un Andújar moralizador. Está muy claro que el escritor se siente pueblo con el pueblo oprimido, con el sufriente pueblo español, que había visto tronchadas sus esperanzas de libertad y progreso con el levantamiento militar de 1936.

Otro elemento importante en estas crónicas andujarianas es la visión del campo de concentración como una España reducida: había entre aquellos exiliados españoles gallegos, vascos, catalanes, castellanos, andaluces, y, en general, de todas las provincias españolas.

Pero, a pesar del incierto futuro y del hostil presente, Manuel Andújar recoge el eco esperanzado de su pueblo, que se sabe invencible por una inquebrantable fe en el destino democrático del hombre:
"El arco triunfal se convierte en una mancha de color pero nosotros sabemos que su dolor y su afrenta serán

fecundos" (Saint Cyprien, p. 86).

Partiendo de la angustia

En 1944, en la Ciudad de México, aparecen sus primeros cuentos, Partiendo de la angustia.[6] El libro (hoy inencontrable) fue elogiado por Benjamín Jarnés, quien resume su contenido con estas palabras:

> Partiendo de la angustia me parece un precioso "muestrario" donde se nos ofrecen fragmentos de novela, retratos en apuntes de cuento, paisajes de campo o de ciudad, de isla desierta--asimismo--, entre los cuales abundan trozos de prosa salpicados de indudables aciertos de expresión de auténticos relieves donde la vida--en general, la vida amarga--, formó sus comienzos de estatua, prendió sus guiños de verdad.

El mismo Manuel Andújar manifestó, mucho después, que en estas narraciones (que él considera demasiado tempranas) intentó "reflejar una realidad estremecida, flotante, del intrincado dualismo del mestizaje."[7]

Cristal herido

La primera novela de Manuel Andújar, Cristal herido,[8] capta todo el ambiente tumultuoso y esperanzado de la II República y refleja, autobiográficamente, el proceso de identificación del autor con un pueblo y su causa.

El Madrid republicano es protagonista y ambiente a la vez; es el Madrid decimonónico, reflejado con cierta tendencia al realismo galdosiano.

Indagaciones psicológicas autobiográficas y la plasmación del vivir de la España republicana de la "época del auge de los filosofemas y de las greguerías . . . del arte deshumanizado" forman un todo indivisible (p. 6). Baste un ejemplo de esos rasgos psicológicos que apuntábamos. La protagonista, Pilar (comparable a la Menchu de Cinco horas con Mario, de M. Delibes) era "creyente a la usanza ibérica, no admitía entonces distingos de tolerancia . . . ; respondía a la actitud mental de una buena porción de nuestra clase media" (p. 11).

En Cristal herido encontramos muchos de los rasgos que serán constantes en el discurso y la temática andujarianos. Por ejemplo, estilísticamente, la novela se desarrolla en diferentes planos. El autor

es observador y partícipe de los acontecimientos, y a la vez, de sus propias reacciones ante los mismos. Tantea las posibilidades y limitaciones de su propio talento evocador. En suma, en Cristal herido, Manuel Andújar toma conciencia como escritor.

Vísperas

Con Cristal herido se abre el ciclo novelístico de "Lares y penares" que se propone novelar el pasado contemporáneo español. Llanura (1947), El vencido (1949) y El destino de Lázaro (1959) continúan ese ciclo, formando la trilogía Vísperas, que en 1970 se publicará en España en un solo volumen.[9]

José Domingo acoge y valora altamente la calidad de esta trilogía de Manuel Andújar, quien ocupa, según el crítico, "un puesto impar entre los narradores en el exilio."[10]

Jorge Rodríguez Padrón dice que Vísperas trata de ser "una explicación moral, pero también simbólica," y añade que estas Vísperas son "no sólo históricas, sino también procesos que no llegan a concluir, que se precipitan en el vacío de un inmediato futuro perdido. Por eso, cada una de las historias acaba cuando comienza el verdadero problema, cuando queda planteado

el drama: cuando la existencia de los personajes (aparentemente muy seguros de sí mismos) han construido para sí y para los suyos, es la propia faz de su derrota, puesto que ha sido edificada sobre la cobardía, el miedo y el egoísmo. La tierra, la mina y la industria . . . se convierten en verdaderos protagonistas."[11]

Veamos en los textos mismos de las tres historias cómo se reflejan estos problemas y cuáles son los recursos técnicos más sobresalientes que dan cuerpo a la temática social e individual de sus protagonistas.

Llanura se desarrolla en el ambiente rural manchego. Se presentan varios mundos en conflicto: el campo y la ciudad, las clases privilegiadas y el pueblo, el cacique y su feudo. Es a la situación desesperanzada del pueblo español, anclado en un inmovilismo de naturaleza feudal y claudicante, adonde se dirigen muchas de las páginas de esta novela. Como allí se dice, "Todos los pueblos tienen su tonto, su puta y su cacique" (p. 154). Denuncia Manuel Andújar--sin panfletarismos ni aspavientos--las injusticias sociales en el agro español. Los escritores del 98 también se habían preocupado por resolver los endémicos problemas del campo.

La dialéctica entre quienes ostentan y abusan del poder y aquellos sobre los que, injustamente, éste se ejerce, es uno de los temas fundamentales en la narrativa andujariana. Como en Federico García Lorca--cuya sombra parece entreverse en algunas de las imágenes de raíz popular en la novela de Andújar--existe en la temática de Manuel Andújar un principio de poder, de opresión, frente a otro de libertad, de imaginación. No hay que olvidar que Lorca había subtitulado La casa de Bernarda Alba como "Drama de mujeres en los pueblos de España." En Llanura, como en otras de sus novelas posteriores, no son clases ni estamentos los que se enfrentan o entrecruzan, sino personajes de carne y hueso: Gabriela (como la Doña Bárbara de la novela de Rómulo Gallegos) es una figura compleja, profunda y dominante. Jilguero es otro de los caracteres vigorosamente trazado por la pluma de Andújar.

En Llanura destacan los diálogos, que adquieren tensión dramática (no olvidemos al Andújar escritor de teatro) por su afán de síntesis, concisión y gracia popular. Las expresiones del habla del pueblo saltan a menudo en boca de los dialogantes. Algunos ejemplos: "El pillastre iba ya al grano y prefirió cerrar el pico"; "¿Y quién te da vela en este entierro?";

"No seas lila"; "No pescarás con las bragas secas"; "No es moco de pavo" (p. 78).

La segunda novela de la trilogía Vísperas se titula El vencido, ubicada en el mundo de un pueblo minero del sur. Como en Llanura, la narración se desarrolla en un ambiente conflictivo. Hay que tener presente que Manuel Andújar había nacido en La Carolina (Jaén), cuenca minera, y que conoció de cerca los problemas y reivindicaciones mineras. Como en otras de sus novelas, la búsqueda del pueblo perdido se convierte también en la indagación personal y humana del autor. Manuel Andújar, como dice Rafael Conte en el prólogo a Vísperas, "a la vez que efectúa una introspección de sí mismo, de su mundo infantil y adolescente, de sus escenarios vitales, rastreando en ellos las raíces de sus conflictos, de su realidad presente, está realizando un análisis autónomo, objetivado . . . que traspasa lo personal para acceder a lo colectivo" (p. 12). Hay que añadir la dicotomía entre lo individual y lo social. Por ejemplo, el amor entre Miguel y Encarnación se contrapuntea con la huelga minera.

El problema social se centra en las injusticias

cometidas por un gobierno de Madrid a los pueblos mineros. De nuevo hallamos esos dos principios de represión y libertad, simbolizados en Miguel y el Ingeniero de Minas (p. 264).

Los temas que se tratan en esta novela van desde los conflictos sociales a los de la honra y la envidia hispánica. Los recursos narrativos del novelista son también múltiples; entre ellos destacan la riqueza léxica, incluso en la creación de neologismos (el discurso "castela rino" [p. 284]), y la indagación psicológica de tipo dostoyevskiano.

Con El destino de Lázaro se cierra la trilogía Vísperas. Si en Llanura es el campo de La Mancha y en El vencido la mina, en esta novela es el mar y el puerto malagueño los ámbitos recreados. Lo histórico y imaginado se entrelazan en tiempos simultáneos. El poder--que en Llanura representaba el cacique--reaparece en el señorito andaluz.

También en El destino de Lázaro los personajes son símbolos de unas virtudes y de unos vicios concretos. Es muy interesante la personalidad conflictiva y turbia de Diego, ferozmente enamorado de Jacinta. Tanto el personaje--digno de Víctor Hugo o Dostoyevski--como el proceso turbulento y erotizante

de su pasión, recuerdan el relato de Segundo Serrano Poncela, "Solo de guitarra," que comentaremos más adelante.

El lenguaje andujariano reinventa mitos (Penélope, Edipo, p. 542) y se ciñe a la reproducción objetiva de la realidad en los pasajes en que se transcriben diálogos entre andaluces. Realismo, aunque también aparezcan en esta novela elementos fantásticos (p. 556) y hasta oníricos (p. 568).

Los conflictos sociales y el análisis hondo y lúcido de las motivaciones y las acciones de los personajes del campo, de la mina y del puerto, permean las tres novelas de Vísperas. Lo que distingue y singulariza al arte narrativo andujariano es su prodigioso lenguaje, altamente matafórico. Permítasenos reproducir, como ejemplo de este destilado lenguaje poético, la evocación andujariana de una noche de mayo malagueña:

> La fresca medianoche de mayo destilaba un cálido y tierno temblor sensual. Las rosas del Parque languidecían en el abanico de los pétalos polvorientos, y en todas las macetas y claveles--en la sombra fétida de las vecindades pobres, en las rejas herrumbrosas de los barrios a extramuros de los puentes, en los balconcillos de las callejuelas donde se pudren, inexorablemente, las jóvenes de

> malsana palidez--los capullos realizaban su aurora. Por las venas de la vega el agua correría, morena de barro. Granaban en verdes cuadriláteros las matas de alfalfa, con doblada ansia femenina de hoz y de puño (p. 566).

Historias de una historia

Escrita en México entre diciembre de 1964 y noviembre de 1966, Historias de una historia no apareció publicada en Madrid hasta 1973.[12] Este relato sigue un proceso de fabulación que, cronológicamente, pertenece al ciclo de "Lares y penares." Así, tras la plasmación del mundo de la Dictadura de Primo de Rivera y la II República, Historias de una historia enfoca la Guerra Civil.

Además de significar un avance en su narrativa, en Historias de una historia, Andújar intenta exorcisar cuanto de pesadillesco y traumático le había perseguido a lo largo de su exilio. Tratar de explicar el por qué de la Guerra Civil y los sangrientos acontecimientos que la caracterizaron era explicarse su propia vida. ¿Había valido la pena? ¿Por qué y para qué habían luchado?

Hasta aquí la Historia, el relato de la Guerra Civil. Pero esa guerra la hicieron unos hombres y

unas mujeres, cuyas historias, es decir, cuyas vidas (y muertes) fueron testimonio, memoria personal y crónica de la guerra de 1936.

Muchísimas novelas sobre la Guerra Civil española fueron escritas por autores de uno y otro bando. ¿En qué se diferencia Historias de una historia de otras novelas de temática semejante? Fundamentalmente en dos aspectos: una memoria decantada y recobrada y un lenguaje barroco, de rancia herencia española (en especial de Francisco de Quevedo). No olvidemos que el autor de Los sueños trasmuta una realidad decadente y corrupta en una implacable acusación contra la insostenible situación de la España de su tiempo.

Manuel Andújar, en Historias de una historia, se ha propuesto despejar muchas de las incógnitas planteadas por los sanguinarios hechos de la guerra. Es como si el escritor hubiese captado cinematográficamente diversos episodios del conflicto en los frentes republicanos y nacionalistas: una escena de bombardeos, unas gentes despavoriadas que huyen de los incendios, unos rostros desencajados por el miedo; pero también hay paréntesis de alto el fuego, donde se restañan las heridas y se humanizan las pasiones. Pero el secreto de la escritura andujariana en esta novela de la

Guerra Civil reside en ese dinámico montaje de memorias--exentas de cualquier raquítico patriotismo--relatadas en un lenguaje popular y culto.

Es, pues, en la superación del enfoque de una pasada realidad, por medio del lenguaje, que Manuel Andújar consigue darnos una crónica personal y colectiva, testimonio que trasciende lo meramente objetivo. El narrador no se limita a reproducir sus experiencias de la guerra--es decir, los recuerdos de esas experiencias--, puesto que eso le conduciría al documento fotográfico. Nos da varias versiones de un mismo suceso, ahonda en las personalidades y vidas de sus personajes, que llegan a convertirse en símbolos. Este realismo simbólico de Manuel Andújar, señalado por Rafael Conte en su prólogo a Vísperas, no se limita--creemos--a los personajes, sino que se extiende a la naturaleza--rural o urbana--en la que sus pobladores viven y luchan.

¿Por qué símbolo? Ogden y Richards piensan que el símbolo corresponde al significante saussuriano, la referencia al significado, mientras que el referente denota la realidad.[13] Los vértices de ese triángulo serían el referente, la Guerra Civil española, 1936-1939; es decir, la realidad histórica: un país, una revolución, líneas de combate y escenas de la

Barcelona en guerra. El significado sería, en última instancia, la respuesta--o respuestas--a las interrogantes que el mismo Andújar hubo de plantearse a lo largo de la andadura de su relato. La perspectiva del tiempo y de la distancia vehiculizaron positivamente esa meditación sobre España en armas: no en vano habían transcurrido 25 años desde que la guerra terminara.

La sombra del madero

Novela corta, aparentemente desgajada del ciclo "Lares y penares," es La sombra del madero, concluída en México en 1966, un año antes a su aparición en España y del retorno de su autor.[14]

En pocas palabras: la abundancia de personajes, la fluctuación de tiempos largos y breves, y sobre todo, la estructura caleidoscópica, hubiesen resultado inadecuadas para la ajustada horma del cuento.

La sombra del madero se situaría en equidistancia de Llanura y El vencido, como un paréntesis o puente: Antonio, el protagonista, tiene que cumplir su trágico destino.

Como en otros relatos, en La sombra del madero

se conjugan lo social, lo colectivo y lo individual e íntimo. Como había hecho en varias ocasiones en Vísperas, Andújar denuncia el mal endémico del señoritismo andaluz.

En su aspecto formal, este relato presenta rasgos interesantes. Si alejado de la experimentación estructural y verbal que encontrábamos en Historias de una historia, y emparentado con Vísperas, trilogía realista-simbólica, el lenguaje de La sombra del madero, fiel a ese realismo--no ya galdosiano, sino andujariano, original e inconfundible--ahonda en él, se adentra en sus raíces y entronca con la Picaresca y el esperpento: con El Lazarillo de Tormes, con Quevedo, Goya y Solana, y sobre todo, con Valle-Inclán.

La profusión verbal se ha remansado, pero se caricaturiza el gesto, la palabra. Lo que se pierde en brillantez, se gana en sincretismo e intensidad (no olvidemos que el relato no sobrepasa las ciento veinte páginas).

En este ambiente picaresco, el protagonista, Antonio, cuenta su vida "por esos mundos" (p. 15), por donde azacanean gentes tan dispares entre sí como Nicolás, el carpintero socialista, exiliado, y Baltasar, símbolo de la locura y la abulia.

Hay dos aspectos en la estructura verbal de La sombra del madero que debemos resaltar: la esperpentización de algunos personajes; y el vigoroso trazo vallinclanesco en los diálogos, que, a veces, son de un esquematismo teatral. Recordèmos los virajes y zapaletas de "La Cachimba," mujer de mala nota, manipulada, como marioneta, por los "vándalos" cuando fracasan en la seducción de Baltasar:

> Baten las puertas de acceso y los "vándalos" rien estridentemente del espectáculo que condimentaron. "La Cachimba" se desprende de Baltasar. En cueros, perpleja, parece una muñeca desmesurada y grotesca. Quiere comprender lo que ocurre y al intuirlo se desfoga en procacidades y condenaciones. Después, ahita de congoja, se inclinó sobre el hombre desmadejado (p. 86).

En resumen, se podrían agrupar así algunos de esos elementos esperpénticos que apuntan a una intensificación de tipo dramático: 1) lo teatral (los vándalos han preparado "el espectáculo"); 2) lo grotesco y deformado que obedecen a una intención de denuncia; 3) una realidad brutal y cruel, y las lacras colectivas e individualizadas de los personajes.

Por último, transcribimos el diálogo--de naturaleza coral--de la vox populi, que brota espontáneamente. Sin dialogantes reconocibles configura el sentir

colectivo de raigambre popular. Así, se hacen comentarios jocosos, malintencionados, atrevidos y procaces al recordar las bodas y la luna de miel de Baltasar y Agueda:

> --. . . Y topó con unos tratantes, a los que por conveniencia tuvo que seguirles la corriente. Se achisparon, de taberna en taberna.
>
> --Nunca mostró esa inclinación.
>
> --¡Bah, chico revuelo armaste porque se le subieron las pajarillas!
>
> --Es que, alumbrados, pasaron por una casa de mala nota.
>
> --No será el único, entre los maridos.
>
> --Y pescó una enfermedad de mujeres.
>
> --Todo se cura.
>
> --¡Fíate!
>
> --Nos dejas con la sed.
>
> --Desde aquella juerga. ¡La vergüenza me hace tartamudear!
>
> --¡Acabáramos!
>
> --¡Qué sofoco! Impedido resultó, dándose la espalda duermen.
>
> --Agueda no tiene vocación de mártir.
>
> . . .
>
> --No extrañe que de la noche a la mañana le broten cuernos al talabartero. (pp. 34-35)

La gradación intensificadora del diálogo presenta una estructura tripartita: 1) la anécdota (extravío del marido que, trastornado por el vino [recuérdese la trágica noche de Pedro, el protagonista de Tiempo de silencio], acaba en una casa de mala nota [nótese el eufemismo ridiculizante]); 2) el desarrollo de los hechos (borrachera, casa de mala nota, enfermedad y mujeres); y 3) conclusión (los temas del honor y la honra, desmitificados).

La peripecia personal de Antonio, el protagonista, la denuncia de las técnicas manipuladoras y despersonalizantes con las que las clases altas defienden y mantienen sus privilegios de casta en la España en vísperas de la Guerra Civil, los variados elementos narrativos que van desde los diálogos de intensidad dramática hasta la incursión del género epistolar (p. 75), hacen de La sombra del madero un relato clave en la narrativa de Manuel Andújar.

Los lugares vacíos

En Los lugares vacíos,[15] aparecido en Madrid (1971), Manuel Andújar agrupa "escritos de distintas épocas que copan una dolorida experiencia biográfica" y "los ha ordenado luego en la misma forma en que se ordena un poema sinfónico: por sus acordes, por las variaciones melódicas, por la insistencia en un mismo acento."[16] Aparecen temas del exilio, del retorno, de su intento de readaptación a la España de la sociedad de consumo, del turismo y de los 25 años de la dictatoria pax.

José Domingo acogió entusiásticamente este libro de relatos. El crítico destaca dos rasgos fundamentales en Los lugares vacíos: la "diversidad temática" y "la unidad estilística."[17] En esa dirección, pues, se dirigen nuestros comentarios.

La primera parte (que, como el libro mismo, se titula "Los lugares vacíos") contiene dos relatos sobre la Guerra Civil: "El mejor de nosotros" y uno de los mejores del libro, "Guillermo, el de Caspe."

"El mejor de nosotros," según José Domingo, "se desarrolla en dos planos distintos: el de la acción bélica y el de la posguerra."[18] Como hemos

visto en algunos de los diálogos de La sombra del madero, se recurre a un esquematismo y dinamismo teatral (también Pérez Galdós había experimentado con la forma dialogal en su narrativa; recuérdese su novela La desheredada, entre otras). De nuevo, Manuel Andújar crea situaciones en las que personajes y hechos son evocados por un grupo, por una voz popular. Así se expresan los compañeros de Cuevas en la primera parte de las dos en que está dividido el relato (la guerra y la posguerra):

> --Cayó el mejor de nosotros.
>
> --Y de muchos.
>
> --Nunca presumía.
>
> --Camarada de fiar.
>
> --Intentaron ascenderle y se negó.
>
> --Prefería codearse con gente amiga.
>
> --Ocasión de vengarlo . . .
>
> --Si nos dan permiso.
>
> (p. 18)

El otro relato ambientado en la Guerra Civil se titula "Guillermo, el de Caspe," en el que "el tiempo y las relaciones humanas cobran una intensidad excepcional."[19] Clave de este relato es el comentario

de uno de los personajes: "¡Qué poco originales son las revoluciones y las guerras civiles!" (p. 57). Detrás de ideologías de sonoros y alambicados conceptos, más allá de todo triunfalismo y, desde luego, desnuda de parafernalias mitificantes, Andújar nos presenta la vida cotidiana de un pueblo en guerra civil. Son también las amistades que nacen en las horas de trinchera, los preludios de feroces combates, aspectos que Andújar estima importantes en su captación de una realidad múltiple.

Son criaturas en situaciones límite: la guerra, el hambre, la muerte. El peligro se convierte en el catalizador que les conduce a un conocimiento más profundo de sí mismos.

Los diálogos son muy ajustados; en general, el discurso fluye, recreando una realidad en todos sus perfiles. Veamos cómo el narrador describe un prostíbulo:

> El recibidor del prostíbulo--por Conde de Asalto--no difería en nada de los consultorios médicos. Sofás de baqueta adosados a los muros y el arranque del pasillo angosto, que se bifurcaba a los cuartos del fondo, numerosos y uniformes, como celdillas de un panal pringoso, con mortecinas bombillas eléctricas y el tono de agua estancada, también semejante al de los hospitales, que entristecía las paredes. Allí se apostaban las "pupilas vacantes," atenidas al control de una mujer canosa que las

> espiaba, asomada a unas gafas de gruesos vidrios, desde una plataforma que hacía las veces de oficina de recepción y caja (pp. 40-41).

En esta fábrica o colmena de los placeres y de la explotación más brutal del hombre por el hombre--entiéndase de patrona y pupilas--todo rezuma tristeza y hastío. No se defiende ni se condena, pero en este enfoque despiadado del ambiente decadente y mísero del prostíbulo se hallan las claves de la moral andujariana.

En Tiempo de silencio, del malogrado Martín-Santos, Pedro, el protagonista, y Matías se han refugiado en el prostíbulo de Doña Luisa:

> El gran ojo acusador . . . extendió como cotidianamente su actividad trasmutadora al ombligo mismo del mundo de las sombras, al palacio de las hijas de la noche donde, inmóvil pero siempre providente, reposaba como hormiga-reina de gran vientre blanquecino, la inapelable y dulce Doña Luisa. . . . Así como la colocación de una pared de cristal, ya en una colmena, ya en un hormiguero, determina una inmediata réplica por parte de la colectividad que consiste en tapizar tal pieza traslúcida con una sustancia opaca, restaurando la oscura atmósfera propia de tales lugares, única apta para sus actividades específicas, también en el hormiguero de Doña Luisa la entrada del gran mentiroso y de sus rayos deformadores era impedida con cuidado mediante la interposición de celosías, persianas enrollables de rafia verde, contraventanas de madera y pesados cortinajes.[20]

El ambiente es el mismo, los personajes que lo habitan--o cohabitan--también lo son. ¿Y el lenguaje? ¿En qué se asemejan y en qué se diferencian los textos de un autor exiliado y los de otro que escribe en la Península? El relato de Andújar se desarrolla en la Guerra Civil y el de Martín-Santos en la España de la dictadura franquista. Pero en ambos textos flota el mismo aire sórdido, enrarecido, desprovisto de humanidad y de ternura. En ambos textos se destacan las alusiones al mundo jerárquico y a la actividad febril, mercenaria y consumista que en el prostíbulo prosperan en extrañas relaciones simbióticas: los cuartos del prostíbulo de la calle Conde de Asalto son "celdillas de un panal pringoso," el burdel de Doña Luisa es como un "hormiguero" del que ella misma es "hormiga-reina de gran vientre blanquecino," "las pupilas vacantes" de Conde de Asalto son explotadas por "una mujer canosa que las espiaba"; mientras Martín-Santos llama a las prostituas "hijas de la noche" y a su explotadora parasitaria "hormiga-reina."

Ambos autores reflejan una realidad semejante (como la Barcelona de Nada,de Carmen Laforet, es la de Aloma, de la escritora exiliada, Mercè Rodoreda), pero los materiales que utilizan obedecen a estéticas

diferentes: la de Andújar, realista-simbólica (el prostíbulo como símbolo de lo sórdido y degradante de la misma guerra); la de Martín-Santos, de tendencia barroquizante, no oculta sino resalta, por medio de la ironía, los mismos elementos de un ambiente (el prostíbulo o la dictadura franquista) opresor, humillante y, a la postre, destructor.

La segunda parte de Los lugares vacíos se titula "Entre dos riberas" y contiene tres relatos sobre los problemas del exilio.

"Para la próxima figura de barro" (1959), según Emilio Salcedo, es "el testimonio de la mala conciencia del exilio."[21] Son de destacar las páginas que le dedica el narrador a la literatura del exilio (pp. 66, 67) y a la Guerra Civil (p. 68).

El drama del escritor exiliado late en estas palabras no exentas de ironía:

> No soy el de antes. La guerra y la emigración
> y la perra lucha para situarse, a empujones,
> que nadie te ayuda, curten a cualquiera. . . .
> Yo fui, yo representé, yo escribí . . .
> ¡Valientes humos! Siempre con sus historias
> de grandezas, devorados por la nostalgia
> de los rincones en que nacieron (p. 66).

Manuel Andújar evoca sus años de juventud, cuando

se "figuraba que contribuía a la redención de la humanidad explotada, que España se salvaba, también, de la miseria, de la indignidad y del fanatismo" (p. 68).

El siguiente relato que figura en el apartado "Entre dos riberas" se titula "La mujer de Fabián" (1970). Este cuento gira en torno--y profundiza--en los problemas psicológicos que asaltan al exiliado al retornar a su país de origen. Es, en esencia, como otros de los relatos que componen Los lugares vacíos, autobiográfico.

Son varios los aspectos que debemos resaltar en este relato (uno de los mejores del volumen), aunque habría que destacar la barroquización del lenguaje y el sentimiento de soledad y marginación del desterrado que vuelve. Como ya habíamos apuntado en el capítulo III, a finales de los años sesenta ("operación retorno"), comenzaron a volver a España algunos escritores, que tras veintitantos años de exilio en tierras americanas (es el caso de Manuel Andújar), se decidieron--no sin enormes dificultades--a reintegrarse--hasta donde les fue posible--al mundo literario de la Península.

El tema de "La mujer de Fabián" presenta el drama del desterrado--"americano" (p. 77)--que intenta adaptarse al nuevo medio--que es el antiguo medio--pero no lo consigue. Todo le parece diferente,

mezquino, ajeno. Por eso--al menos en los primeros tiempos del regreso--el exiliado se contenta con observar los nuevos modos, las nuevas costumbres, el nuevo lenguaje. Este reflejaba los cambios de esa sociedad de la que durante tantos años estuvo ausente:

> Hablaban la cáscara de mi lenguaje, en la verificación física del retorno, en los acoplamientos preliminares de las frases, en el tráfico ordinario. Pero en su conjunto habían cambiado las inflexiones, no comprendí los resortes de los modismos y términos neutros al uso. Se expresaban desde registros anímicos diferentes de los míos. Sus avatares, apenas intuidos, de problemática y escurridiza reconstrucción, moldeaban una fonética y originarios modos elementales que no conseguía explicarme ni compartir (p. 75).

De aquí el pesimismo que se desprende del relato. Manuel Andújar no puede--ni quiere--compartir ese lenguaje que expresa los "registros anímicos diferentes" porque éstos apuntan a obsesiones y ansias consumistas de una España vendida a la plutocracia y a la explotación del hombre por el hombre.

Esa falta de escrúpulos y esa vanidad del individuo para quien el poder del dinero lo supone todo forman el carácter del ejecutivo, Don Fabián. Su afán oportunista, su estrecha mentalidad de burócrata y su chocante vulgaridad de nuevo rico no le son privativas: son las señas de identidad de una nueva clase en la

España del "boom" turístico, de las especulaciones del terreno y del Plan de Desarrollo. Este mundo programado, aséptico y enajenante, donde las masas habían sido narcotizadas y cretinizadas por los medios de información--manipulados por el régimen--, necesariamente habría de ser repudiado por un hombre como Manuel Andújar, para quien aquel deplorable estado de cosas no podía significar un verdadero progreso. El Poder seguía en manos de las clases privilegiadas, y el pueblo--cuyas reivindicaciones había defendido y apoyado siempre--había sido desnaturalizado.

El relato "La mujer de Fabián" presenta varios rasgos de tipo lírico. El protagonista (alter ego del narrador) opone al entorno materializado y brutalmente prosaico su íntimo proceso anímico y mental, en una "oración" (p. 76) que carece de destinatario.

La otra incursión lírica surge cuando el protagonista--afiebrado y, tal vez por eso, más lúcido--vislumbra, por unos instantes, la naturaleza originaria de la mujer de Fabián. Es como si debajo de la hierática e "insípida" faz de la mujer apareciese--mágica, quiméricamente--su auténtica fisionomía, reveladora de una humanidad enmascarada:

> En la frente se acurrucaba un pájaro friolento. Transformado el cabello canoso por hojas menudas y cortas ramas, con toquilla de escarcha. Y el

> pliegue absorto de la boca insinua traza de riachuelo, el enrojecerlo un amanecer jocundo. El mentón evocaba un barandal, encalada superficie. Desde las sienes, amorosa umbría, jadeaban los péndulos redivivos. Los párpados perdieron su gravidez, movíanse con el gozo inaugural de la corza triscadora, todavía rezumante del costado materno (p. 90).

El tercer y último relato de "Entre dos riberas" lleva por título "Al cruzar mi frontera" (1961), narración autobiográfica que presenta la angustiosa indagación, a nivel existencial y metafísico, del hombre contemporáneo en un mundo en caos.

En una situación límite provocada por una grave enfermedad, el protagonista en enfrenta consigo mismo, elucubrando sobre el sentido de su existir: " . . . verifiqué mi aprendizaje de la soledad, el sordo viacrucis del individuo moderno, pobre orate manteado por espejismos humanos y que no alcanza a reconocer su laguna de albedrío, su morbo desintegrador" (p. 99).

En ese estado flotante del enfermo que se debate entre la vida y la muerte, el protagonista es dolorosamente consciente de la inefabilidad de su experiencia: "Adiviné que si llegaba a despertar, cruzar la frontera, reintegrarme al mundo, las vibraciones surcadas no habían de plasmarse en lenguaje común. Porción de lo inefable, don casual y evaporado, grabarían en mí, si

acaso, una cicatriz amada"(p. 101). Como en la nivola de Unamuno, este Andrés andujariano se debate entre la realidad y su entidad ficticia (p. 102).

La tercera parte de Los lugares vacíos, titulada "De la vega y del pueblo," contiene tres relatos: "Como si acabase de ocurrir" (1959), "La fina hebra pajiza" (1952), "'Argos,' el farol" (1956). "De la vega y del pueblo," según José Domingo, está "posiblemente basada en recuerdos juveniles y en la reelaboración de sucesos aprehendidos en la infancia o juventud del novelista."[22] Pero Manuel Andújar trasciende lo puramente anecdótico, creando en estos relatos un tríptico donde lo mágico y lo fantástico, lo irónico y lo social--visto en ocasiones a través de un prisma surreal--se conjugan entre sí, descubriendo dimensiones más hondas en los recuerdos de su niñez y mocedad.

"Como si acabase de ocurrir" es un cuento clásico por la sabia gradación de tensiones y contrastes, y sobre todo, por lo que se insinúa, por lo que entrevee en la narración del autor-niño. Y es también clásico en un sentido musical, tanto por la estructura tripartita del texto, como por la coda final y su ligereza

mozartiana, no exenta de vertiginosas caídas en lo morboso (el cadáver de doña Francisca, la usurera).

Baste sólo una cita de este relato para que esa atmósfera mágica y casi sobrenatural--la naturaleza vista y sentida por el niño--nos subyugue. El niño ha hecho novillos, huyendo de la rutinaria escuela. "Pero soplaba un airecillo alegre y acariciador que inflaba las mangas de la camisa. Entre el barro un sapo balanceaba, para la escapatoria, sus patas de repulsiva elasticidad. Rachas de brisa curvaban los juncos de las orillas. Sentía sobre mí la magna extensión del firmamento. Y que yo, aun siendo pequeño, era el único habitante de tanta tierra, el único que la veía y la pisaba" (p. 107).

Esta visión mágica (la misma de los pueblos primitivos), de asombro ante la naturaleza, y por ende, de devoción al Universo, va desapareciendo a medida que el niño se hace hombre y cae en "inquietudes, añejos escepticismos" (p. 111).

"La fina hebra pajiza" recrea el ambiente de un barrio obrero de Málaga (Huelín), aunque la idiosincracia pueblerina de sus gentes podría haber sido la misma en otros barrios españoles en los años veinte. Destacaremos dos aspectos de este cuento: el retrato

de la psicología de Merceditas (maternidad frustrada) y los acentos líricos en la descripción del pueblo y de la vega.

> El vasto recinto de la vega pulsado, en un acorde penetrante, por la tarde de abril. Una diáfana, verde sonoridad se evaporaba de la atmósfera tierna, y el anochecer marcaba su vaho en la raya dentada de los montes, en el oleaje cansino de la playa. Sólo la ciudad al fondo, lejana en la perspectiva, próxima en los trigueños destellos de su caserío, semejaba presa inminente de las sombras (p. 117).

He aquí una realidad evocada--sinestéticamente--que presagia el áspero diálogo, el murmurar cansino y cizañero de las comadres.

"'Argos,' el farol" es un relato complejo en que el lenguaje altamente matafórico, las imágenes surreales (la luz del farol), el zigzagueante diálogo, y el uso especial de las itálicas, vehiculizan la plasmación vaporosa del drama de Visitación, cuya conciencia ilumina y desnuda implacablemente la luz de Argos, el farol.

Comentemos, por último, los seis relatos que componen "Acordeón matritense," la cuarta parte de

Los lugares vacíos.

El primer cuento, "Un abril, aquella primavera" (1968), ahonda en la atormentada psicología--mala conciencia--del sacerdote don Ciriaco, quien, durante la Guerra Civil y la posguerra, desoyó las súplicas de los vencidos--viudas, huérfanos--, yendo en contra de lo que su misma religión le dictaba: el amor al prójimo. Su sentimiento de culpa se convertirá en un trágico proceso expiatorio.

"Yacentes" es uno de los relatos más enigmáticos de esta cuarta parte. En su brevedad (dos páginas) se conjugan lo verosímil y lo ficticio, lo real y lo surreal, en una situación aparentemente absurda. De forma semejante al cuento de Cortázar, "Axolotl," el narrador se siente atraído magnéticamente por el escaparate en que se exhibe un "pañuelo color perla" (p. 155). Junto a él, una pareja habla. El hombre amenaza a la mujer con abandonarla y se aleja, dejándola sola. La mujer se desploma frente al escaparate, al lado del desconocido. Un corrillo los rodea inmediatamente. El desconocido balbucea: "Moralmente, soy el asesino" (p. 156).

Existe una alusión velada al ambiente represivo y policial de la España franquista y al estado de

sumisión borreguil que el régimen impuso a los ciudadanos. La aceptación por pasividad o intervención en este estado de cosas es reprobable. Relato en clave, podríamos aventurar las siguientes equivalencias: la abandonada = España 1939; el novio o amante = el autor; el protagonista = los que permanecieron en la Península, aceptando con su silencio una situación injusta (Isaías Krappo, en La mordaza, del dramaturgo Alfonso Sastre, encarna este conflicto).

"Milagro del 'Sotero'" (1970) es el canto u homenaje de Manuel Andújar a la libertad del individuo, a su humanidad total frente a la sociedad que lo mecaniza y termina destruyendo. Como en la novela de Miguel Delibes, Parábola del náufrago, en este relato se denuncian los mecanismos de poder que controlan y enajenan al hombre. La superburocratización de la sociedad sólo puede conducir al aplastamiento y a la aniquilación humillante del hombre y de la naturaleza. Como dice Tiralíneas, "Lo que no se conoce ni es susceptible de control equivale a una perturbación" (p. 162).

"De recién casados" (1970) denuncia tres males de nuestra época: las drogas, la violencia y el sexo. En la atmósfera surreal de un Madrid donde el jazz

adulterado ha desbancado a la música de organillo (p. 175), el individuo parece hallarse perdido, desazonado y enajenado de sí mismo y de sus semejantes. Los avances tecnológicos (el automóvil) no han supuesto la mejora de la vida sino mayor esclavitud e injusticia. Digno del mejor Quevedo, moralista y satírico, es el pasaje que transcribimos a continuación:

> ¡Oh, las mayúsculas doradas, tizosas, verdolagas, rosáceas y cagarruteñas, boticarias, mojigatas y alabarderas, mercerías, verdulerías, chamarilerías, carbones, leche, cacharreras, fontaneras, estreñidas, panificas, vinateras, de poblachón y pechuga, de ultramarinos sin geografía ni carta de marear, de bollerías y galerías, carnicerías y "pompas"! (p. 178)

El Madrid de Pérez Galdós ha ido desapareciendo para convertirse en un Madrid lleno de violencias, de crímenes, de ruidos y de polución atmosférica (p. 178).

Otro brevísimo relato (dos páginas y media), donde nos enfrentamos a la soledad del individuo frente a impasible colectividad deshumanizada, es el titulado "Olor a rancio" (1970). Las últimas palabras del protagonista del relato son: "Duele y reconforta tener que ensimismarse" (p. 187). Ortega y Gasset, en "Ensimismamiento y alteración," dice que "casi todo el mundo está alterado, y en la alteración el hombre

pierde su atributo más esencial: la posibilidad de meditar, de recogerse dentro de sí mismo para ponerse consigo mismo de acuerdo y precisarse qué es lo que cree y qué es lo que no cree; lo que de verdad estima y lo que de verdad detesta. . . . La alteración le obnubila, le ciega, le obliga a actuar mecánicamente en un frenético sonambulismo."[23] A Manuel Andújar, "de condición errabunda," le duele tener que ensimismarse porque de su meditar afloran unos recuerdos y unas frustraciones que, a su vez, le reconfortan porque en ellos encuentra sus señas de identidad y su consuelo.

Con "Crisanto" (1968), relato que presenta la problemática de un homosexual viejo, se completan "Acordeón matritense" y Los lugares vacíos.

Los lugares vacíos se destaca por su variedad; variedad en su temática y en su estilo. La Guerra Civil, el exilio, el retorno, el nuevo medio, son los jalones biográficos de Manuel Andújar. De sus experiencias obtiene el material para sus relatos. Podría pensarse que, aunque el mismo Andújar haya aunado ciertos temas bajo unos epígrafes distintos ("Los lugares vacíos," "Entre dos riberas," "De la vega y del pueblo" y Acordeón matritense"), éstos se

encuentran totalmente desvinculados entre sí. Todo lo contrario. Emilio Salcedo--recordemos--comparaba Los lugares vacíos con un poema sinfónico. La forma musical más apropiada, sin embargo, sería la de una suite (no la del tema con variaciones, puesto que son varios los asuntos fabulados) en la que se sucede, sin demasiado orden, una serie de piezas breves agrupadas bajo una tonalidad dominante. Los tempi son de ritmos y cadencias muy variados. En algunos relatos destaca la complejidad contrapuntística de las voces, como en "La fina hebra pajiza"; en otros, las voces se reducen a dos, intensificándose así los acentos líricos y dramáticos, como en "'Argos,' el farol."

Cabría destacar, ordenados estos cuentos cronológicamente, la fluctuación en la mayor o menor barroquización del lenguaje. Sin embargo, los relatos que componen "Acordeón matritense" (con excepción de "Crisanto," de 1968) datan de 1970, y son de una escritura más barroca, más alambicada, y en general, más experimental que los fechados con anterioridad. Se anuncian ya los enigmáticos y complejos relatos de La franja luminosa y de Secretos augurios. Después de todo, la recobrada realidad española requería un nuevo lenguaje con el que interpretarla, fabularla y, en cierta forma, recrearla.

Por último, hemos de subrayar el carácter autobiográfico de Los lugares vacíos. Manuel Andújar--su voz y su sombra--ha intentado ocupar los lugares vacíos de una larga memoria y de un incógnito presente.

La franja luminosa

En 1973 Manuel Andújar publica su segundo libro de relatos: La franja luminosa.[24] El libro contiene cuatro historias donde la realidad, lo surreal y lo kafkiano presentan los múltiples rostros de una escritura en transición, que cuajará en los atormentados relatos de Secretos augurios.

Han pasado algunos años desde que Manuel Andújar se lanzara a la aventura del retorno. Ha continuado con su labor editorial, ha reestablecido contactos, ha visto y ha oído.

El primer relato (que da título al libro), "La franja luminosa," es el más largo de los cuatro y, creemos, el más logrado. Va dedicado a su amigo, José María Giménez Botey, escultor, fallecido en Barcelona. Manuel Andújar intenta--y consigue--ahondar en los misterios del proceso creador cuyo origen está en esa esfera de lo mágico y de lo sobrenatural a la que el artista, en ciertos

momentos claves, accede, logrando una iluminación, si bien transitoria, siempre purificadora y catártica. No se es el mismo cuando se regresa al mundo prosaico de las formas concretas, de la realidad gris y alienante.

Como en el escultor Juan Alsina (sugiramos también: como en el escritor Manuel Andújar), sus obras son reflejo de una personalidad atormentada y solitaria. Pero el artista está sujeto a su propia creación de la cual es responsable ante los demás. Su opinión sobre un determinado lienzo, partitura, texto literario o, como en este caso, escultura, puede ser iluminadora.

Juan Alsina posee rostros diferentes y son varias las máscaras que nos lo ocultan. La voz del narrador nos lo presenta como escultor conocido, cuyas obras se consideran de factura clásica.

Pero Juan Alsina vive--alejado de los demás, en el santa sanctorum de su taller--el drama de todo creador auténtico. Hasta ahora, sus obras satisfacen el gusto del público y de la crítica, pero él las considera, en parte, fallidas (p. 10). "La niña descalza," "El grupo de los rebozos," "Torso hundido" y otras esculturas y grupos escultóricos son intentos que él, Juan Alsina, considera frustrados, aunque hayan sido elogiados por los críticos. El artista busca la iluminación: a veces ésta se presenta inesperadamente, como un regalo divino;

otras, el esfuerzo y el constante superarse en el proceso artístico le permiten trascender su propio arte.

"Un día de marzo . . . Juan Alsina decidió no esculpir más" (p. 13), nos dice el narrador; el escultor continúa con sus solitarias indagaciones acerca de la validez de su propia obra. Evoca sus primeras experiencias artísticas (pp. 14-15) como si quisiera justificarse ante sus propias creaciones, con las que sostiene un diálogo trascendental.

"Ilusión y verdad desgarraban a Juan Alsina" (p. 17), nos dice el narrador de la dialéctica dolorosa que paraliza al artista. El mismo Andújar, al contar esta historia, está enfrentándose a esa misma dialéctica: si Juan Alsina debe vencer a la piedra, la madera o el bronce, él, escritor, tendrá que ir más allá de las palabras, trascendiendo una realidad cotidiana y "hasta vulgar,"[25] hasta alcanzar esa iluminación en la que no existen dualidades. Mientras tanto, el artista sólo puede esperar esa "gracia soterraña" (p. 10), simbolizada en el relato como la franja luminosa (p. 19).

Juan Alsina ve cumplidas sus esperanzas cuando, en un alucinante sueño o pesadilla surreal, se despierta en él la emoción y la tremenda lucidez de la verdadera creación. Una mujer--emisaria y cancerbera de la "otra"--

se le aparece y le apremia a que la siga. El artista presiente lo que va a suceder. En automóvil cruzan "parajes familiares" (p. 22) hasta adentrarse en otros desconocidos donde "las contadas personas que se otean transitan apresuradamente, y las fisonomías, cazadas por los faros, brillan de irreal morenez en la noche sumida" (p. 23).

Y en esta atmósfera--opresiva y alucinante, como en los cuadros de Edvard Munch--, Alsina y su guía llegarán a una casa--o quinta, como en "La muerte y la brújula," de J.L. Borges--, donde la "otra" (p. 25) lo espera. El encuentro de ambos preludia su inmediata unión sexual: "Ayes fervorosos y exclamaciones que no deben repetirse formaron la experiencia incomparable" (p. 26). Es en esa voluptuosidad (el orgasmo es una pequeña muerte) que Alsina comienza a crear en su imaginación lo que más tarde, en su taller, cobrará forma de mujer: mármol hecho vida por el milagro del arte. De ese placer--que es también muerte--nacerá la obra de arte, singular e irrepetible (p. 28).

Después (o entonces, porque en los límites del sueño el tiempo no tiene razón de ser), dialogan la mujer y el artista. Como si una parte de su conciencia, hasta entonces sumida en sombras, se hubiera despertado

de su unión con la mujer, Alsina va descubriendo los signos y las obsesiones que hasta ese momento le habían mantenido anclado a una yerma realidad. La mujer le cuenta su pasado (sus relaciones con una hermana, frustrada por falta de varón; su propio matrimonio fracasado), y termina diciéndole:

> Lo planeé todo. Incluso en cansancio que te pesa en los párpados, la manera de llamarte, lo que íbamos a confiarnos, los instantes de abandono y de enajenación. Hasta el adorno de la alcoba, que no puedes admirar. Te someto a una prueba, te unes conmigo en tanto que consigues idear y suponer. . . . Yo soy la que dispone. Tú, un inocente. Me he convertido en un enigma. Lo único que te sirve de orientación es mi cuerpo. Ya están en su escala los términos del problema. Y fíjate: dentro de poco, yo, que apenas soy una sombra más, habré arraigado en ti. Ni esposa, ni amante, ni amiga, ni "inspiradora." Sólo humo y oscuridad; sólo estatua (p. 31).

A partir de esa unión, el artista comienza--o prosigue--su obra: la escultura de un torso de mujer (la "otra"), alentado por "un riguroso móvil de pureza" (p. 33). El paso del sueño a la vigilia es imperceptible, pero en ésta se desarrollan los motivos y encarnan--marmóreamente--las visiones de aquél: "Mezcla de niebla y diafanidad, fina ceniza sobre la carne palpitante, la mujer apropiábase lentamente su relieve" (p. 34).

Como en el camino hacia el satori del monje budista, así se halla Alsina: expectante, alerta, sin intervenir activamente en el proceso iluminativo que le reintegrará a sí mismo, a su ser real.

Pero Juan Alsina tuvo que pagar en su propia carne la íntima comunión con el misterio: "La edad cayó de golpe sobre él; lo hizo hombre de gestos nerviosos, de súbitos estremecimientos, de extemporánea irritabilidad" (p. 35). Otros pagan con la locura o la muerte, como el vidente Nietzsche.

Enrique Gómez Arias, "un crítico de arte probablemente perspicaz" (p. 35) sorprende al escultor en este estado de agitación anímica, donde comenzaban a germinar--en su mente ya existía--las futuras claves de su obra maestra. El crítico escribiría en una revista: "Creí sorprender en la blanca trama el signo oculto de la misma vida cuando tiende inexorablemente a plasmación estética , susceptible de engendrar una belleza arquetípica, una clave de las cosas y de los seres" (p. 35).

Del mismo modo, Miguel Angel había "visto" a su David en un bloque de mármol desechado en la cantera. La materia toma forma y vida en la visión--alucinada o serena--del artista.

Realizada la obra, se despierta en Alsina "una sed de verdad, que únicamente la interpenetración

activa de la realidad y sueño conseguía calmar" (p. 40). Sus obras anteriores se le aparecen ahora como temas simplemente, como "emociones que se definían, que se 'cerraban'" (p. 40). Pero el torso de mujer desnuda, su obra maestra, "se le incorporaba aún, se agitaba incesantemente en su conciencia, era en él. Esta identidad y comunión amenazaban consumirlo y consumarlo. Todo lo que hiciera no se desprendería ya de su órbita; anudaba un lazo que no cesaría sino con la muerte y habría de perpetuarse en su oquedad umbrosa" (p. 41).

Por último, la narración adquiere otro ámbito de realidad y sueño en un inesperado sesgo (la vida imita al arte, o viceversa). Jesús Ribera, cirujano, conocido de Juan Alsina, al ver la estatua recién esculpida por éste, entre divertido y perplejo, le cuenta cómo la noche pasada había hecho la autopsia a una "dama" que era "exactamente igual" al modelo de la estatua. El cirujano aventura una explicación para aquella coincidencia: el marido la mató al ver la representación exacta en la escultura. Juan Alsina, exaltado, exclama: "Entonces, ella ha existido" (p. 46).

Como en los ensueños de Bécquer, como en la teoría del "duende" de García Lorca, aparecen en "La franja luminosa" unos elementos comunes que apuntan, si no a la explicación, sí al menos a un entendimiento más

sutil del misterio en la creación artística.

Los aspectos simbólicos de esta compleja, densa y enigmática historia son de varios tipos. Unos representan el momento en que la obra de arte se intuye y comienza a tomar forma en la imaginación del escultor, como la unión sexual--rito, ceremonia, iniciación--entre éste y la mujer, de la que el artista saldrá "fecundado" por el soplo creador que le permitirá llevar a cabo su obra. Otros elementos simbólicos de esta narración son: las "fauces de dogo forjadas en cobre sanguinolento" (p. 21), representadas en el llavero de la "aparecida" (emisaria de la "otra"); el "dibujo fálico" (p. 21) que aparece en el cristal de una ventana de una casa vecina al taller del escultor; el pajarillo que aletea por la misteriosa casa de la "otra," permaneciendo allí sin querer recobrar su total libertad (p. 27). Can, falo, pájaro son símbolos que permean enigmáticamente la historia. El símbolo fálico apunta a la unión ritual entre el escultor y la mujer (su propia obra, no olvidemos). Es, pues, una imagen, un signo, una metáfora de la urdimbre creadora; y también, según J.E. Cirlot, un símbolo de perpetuación de la vida, de la energía y de la propagación de las fuerzas del cosmos.[26]

J.E. Cirlot dice que el símbolo del perro, en su más profundo sentido, recoge el mito del animal que acompaña al muerto en su viaje hacia el más allá. Se asocia también con la madre y la resurrección.[27] Viaje hacia lo profundo del magna creador de donde el artista extraerá--pagando a veces con la locura, la enfermedad o la muerte--los signos, las imágenes, las formas de sus obras.

El pájaro que aletea libremente simboliza el alma humana; en este caso, el espíritu del artista, libre para elegir los caminos de su propio impulso creador. Como los ángeles, los pájaros simbolizan el pensamiento y la imaginación.[28]

"La franja luminosa" es una narración que oscila entre lo real y lo onírico (otra forma de la realidad), entre la verdad y la ilusión. A veces se interpenetran, formándose así un entramado textual que se caracteriza por el juego de tensiones. Esta tensión se consigue por la acumulación detallista de signos reales ("una gabardina de color ceniciento," "un cinturón de hebilla de concha," "el pelo canoso," "medias de seda, caras y caladas" [p. 20]) y la decantación poética, apoyada en recursos de imágenes y símbolos. Estas fluctuaciones pueden seguirse al socaire de la fábula:

A.

1. Datos biográficos y artísticos de Juan Alsina (realidad).

B.

1. El escultor interrumpe su labor creadora (realidad).
2. Evocación de sus comienzos artísticos, con acentos líricos (realidad-ilusión).
3. Insatisfacción ante sus esculturas (realidad).
4. "Actos mecánicos de la jornada" (p. 17) del artista (realidad).

C.

1. Sueño de Juan Alsina: la franja luminosa (ilusión).
2. Aparición de la mujer y viaje nocturno hacia la casa (realidad-ilusión).
3. Unión sexual--simbólica--con la "otra" (ilusión y clímax).
4. Datos biográficos de la "otra": su niñez, relaciones con la hermana, su matrimonio fracasado, etc. (realidad).
5. Diálogo entre el escultor y la "otra." Esta le dice: "Hoy has bebido demasiada ilusión y te embriagaste" (p. 31) (ilusión).

6. Juan Alsina, espoleado por la visión y las palabras de la "otra," entra en "un nuevo desesperado ardor" (p. 32). El proceso de la creación se ha puesto en marcha (realidad).
7. El escultor es consciente de que "hay un sexto sentido" (p. 34) por el que irá encontrando las formas y los límites de su propia obra (ilusión).
8. El crítico de arte, Gómez Arias, escribe sobre la escultura recién terminada (realidad).
9. El escultor, finalizada su obra, cae en la soledad y el silencio (realidad-ilusión).
10. Jesús Ribera cuenta a Juan Alsina el crimen cometido (realidad).
11. El escultor le contesta: "¿No ves la franja luminosa?" (ilusión-realidad).

El siguiente relato de La franja luminosa lleva por título "Calleja de las Animas," tan becqueriano por su atmósfera fantasmal y envolvente, en la que flota un clima de misterio y suspense desde las primeras referencias al pueblo y a las "apariciones" (p. 51). De nuevo nos hallamos ante una simultaneidad de tensiones y contrastes (que, no olvidemos, son la piedra de toque del Barroco), detallismo realista y evocador, pesadillas y recuerdos en los que anidan la ironía y una profunda voluntad por descifrar los arcanos.

Como en el mundo de García Lorca, en Manuel Andújar--poeta en el más amplio sentido de la palabra--lo popular y castizo se entrelazan con lo culto y barroco. En esta dirección podría afirmarse que Manuel Andújar ha asumido los presupuestos de las generaciones literarias de las que es heredero: por un lado, su preocupación por España (como en los escritores del 98) y su voluntad de estilo (como en los del 27). De esa forma, esos dos ríos generacionales --y sus muchos y variados afluentes-- vienen a ensanchar el mar de la narrativa andujariana.

Bástenos un ejemplo del cuento que comentamos, "Calleja de las Animas." El canónigo expresa así su opinión de la extraña Emilia:

> La verdad es que en la relación con las ovejas de mi rebaño, no debo acusarme de ninguna inquina. Las trato del haz y del revés. Y ello contribuye, unido a nuestra santa religión, a la indulgencia. Ciertamente que, en ocasiones, por humores, irritan, pero las más de las veces inspiran piedad. O tristeza, reflejo de la condición humana, como si uno se encarara con un retrato agrandado, que exagera la figura. Son pequeñas cóleras, chascos pasajeros. Y se vuelve a la noria de la calma, a cosechar paciencia, a no pretender el imposible de medianas perfecciones (p. 53).

De la precisión léxica y de la intimidad del narrador con su personaje nace este prodigio de penetrabilidad en el alma humana. El que así se expresa es sacerdote, pero es hombre primero por lo que no debe extrañarnos su ecuanimidad y su desconfianza, su rigidez intelectual y su benévola comprensión de la "condición humana" (p. 53).

"Acércate, sombra" está concebido como un poema; el título así lo presagia. Carlos, en prisión, examina las causas que le condujeron a cometer el crimen. Se le acusa de haber estrangulado a Leocadia, a quien acababa de conocer. En este tono poético y alucinante se inicia la historia:

> Acércate, por lo que más quieras, sombra mía. No te desprendas de mi armazón miserable. Aquí, la falta de luz no te permite la ilusión de que se prolongue tu ser en una criatura refleja. Ya que no te puedo ver fácilmente, debo imaginarte. . . .
>
> Estoy solo, en mí y alrededor. Sombra de hombre, hombre de sombras. Y me siento emancipado dentro de esta celda, en una de las cárceles que la sociedad precisa. La lluvia cayó hace pocas horas, desfogue primaveral, ha dejado un lento trémolo de hojas mojadas en los embates de aire que penetran a través del ventanuco de barrotes entre negros y azulencos (p. 63).

Relato en clave, bordeante en la hermeticidad por su subjetivismo a ultranza, conjuga la dialéctica de las relaciones del escritor y su mundo (entiéndase aquí España, la patria recobrada).

Habla Carlos, alter ego de un Andújar marginado en una sociedad que no le gusta y de la que se siente alienado. La muerte de Leocadia es aparentemente un acto "baldío" (p. 68), pero "No pueden entender sus verdaderos orígenes personales, los triángulos de causas íntimas, el entramado de circunstancias y actitudes que resulta tan exacto. No fue, el nuestro, un desenlace brusco, improvisado, sino resultante del encuentro tardío, inconciliable forzosa y mutuamente destructor" (p. 64).

¿Víctima o verdugo? Tal vez ambas cosas en el profundo pesimismo fatalista de Carlos (esperanzado en Andújar), hombre lúcido y de feroz autocrítica: "Pensé, empavorecido, que todo mi existir constituía una equivocación absoluta, un error central de afectos, que mi despreocupación y azacaneos ocultaban la más tremenda flaqueza" (p. 74).

¿Ha valido la pena el retorno al país de origen? Así fue el encuentro: "La palpitación, ya herida, de su garganta inundó mi sangre. Un torrente de cadencias y éxtasis colmó las venas, alborozado rumor de secretas malezas y misteriosos vientos" (p. 77).

Como en "La franja luminosa," el protagonista ha de perseguir su sueño y su obsesión, la obra que le vivifique y le dé una identidad, a través de los caminos vaporosos del sexo y de la muerte. Asimismo, en las fronteras del amor está la muerte:
voces y sombras fantasmales, un crimen sangriento y un asesino poeta que, al escribir, al contar su historia, pugna por exorcisar sus recuerdos.

En otro nivel (o como se dice ahora, en otra lectura), el texto presenta inequívocos elementos oníricos, que se prestarían a un análisis de tipo psicoanalítico. Quede solamente apuntado.

La alienación y la superficialidad arquetípicas a que conduce el sistema represivo del poder son los temas-ejes del relato "Hombre de iniciales," con el que se cierra La franja luminosa.

El relato va encabezado por una cita de Modigliani: "Todos van a vestir el traje de presidiario," clave para el sentido del texto. En un sistema de opresores-oprimidos, bajo una camaleónica y fugaz ansia consumista, el ciudadano, el funcionario (Maldonado Gris, alias FAGIMG) se convierte en un ser sin identidad propia, en una máscara que, como otras idénticas o parecidas a la suya, va lentamente ocupando el lugar de lo individual y personal del ser humano. Todos--de seguir cometiendo los mismos yerros, injusticias y trivialidades--se convertirán en la propia cárcel, en un mundo carcelario y estratificado, en la ruedecilla insignificante de una máquina (el Estado, el Poder) que acabará triturándolos.

Maldonado Gris (FAGIMG: sus siglas bastan, porque poco cuenta) es víctima de la despersonalización que llevan a cabo quienes lo manipulan y explotan. Su conflicto se agrava por la lucidez que posee para la autocrítica y de las dificultades y desnaturalizaciones del mundo que le rodea. A FAGIMG se le asciende, y así se le domina: al obrero o funcionario que cumple

se le recompensa con mayores responsabilidades y con las migajas de un poder ya de por sí limitado y debilitado.

Rodean a FAGIMG una serie de personajes que son arquetipos, máscaras (no olvidemos la etimología de la palabra "persona"), repeticiones de otras repeticiones con algunas variantes. Una vez más, la cita de Modigliani: la colectividad humana está siendo cretinizada y llevada a un estado de uniformidad total. Las ideologías al uso no son más que clichés al servicio de una clase--que se ufana de su poder con maniobras y desfiles militares, entre otras lindezas--que las utiliza ad libitum según hacia donde soplen los vientos.

La conducta adocenada de FAGIMG es el resultado de un largo proceso de claudicaciones ante el Poder, que si en su adolescencia representó Don Romualdo, ahora ostenta el Procurador General. Dominado por ellos, la voluntad del funcionario se resquebraja y muere. Esta no-voluntad (o noluntad) le induce a cooperar con el Poder, aunque sea consciente de sus injusticias y desmanes.

Taquígrafo del señor Procurador, FAGIMG asiste al interrogatorio de un presunto "reo," de quien se nos dice:

> Semejaba discutir de un tema que no le afectaba personalmente, visto a través de un constante dualismo: el orden y la revolución, la conducta pública y la vida privada, la vigencia de las promesas oficiales y el derecho primario, biológico, de exigir su cumplimiento, la frivolidad cultivada de la gente borreguil y el mandato del espíritu . . . que comienza en una celdilla del cerebro, en un pliegue del temperamento, el proceso, de incalculables concatenaciones, de la rebelión (p. 96).

Pero, de pronto, lo imprevisto, lo maravilloso: en un cruce de líneas telefónicas, FAGIMG oye las palabras de una despechada amante. FAGIMG se siente atraído poderosamente por esa voz y decide buscar, por su "timbre," a la adúltera:

> Perdida en la revuelta red de filamentos con que traza la ciudad sus diálogos a distancia, sus verbales y lejanos contactos, descartada la posibilidad de localizarla, el único asidero consistía en el "timbre de voz," en las frases que aún había de musitar, de repetirse la casualidad (p. 103).

Su esperanza de escapar del mundo gris y deshumanizante que hasta entonces ha venido soportando, se cifra, pues, en la mujer, símbolo de autenticidad y de vida. Al menos, la adquisición de una conciencia, en su fondo insobornable, le hará menos penoso su

destino, matemáticamente trazado. Aquí termina el sueño y comienza la razón, que, como en Goya, produce monstruos.

A pesar de su complejidad temática y de cierto hermetismo por su tono simbólico y hasta alegórico, la estructura del relato obedece a un juego de tensiones creado por saltos espacio-temporales. Son varias voces las que se entrelazan en el relato: una voz confesional (FAGIMG), la voz del Poder (Procurador General), la de los borreguiles amigos, la del psiquiatra (caricaturizado de forma chaplinesca), la voz fantasmal, eco de su propia conciencia, y, por último, la voz de la mujer, por la que (como el Lázaro del Evangelio, al resucitar) llegará a convertirse en un "ser distinto, contiguo, inseparable" (p. 107).

Como en otros relatos suyos, Manuel Andújar utiliza voces o puntos de vista diferentes. Suele sobresalir en ellos un personaje clave, un protagonista, a veces autobiográfico, que, participando activamente--o tal vez, por eso mismo--en el desarrollo de la historia, en presente o pasado, es también espectador e intérprete de la realidad. Para ello el narrador convoca, en una misma ceremonia meditativa, analítica y testimonial, a sus experiencias vitales, reales y, también, oníricas.

Suele ser siempre peligroso y resbaladizo mencionar a Franz Kafka como posible influencia en la obra--o en un relato particular--de un autor. Las obsesiones (y lucideces que hemos perdido) del autor de Praga son nuestras obsesiones, fobias y reconcomios. Parece como si la historia del hombre contemporáneo no fuese sino una historia de violencias, genocidios y, cómo no, de exilios y dogmatismos políticos a ultranza. Sin embargo, en este relato, lo que nos interesa resaltar es la dicotomía entre realidad-ilusión, la literalidad y el prurito de acendrar las ambigüedades y anfibologías.

La denuncia de la despersonalización del hombre en una sociedad consumista, mitificante y reaccionaria aparecerá repetidas veces en la temática andujariana. Andújar denuncia el afán de lucro, el arrivismo, la idolatría ante unos avances técnicos importados, la superficialidad en las interacciones humanas. De aquí, la constante presencia en sus textos de un--o múltiple--interlocutor. A veces, Andújar se desdobla en un alter ego, portavoz de las ideas y sentires del narrador; otras veces pone a dialogar a sus criaturas de ficción--o realidad--, haciendo de la palabra un vehículo de conocimiento, de concienciación y de reivindicaciones y hasta de iluminación.

Secretos augurios

En 1981, tras más de una década desde su retorno a España, aparece el tercer libro de relatos de Manuel Andújar, Secretos augurios.[30] Este sugestivo título hace referencia a la facultad profético-lumínica del poeta, del narrador, que siempre nos habla desde su privilegiada e indefensa--y por lo mismo, acosada-- actitud expectativa.

Santos Sanz Villanueva (uno de los pocos críticos que le ha dedicado particular atención a la narrativa del exilio) acogió, justivalorando, la calidad de estos cuentos. A la par el crítico daba noticias de otro libro de Andújar, éste de ensayos literarios sobre Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del siglo XX, en el que estudia a tres escritores exiliados: Benjamín Jarnés (su maestro), J.R. Arana (entrañable amigo, colaborador en varias empresas literarias en México) y Ramón Sender (de cuya obra destaca las influencias del nuevo mundo americano. Sanz Villanueva dice que en Secretos augurios Manuel Andújar "se enfrenta a su tiempo y empieza por describir usos, mentalidades, comportamientos, para calar luego en la verdad última de las situaciones."[31]

De nuevo este carácter expectante, de atento

observar la realidad, de interpretarla.
Como señala Sanz Villanueva, en Manuel Andújar, "la clara percepción del entorno--moral, social, político--es un primer paso inexcusable; la lucidez de la observación motiva un consecuente padecimiento al descubrir la corrupción, la degradación de nuestro tiempo y de nuestra gente. De ahí que se produzca un anhelo, rechazo de la realidad deteriorada que el novelista no inventa."[32]

Pero, no olvidemos: ese tiempo y esa gente han sido los factores ineludibles en su trayectoria vital y literaria. El narrador puede autocomplacerse unamunianamente en el monólogo, en el soliloquio, o explorar las vías narrativas que el sueño o la algebraica fórmula permiten, provocan y vehiculizan; también puede, simplemente, entablar diálogo con el lector. Dirigiéndose a todos, cumple una función literaria y moral. Son muchas las voces y las vivencias; principalmente, la persistencia de una memoria perdida, de un antaño a la medida de la limitada capacidad humana. Este tiempo y esta gente no pueden satisfacerle. De aquí su pesimismo y desencanto. Y concluye Sanz Villanueva: "El anhelo resulta confuso porque en tiempos como los presentes . . . predomina una pérdida de valores sustanciales que se rechaza desde ese claro norte moral,

desde esa inequívoca solidaridad humana que siempre ha figurado en el ideario de nuestro escritor."[33]

La variedad, a la que aludíamos, de estos relatos se pone de manifiesto por Rafael Conte en el prefacio a Secretos augurios, cuando dice que "estos dieciséis relatos, de distinto pelaje, extensión, temática y profundización, nos van dando las reacciones del escritor enfrentado otra vez, y ésta no parece ser la definitiva, a la tierra que perdió y que no acaba de gustarle del todo. Fábulas morales, rejonazos de actualidad, estampas familiares, crímenes soterrados, traiciones inexpresadas, utopías imposibles y frustraciones inevitables se encadenan en un catálogo de las lamentables miserias de los hombres y su colectividad."[34]

En Secretos augurios Manuel Andújar consigue llevar al lector hasta la imprecisa zona donde se separan y encuentran los hechos reales, experimentados, vividos, y las fantasías, las incursiones a lo onírico--con las que se manifiestan, alegórica y simbólicamente, las múltiples voces de la conciencia--; y así, interpretando la realidad en sueños y sirviéndose de ésta para despejar las incógnitas oníricas, Andújar refleja las revueltas aguas de lo real y lo soñado.

El primero de los relatos que integran Secretos augurios, "La otra, desde el más allá," presagia ya con su título el clima que se alcanzará en las últimas secuencias de la historia.

Un hombre--el protagonista--atropella intencionadamente con su automóvil a una mujer, a la que mata, dándose a la fuga inmediatamente. Círculo de curiosos en torno a la víctima--vox populi, elemento coral. El protagonista rememora los hechos sucedidos; se ha convertido en agente y actuante del crimen: "Para la gente común, el móvil de este crimen, muy mío, resultaría incomprensible. No lograrían entender nunca que ha sido mi protesta, personalísima, contra 'su' lujo y en defensa de una muchacha humillada, una mañana sí y otra también" (p. 14).

El aparente rompecabezas va recomponiéndose a medida que leemos. El protagonista--espectador por el momento--sigue minuciosamente las fatigas y esfuerzos que realiza una mujer anodina y pobretona, la "ratita" (p. 17), como la ha bautizado despiadadamente, por copiar los vestidos, el ademán y, por último, la huella de la casta privilegiada (sin llegar a excesos) que ostenta la "gallarda matrona" (p. 16).

Desde el interior de su automóvil, el hombre dirige su mirada en torno al "circohormiguero" (p. 19)

que es la ciudad. Metáfora ésta que nos da la clave para comprender la alienación y la impotencia del protagonista, víctima, a su vez, de una sociedad circense: un puñado de frustraciones e ilusiones renovadas bajo una carpa itinerante. Como en el circo, asistimos a un espectáculo del que somos al mismo tiempo protagonistas y protagonizados, coro y héroes; y donde degradamos a otras especies por el equívoco placer de sentirnos superiores. Como en un hormiguero, la gente vive en las grandes urbes, arracimándose, azacaneando y medrando en una salvaje lucha por la vida, por la subsistencia.

Se establece así el triángulo espectador-"ratita"-"gallarda matrona." Para que la "ratita" se libere de la supuesta tiranía de la otra, este Quijote enajenado por singular visión, justiciera y alegórica, se lanza a desfazer entuertos y a defender al humillado y oprimido.

Su cuasimesiánica misión permanece indefinida. Después de todo, cabe la posibilidad de que la tiranía que ejercía "la otra" continúe desde el más allá, dictando las pautas y reglas a seguir, las modas, el lenguaje, el comportamiento colectivo e individual.

Caben, pues, varias lecturas de "La otra, desde el más alla," aunque fundamentalmente pueden reducirse a dos: una, en la que se nos dan los hechos descarnados

y otra, en la que esos hechos evocados por el protagonista adquieren relevancia de símbolos. Manuel Andújar denuncia la banalidad de nuestra época, su superficialidad, sus innobles mitos y sus enmascaramientos. El conflicto se produce cuando los gustos de las masas, manipuladas por los medios de información al servicio de un sistema consumista y supercompetitivo, se imponen a los sentimientos de un grupo de individuos que defienden, ante todo, la libertad, el diálogo y la responsabilidad.

Para ahondar en el sentido último de este relato, es preciso que reproduzcamos las palabras e intenciones del alter ego del autor:

> Exclama mi amigo, el andaluz severo, el reflexivo: ¡Oh! Señor, cuánto fondo esconden, en nuestra época, los paños para los palmitos! A falta de normal, continua comunicación humana, para diferenciarnos, como un signo de individualización, hemos roto los heredados convencionalismos, hasta los "patrones" de trajes y vestidos. Son disfraces que, sin antifaz, establecen la tipicidad. Se cambian de vez en cuando, es lo que priva, y quedan fijados, casi museográficos, en un futuro, esos repertorios de los correspondientes perifollos, que componen un cuadernillo de identidad (p. 15).

Lo que ha cambiado han sido las formas externas, superficiales y convencionales del aspecto aparencial. Lo importante, lo que podría mejorarnos como seres

humanos, se cifra en nuestra tendencia--a pesar de todo--a la solidaridad. Los signos exteriores, individualizados, ocultan unas mentalidades y unas costumbres grises y anodinas. Aquí reside el repudio y la implacable denuncia que Andújar hace de la violencia como medio de acción política o de cualquier otra índole. El terrorismo es una de las lacras más significativas de estos tiempos. En España los de la extrema derecha y los de la extrema izquierda, fanáticos separatistas, se enmascaran en una ideología política para su medro personal: "Evidentemente, para salvar a la criatura débil, es 'lógico' tachar la existencia de la persona que encarna la opresión. Sólo hay que taponarse los oídos, suprimir el crujido de los huesos rotos, de la nuca golpeada, el borboteo de las venas abiertas, el instantáneo corte de una vida tan ufana" (p. 19).

La violencia, pues, sólo engendra violencia, apartándonos aún más los unos de los otros y sembrando un clima donde el proceso democrático se dificulta y resulta imposible. De aquí la llamada de Andújar al diálogo, a la comunicación; su empeño porque, ante todo, se respeten los derechos humanos. Las normas básicas, ancestrales, que permiten un mínimo de convivencia entre los miembros de la especie humana no pueden ser

trasgredidas sin que todo el andamiaje cultural se tambalee.

Si compleja y sutil es la temática de "La otra, desde el más alla," no le va a la zaga su caleidoscópica estructura. Como Julio Cortázar, en su relato "Las babas del diablo," el narrador-espectador es consciente de la dificultad que entraña hallar el punto de vista más acertado, superar los límites que nos impone la fosilización del lenguaje y vencer su impotencia para describir una realidad que, por su multiplicidad proteica, resulta inaprehensible. Con estas consideraciones del narrador se inicia el relato:

> Cada día guarda--mientras no se trunca y desciende a la que llamamos, mor de la ignorancia, muerte--una página en blanco. Albura convencional ésta, ya que negra tinta y quizá infausto sino habrán de dibujarla.
>
> Hoja, que del otoño proviene su significación, acaso final o penúltima. De cualquier modo, sólo verla, singular, en expectación de suerte propicia o adversa, estremece al más entero (p. 11).

En un lenguaje sentencioso, arcaizante (tendencia a postergar los verbos) y poético (insistencia en el uso de una adjetivación precisa, rica y de efectos dramáticos), el narrador acepta la posible irrelevancia

de su escritura. Existe en cada página en blanco una infinita serie de posibilidades y significaciones. Andújar previene al lector de que lo que tiene en sus manos es un texto, una pantalla en que el autor ha perpetrado unos hechos que, una vez expuestos, conllevan unas incógnitas que él mismo no puede despejar. La escritura, de esta forma, se convierte en rito, en ceremonia, en secreto augurio:

> Ahora mismo,
> marco del poema
> cubículo de la sentencia
> sudario del trazo caricatural,
> puede desplegar sobre ti, lector, y en mí, escribiente, un extraño y peligroso encanto. (p. 11)

Otro de los relatos de Secretos augurios es el breve e irónico "Arturo, el innovador. A Arturo, el protagonista que "llegó a filosofar que los humanos somos inverosímilmente alérgicos a lo sencillo, al lenguaje cantarín de las evidencias" (p. 22), se le ocurrió que deberíamos homenajear a los seres queridos, en los últimos años de sus vidas, para desagraviarles por "los reveses y desaires que la suerte y la mecánica colectiva . . . les infligieron" (p. 24). En esta sociedad plutocrática, los sentimientos humanos terminan convirtiéndose en símbolos de explotación y consumismo atroces.

El lenguaje pedante, oscuro y tantas veces huero de los medios burocráticos y financieros es típico de los fariseicos sistemas mentales y de las actitudes de una sociedad camaleónica y alienante:

> Independientemente del específico programa de ofertas y del experto cálculo actuarial, también patentados, en principio, he de avanzarle que la difusión de este singular y original seguro, por sus pacificadores efectos, puede y debe encontrar apoyo y subsidios gubernamentales. La póliza, de otra parte, sería sufragada individual o mancomunadamente, a cargo de un grupo responsable de parientes cercanos, deudos afines, simpatizantes de varia índole, vecinos afectos, etc. (p. 24).

Así se explaya Arturo, envolviendo al Consejero-Delegado de la Compañía en una retórica tan cautivadora como ilusoria. Las claves para la comprensión de este relato se encontrarían en determinados hechos de la vida política española posfranquista. La respuesta general a las incógnitas que plantea este relato se halla, desde luego, explícita en la denuncia que Manuel Andújar--sin afán moralizante--hace de nuestra sociedad de consumo.

Uno de los relatos más significativos, intrigantes y, estructuralmente, más alambicados, de Secretos augurios es "Título, a vuestro parecer," con el que ya se nos advierte de la naturaleza dialéctica (narrador-lector) del mismo. En un ambiente donde se alternan realidad y ensueño--como en otros de los relatos andujarianos--el protagonista, Gregorio, es también narrador y espectador.

Gregorio espía las idas y venidas de una joven y atractiva pareja hombre y mujer que, según él, " . . . participaban de una excepcional y firme amor" (p. 27). En ellos, el solitario espectador encuentra almas gemelas afines, confirmación para un optimismo inquebrantable que lucha contra la "conciencia de extranjería y extrañamiento, que la generalidad abrumadora de la población, en la ciudad desmesurada y árida, le inspiraba" (p. 27).

El conflicto del protagonista, su drama interior, su ilusión y su conciencia de marginado se nos revelan en uno de los monólogos de Gregorio:

> A mi edad, ¿a qué puede obedecer este reblandecimiento sentimental, grotesca y extemporáneamente romántico, respecto a unos seres ajenos a mí concreto saber, mi sangre y casta, con los que ni siquiera me une la propensión afectuosa que suele embrear el trato frecuente? (p. 30).

El narrador, dirigiéndose a Gregorio, le responde a sus retóricas preguntas y perplejidades:

> Sosiégate, Gregorio, tú tranquilo, procura reaccionar, librarte de lo que se ha convertido en una obsesión, en daño y bien clandestinos. Estás aterido de soledad y pretendes calentarte el arrimo de unos fantasmas, que se justifiquen por envoltura personal y física prestancia (p. 30).

De un lado, la soledad del hombre contemporáneo, su falta de comunicación, de diálogo que a veces ha de inventar para mitigar su extrañamiento; de otro, la soledad del escritor y su necesidad de fabular. En este relato, la pareja que obsesiona a Gregorio es el símbolo de su anhelo de comunicación, de armonía, de amor. Así nos confiesa: "Había podido representarme, en ellos, la unión humana, la combinación feliz de lo masculino y de lo femenino, como si admirase, personalizada, la semilla de la creación, y me creyera responsable de su ventura y derrotero" (p. 31).

Arquetipo de las dos fuerzas que parecen dirigir el Cosmos (Yan-Yin del pensamiento chino), esta pareja simboliza todo lo que de armonioso y bello ofrece la naturaleza. Todavía alienta la esperanza en un mundo lleno de hostilidades y agresiones. Gregorio sigue a los jóvenes, se formula mil preguntas que no tienen

respuestas, se debate en terribles pesadillas en las que entra en contacto con la pareja; pero al final de sus "chapuceos oníricos" (p. 38), el "miembro honorario y contemplativo" (p. 36) de la comunidad que integran los jóvenes, renuncia a sus indagaciones.

Rotas las amarras que le atan, desvinculado de todo y de todos, aislado en su mundo de fantasmas, Gregorio comienza también a sentirse alienado de su propia familia, de su mujer, Leocadia. Esta tendrá que cuidarle en su locura (total lucidez y perfecta visión de los males que le aquejan) porque presiente que en su esposo se "romperá, sin mucho ruido, la cuerda de su razón" (p. 40).

El título del siguiente relato es muy significativo: "La enajenación de Hilario." Enajenación, alienación, marginación, soledad, son los productos de una sociedad materialista y corrompida. La casa de cita, en el Madrid "suarista-felipista" (p. 42), dirigida por Hilario, acogía a las "'amorosas uniones marginales'" (p. 44). Se descubren así los tapujos de una moral falsa; se desenmascara el reprimido erotismo. El antro de rijosidades y perversiones sin cuento se presenta así en las primeras imágenes del relato, cuya estructura

poética, al transcribir, respetamos:

> Un solo panorama
> cerrado
> oprimido
> casi carente de aire libre
> termina por obsesionar y dislocar, aprisiona...
> Alguien robó las llaves maestras de la libertad.
> Afuera, aunque la calle se encarcele y angoste,
> y gravite, infecta, la atmósfera malsana,
> todavía hay una esperanza utópica
> de huida y salvación (p. 41).

No se trata únicamente del estado mental--y hasta físico--de Hilario; esa atmósfera enrarecida de miedo y suspicacias se extiende a otras zonas que abarcan el territorio nacional. "Una esperanza utópica" es una esperanza irrealizable, un resquicio de luz que nunca llega a iluminar. No puede haber libertad en un entorno cerrado y paralizante, donde el hombre se solaza y regodea. El sexo se convierte en mercancía. Como caprichos goyescos, le rondan a Hilario las figuras lascivas y un tanto grotescas de mujeres:

> espinazos que habrán de recubrir las graciosas plenitudes de los antiguos bustos de óptimas grasas,
> las suficientes caderas femeninas o los modelos, tan esqueléticos, de las modernas bogas, de tetillas anémicas y estrechas cuevas de parto, por los esmirriados flancos.
> O, en contraste obvio, sicalíptico a la vieja usanza,
> o porno de acuerdo con el abreviado lenguaje vigente,
> múltiples campánulas de telas blancuzcas y cremosas:
> proxenetas íntimas ropas de opulentas mujeres frutecidas o transferencias alígeras de danzantes doncellas que aún encelan y juegan a la ronda de los suspiros (pp. 40-41).

De estas secuencias poemáticas que abren el relato, se pasa sutilmente a la andadura narrativa, que, en Andújar, se caracteriza siempre por su talante poético. Este lenguaje puede ceñirse a una poética determinada--el verso libre, cadencioso y noble--y hace uso de variados elementos retóricas: metáforas, comparaciones, arcaísmos, neologismos, adjetivación generosa y rica. Cada personaje, cada situación requieren un tratamiento distinto, apropiado a lo que el narrador desea resaltar, caricaturizar o, simplemente, reflejar.

"Durante una eternidad... Las copas del Pinar" se narra en primera persona, pero hemos de advertir, antes de seguir adelante, que el mismo Andújar nos advirtió que el protagonista de la historia, el profesor Oñate ("toponímico apellido" [p. 55]), no era su alter ego.[35] Sin embargo, existen paralelismos y convergencias entre ambos, sobre todo, en su actitud disidente frente al Poder (representado en el relato por el decano de la Facultad).

El profesor Oñate, conocido erudito e investigador de las ciencias sociales, se dispone a iniciar un seminario en el que un grupo de estudiantes elegidos intervendrán de forma activa. El tema a investigar: "'Las formas de la explotación social y humana'" (p. 51).

"De treinta y tantos matriculados se presentaron . . . siete" (p. 52), a los que el profesor Oñate advierte de las dificultades y peligros que tendrán que afrontar. La masa amorfa, sin rostro, del estudiantado desaparece para dar paso a estos siete jóvenes singulares, tan distintos entre sí, pero aunados por similares preocupaciones y objetivos idealistas. Para el profesor Oñate, enseñar consiste en dialogar y establecer una relación simbiótica con ese grupo tan peculiar de estudiantes. Estos son, pues, seres individuales, desvinculados, en parte, por sus propias obsesiones y utópicos propósitos, del sector más amplio de la sociedad, manipulada por los todopoderosos medios de comunicación masiva.

Gradualmente, en diferentes planos, conocemos sus características individualidades: desde las más obvias de apariencia física, hasta las más ocultas en el hondón de sus conciencias. En sus interacciones personales se establecen reglas especiales de grupo. El profesor Oñate los observa:

> Puntuales sus confesiones. Notorio que no se habían puesto de acuerdo y que su labor, emprendida con harta renuncia, los atrajo al grado de que se palpaba el crecimiento de su vibración y las tensiones, también en alza, de sus raciocinios. . . .

> Al principio, sin excepción, registraban las señales ostensibles económicas, de las explotaciones, de la ramificada subordinación, pero al avanzar como en destellos del azar, se les revelaban facetas más profundas y quizá de mayor pugnacidad (p. 54).

Todos ellos--maestro y discípulos--ahondan en sí mismos para descubrir en sus propias experiencias y relaciones familiares y de amistad aquellos elementos parasitarios que solapadamente se les habían ido adhiriendo por el forzoso convivir en una comunidad escindida en opresores y oprimidos, patrones y obreros, amos y esclavos. Este binomio característico de los estamentos sociales es lo que el profesor Oñate y sus discípulos se proponen estudiar. El mismo profesor lo concretiza en pocas palabras:

> Desde un miraje puramente autobiográfico se convergía en la sentencia prologal de que cualquier relación, estable o fortuita, acarreaba, al menos, un par de explotaciones conexas, y que si ahondamos en un simple "acto de servicio," a través de su indefectible rutina se registran alternantes situaciones de abuso y dependencia. El ejemplo de oficiosidad y precipitación--a efectos de propina--o de un remolonear, como protesta sorda, clasista, o visceral manifestación de antipatía, de un camarero, provocan otras tantas reacciones opuestas (p. 55).

Todas las relaciones humanas, todas las funciones y objetivos conllevan abusos y dependencias. Los estudiantes se concentran en algunos de estos aspectos: "'Milena' prometía dedicar su frágil y entera vida a significativas peculiaridades de la susodicha explotación en las obras de la literatura universal" (p. 56); "Luis Manuel--parlamentario nato-- . . . confirmó que la parte teorética de su 'inquirir' . . . habría de referirse a la estructura y condición misma, perezosamente examinadas, del Estado moderno, a las motivaciones y cambios psicológicos que suscita en los que con él se compaginan y en su cima o estribaciones acampan" (pp. 56-57); Fernanda se interesó por "descifrar el mundo sentimental, de recuerdos, de clausurada perspectiva, de los ancianos, entre sí, acerca de sus deudos convertidos en visitantes forzosos" (p. 57); "Margarita se adjudicó el ámbito obrero-patronal" (p. 57); Cristino manifestó que él "procuraría desentrañar las modalidades de explotación que proliferan, ora brutal, ora sinuosamente, en los círculos intelectuales y artísticos" (p. 58).

Una orden del Decano de la Facultad, envuelta solapadamente en falsas razones y en hipócritas motivaciones, impide el progreso de estas investigaciones.

Tres páginas escasas ocupa el relato "Visita irreprochable." En pleno agosto, un hombre viaja para dar el pésame a una familia por la muerte de un antiguo amigo. Es una vertiginosa sucesión de pretéritos perfectos (tiempo verbal categórico e inefable), el hombre se viste de luto y emprende el viaje hacia la casa del difunto. Le acompaña el paisaje agosteño que aparece por la ventanilla del vehículo: "Apenas reparaba en el desfile de los campos requemados, espectáculo de su ventanilla, por donde también surgían y se rezagaban las airosas manchas de chalets ajardinados y los bloques--un mucho carcelarios--de algunas urbanizaciones" (p. 63).

Reparemos en dos aspectos primordiales de este texto descriptivo: uno, referente al ya mencionado repudio de Andújar por las proteicas y monstruosas ramificaciones de la gran ciudad, se centra en la clara división de clases (el chalet ajardinado de las clases privilegiadas y las urbanizaciones, colmenarias, hormigueantes y hostiles); otro, representado por el uso del imperfecto en contraste con la acción del hombre, desarrollada en pretéritos, resalta el juego dramático del viaje del protagonista--actos mecánicamente ejecutados, pantomimas ensayadas, gestos aprendidos--en un entorno fluctuante y vaporoso.

La reproducción teatral de la primera oración de "Visita irreprochable" basta para calibrar en justa medida el arte andujariano: serpenteante, llena de insinuaciones, sentenciosa y alambicada, fluye hasta cerrarse en lo que suele ser el núcleo y su razón de ser:

> A despecho del calor, a plomada, indefectible mediado agosto, y a su reverberación, como lento tajo hiriente, y a los escasos márgenes previsibles de sombra y brisa, decidió aceptar todas las consecuencias del importante deceso y vistió traje de un neto color oscuro, seminegro, más cuello y puños almidonados, camisa blanca--de precepto--y corbata azul casi carbonoso, porque, al fin y al cabo, no era de la familia y sólo una prolongada amistad, derivada del paisanaje y de algunos tratos de fincas, le obligaba a esta manifestación de solemne condolencia.

Una vez llegado a la casa del deceso y dado el pésame a los familiares, el hombre regresa a su casa, solo, mohino, apesadumbrado, como se había sentido durante todo el viaje. Del contacto con los muertos germinan elucubraciones que rondan lo macabro y lo morboso. La muerte del amigo le proyecta a un posible futuro en el que también a él le llegará su hora, sin que ninguno de sus familiares, conocidos o amigos comprenda el significado de su muerte. De esta forma,

un acto de naturaleza social, una norma de conducta convivencial y prosaica, se convierte en meditación sobre la propia muerte, sobre el propio destino. Exteriorizamos nuestros afectos y desafectos por medio de máscaras, trajes, modas.

El traje--canon y tipificador de castas y profesiones--y demás signos exteriores de la vestimenta forman el armazón en el que se agitan un tronco de ademanes y gestos, y un rostro ora compungido, ora regocijado. Por eso, el protagonista de este relato se siente escindido, autoalienado:

> Desde el espejo le miraba, envarado y atónito, quizá algo sardónico, otro hombre, que pugnaba, sin éxito, por conseguir una mueca no funeraria.
>
> Pensó, deprimido, que cuando le llegara su óbito, nadie, lo mismo que él, imbuído de su integral concepto de la suprema ceremonia, le devolvería aquella irreprochable visita de pésame (p. 65).

Los múltiples puntos de vista con los que accedemos a las acciones del protagonista, a su participación en los hechos, a la alternancia de escenas costumbristas (el hogar de tía y tía Julia)

con otras extemporáneas y objetivas, los elementos de un posible autobiografismo y el aire de misterio, estructuran y confieren unas características peculiares al relato titulado "El viudo alegre."

Al viudo Aurelio, funcionario público que lleva una apacible vida junto a unas tías (una solterona, otra separada), el azar (momentos después de pasar por la calle del Correo estallaría una bomba de gran poder destructor) le conducirá a una meditación sobre el significado de su vida.

Lo que interesa es crear un ambiente, una situación, un conflicto. En esto estriba la creación de un buen relato. Ya sea por el mismo protagonista, como por quienes le conocen, se nos hacen referencias al entorno vital en que se desenvuelve Aurelio.

Estructuralmente "El viudo alegre" podría considerarse así:

1. Referencia a la infancia del protagonista: la religión católica como agente represor al servicio de una clase; la muerte. Narrado en primera persona.
2. Datos biográficos del protagonista. Narrado en primera persona.

a) Nombre: Aurelio

b) Profesión: funcionario público

c) Cincuentón

d) Viudo

3. Descripción del ambiente en que vive Aurelio. Narrado en primera persona.
4. Rasgos biográficos--exteriores e interiores-- de las tías Julia y Casilda. Narrado en primera personal.
5. La bomba de la calle del Correo. Las reacciones de Aurelio.
6. Tajante cambio en los modos de comportamiento de Aurelio: de "sosegado y placentero" (p. 72) a nervioso y retraído. Este texto, en el que se nos dan las consideraciones y opiniones de los compañeros de Sección en el Ministerio acerca de la extraña conducta de Aurelio, aparece entrecomillado. Narrado en primera persona del plural.
7. Nuevo texto entrecomillado (primera persona) en el que un notario evoca las recientes conversaciones con Aurelio y se refiere al testamento que le dio éste antes de morir: "Todo lo que poseo, por partes iguales, a los nombres que figuran en esa lista" (p. 75).

En la lista de Aurelio aparecen los "herederos de las víctimas de la bomba de la calle del Correo" (p. 76).

8. Monólogo interior de tía Julia: sus relaciones con tía Casilda (p. 76).
9. Paréntesis en el monólogo de tía Julia: sus preocupaciones por la extraña conducta del sobrino (p. 77).
10. Diálogo entre Aurelio y tía Julia.
    a) Las andanzas de Aurelio por "ese barrio que colinda con un cinturón de viviendas y chabolas, de los infelices que el campo lanza a la ciudad y donde abundan los gamberros y delincuentes" (p. 78).
    b) Secretos augurios cumplidos: en una absurda reyerta, Aurelio muere asesinado por un desconocido (pp. 78-79). Clímax del relato.
11. Diálogo de las tías: presagios de tía Julia.
12. Desenlace: tía Julia, "cumplidas las enfadosas diligencias, funerales, judiciales, clausurará para siempre las estancias de Aurelio (p. 80).

El título del siguiente relato, "Pequeñas escenas para breves misterios," encierra la clave para entender el carácter y el sentido de la historia. Los elementos dramáticos--y cinematográficos--introducidos en el cuento permiten, por ejemplo, que el autor nos presente el hilo de la historia en escenas, independientemente del uso del diálogo, que sin duda amplifica ese carácter dramático (no teatral, lo que significaría un error de técnica narrativa). La idiosincracia de la historia se fundamenta en ese entrecruzamiento (cuádruple) de voces o puntos de vista que la configuran. ¿Cuáles son esas voces, esas perspectivas?

El narrador cuenta cómo conoció a Pedro Ramírez, famoso actor, casado--ahora separado--con Charo Ponte. escritora. El actor le habla de Estrella, su hija, niña precoz. El azar--¡qué otra palabra darle!-- impulsa al protagonista hacia un escaparate ("'ventana mirador'" [p. 86]), donde, entre las fotografías allí expuestas por Cops, destaca la imagen de una niña. Asistamos a ese encuentro agorero:

> Y me encontré, por un vago anhelo, en las proximidades del establecimiento de Cops, sabedor de que "algo" me esperaba en aquella vitrina, de que un velo se descorrería. Acorté la marcha (oía los vuelcos de la

> respiración por acelero) y entrecerré,
> para abrirlos lentamente, los párpados.
> "Alguien" se me revelaba, al término de
> una especie de rampa de tonos pizarrosos,
> que la lente captó en angostura (pp. 86-87).

Hemos de destacar en esta escena impregnada de misterio dos aspectos que se han venido repitiendo en algunos relatos de éste y otros libros de cuentos, por lo que debemos considerarlos importantes y definidores de la temática andujariana: el presagio y la iluminación. Expliquémonos. El protagonista--femenino, a veces--tiene conciencia de que el cosmos, el entorno en que vive, es indescifrable y hermético. El drama del hombre radica en su anhelo (tan frecuente en Andújar) por trascender sus imperfecciones y su corruptibilidad. La esperanza del escritor llamea a lo lejos, acicateada por su angustiado meditar.

Este don profético, agorero y misterioso, le permite ahondar en su pasado y extraer de sus memorias un significado nuevo, una luz diferente. ¿Qué le atrae de la fotografía de la niña? Sigamos los descubrimientos e intuiciones del protagonista:

> Allí, tras una corta interrupción de barandal,
> levemente abrillantado, silueteaba, hondo,
> el rostro de la niña. Juraría que plasmaba
> un óvalo y las concordes expresiones, resueltas
> en severa y entristecida quietud, que me
> retrotraían a una contemplación originaria

> de remotas edades. ¿Sería la hermana extraviada a orillas de un estanque maléfico, la esposa que me tronchó una epidemia inclemente, la madre granada cuya esterilidad venció mi germen y que falleció a los pocos instantes de alumbrarme? (p. 87).

Las tres figuras evocadas--la hermana, la esposa, la madre--triangulan el misterio. Lo que ha descubierto es el drama que toda fotografía encierra: el ser allí reproducido nos atestigua--implacablemente--su existencia. Roland Barthes llama a este poder testimonial de la fotografía "punctum."[36] Lo que importa aquí no es la calidad artística o simplemente testimonial de la imagen, sino su carácter subjetivo, personal. El narrador se convierte en intérprete de unos signos que al revelársele, descubren afinidades que hasta entonces habían permanecido ocultas. Las muertes evocadas por Estrella--niña/madre--serán desde ese momento sucesos integrantes, memorias revividas que el narrador habrá de testimoniar (p. 98).

En "Mi desventurado amigo," Manuel Andújar pergeña el retrato de un desconocido; la Guerra Civil, el exilio y el retorno a España son sus señas de identidad.

El relato posee cuatro escenas diferenciadas. En la primera de éstas, se presenta al protagonista. De nuevo la vox populi engendra ecos y comentarios. Lo que destaca en esta primera entrada del desconocido es su aire misterioso y diferente. "No se 'desenvuelve' a nuestra manera" (p. 100), comenta alguien en la cafetería, donde tantas murmuraciones ha suscitado la presencia del desconocido. Este, cuando iba a abandonar el establecimiento, cayó fulminantemente (p. 101). Todos acuden.

La segunda secuencia narrativa se limita a un párrafo entre paréntesis, que contiene la clave del relato: el desconocido es un exiliado republicano que ha regresado tras muchos años de destierro. Todavía renace la esperanza, la alegría del regreso:

> ¡Y de qué modo, con el simple retorno, se había apaciguado el manar interno, en ocasiones borboteante, conjeturaba, de la sangre! Disponía hoy de libre oportunidad, sin que nadie, aun el más afecto, le importunara, le distrajese. Aquilataría la trama, rugosa y muelle, de los recuerdos, sus vastas fibras. Se dedicaría a cotejar los lugares, todavía no transformados, son las imágenes que había resguardado, que adquirieron una pátina naturalmente cobriza, como al añejarse las postales que estuvieron de uso y boga por los años treinta (p. 101).

Son los ritos del exiliado que vuelve: la búsqueda anhelante de un pasado aparentemente perdido,que ahora, en su obsesionado azacaneo por las calles madrileñas, se entrevee y se insinúa en esos "lugares, todavía no transformados" que le umbilican y fijan a sus memorias. Su dilema se concentra en una pregunta: ¿Ha terminado el exilio?

Para Andújar, el reencuentro con su propio lenguaje, de inconfundibles acentos, adquiere un profundo significado y también un aire de denuncia: "Y su itinerario abarcaba las ciudades insertas del ayer y del presente, el animado desfile de fisinomías, la captación del trucado idioma coloquial, redescubrir, en tanteos, las (sic) acentos regionales, comarcanos" (p. 102).

La tercera secuencia es brevísima, aunque determina, en parte, los hechos sucesivos. El exiliado (lo sigue siendo, aunque haya vuelto) lee en el periódico la noticia de la muerte de un amigo, "su interlocutor más válido" (p. 102). Trastornado por la muerte de su "desventurado amigo," siente la imperiosa necesidad de hallar a antiguos compañeros y amigos que fueron "piezas clave de una etapa de juventud" (p. 103). Las calles, los rincones de la ciudad, aún presentan signos reconocibles a pesar de las transformaciones y el monstruoso crecimiento, pero muchos de los que con él vivieron

aquellos "años treinta" han muerto, otros han desaparecido. Angustiado por este vacío, por esta imposibilidad de comunicación, el exiliado recurre, en desesperada utopía, a la ciencia, pero ésta es impotente:

> Quiero que me enseñen, en la cartografía del cerebro, el espinazo montañoso, o el repliegue de cuevas, o el delta herbolario, o el racimo de manchas tendinosas donde anidan las raíces de la memoria y los ordenados colmenares de la evocación (p. 103).

Relato de varias y posibles lecturas--rozando el hermetismo--es el titulado "Descifrados fueron los arcanos." El adentramiento del autor en "un ambiente biopsicológico"[37] nos enfrenta a los problemas planteados por una realidad múltiple. Así, el lenguaje refleja, en su alambicamiento y registros líricos, en su consciente ambigüedad y polisemia, los misterios e incógnitas del espíritu humano.

La cita de Robert Graves que encabeza el relato merece tenerse en cuenta: "'Antes de morir aparece en uno una extraña lucidez. Uno habla proféticamente'" (p. 105). En brevísimo lapso de tiempo, al moribundo se le congela la vida en una sucesión de imágenes, de símbolos, de respuestas y de iluminaciones tardías. Sigamos los pasos y los sueños de los personajes, sus

corruptibilidades y anhelos de superación trascendental por el espíritu.

1. Regina evoca la figura de su padrino Mateo: lo aparencial.
2. Conocemos el carácter de Mateo, cuyo rasgo más sobresaliente es lo misterioso y aleatorio.
3. Regina recuerda los días de su niñez en que Mateo, "retratista ambulante" (p. 107) a la sazón, la llevaba por plazas y parques: lazos indisolubles entre padrino y ahijada.
4. Una clave del relato: el narrador nos habla de la muerte de Mateo, quien a Regina "había susurrado al amanecer, en un despertar friolento, que no la abandonaría nunca, que de una forma u otra permanecería en su derredor" (p. 109).
5. Embarazo de Regina (narrado en tercera persona).
6. Se nos suministran datos sobre Almudena, esposa del difunto Mateo, y de las discrepancias que terminaron por separarlos.
7. Desafinidades entre Almudena y Regina, madrina y ahijada respectivamente. Regina "se identificaba, implícita y explícitamente con Mateo" (p. 111). ¿Celos de Almudena?

8. Galdosiana escena dialogada entre Regina y Almudena.
9. El narrador expresa su desconcierto ante la aleatoria sucesión de "rememoraciones" (p. 112).
10. Ecos de Goya y Valle-Inclán: Regina evoca, pesadillescamente, su debut en sociedad: "la madrina y sus romas comadres asumían formas de lechuzas, cornejas y mariposas, que en ese estado se ocultaban predominantemente en desmesuradas alas de colores sombríos, del pardo terroso y vespertino a un negror abrillantado" (pp. 112-13).
    Alienación de Regina: la envuelve "una sexualidad cenagosa" (p. 113); es decir, un entorno hostil, agresivo y paralizante.
11. Evocación de Regina: presentación de Irene y Constancio, sus padres.
12. Basilio, el marido de Regina, de quien ella dice que al conocer su embarazo "inventa ocupaciones" (p. 114) y desaparece.
13. Lo biopsicológico en el carácter de Regina: aspectos físicos (fisiológicos) y mentales (espirituales): "Meditó acerca de lo que había leído o escuchado acerca del 'aura' de las

criaturas en gestación. Junto a las leyes de la herencia, lo que ella, Regina, sintiera y pulsara. Y que todo, hasta lo más nimio, ejercería un influjo directísimo, irremisible, de modos y proporciones ignorados. De igual virtualidad que la alimentación prescrita y el régimen de vida que observaba escrupulosamente, las emociones experimentadas, de nuevo construídas por la memoria, contribuirían a remodelarlo inmediato, adherido, 'clavado en sus verdaderos adentros,' pero incógnito, al final" (pp. 114-15).

14. Todo lo que Regina había experimentado en su vida, sus relaciones con los demás (Mateo, Almudena, Irene, Constancio y Basilio), se le aparecen a la protagonista como recuerdos que, de alguna manera, influirán en el "ser por-venir," en su hijo.

15. Se comparan las relaciones--sexuales--entre los padres de Regina (acatamiento de Irene a la preponderancia de Constancio) y las de ésta con Basilio, en las que destaca la frialdad de la mujer en el acto sexual, lo que "produjo en Basilio inexplicable conciencia de inferioridad,

la sospecha de que era recónditamente contenido, rechazado" (p. 116).

16. Regina imagina a su hijo nonnato, cuyos aspectos físicos y psicológicos habrán sido encarnados por las influencias de sus familiares.

17. Diálogo entre Regina y su "médico fantasmal" (p. 117). Versión de éste sobre los secretos augurios de Regina. El médico le dice: "Relájate. Las 'repercusiones' de tus seres más entrañables, reales o no, igual da, han llegado, indefectible el término, al feto. Has sido una red de transmisiones nerviosas, atemperadoras más que conductoras" (p. 118).

18. Regina premoniza su propia muerte y se angustia por lo que pueda ocurrir a su hijo. El doctor le aconseja "un buen paseo al paraje más limpio de bloques y vallas," y sobre todo, soledad; tal vez así vislumbre "algunos de sus 'augurios'" (p. 119).

19. Como en algunos relatos ("Al cruzar mi frontera," "La franja luminosa," entre otros), el protagonista sufre una visión o visita del más allá. Regina "distinguió, poco a poco, a Mateo, el 'padrino amadísimo,' encorvado y redivivo.

Vestía toga helénica, que se unía, al filo de las rodillas, con unas astrosas polainas de cazador decimonónico. En la cabeza, crecida de su tamaño según el recuerdo, diríase estirada, un rojipinto casco de motorista" (p. 121).

20. En esta aparición de su padrino Mateo, Regina contempla el lienzo que aquél enarbola:

"Se trataba . . . de un cuadro-bastidor de predominantes y enterizos verdores, en el que pudo distinguir la orla del lomerío, los tajos vigilantes y la hondonada de un valle que invitaba al descanso, a la perdida beatitud campestre" (p. 121).

(Nótese cómo la idea de la soledad y la paz campestres, recobradas tras un peligroso caminar por los abismos, se repite en el relato. Para Regina se convierte en augurio que determinará su existencia [p. 120].)

21. Diálogo entre Mateo y Regina: el arte de la insinuación por medio de silencios y pautas. Nos adentramos en el misterio. Mateo le advierte a su ahijada: "Para el salto que anhelas, debes aproximarte al compás o al meridiano de la eternidad. Todo está en suspenso, todo gira y vibra y se retuerce,

interminablemente. Tú misma perteneces a esa dinámica inmensa, inabarcable. . . . Para que el porvenir se muestre, debes extirpar la noción del 'principio,' el cebo del 'término'" (p. 122).

22. Dos posibles lecturas de las diferentes y posibles muertes de Regina: omnisciencia del narrador en su proceso creador y la naturaleza taimada de la muerte. Regina--con la aprobación de Mateo--elige su propia muerte: el cáncer. "Mateo extrae de un bolsillo solapado la gasa gris perla con que debe amortajar la pintura de la imposible campiña idílica (p. 123).

23. Ultimas semanas del embarazo de Regina. Nacimiento del hijo.

24. "Y un día--quejicoso, al destilar pordiosera claridad los nubarrones--Regina comprendió que la invariable y ya cuajada ley del hijo abolía cualquier predicado y lo desligaba de convencionales obligaciones hacia la madre. Y que viviría en libérrima finitud, exclusivamente a raíz del fallecimiento de Regina, ella" (p. 125).

25. Regina se adentra "cada vez más en la contemplación e indagación del heredero" (p. 126) y anhela la soledad y el silencio: "'Yo me dedico a pasear por las secretas galerías de mi almario, no riego macetas sino silencios, evito las destemplanzas, escapo de las aglomeraciones, enemiga soy de la alteración, excepto la que en mis entreñas (sic) escucho" (p. 126). En el mundo antiguo, no olvidemos, las profecías y los augurios habían de ser interpretados en las entrañas de un animal muerto.
26. Mateo como símbolo de la presencia del más allá.
27. Otro retroceso en el tiempo: Regina evoca sus años de estudiante rebelde y su brillante carrera como psicóloga en el ramo de la industria; sus dificultades de adaptación al ambiente; sus necesidades de comunicación, frustradas casi siempre excepto consigo misma.
28. Regina--desde el más allá--evoca varios sucesos: el carácter belicoso del hijo y las rivalidades entre éste y Basilio.
29. Rememoración del parto de Regina y del accidente automovilístico en el que, años

después, Pedro, el hijo, perdería la vida.

30. Regina acepta su maternidad, lo que significa aceptar lo inexorable: su temprana muerte y la del hijo años más tarde.

"Descifrados fueron los arcanos" (p. 132), concluye desde aquí--desde allá--la voz ronca de Regina.

También hubiese podido exclamar: ¡Cumplidos fueron los augurios!

"Cuadro de las costumbres y de las querencias en trance inexorable de fenecer" es, para su autor, el relato "Cuatro versiones del señor Eulogio y su rutina."[38] Es, además, un cuento clásico por su exposición, clímax hacia el final y rápido desenlace. Se trata, efectivamente, de un tema y sus variaciones. El señor Eulogio "representa la vegetativa pasión de lo que, nos agrade o no, ha de periclitar."[39] Su bar aún retiene el sabor y un añejo ambiente de familiar convivio frente a las flamantes

cafeterías del mundo moderno, ruidosas y desangeladas. El bar de Eulogio es también posada para el peregrino de la noche y refugio para quien lo necesita (p. 135). Hasta aquí la I versión del señor Eulogio.

La II versión o variación del señor Eulogio nos la da su mujer: desde la evocación de toda una vida, en la que bregaron codo a codo para salir de la miseria, hasta que, conseguido todo a lo que habían aspirado, se encuentran ahora, marido y mujer, solos, unidos únicamente por las rutinas de su larga vida en común (p. 138). Piensa la mujer de Eulogio: "'Frente a frente,' no. Los silencios se nos irían enconando. Nos volveríamos locos" (p. 138).

Uno de los ejecutivos, representante de una empresa que quiere edificar unos grandes almacenes (para lo cual el bar del señor Eulogio habría de ser necesariamente derribado) nos da la II variación o referencia del señor Eulogio, de su carácter: "Juraría que la goza al comprobar que su voluntad, su obstinación y su fabulosa ignorancia son más fuertes que nuestras ideas renovadoras y que la riqueza de que disponemos" (p. 139).

La IV y última versión del señor Eulogio apunta a sus creencias en el más allá, desde donde--así le comunica al desconocido interlocutor--se vengará rondando "en

ánima" (p. 141). El señor Eulogio adivina el porvenir, revela secretos augurios:

> ¡Menuda les preparo! Me sepultarán el cuerpo y se figurarán que todo el monte es orégano. Encandilarán a mi viuda y a los retoños. Como cebo, un montonal de billetes. Las obras comenzarán a todo gas y construirán un tinglado enorme, lleno de colorines, un gigantesco sacaperras. Pero les lloverán las calamidades: un incendio, atracos, huelgas del personal, riñas con los proveedores, la intemerata (pp. 140-41).

"La duplicación de las sombras" nos presenta de nuevo a un personaje--Ramón Henar--misterioso y marginado, quien "abrigaba firme creencia en el trasvase a las incógnitas latitudes del espíritu que la mundana corporeidad contiene, de tan efímero modo" (p. 142).

Como en "Descifrados fueron los arcanos," los planos de realidad e ilusión, "corporeidad y espiritualidad, entorno vital y ultraterrena, se suceden y se superponen contínuamente. El protagonista participa simultáneamente del mundo de los hombres y del reino de los espíritus. Para Ramón Henar, "sus seguridades ultraterrenas" (p. 143), su comunicación con el más allá, era "su más preciado secreto"

(p. 143). Esta doble existencia--irónicamente expuesta por el narrador--se convirtiría en posibilidad de refugio y escape, pero también de intuición y lucidez; Ramón Henar, "clandestino súbdito de la eternidad" (p. 144), se siente dividido y trascendido. Secretos augurios le alienan, confiriéndole, sin embargo, independencia y libertad.

Pero este misticismo--que nos atreveríamos a llamar "ateo"--no es un fin en sí mismo. Los demás, sus personalidades y conductas, están vistos desde una perspectiva especial, "aérea." Ramón Henar simboliza, de esta manera, la dialéctica crítica del autor; éste, camuflado tras el uso de la tercera persona narrativa, pone el dedo en la llaga en su denuncia de los muchos males de la España de los años setenta-ochenta, con Adolfo Suárez y su política centrista y timorata en pleno apogeo.

La muerte de Ramón Henar (p. 152))--como la de Mateo y la del señor Eulogio--adquirirá una trascendencia peculiar. Ramón Henar seguirá influyendo en el mundo desde el más allá, desde la "franja intermedia" (p. 145):

> Terminó para siempre su calma, la bienaventurada suerte de lo establecido y conocido. Y sospecharon, irracionalmente, que al marchar, al doblar la esquina, Serafín, Policarpo y Gregorio, bailaban, por don Ramón bendecidos, una disparatada y regocijada danza funeral, ultraterrena. Confirmaban también que con

> táctica inaprehensible, inquietante, el difunto se disponía a custodiarlos implacablemente. Era acompañarlos en demasía, como si se hubieran duplicado los escorzos de sus sombras (pp. 153-54).

Aparentemente paradójica, la actitud rebelde y digna del señor Eulogio adquiere un carácter simbólico y trascendental.

El onirismo y la surrealidad, la dialéctica de la conciencia y la subconciencia, permean y singularizan el brevísimo relato "Baltasar y su problema." ¿De qué problema--o problemas--se trata? Baltasar, "joven, apuesto," . . . "profesionalmente, se desenvolvía con aplomo, éxito y provecho" (p. 156). Soltero impenitente, tampoco tenía amigos por miedo a que éstos hurgaran en sus intimidades.

"La noche y todavía más el dormir significaban para Baltasar un vacío total, suma oquedad, la completa suspensión de la memoria, un abismo inmóvil" (p. 155). A Baltasar le obsesiona su incapacidad para ilusionarse. El mundo que le rodea, sus éxitos profesionales y la rutina le han convertido en un ser alienado de sí mismo, en un ser "vacío de intimidad, un semihombre."[40]

Pero una mañana, raptado por una súbita iluminación, Baltasar descubre un mundo en "los posos del café" (p. 157)

que había tomado. En ese momento, "ve" a una "sombra idéntica a la suya" cruzar una calle, un "caballo emancipado de jinete" y la "entrada de una misteriosa cueva" en una "loma"; "'se'" ve a sí mismo "descabalgar" ágilmente y subir hasta lo alto de un "picacho cimero" donde se dispone a aguardar "la aparición de la garbosa figura de arqueados flancos y hospitalarios pechos, que tanto había anhelado compareciese" (pp. 157-58).

Como en el ya clásico pasaje de la magdalena en que Marcel Proust inicia su personal indagación en el mundo de su infancia, los posos del café del relato andujariano funcionan del mismo modo desencadenante. No se trata del recuerdo sino del sueño o de la capacidad para soñar. Así, ante Baltasar, los "dormidos aspectos de las cosas y de los seres cobrarían su soterrada prestancia" (p. 159).

Por último, en una lectura psicoanalítica del relato habría que subrayar los aspectos simbólicos del sueño de Baltasar: la "cueva" (sexo femenino y la seguridad de su inconsciente); el "caballo emancipado de jinete" (impulsos sexuales desbridados); "una sombra idéntica a la suya" (tensión hacia lo que quiere ser). Baltasar anhela encontrar a "la mujer"; "sus mercenarios encuentros eróticos" (p. 156) sólo le habían traído amargura y soledad.[41]

De "El juego de las predilecciones" hemos de destacar solamente tres rasgos importantes: 1) la psicología de la protagonista se traza concisamente en su monólogo (gracia, picardía); 2) las referencias a la Guerra Civil (p. 161) y al exilio (p. 163); 3) el lenguaje popular (la mujer--imaginando que dialoga con Carolina, "sombra y sudario" (p. 175),--evoca a su esposo Ernesto: "En lo varón, ni un reparo, tampoco, y quede entre nosotras, que 'eran' cosas reservadas, lo que no se estila más. Y procuraba que me trataran como dueña y señora, sin una mosconería de su parte. . . . Y le previne que no le iba a ofrecer esa virguería de la virginidad, y no me critiques la expresión" [pp. 161-62]).

El lenguaje dicharachero, salteado de expresiones populares, es comparable--haciendo las necesarias salvedades--al de Carmen en Cinco horas con Mario, de Miguel Delibes; existen interesantes paralelismos--y diferencias--en el carácter irónico de ambos monólogos. En "El juego de las predilecciones," Andújar reivindica algunos aspectos de "la tipicidad popular."[42]

El breve relato, "Mi hijo único," tiene una estructura tripartita: 1) presentación del personaje y de su conflicto (conciencia de su transformación dirigida por "alguien" desde "ultratumba" [p. 167]); 2) viaje del hombre a la antigua casa familiar en la sierra y su azaroso redescubrimiento de una fotografía en la que aparece tía Encarna ("Tía Encarnación había intentado--y logrado--apoderarse de mí, desplazar en la débil alma que soy las huellas y rastros de la madre carnal y quedar asentada en el cerebro, vísceras, nervios y venas, piel y grasas que sustentaban mi ser. Y admito que le asistía una razón superior, de vida y muerte" [p. 170]); 3) consciente de esa "orden-presagio de lo póstumo e inalterable" (p. 168) que le obliga a asumir y aceptar las llamadas de la tía Encarna, el hombre quema la fotografía y regresa a la ciudad.

"Mi hijo único," relato misterioso y fascinante, ilumina zonas oscuras del subconsciente del protagonista y nos propone una meditación sobre la naturaleza del tiempo. El pasado, rememorado violentamente por la imagen fotográfica, se hace presente, apoderándose del hombre y del lector.

El último relato de Secretos augurios, "Un episodio celestial," es de los más complejos y densos del libro.

En esta historia en clave, Manuel Andújar examina y reflexiona el asesinato de Carrero Blanco (en el texto, San Pedro[43]), que fue magnicidio de graves consecuencias en el panorama político y social de la España de los últimos años de la dictadura franquista. Veamos cómo se suceden los hechos, acotándolos numéricamente para que sigamos con mayor facilidad la estructura del relato, segmentado en diez secciones o fragmentos.

1. El Gran Suplente convoca al Consejo Supremo de la Eternidad (entiéndase, Consejo del Reino). El Excelso Artífice (Francisco Franco) muestra "fatiga" (eufemística voz del lenguaje oficial que juzga inadecuada la de "decrepitud") (p. 172).
2. El Gran Suplente presenta al Consejo una "maqueta de una sala, de casino y de pueblo españoles, allá por las calendas, según las trazas, de 1920" (p. 175).
3. Despertar de José Domingo, el protagonista.
4. José Domingo "advirtió--de un sorbo, de un aliento--de qué modo, total e inabarcable, lo

había atrapado en sus elásticas cepos la soledad" (p. 176).

5. ¿Sueño, muerte o realidad? A José Domingo se le aparece un "majestuoso y absolutorio" anciano (p. 177).
6. Conciábulo en las esferas celestiales: debaten ángeles y arcángeles (figuras políticas de aquellos momentos: Gabriel).
7. Entrevista entre Mister Robert y José Domingo: se elogia la honradez y honestidad de éste, así como su incorruptibilidad en asuntos financieros.
8. Mister Robert nombra a José Domingo "Jefe de Almacén" (p. 181).
9. "Danza" de los instrumentos de trabajo: perforadas mecánicas, traviesas, rieles de las vías, vagonetas, tornillos. ¿Surrealidad o realismo mágico?
10. Termina la entrevista entre Mister Robert y José Domingo. Detalle importante: "Aliso, con guiño exuberante, las rugosidades de las cajas que contienen los cartuchos de dinamita, recontó los puñados de barrenos que en admisible orden se le mostraban, cuando antes parecían--al

rebotar en la explanada que al paseo dominical se destina--imantados diablejos brincadores" (p. 183).

11. "Somnolencia provisional" de José Domingo (p. 184).
12. Debate y veredicto del Consejo Supremo de la Eternidad: "La prueba ha sido definitiva. José Domingo no se adaptará nunca, profundamente, a Nuestros Principios. Pertenece a una clase irrevocablemente inferior. . . . Por lo tanto, abandonaremos las veleidades de apertura democrática, de coexistencia, y se le traspasará a una de las mejores urbanizaciones del Limbo, a las celdas más benignas del Purgatorio o a las calderas protocolarias del Infierno" (p. 184).
13. Rasgos autobiográficos de José Domingo, algunos rotundamente definitorios: "Le dolía la injusticia y, en su medio, absteniéndose, no incurrió en atropello ni en explotación" (p. 187).
14. Se debate acerca del futuro "político" de José Domingo. Aparición del Arcángel Peregrino, alias "Rafa" (p. 189). Este ordena que se proyecte un filme" (p. 190).
15. Filme: planos de José Domingo y una doble exposición de éste y de su almacén. Planos de

"Rafa" y poema (pp. 190-91).

16. Diálogo--valleinclanesco--entre Juana y otra mujer.

17. Reacción airada del Gran Suplente ante la proyección del filme. En otros planos, "unos palurdos, . . . escopeta en bandolera, . . . "en la orilla umbría de un arroyuelo," hablan de José Domingo y de sus "'propiedades'" (p. 195).

18. Nuevas secuencias del filme: entierro de José Domingo.

19. Acotaciones--como en el teatro de Valle-Inclán--que abren paso al diálogo entre "el socialero" (p. 197) y José Domingo. Este le conmina a desaparecer porque teme que la Guardia Civil se presente (p. 198).

20. Clave para entender "la gama entera de expresiones oníricas" de José Domingo: "JD-19-E-C" y las "placas sonoras del subconsciente" (p. 199).

21. Termina el filme: se teme "la subversión" (p. 200).

No es difícil apreciar, tras esta secuencia de hechos, en los que arraigan unos elementos temáticos y formales característicos, la complejidad caleidoscópica de este relato, teñido de ironía y salpicado de cómplices guiños al lector. Entre esas parcelas de una realidad que abarca el sueño y la vigilia, el recuerdo en el presente augura el porvenir. Desde las esferas celestiales, estos seres angélicos y arcangélicos, caricaturas y fieles retratos de sus homónimos humanos, se convierten en marionetas de sí mismos, evidenciadas sus debilidades y corrupciones inefables.

La retórica que explicita esa temática y el afán moralizante--no didáctico--del autor, es de índole muy variada: descripciones realistas objetivas, caricaturización de algunos rasgos de los personajes por medio de lo paradójico de su ubicación (el cielo, premio de los justos y bienaventurados y paraíso ferozmente jerarquizado por Angeles, Arcángeles--alguno Peregrino,--Serafines, Potestades y Dominaciones). Así, pues, lo irónico, lo paradójico, lo simbólico, la surrealidad y una constante tendencia hacia el tono lírico y metaforizante se imbrican en "Un episodio celestial," último relato del libro Secretos augurios.

Las historias de Secretos augurios forman mundos en sí mismas, aunque se den muchísimas interconexiones, algunas obvias, por pertenecer a la ideología de su autor: liberal, solidarista y dialéctico. Pero por todas ellas afluyen los mismos ríos fantasmales y oníricos de Manuel Andújar. Sus criaturas de ficción--no todas hijas de su fantasía ni de su capacidad fabuladora--mantienen un simultáneo diálogo cuyos interlocutores son el lector y su propio creador.

Arturo, Gregorio, Hilario, el profesor Oñate, Aurelio, Regina, Mateo, el señor Eulogio, Ramón Henar, Baltasar y otros personajes principales y secundarios de estos relatos andujarianos son los portavoces de muchas de las obsesiones, sueños e intuiciones del autor. Aunque en algunos cuentos, ya sea porque reconocemos el dato histórico y lo adscribimos a su significación, ya sea porque las referencias autobiográficas coinciden con lo que sabemos de Manuel Andújar, de su trayectoria vital y de sus concepciones sobre los seres y las cosas, el narrador cuenta la historia desde una primera persona, que puede ser protagonista del relato o simplemente espectador. Manuel Andújar no pretende ofrecer soluciones

objetivas a los problemas del hombre contemporáneo; pero detecta y evidencia en su escritura lo que desaprueba y repudia. Portavoces suyos, sus criaturas de ficción ilustran un código ético preciso, riguroso, sin ser implacable. Secretos augurios, en palabras de Rafael Conte, es un libro "en el que cabe vislumbrar no tanto el desencanto o el hastío, como un severo juicio moral sobre la tierra y los hombres que le vieron nacer y posteriormente le expulsaron de su seno. Después de casi tres lustros de haber regresado, el moralista que es Andújar no ha podido seguir callando la severidad de sus observaciones éticas."[44]

Cuentos misceláneos

A partir del relato "Rotas las amarras,"[45] que había aparecido en el Suplemento de la revista Las Españas por el año 1949, otros muchos vieron la luz en antologías, revistas y periódicos. Algún cuento, como el que comentamos, se reprodujo años más tarde (1974) en alguna publicación española. Otros relatos, si bien escritos en el exilio, tuvieron que esperar unos años el visto bueno de la censura franquista hasta poder aparecer en España. Relatos nacidos ya en los años que siguieron a su regreso a la Península, se publicaron en prensas hispanoamericanas. Con esto queremos hacer hincapié en el hecho de que Manuel Andújar ha sido siempre un escritor preocupado por el género "cuento," al que ha dedicado un enorme esfuerzo y en el que ha conseguido magníficos ejemplos.

El cuento "Rotas las amarras" (cuyo título de aparición en 1949 era el de "José continúa su camino," firmado con el seudónimo Andrés Nerja) es un homenaje al director de cine francés, René Clair, cuyos filmes --entre ellos A nous la liberté, de 1931--habían impresionado vivamente a Andújar.[46] Hasta ahí las concomitancias entre cine y escritura. Es interesante que entre el cineasta y el escritor se den temas comunes

y sentimientos afines. La sátira moral de ambos denuncia críticamente un mundo corrompido por el dinero y las solapadas represiones de la civilización industrial. El hombre, esclavizado por las máquinas y por quienes las fabrican y manejan, se va transformando en un ser alienado del entorno y de sí mismo; en un hombre sin "yo" y sin circunstancias.

En "Rotas las amarras" el protagonista, José, es un pobre de espíritu, dominado por una puritana y quisquillosa mujer, representante, en este caso, de los falsos valores que los portavoces de la era consumista le inculcaron. A José le aprisionan su propia mediocridad y cobardía. En el mundo de los hombres es una pieza más, desechable por lo minúsculo y poca cosa. Subyugada su voluntad por la más fuerte de Socorro, incomprendido por Marta, su hija "callada y sumisa, con un amargo mirar opaco," José, al fin, se atreve a romper el férreo código impuesto por la cónyuge: se aventura a beber unos vasos de vino. Bebe consciente y lleno de júbilo por atreverse a escapar, siquiera por un rato, de una realidad gris y agobiante, que sólo le inspira reconcomios y miedo: "El olvido, aunque pasajero, le emanciparía del presente, traería un brote tierno de dicha--desde el cerebro a la cintura, metiéndose por los huesos a través de los tejidos más delicados. Sería como dormir

despierto, en un blando y tibio sueño."

Y allí, en el mostrador de la taberna, sediento de comunicación humana y de desahogo, intuyendo la ficticia libertad que producen los efluvios del vino, se encuentra con los tallados símbolos que circunscriben y tipifican a todo un pueblo, a sus "ilusiones elementales": "la guitarra," de femenina forma (instrumento español por antonomasia, irreemplazable en la jarana y en la pena); "un barco" de "chimenea humeante a guisa de penacho, símbolo supremo de fuga y de aventura";"un clavel"; "un pecho robusto y velloso" en el que se ve "la huella de un puñal, como si el autor hubiese querido cumplir, sin riesgo ni pena, su hambre de venganza"; "la hembra, . . . "pasivo rencor que es principio y fin de un mundo." En esta Altamira de las obsesiones de un pueblo, se reflejan los anhelos de José. Son símbolos que le hablan de aventura, de riesgos, de intrigas y amoríos, de placeres prohibidos, de exóticos viajes y de una ilimitada libertad.

José se envalentona en el diálogo con el tabernero (mudo e indiferente interlocutor) y le confiesa que siempre había sido "un esclavo." José es víctima de una moral falsa, mojigata y troglodítica, que ha humillado su dignidad humana, aprovechándose de su naturaleza apocada y moldeable. Pero entonces, en esa

situación límite (la otra salida hubiese sido el suicidio) descubre en sí mismo una alegría irreprimible, latente hasta esos momentos iluminadores, que le induce a soltar amarras, a recuperar su verdadera intimidad, su "yo" durante tanto tiempo sometido, codificado por una sociedad mecanicista, tentacular y asfixiante.

El relato "Distancias" apareció en la antología Narraciones de la España desterrada, de Rafael Conte, en 1970.[47] Escrito en 1968, "Distancias" es una historia del exilio, de la soledad del desterrado y de sus recuerdos y memorias. Como en el caso del protagonista, Mariano Artuella, el pasado llega a convertirse en pesadillesca visión fantasmal. Como en las posteriores historias de Secretos augurios, en las que se traspasan los límites de la realidad y se nos manifiestan otros aspectos ocultos y ultraterrenos de la misma, en "Distancias" (como en el Pedro Páramo, de Rulfo), los muertos son voces y sombras que se revelan a los angustiados vivos, con quienes dialogan y confabulan.

Almas en pena, hermanados por sus memorias y el nostálgico presente en el exilio, estos tres españoles ("todos estamos lejos de España" [p. 113]) huyen de su

soledad en un país que, aunque hospitalario y generoso, no es el suyo. Así se crea el ambiente de "melancolías acumuladas"[48] en el que Artuella encuentra mitificado un sentimiento de culpa, que lo frustra y paraliza, del que se desgaja, quedándose a solas con su cáncer de duda.

En este estado de desesperanza y acoso, se le aparece la figura de Emilio, el amigo, quien, por azar de la Providencia, resultó muerto en su lugar en la guerra. Emilio, es decir, el espíritu de éste, no soporta la tiranía que, umbilicalmente, le ha venido ejerciendo la culpa de Artuella. Liberando al amigo, se liberará a sí mismo. La libertad de uno predispone la del otro. Emilio le confiesa que él también es culpable de las frustraciones y melancolías de Artuella. Así le dice: "Realizas el acto sexual, pero en el fondo de tu ser no te entregas. Mi cadáver se interfiere, te fastidia la diversión. Y lo peor del caso es que, a fuerza de consultarme secretamente, de pedir perdón, coartas mi libertad cósmica. Para alivio mutuo, importa curar esas inhibiciones. No eres culpable" (p. 119).

Por último, queda la esperanza del retorno.

Antonio Beneyto recogió, en su Manifiesto español o una antología de narradores, el cuento de Manuel Andújar, "Sillón de patriarca."[49] Este relato nos presenta a una mujer, doña Camila,--de clase adinerada--quien, tras la muerte del marido, don Víctor, se obsesiona en la mitificación del "patriarca," cuya doble vida revela un resentido forastero. Don Víctor oculta, tras su fachada de pater familias, tendencias homosexuales. El forastero había sido testigo providencial de su cita nocturna con un conocido--y vilipendiado--homosexual del lugar. Doña Camila, desmoronado el ídolo de sus memorias y recuerdos, la razón de su vida, pretende seguir cubriendo las apariencias.

Son varios los aspectos que nos interesa destacar de este relato. El conflicto de clases (doña Camila--como la Bernarda, de Lorca--es mujer de posibles) se ejemplifica con lo que sabemos de la protagonista: "Los menesterosos, naturalmente ajenos a su casta, difuso resquemor de su fortuna, le merecían discreta preferencia, rústica cortesanía" (p. 579).

A esta misma "casta" (en la que cabrían terratenientes, caciques y pequeños señores feudales, endémicas pestes de la historia española) pertenecía

el difunto, don Víctor. Falsos valores, falsa moral (la caridad de doña Camila no es sino mala conciencia), máscara y fachada son elementos afines a una clase.

La revelación de la homosexualidad de Víctor condena a Camila indefectiblemente: si el marido la hubiese engañado con otras mujeres (p. 581), y no con criaturas del mismo sexo--pecado nefando, imperdonable en esa moral archicatólica e inquisitorial--, el código moral y social por el que hasta entonces habían regido, habría permanecido inalterado. La homosexualidad es una "maldita inclinación" que hay que combatir (p. 581). Como dice el forastero, rememorando el encuentro de los dos homosexuales: "tentaciones tuve de apedrearlos como a los perros" (p. 581). Esta aversión es la que siente el pueblo, la gente, los hombres y mujeres de las diferentes clases sociales, de quienes Pedro, el forastero, es portavoz. Este misterioso personaje encarna el ansia de venganza que anida en el hombre fracasado y humillado por quienes, habiéndose acogido a una clase considerada superior, lo manipulan y atormentan.

En "Fin de jornada,"[50] Arcadio y Paloma tipifican la pareja moderna de clase media, cretinizada y despersonalizada por los medios de información, al servicio de una ideología materialista y antisolidaria. Como en tantas novelas de Galdós, la pequeña burguesía vive el drama del "quiero y no puedo." Son los mismos mojigatos y relamidos que, en Reivindicación del Conde Don Julián, de Juan Goytisolo, se horrorizarán ante el triste espectáculo del pordiosero en el zoco marroquí.

De la misma forma que don Abelardo, empresario modelo y prohombre de las finanzas, mantiene las distancias entre él y Arcadio, el chófer, también éste reacciona de manera semejante cuando inesperadamente se topa con Jerónimo, antiguo amigo, ahora taxista. Las relaciones humanas se corrompen en una sociedad cuyos valores se identifican más con el poder y el dinero que con la solidaridad y la amistad. En otras palabras, Manuel Andújar denuncia, una vez más, esa actitud paternalista, displicente y profundamente vulgar del hombre y la mujer contemporáneo. Nos atreveríamos a hablar de pobreza de espíritu, de ramplonería y de falta de calidad humana.

En la revista que dirigía Camilo José Cela, Papeles de Son Armadans, apareció, en 1975, otro de los relatos en clave de Andújar: "Acertijo de feria."[51] Dos aspectos hemos de destacar en este cuento: el tono satírico a lo Quevedo y un realismo barroquizado a ultranza. Hay, además, elementos surreales y esperpénticos. Manuel Andújar nos pone frente a un retablo, alucinante y alucinado, de algunos personajes famosos de la actualidad española: miembros del Gobierno, figuras de la canción y el espectáculo y los deportes (amén del mundo de los toros), novelistas y académicos, financieros y feministas universitarias. Por último, en este acertijo de personalidades, se nos presenta la estrafalaria figura de Pilongo Benefactor (¿Fraga Iribarne?).

Estos figurones de feria, representantes ficticios de seres de carne y hueso, aparecen decapitados. Son, pues, tipos intercambiables. Unicamente se diferencian por los signos exteriores que los disfrazan y enmascaran. Es más, se convierten así en figuras anónimas que guardan celosamente del público las miserias de una vulgaridad y vanidad inefables.

Un importante símbolo mágico alienta en el relato "'La cintura'--Una pulsera rota--Aquella función de circo":[52] el círculo. El hombre, ante aquel lugar, el "puente-recodo" al que bautizó como "La cintura," recuerda a Rosario, "pretendida y amante" (p. 12), de quien se había separado años atrás. Así le presenta la implacable visión de lo que había sido su vida, cuyo fin intuye y teme:

> El adinerado, mancha en el marco de su escogido albergue, intentaba deshacerse de las costras y cortezas que--lo advirtió cuando resultaba irremediable--, por adheridos, lo desfiguraban. Vislumbró que su penúltima voluntad no lograría cambiar los condicionamientos que lo habían falseado. Le castañearon los dientes, un incontenible escalofrío se extendió cuerpo adentro, piel a rastras (p. 12).

"La oscura certidumbre de que algo decisivo le sería revelado" (p. 12), nacida quizá del embrujo de aquel lugar que es para él un paraíso perdido (el amor de Rosario), se cumple, pues, implacablemente: su vida fue un vano caminar en el vacío; sólo le resta volver a la nada de donde había salido.

La segunda escena de este embrujado tríptico de lo circular se desarrolla en el mismo lugar. Milagros y Asunción, "unidas por su origen popular"

(p. 12), evocan sus mocedades. El diálogo que mantienen encierra la clave del relato y nos enfrenta al misterio. Cautivadas por el embrujo de aquel lugar, las mujeres hablan:

> --Te burlarás, pero hace falta estar segura de que no te lo mudaron de la noche a la mañana.
>
> --Se le da importancia a las cosas más sencillas.
>
> --Tendrán su no sé qué para cada una.
>
> --O algún misterio... (p. 13).

En la conversación de las dos amigas hay aún otro importante detalle iluminador. Nos enteramos que aquel lugar se llama "la pulsera rota" en recuerdo de un incidente ocurrido hacía años. Allí la "rueda de un carricoche" había destrozado la pulsera perdida por "la loca," quien solía guarecerse en aquel puente. Como en el melancólico personaje de la escena anterior, también estas pobres mujeres aceptan su irrevocable pasado, aunque en ellas late todavía la posibilidad de que algo maravilloso suceda e ilumine así sus grises existencias.

El círculo se cierra en la tercera y última escena. Otro personaje, atormentado por la vaciedad de su vida,

intuyendo--secreto augurio--su propio suicidio, sueña que, habiendo regresado frente aquel "recodo" donde estaba el "puente que él, de niño, cuando veraneaba en un chalé de las inmediaciones, utilizaba a primera hora para sus solitarias correrías" (p. 14), saltaba al pretil donde fantasea fingiendo ser domador, payaso y trapecista hasta que, al imitar la "danza mortal del trapecista" (p. 14), cae al vacío: "Lo hallaron en el pedregoso manto del cauce seco, desnucado. Quietos, plácidos sus párpados. Sucedió en 'la cintura,' mor de 'la pulsera rota,' en el circo de la humana soledad, un lugar embrujado, palabra" (p. 14).

Así concluye este embrujada historia que progresivamente nos lleva a terrenos movedizos de conjeturas que permanecen sin respuesta. El relato sugiere más que cuenta. Son sus silencios los verdaderos protagonistas del drama. En esas pautas silenciosas surgen los cambios trascendentales que influyen decisivamente en las existencias de los personajes.

¿En qué sentido hemos usado el adverbio "progresivamente"? La posibilidad de escapar del tedio, la soledad y la locura que vemos en las lúdicas actividades circenses del suicida es el resultado de lo sugerido

en el decadente y "agostado" protagonista de la primera escena. Los sueños del recuerdo y la memoria se pagan con la muerte.

"Imposible ya albergarlo en mí"[53] es confesión de la protagonista de este relato--punto de vista y narradora de su propia angustiada perplejidad--y refleja su drama interior. (De la misma forma conocemos las peculiaridades y obsesiones de Mario, en palabras de su esposa, Carmen, en la novela de Delibes.)

Matilde se dirige a un amigo y colega a quien decide contarle lo que le ocurre. Paco, el amigo, es un invisible e inaudible receptor, en cuyo lugar se sitúa el lector, que puede así tener acceso a las confidencias de la mujer, a un nivel dialéctico. Si Matilde es la narradora de la historia y Paco su confidente, Andújar es, al mismo tiempo, autor y mudo interlocutor de Matilde, criatura de ficción.

Es indispensable que nos hayamos demorado--si bien brevemente--en hacer relación de los mecanismos narrativos que permiten la captación de todo el proceso de referencias y densidades intercomunicativas. Matilde y Felipe

forman un matrimonio aparentemente bien avenido: otorrino ella, y él sociólogo de cierto prestigio, llevan una existencia "normal." Pero, nos cuenta Matilde, hace algún tiempo que su "Lipe" ha comenzado a dar síntomas de un comportamiento a todas luces "anormal" (a nosotros, lectores, nos parece este adjetivo equívoco y prejuiciado, a medida que vamos conociendo sus obsesiones y sugerentes análisis). A Felipe "le fascinaban los vestidos que se lanzan e imponen según la estación, analizaba las preferencias del público, los argumentos 'aprendidos' de los vendedores."

Matilde no puede comprender que Felipe se interese en "los indumentos de antaño" y se entusiasme seguir las fluctuaciones de la moda. Esta extraña y, tal vez, un poco perversa, afición adquiere todo su sentido cuando Felipe--rumiando sus propias ideas--le pregunta a Matilde:

> ¿No "fundamentabas" en aquella ocasión, si a raíz de una polémica en el Ateneo, que había vuelto por mis fueros, que las formas de tapar o insinuar la desnudez revela estadios significativos de cultura, una específica filosofía de la vida? ¿Influyen o son determinadas por la moral en curso, reflejan o modifican las costumbres o crean tipos de civilización? Lo que llamamos frivolidades, ¿no representarán un sentido singular, existencial, de la trascendencia?

Una noche, Matilde sorprende a su esposo diseñando

las que, según sus cálculos y "un estudio científico de los fenómenos de recurrencia," serían las vestimentas del futuro. Felipe no se altera. Invita a su mujer a que comparta el producto de sus imaginaciones, de sus secretos augurios. Pero Matilde, angustiada por lo que creía haber descubierto en los dibujos de Felipe, confiesa:

> Me oprimía la noción de la oscuridad, el peso de la falta absoluta de luz y al aparecérseme las figuras que había diseñado--las envolturas más importantes que los mismos cuerpos--, disminuyó mi desazón, y noté (se trataba, seguro es, de una plasmación de lo irracional, de invocar espectros a semejanza de nuestras obsesiones) que las fisonomías de aquellas crecidas muñecas repetían unos rasgos característicos. . . . Todo lo contrario de mi aspecto. La aspiración ideal, la ilusión de mujer, el paradigma de "Lipe," constituía el subconsciente rechazo de lo que yo soy, por fuera. ¡Qué amargos te saben los celos indefinidos, que otra, cualquiera, de la noche a la mañana ha podido o lograra encarnar!

Son varios los rasgos que se destacan en el "descubrimiento" de Matilde. El primer rasgo es la minimización de los aspectos humanos, en mor de un marcado y estramabótico aparato indumentario, o la acentuación de la fachada en detrimento del interior.

Para Felipe--inconsciente o conscientemente es secundario--las formas externas de la persona (la indumentaria, los peinados, los maquillajes, la más esbelta silueta, el más terso cutis) proveen de un medio analítico y apasionante con el que él llega a comprender mejor el Zeitsgeist de cada época. Basten unos ejemplos: la pudibundez y el mojigato recato característicos de la Era Victoriana, una época reaccionaria e hipócritamente puritana; las emperifolladas pelucas rococós y los infinitos miriñaques dieciochescos, ejemplificados en los cuadros de Watteau--un mundo lúdico de sugerente eroticismo.

Habría que añadir un elemento uniformador y categorizador en el uso--y abuso--de las diferentes indumentarias con las que determinados grupos y gremios sociales se parapetan. En una sociedad donde las masas dictan los gustos y modas a seguir, no es extraño que, cobijándose en la acaramelada exaltación de la individualidad y la singularidad del cretinizado consumidor, impongan lo vulgar y lo plebeyo tanto como lo brillante y aparatoso. No es coincidencia, pues, que esta preocupación por las características de las formas exteriores del vestir--que le permiten tomar el pulso a toda una época--se repita en otros cuentos de Manuel Andújar: "Hombres

de iniciales" y "La otra, desde el más allá," relato en el que se insiste en el aspecto diferenciador--y por tanto, clasista--de la indumentaria.

El segundo rasgo dominante en las palabras de Matilde está entre paréntesis. Permítasenos repetir sus palabras: "Se trataba, seguro es, de una plasmación de lo irracional, de invocar espectros a semejanza de nuestras obsesiones." Son palabras claves que nos despejan muchas de las incógnitas creadas por las obsesivas invocaciones de tantos personajes andujarianos.

Y por último, hemos de subrayar el carácter dramático y perturbador de la conducta de Matilde: ésta, en la intimidad conyugal, rechaza al esposo porque teme haberse convertido en una de sus maniquíes.

"Constelación de recuerdos o don Sebastián" vio la luz en Diálogos, revista mexicana, en 1979.[54] Al año siguiente, Rafael de Cózar lo elige para ilustrar el arte narrativo de Manuel Andújar en Cuadernos de Narradores Andaluces, cuyo primer número se dedicó por completo al escritor jaenense.

El protagonista de esta historia es un médico, especializado en cirugía plástica. En los postreros

días de su larga y brillante carrera profesional, don Sebastián comienza a tener conciencia de su progresivo e implacable deterioro psicosomático. Inseparable de esta decadencia del cuerpo, le acosan las pesadillas de su espíritu. Todo comenzó cuando don Sebastián advierte lo maquinal y "ortopédico" (p. 5) de sus movimientos, de sus gestos. Su drama interior habrá de continuar atormentándole, hasta que se hace la siguiente pregunta: "¿Pecaré, en cierta medida, como ellos, de farsante, de teatralería?" (p. 5). Lo humanizan y salvan "los nombres de todos los aliviados" (p. 5), pacientes curados por su pericia profesional. Habiéndose convertido en su propio "sujeto de observación clínica" (p. 5), su técnica quirúrgica es superflua porque el mal reside en su conciencia, en su mala conciencia.

El grave problema que se plantea es éste: ¿Hasta qué punto nuestros hábitos, nuestra profesión, la actividad que más frecuentemente ejercitamos, nos imponen sus modos, mitos y códigos?

Don Sebastián, cirujano plástico, "hacedor" de tantos rostros, "empezó a perder facultades" (p. 5) porque la espontaneidad de antaño había desaparecido, siendo substituida por la suspicacia y desconfianza.

Por último, don Sebastián ha de abandonar la práctica de la medicina y desaparece, legando "una constelación de recuerdos," para irse a vivir--dice la gente--a "un país marginal" y "'mustiarse en solitario'" (p. 5).

Una observación del narrador--adscrita a protagonista--dice que "las enfermedades tienen, sin excepción, etiología y ramificaciones anímicas" (p. 5). Son palabras éstas que ejemplifican en conflicto psicosomático de don Sebastián.

En el número inaugural de Cuadernos de Narradores Andaluces--que, como hemos señalado, se dedicó a Manuel Andújar--se incluye también el relato en forma dialogada, "Cosas de la edad,"[55] que se había publicado, en 1979, en el Suplemento Cultural de El Nacional, de México.

"Cosas de la edad" es un texto de estructura dialogada, cuyos protagonistas (o actores), Dimas y Sixto, dos amigos sesentones, conversan mientras pasean por una ciudad (que suponemos Madrid). Hay tres notas que caracterizan y resumen la tónica del texto: la necesidad de comunicación humana, la conciencia de la vejez y la presencia inalterable del pasado del individuo.

Veamos un ejemplo de cada uno de estos rasgos. Sixto le propone a Dimas que, mientras pasean, charlen un rato:

> Sixto: Hemos perdido el hábito de conversar porque sí. Los inventos nos metieron en la tele, esa jaula de las estampicas que no cejan.
>
> Dimas: Que no lo remedias. Te pirras por la metáfora.
>
> Sixto: Sentí ganas de romper la costumbre, de oirnos siquiera la forma de andar y el resuello, notar que todavía somos personas. (p. 6)

En un mundo donde los medios informativos imponen una determinada forma de pensar y de comportarse, donde la ubicua pantalla del televisor hipnotiza y cretiniza al individuo, donde las ciudades ("circo-hormiguero" las llamó Andújar en alguna ocasión) se han convertido en monstruosos laberintos de hormigón armado, en las que se hacinan millones de seres en lucha por la vida, en un medio ambiente, en fin, degradado y desnaturalizado, el hombre, el ser de carne y hueso, se encuentra alienado de sí mismo y de los demás.

Al entorno hostil en que viven, hay que añadir el drama interior de estos hombres de la "tercera edad": "Empiezan a olvidarte, te compadecen, no se fijan en ti," se lamenta Sixto (p. 6). Y como habíamos señalado en

el relato "Constelación de recuerdos o don Sebastián," se insiste en resaltar la implacabilidad del paso del tiempo: "notarás que al mismo tiempo que se te oxidan las articulaciones, el lenguaje se rezaga, con igual compás," dice Dimas (p. 6). Ambos son prisioneros de un pasado que los aisla y enajena. Inesperadamente se le ocurre a Dimas la siguiente idea: ¿Y si nos inventáramos un pasado, diferente del que fue, y nos lo creyéramos?" (p. 6). La sugestiva idea queda en el aire.

También de 1979 es el relato "Hermano de José," uno de los más complejos y, textualmente, de los más ricos y sugerentes de Manuel Andújar. Debido a esta complejidad estructural y a la variedad de recursos narrativos (monólogos interiores, fluir de la conciencia, frases parentéticas, diálogos dramáticos, etc.), seguiremos el desarrollo de la trama de la forma más esquemática posible. Estamos ante un cuento con estructura de novela.

1. Presentación del protagonista: "Jerónimo soy yo" (p. 2). Ubicación de la historia: Barcelona (p. 2).
2. Jerónimo--que se hace pasar por historiador--

alquila una vieja casona "cuya atmósfera turbia, espesa, adivinaba con voluptuosa ufanía" (p. 2).

3. Elementos de misterio que intrigan y subyugan al lector. Como suele decir el marido de la dueña de la salchichonería--con quien Jerónimo habla y a quien pide datos--, la casa "sería el escondite perfecto para una banda de criminales"(p. 2).
4. Más datos sobre Jerónimo y su pasado: hay que suponer que se trata de un exiliado en Francia tras la Guerra Civil y que regresó a España en los años cuarenta: "Tras la purificación y verdugones que me recetaron: mercado negro, provechosa especulación con el hambre y las codicias; sentirse en la noche, gusano de cadáveres vivos" (p. 3).
5. Jerónimo vive en la casa alquilada. Le sirve una criada, Mariana: "Lo mismo que una oveja perniquebrada que no consiguió emparejarse con el rebaño y, consciente de su torpeza y achaques, enfila el trotecillo hacia el sacrificio" (p. 3). Pesadillas de Jerónimo: "Quedaron lejos, reducidos a pulgas, a puntitos, a chispas, a

fugitivos escupitajos de calor, las conjeturas, donde la malicia superior impera sobre la imaginación" (p. 3).

6. Misteriosos planes de Jerónimo. ¿Paranoia o catarsis imaginativa? "Era primordial que me defendiese, que edificara mi castillo, para que ni el más perspicaz barruntara mi plan" (p. 4).
7. El momento histórico: la implacable censura franquista. Jerónimo ironiza sobre su situación: ¿Se dedicaría a hacer "la descripción y diagnóstico sociológico de las modas femeninas?" (p. 4). (Recuérdese la obsesión de Felipe, el protagonista de "Imposible ya albergarlo en mí.")
8. Jerónimo, enclaustrado en la destartalada casona, acosado por los libreros sabidores de sus extraños gustos, se había decidido a escribir un "'Tratado del consumo de bebidas embriagantes en los países de la Contrarreforma'" (p. 4). Primera referencia al hermano de Jerónimo: José, "tanquista de los frentes de Madrid" (p. 4).
9. Aparición repentina de la policía secreta. Comienza el interrogatorio. Jerónimo se

resigna: "De momento, los tres autores y su escenografía me regocijaron infantilmente. No les temía. Alteraban la rutina que yo mismo me había enredado y, al menos, significarían una mutación en mi soledad" (p. 4). (Es la misma atmósfera paralizante de El proceso, de Franz Kafka.)

10. "El mundo cerrado y convulso" de la tortura: "Me aprisionó por la cintura y me hizo hasta rozar el techo, como si mi peso fuera el de un niño. Y me dejó caer, un bulto ya" (p. 4).
11. El policía acusa a Jerónimo de haber intervenido en una conspiración terrorista (p. 5). Evidente trasfondo histórico en todas estas referencias a las posibles intervenciones terroristas de Jerónimo.
12. Durante el interrogatorio se le aparecen a Jerónimo escenas y recuerdos de sus relaciones con su hermano, José, y con su padre. El policía le espeta: "'Los débiles (tu caso, natural) evocan el pasado, las plumas de la infancia, se rascan las cicatrices, desarian, incluso, para amodorrarnos, contar sus melindres, por que fracasaron en aquello que más

ambicionaban!" (p. 5). El interrogado piensa (no puede haber comunicación alguna entre él y su torturador): "'He suprimido a Jerónimo. Lo hago por el cuerpo que calladamente habito'" (p. 5).

13. El paroxismo del dolor y la impotencia: "La noche, lento y grave ritmo, henchida de sordos intervalos, deslía su cuesta agobiadora. Hormigueo en las piernas, heladas agujas pulsan el espinazo. Gravitación de sofocados resuellos. La oscuridad declina levísimamente" (p. 5).
14. Amanecer y despertar de Jerónimo. Está solo. Mariana había sido enviada por la policía en busca de tabaco; pretexto para quedarse a solas con el detenido.
15. Conciencia atormentada de Jerónimo: "Al anochecer volvió en sí. Hambre y escalofríos habían cortado la pesadilla de vastos y rugosos meandros. No obstante, había sido tan inmediata y tangible su pertenencia a las contradictorias impresiones, al pensar azorado a través de los diversos sueños que se confundían en global desvalimiento, que ya en la calle . . . retornaban, con isocronía de

tic-tac, sus visiones y, por momentos, el desaforado temblor en que se extraviaba su raciocinio" (p. 6).

16. En la calle todo le parece distinto, irreconocible: "Buscó, en las gentes que circulaban, en los edificios que también eran distintos e insondables, algún recobrado garabato de identidad, que lo atrajera" (p. 6).

17. Recientes las heridas del atropello sufrido en manos del policía, la realidad para Jerónimo (va a comer en un restaurante) se ha convertido en algo insoportable, esquizoide. Jerónimo, en el restaurante, al ver a una grotesca pareja besarse (ella es probablemente prostituta), siente un "raspado quirúrgico" (p. 6).

18. México. Conversación entre Adrián y su jefe, el ginecólogo, ambos exiliados de la Guerra Civil española. Hablan de Jerónimo. Adrián le dice al doctor que Jerónimo ha regresado a España. Con esta conversación se perfila la figura de Jerónimo: estudioso y suspicaz, dedicado a la causa terrorista contra Franco.

19. Jerónimo vuelve a casa. La tortura, el acoso de los recuerdos, han terminado por minar su cuerpo y su espíritu: "Pensé en el decapitado, cuyo persistir testimonia el cabrioleo agónico del tronco, independiente del desesperado sufrir y ávido meditar que en las arcadas del cerebro se producen aún" (p. 7).
20. Pero pasan los días, y Jerónimo se va recuperando, aunque temía que volvieran "a distanciarse sus dos mitades, tan imprevistamente reconciliadas" (p. 8).
21. "Confundíanse aún las figuras exteriores anónimas, y las de su personal experiencia pretérita: José, hermano, tanquista; doctor y jefe, gruñón, ojilleno; ese Adrián que mandobla los hombros y no se te despegaba . . . ; el policía, impostor o verdadero, que estruja como un limón el brazo; Mariana que se esfumó" (p. 8). Realidad y sueño se confunden: "Marchaba al vaivén de las alucinaciones" (p. 8).

22. Pascual Naulet, antiguo combatiente en la Guerra Civil, y ahora (en la posguerra) librero de lance, reconoce a Jerónimo, quien, alucinado y totalmente enajenado, deambula fantasmagóricamente por Barcelona. Pascual Naulet salva a Jerónimo de que le atropelle un vehículo. Después, consigue calmarlo y, ofreciéndole su amistad, le invita a que se desahogue, contándole su trágica y alucinante historia (p. 9).

****

Hasta aquí nuestra aproximación a la narrativa breve de Manuel Andújar. Sin embargo, su producción cuentística (y novelística) sigue acrecentándose hasta hoy mismo (1984).

Hemos destacado ya muchas de las constantes temáticas y estilísticas en la obra de Manuel Andújar; conviene ahora que subrayemos algunos rasgos definitorios. Para ello, recurriremos a las opiniones críticas de Sanz Villanueva y José Domingo, quienes, entre otros, se han ocupado de la obra andujariana. A continuación, reproduciremos algunas de las aclaraciones hechas en torno a su obra por el mismo Andújar, y comentaremos, brevemente, dos de sus libros de ensayo: Cartas son cartas y Andalucía e Hispanoamérica: Crisol de mestizajes, cuyas páginas nos corroborarán los presupuestos ideológicos que subyacen en muchas de sus narraciones.

Tal vez sea Santos Sanz Villanueva el crítico que más hondo haya calado en la literatura de Manuel Andújar. Merece, pues, que tengamos muy en cuenta algunas de sus opiniones. En su estudio "La narrativa del exilio," afirma lo siguiente, al analizar la obra de Andújar:

> No cabe la menor duda que para Andújar la historia es maestra de la vida y que sólo una reflexión serena sobre ella nos puede llevar a unas formas de convivencia más ricas y auténticas. Ahora bien, no es un planteamiento abstracto el que preside sus relatos, sino que éstos parten siempre de una situación concreta, vivenciada, en la que los personajes se mueven con completa autencidad que procede, sin duda, de la dura disciplina del escritor para someter sus argumentos a experiencias o recuerdos reales. . . . De tal manera, en ningún momento su narrativa se resiente de lejanía temporal o espacial y de esa forma adquiere plena vigencia la única, la constante preocupación del autor, la indagación y meditación sobre España.[57]

La Guerra Civil, el exilio y el retorno son las pautas que definen y singularizan la temática andujariana. Recuerdos y presente testimonados con un personalísimo enfoque que no aspira a la objetividad ni a la caricatura. Los recuerdos--el pasado--están siempre presentes en la escritura de Manuel Andújar. Así lo vieron Joly, Soldevila y Tena en su Panorama du Roman Espagnol Contemporain (1939-1975): "En premier lieu, la fonction primordiale exercée chez Andújar par le souvenir. Certes, comme il fallait s'y attendre et comme cela a été dit plus haut, les romanciers de l'exil ont, plus que d'autres écrivains, la nostalgie d'un certain passé."[58]

José Domingo se refiere también al meditar continuo de Andújar en los problemas de España, constante en toda su obra, reflexión que conduce a un estado de pesimismo "que suponemos no ingénito en el autor, sino que responde tan sólo al realismo con que opera sobre la carne doliente de la patria."[59]

Nosotros añadiríamos que el pesimismo de Andújar nace del conflicto hombre-sociedad. La España de caducos y falsos valores, de mala conciencia y de espíritu superficial y materialista no puede gustar a Andújar. La esperanza alienta en la otra cara de la realidad, en el sueño y en la capacidad del ser humano para liberarse de argucias alienantes y corruptoras con que la sociedad de consumo le ha ido subyugando.

Sobre el carácter formal de la narrativa de Manuel Andújar, José Domingo puntualiza:

> Si las novelas de Andújar pueden en algunos momentos interpretarse como continuadoras del espíritu noventaiochista, su estilo, noblemente retórico, apto para expresar la sensación y el color, demuestra que nos hallamos ante un escritor cuyas raíces habría que buscar quizá más bien en las generaciones intelectualistas de antes de la guerra, aunque el intelectualismo de Andújar esté compensado por el ritmo narrativo siempre tenso y una concepción de la intriga que, en ocasiones, bordea la truculencia melodramática y el interés del folletín.[60]

Es importante seguir las huellas del proceso evolutivo de la narrativa de Manuel Andújar. En los relatos de Los lugares vacíos predomina la narración de corte tradicional--a veces "noventaiochista," si se quiere--pero, en Secretos augurios, el estilo se ha barroquizado. Dentro de las limitaciones del género "cuento," esta barroquización afecta al tiempo y a las voces más que al léxico. En los últimos relatos de Manuel Andújar parecen equilibrarse estas dos tendencias. "Candelaria" (1980) es un relato de tipo realista; "Nuevo episodio celestial" (1981) es una historia de estructura compleja y alambicado lenguaje. Por otra parte--y puesto que fondo y forma son indivisibles--, ambos discursos se adecúan al tema expuesto. Como ejemplo de ese equilibrio al que aludíamos, baste mencionar dos de sus relatos más recientes: "Hacia el Sur, un comunero" (1983) y "Conjetura de Sor Teresa y de don Diego" (1983) en los que la historia del pasado español ilumina ciertos aspectos de la España actual y de sus circunstancias.

En 1968 publica Manuel Andújar un breve libro en el que recoge muestras de su correspondencia epistolar, mantenida en sus años de exilio: Cartas son cartas.[61] El elemento unificador y distintivo de esta gavilla de

cartas es la preocupación por España. El 11 de junio de 1961 escribe Andújar:

> Querer explicarnos lo español y su posible trascendencia a lo universal, intentar ver claro en la maraña de la guerra civil, en función de los hombres y no de esta o aquella facción, de esta o aquella doctrina, de tal o cual táctica, del grupo de intereses y empecinamientos de mengano o de zutano. Al menos, para mí, es la literaria la única forma que tengo de expresarlo y de buscarlo, UN PROBLEMA PREVIO, QUE NO ME DEJA EN PAZ, y sólo cuando a mi manera lo resuelva, o crea que lo haya resuelto, podré encararme con otros problemas, gentes y momentos (pp. 84-85).

En Andalucía e Hispanoamérica: Crisol de mestizajes (1982),[62] Manuel Andújar alude repetidas veces a su condición de exiliado y a su voluntad americana. Los exiliados en México pudieron--desde la atalaya de su exilio--redescubrir América. Al mestizaje del ser andaluz habría que añadir el de Hispanoamérica. Manuel Andújar, andaluz y exiliado en México, y desde 1967, mexicano y exiliado en España, ahonda en su propia condición mestiza, enriquecida por las tradiciones y los modos, por el pasado y el presente de España y América. Concluyamos, pues, esta aproximación a Manuel Andújar con las palabras que cierran este importante y sugestivo libro:

Contribuimos a un mestizaje espiritual, en el que intervienen, cual subterráneos manantiales, los principios humanistas que nos hicieron participar, con el pueblo, en una guerra santa cuyas llamas continúan chisporroteando en el corazón. Recibimos, en trueque, la experiencia de una realidad que se entronca y ceñirá a nuestro porvenir español.

Aquí estamos y así somos. En México, para España (p. 119).

Notas

[1] Estas dos últimas novelas de Manuel Andújar, por su recientísima aparición (1984), no serán estudiadas en nuestro trabajo. Baste señalar que Manuel Andújar prosigue su labor novelística, renovándose en cada texto, siendo, a la vez, fiel a los principios realistas que fundamentan su escritura.

[2] Manuel Andújar, Saint Cyprien, plage, campo de concentración (México: Ediciones Cuadernos del Destierro, 1942). En nuestra aproximación a las crónicas de Saint Cyprien, utilizaremos esta edición. Usamos la abreviatura del título: Saint Cyprien.

[3] Juan Bautista Climent, "España en el exilio," Cuadernos Americanos, enero-febrero 1963, p. 99.

[4] Bautista Climent, p. 100.

[5] Luis Díez Martínez, "Los amargos principios dorados de Manuel Andújar," Revista de la Comunidad Latinoamericana de Escritores [México], 16 (1975), 5.

[6] Manuel Andújar, Partiendo de la angustia y otras narraciones (México: Editorial Moncayo, 1944). El libro se divide en cuatro secciones: Lejanías, Tipos, En torno a la guerra española y Recuerdos de un emigrado.

[7] Manuel Andújar, "Narrativa del exilio español y literatura latinoamericana: recuerdos y temas," Cuadernos Hispanoamericanos, 295 (1975), 81.

[8] Libro éste también de difícil localización, Cristal herido se publicó en México D.F. en 1945 en la Editorial Isla. Nosotros utilizamos el manuscrito de la novela que generosamente nos facilitó el mismo Andújar.

[9] Manuel Andújar, Vísperas (Barcelona: Editorial Andorra, 1970). De esta edición citamos nosotros. Las tres novelas que constituyen la trilogía (Llanura, El vencido, El destino de Lázaro) aparecieron en México en 1947, 1949 y 1959 respectivamente.

[10] José Domingo, "Visperas, una trilogía de Manuel Andújar," Insula, Nos. 284-285 (1970), p. 31.

[11] Jorge Rodríguez Padrón, "Apuntes iniciales sobre Vísperas, de Manuel Andújar," Cuadernos Hispanoamericanos, octubre 1976, p. 154.

[12] Manuel Andújar, Historias de una historia (Madrid: Al-Borak, 1973). Citas de esta edición.

[13] Citado por A.J. Greimas y J. Courtes en Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje (Madrid: Editorial Gredos, 1982), p. 378.

[14] Manuel Andújar, La sombra del madero (Madrid: Alfaguara, 1966). Citamos por esta edición.

[15] Manuel Andújar, Los lugares vacíos (Madrid: Editorial Helios, 1971). Utilizamos esta edición.

[16] Emilio Salcedo, "Un lugar para Manuel Andújar," prólogo a Los lugares vacíos (Madrid: Editorial Helios, 1971), p. 9.

[17] José Domingo, "El último premio 'Leopoldo Alas' y otros libros de cuentos," Insula, No. 299 (1971), p. 7.

[18] José Domingo, "El último premio . . . ," p. 7.

[19] Entrevista personal con Manuel Andújar, 23 agosto 1982.

[20] Luis Martín-Santos, Tiempo de silencio, 14 ed. (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1979), pp. 147-48.

[21] Emilio Salcedo, p. 9.

[22] José Domingo, "El último premio . . . ," p. 7.

[23] José Ortega y Gasset, "Ensimismamiento y alteración," en Obras completas (Madrid: Revista de Occidente, 1964), V, 295-315.

[24] Manuel Andújar, La franja luminosa (Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios Provisionales, 1973). Citas de esta edición.

[25] Entrevista con Manuel Andújar, 23 de agosto 1982.

[26] J.E. Cirlot, A Dictionary of Symbols (New York: Philosophical Library, 1981), p. 253.

[27] J.E. Cirlot, p. 84.

[28] J.E. Cirlot, p. 28.

[29] Entrevista con Manuel Andújar, 23 de agosto 1982.

[30] Manuel Andújar, Secretos augurios (Madrid: Emiliano Escolar Editor, 1981). Utilizamos esta edición.

[31] Santos Sanz Villanueva, "Presencia de Manuel Andújar," El País, 14 febrero 1982, p. 5.

[32] Sanz Villanueva, "Presencia de Manuel Andújar," p. 5.

[33] Sanz Villanueva, "Presencia de Manuel Andújar," p. 5.

[34] Rafael Conte, "Las tres vidas de Manuel Andújar," prefacio a Secretos augurios (Madrid: Emiliano Escolar Editor, 1981), p. 8.

[35] Entrevista con Manuel Andújar, 23 de agosto 1982. Es curioso que el nombre "Andújar" sea también toponímico apellido. El pueblo Andújar, de la provincia de Jaén, honró a Manuel Andújar, haciéndole hijo adoptivo en 1984.

[36] Roland Barthes, Camera Lucida. Reflections on Photography (New York: Hill, Wang, Farrar, Straus and Giroux, 1981), pp. 27 y 115.

[37] Entrevista con Manuel Andújar.

[38] Entrevista con Manuel Andújar.

[39] Entrevista con Manuel Andújar.

[40] Entrevista con Manuel Andújar.

[41] J.E. Cirlot, A Dictionary of Symbols (New York: Philosophical Library, 1981). Cirlot cita Jung para quien el caballo es símbolo de la madre y expresa el lado mágico del hombre, el entendimiento intuitivo (p. 152). La sombra representa para Jung el aspecto instintivo del hombre (p. 291).

[42] Entrevista con Manuel Andújar.

[43] Entrevista con Manuel Andújar.

[44] Rafael Conte, "La novela española en 1981," Anales de literatura española contemporánea, 8 (1983), p. 131.

[45] Utilizamos la versión original que apareció en el suplemento de Las Españas en abril de 1949, copia de la cual nos envió el autor. No hay número de páginas.

[46] Entrevista con Manuel Andújar.

[47] Manuel Andújar, "Distancias," en Narraciones de la España desterrada, antología de Rafael Conte (Barcelona: EDHASA, 1970).

[48] Entrevista con Manuel Andújar.

[49] Manuel Andújar, "Sillón de patriarca," en Manifiesto español o una antología de narradores, antología de Antonio Beneyto (Barcelona: Edit. Marte, 1973).

[50] Manuel Andújar, "Fin de jornada," Fablas [Las Palmas de Gran Canaria], febrero 1974.

[51] Manuel Andújar, "Acertijo de feria," Papeles de Son Armadáns [Palma de Mallorca], noviembre-diciembre 1975.

[52] Manuel Andújar,"'La cintura'--Una pulsera rota--Aquella función de circo," Q.P. [Madrid], noviembre 1975.

[53] Manuel Andújar, "Imposible ya albergarlo en mí," Andarax [Almería], junio 1979.

[54] Manuel Andújar, "Constelación de recuerdos o don Sebastián," Cuadernos de narradores andaluces [Sevilla], 1 (1981), 4-5. El relato había aparecido en Diálogos [México], septiembre-octubre 1979. Nosotros utilizamos la edición de Sevilla.

[55] Manuel Andújar, "Cosas de la edad," Cuadernos de narradores andaluces, 1 (1981), 6-7. "Cosas de la edad" se había publicado en el Suplemento Cultural de El Nacional, de México, el 26 de agosto de 1979. Usamos la edición de 1981.

[56] Manuel Andújar, "Hermano de José," Semana de Bellas Artes [México], 1 agosto 1979. "Hermano de José" iba a aparecer en Los lugares vacíos, pero la censura española lo prohibió. Da cuenta de ello Manuel L. Abellán en Censura y creación literaria en España (1939-1976) (Barcelona: Ediciones Península, 1980), p. 234.

[57] Santos Sanz Villanueva, "La narrativa del exilio," en Cultura y Literatura, Vol. IV de El exilio español de 1939, ed. José Luis Abellán (Madrid: Taurus Ediciones, 1977), pp. 146-47.

[58] Monique Joly, Ignacio Soldevila, Jean Tena, Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975) (Montpellier: Collection du Centre d'Etudes Sociocritiques, 1979), p. 186.

[59] José Domingo, La novela española del siglo XX. De la postguerra a nuestros días (Barcelona: Editorial Labor, 1973), p. 87.

[60] José Domingo, La novela española . . . , p. 86.

[61] Manuel Andújar, Cartas son cartas (México: Finisterre, 1968).

[62] Manuel Andújar, Andalucía e Hispanoamérica: Crisol de mestizajes (Sevilla: EDISUR, 1982).

V

Obra narrativa de Segundo Serrano Poncela: dialéctica entre la imaginación y la memoria

La obra de Segundo Serrano Poncela (1912-1976) se desarrolló fundamentalmente en el exilio. Sus relatos suelen tener andadura de novela y, en verdad, podrían considerarse novelas cortas. Otros, como algunos incluidos en Los huéspedes, son, por el contrario, de gran brevedad.

En nuestra aproximación a la obra narrativa de Serrano Poncela, habremos de destacar la importancia de algunos datos biográficos que explicitan e iluminan muchas de sus narraciones. En el Apéndice A hemos reunido esos datos, así como un buen número de sus trabajos ensayísticos y su obra literaria completa. Su labor de ensayista hay que tenerla en cuenta, sobre todo a la hora de sopesar influencias y, desde luego, porque muestra un gusto muy definido (o una repulsa) hacia ciertos temas y autores, tanto hispánicos como de la literatura de otros países.

Estudiaremos sus novelas cortas: Habitación para hombre solo (1963), El hombre de la cruz verde (1969) y su obra póstuma, La Viña de Nabot (1979), en la que

había trabajado durante largos años (desde enero de 1958 hasta diciembre de 1970). Estas tres novelas (muy diferentes entre sí) presentan elementos de la narrativa tradicional--como habíamos visto en Manuel Andújar--y ejemplos de inusitada experimentación formal.

De su narrativa breve comentaremos algunos de los relatos incluidos en los libros siguientes: Seis relatos y uno más (1954), La venda (1956), La raya oscura (1959), La puesta de Capricornio (1959), Un olor a crisantemo (1961) y Los huéspedes (1968).

Por último, haremos un resumen de los temas recurrentes y de aquellos aspectos formales que sobresalen en la obra narrativa de Segundo Serrano Poncela.

Para Serrano Poncela, la vida y la literatura resultan inseparables. Sus narraciones son el producto de la trasmutación de sus experiencias vividas en material narrativo. Tres son las etapas vitales de Serrano Poncela: su educación en España y su participación en la Guerra Civil; su largo exilio por tierras de Centroamérica y los Estados Unidos; y su asentamiento en Caracas, como profesor de Literatura Española, en la Universidad Central de Venezuela.

De su azarosa vida debemos subrayar aquí un episodio que, en más de una ocasión, se ha visto distorsionado

por resentidos, o simplemente, por gente poco informada. Eugenio F. Granell, que trató a Serrano Poncela tanto en España como después, en América, nos habló de la recia personalidad del escritor, hombre de profundas convicciones y, al parecer, de trato difícil.[1] También Manuel Andújar pudo darnos algunas informaciones sobre Serrano Poncela y de su participación activa en la Guerra Civil--participación que ha sido centro de polémica en los últimos años de la reivindicación de Serrano Poncela como escritor.[2]

El 2 de junio de 1983 recogía Informaciones la polémica suscitada por unas declaraciones hechas por Santiago Carrillo (a la sazón, Secretario del Partido Comunista Español) al hispanista, Ian Gibson. Durante la guerra, Segundo Serrano Poncela había sido miembro de la comisión ejecutiva de las Juventudes Socialistas Unificadas y delegado de Orden Público. En aquellos caóticos días que siguieron a la rebelión de los militares, se cometieron toda clase de atropellos en ambos bandos. En Paracuellos del Jarama se fusilaron millares de presos derechistas, actos que los responsables del Orden Público en Madrid no pudieron desconocer. El diario Informaciones dice que Santiago Carrillo acusa a Serrano Poncela "de dedicarse al robo y perpetrar todo tipo de 'irregularidades.'"[3]

Vicente Llorens, en Memorias de una emigración, atestigua el cese de Serrano Poncela como delegado de Orden Público, sin entrar en especulaciones de ningún tipo. Lo cierto es que a principios de 1937, cuando Vicente Llorens conoció a Serrano Poncela en Valencia, éste, aunque todavía pertenecía a las Juventudes Socialistas Unificadas, no ostentaba ya ningún puesto dirigente.[4]

Serrano Poncela se exilió en 1939, pasando, según su autobiográfica Habitación para hombre solo, por la costa de Africa, Río de Oro, Muni, Dakar y Brasil, para llegar después, a Santo Domingo. Su estancia en Santo Domingo es recogida detalladamente por Vicente Llorens. En Santo Domingo, Serrano Poncela trabajó en la revista Panorama, que fue "la primera publicación periódica de los emigrados que allí hubo."[5] Cuenta Vicente Llorens que al filo de la ocupación de París por los ejércitos de Hitler, Serrano Poncela dio una conferencia en el Ateneo Dominicano, exaltando la figura del Führer y elogiando el nazismo.[6] Recuerda Llorens que a poco de terminar la Guerra Civil, el padre y el hermano de Serrano Poncela habían sido fusilados.

En Santo Domingo, Serrano Poncela vivió marginado de la comunidad de exiliados españoles. Se trasladó después a Santiago de los Caballeros, donde fue redactor del diario La Información. Continuó dirigiendo la revista Panorama y publicó su primer libro de ensayos, Un peregrino español, cuya "parte principal está dedicada a la peregrinación sobre una mula, como había hecho Ortega y Gasset, por tierras y pueblos de Castilla siguiendo la ruta del Cid."[7] Es importante subrayar--como lo hace Llorens--los pasajes en los que Serrano Poncela se refiere a la Guerra Civil: son palabras de un desengañado, de un hombre que ha visto hechas añicos sus más profundas ideas políticas. Este desengaño y pesimismo se irán acentuando con los años de peregrinaje por tierras americanas.

En 1945 fue profesor de Literatura Española en la Universidad de Santo Domingo, para pasar después a la Universidad de Puerto Rico. Desde 1968 fue catedrático en la Universidad de Venezuela.

El 9 de diciembre de 1976, sin haber podido regresar a España, moriría, en Caracas, Segundo Serrano Poncela.

España, Africa, la costa del Caribe, Estados Unidos, México y Venezuela, son algunas de las calas en el largo periplo del exiliado Serrano Poncela. No será

hasta 1954, cuando tiene ya 42 años, que publique su primer libro de cuentos: Seis relatos y uno más. Su primera novela, Habitación para hombre solo, apareció en 1963. Entre ambos libros, Serrano Poncela publicó otros volúmenes de cuentos, novelas cortas o "nouvelles."

Antes de acercarnos a la obra narrativa de Serrano Poncela, conviene hacer un paréntesis para valorar su labor ensayística. En el estudio de la obra de otro narrador, esto debería, simplemente, recogerse en una nota al pie de página, pero en Serrano Poncela, el género ensayístico adquiere importancia capital porque no desarrolla únicamente temas, sino también ideas de tipo teórico, que avalan el soporte y armazón de su obra narrativa. Veamos, pues, en qué consisten estas ideas, para pasar, en seguida, al comentario de algunos de sus ensayos sobre literatura española y extranjera.

El ensayo en el que Serrano Poncela expone sus ideas sobre el arte de novelar se titula "El novelista y su sombra."[8] He aquí, de forma esquemática, un resumen de sus concepciones teóricas sobre narrativa:

1. El novelista debe "crear una realidad que haga natural a lo desacostumbrado."

2. El "escritor de raza" está en todo lo que escribe: "en sus diarios, en sus notas al margen, en sus lecturas y en los estudios críticos y objetivos que haga de otros escritores."
3. "Todo escritor expresa, voluntaria o involuntariamente, la época en que vive, y sus relaciones con ella son más profundas de lo que supone."
4. "En ocasiones, el creador se convierte en destructor, y sobrevienen la soledad y la persecución; en casos extremos, la pérdida de contacto con el mundo (demencia, enajenación)."
5. "La naturaleza esencial del lenguaje es petrificante; fija:
   "a) Por insuficiencia circulatoria con respecto al ritmo más ágil del pensamiento.
   "b) Por exceso de pasión.
   "c) Por la aparición súbita de tabúes (hay palabras cuya utilización fuera del contexto convencional provoca terror. Casi todas las referidas a valores)."

6. El escritor debe luchar contra el "flujo retórico, los préstamos de ideas, los lugares comunes."
7. "El novelista, cuando escribe, busca con un saber profundo, pero semiciego, la verdad misma de su existencia, su razón de ser y su justificación como hombre."
8. "El novelista es un hombre que habla a los hombres: su lenguaje será el de los sentimientos."
9. "Todo lo que rodea al hombre merece una mirada del novelista: piadosa, comprensiva o aprobatoria."
10. "REGLA de oro: tratar de conocerse bien a sí mismo en cada situación, a través de cada criatura imaginada."
11. "Se escribe con los sentidos y no con la inteligencia. Se corrige con la inteligencia olvidándose de los sentidos."
12. "SINCERIDAD, sinceridad, sinceridad. Un tipo novelesco falso es tan desagradable como una persona afectada, insincera o huidiza."
13. "SER fiel a sí mismo; desdeñar toda forma temporal de expresión, sobre todo cuando

ésta se llama escuela."

14. "LEER a otros escritores para buscar afinidades y encontrar los trazos de esa misteriosa hermandad entre dos lejanías destinadas a entenderse. Después de la declaración de amor, debe sobrevenir el más impecable olvido."
15. "El estilo no se hace, se tiene. Consiste en trasponer la vida a la creación literaria, pero sin demasiada literatura."
16. "El escritor sin estilo fácilmente tiende a ser estilista (léase amanerado, formalista, cortador de literatura por patrones)."
17. "Cuando uno se conoce bien a sí mismo, el estilo se da por añadidura."
18. "El carácter, traspuesto a la creación literaria, afina el estilo."
19. "Es necesario estar en constante búsqueda de sí mismo. Por eso, los grandes escritores alcanzan su estilo más acabado en la madurez (Cervantes, Goethe, Dostoievski, Thomas Mann, Conrad, Tolstoy)."
20. "Entre estilo hablado y estilo escrito hay una constante correspondencia."
21. "La abundancia de vocabulario no mejora

el estilo. Se puede escribir muy bien con varios centenares de palabras."

22. "Si alguien me preguntara . . . de qué modo me sitúo ante la compleja cantera de la vida de donde el escritor se proporciona sus materiales, diría que trato de participar en ella como en un drama, y ya en la tarea, renuncio a ello para retraerme irónicamente al plano del espectador, aun sabiendo que en cualquier momento se romperá esta reserva irónica para sentirme arrastrado por una catarata que lleva consigo toda clase de materias ciegas, brutales, destructivas."

23. "Al escribir, me aproximo a los hombres con una mezcla de piedad y humor, aun sabiendo que todo esfuerzo por comprender lo que pasa acá entre nosotros es inútil. La tierra es un extraño lugar habitado por hombres y otras especies, atravesado por fuerzas naturales y azares oscuros, donde se desarrolla contínuamente una representación compleja y misteriosa llena de ritos sumamente variables, cuyos sacerdotes son, a la vez, sus propios

fieles, sin entenderse unos a otros ni mantener entre sí mayor relación que la de tiempo y lugar y una milenaria creencia en ciertas fórmulas heredadas de los antepasados."

24. "Las lágrimas, el dolor y la muerte son formas muy respetables de expresión humana. . . . No las rehuyo, pero trato de defenderme hasta el último momento tras la ironía."

25. "Un contacto inacabado con la realidad genera situaciones novelescas más perfectas que una experiencia real y acabada. La realidad encarcela, coarta y exige fidelidad excesiva. Tiene además un inevitable ángulo trivial y degradado y un ritmo lento hecho de repeticiones, tanteos, aburridas esperas. La realidad novelesca condensa, criba, reduce a lo esencial."

En Habitación para hombre solo, Serrano Poncela medita en el acto de escribir, en la dificultad intrínseca de transformar en palabras la realidad vivida, experimentada:

> En apariencia el escritor piensa que todo puede ser definido, catalogado, dialogado: la luz, el silencio, el cielo, la llanura, sus hombres. Al efectuar la objetivación se percibe la presencia de formas blandas y muertas, imposibles de aprisionar por su ingravidez. Se trata de un paisaje interior que no es tierra aunque esté sobre la tierra; diálogos una vez perfectos y ahora triviales, despoetizados . . .[9]

Este intento por "aprisionar" la "ingravidez" de las cosas y de los seres lleva a Serrano Poncela a profundizar en su propia escritura, a aferrarse a ella, como tabla de náufrago, porque únicamente escribiendo logra escapar de un mundo que lo enajena y lo despersonaliza. Un poco más adelante continúa, diciendo:

> Se escribe. Se hace por necesidad ya que no por deseo. Quizá para vivir, simplemente; para seguir viviendo de algún modo. Y escribe sobre sí mismo, sobre su vida que enriquecen los otros sin saberlo; arrastrado por una irresistible catarsis aun sabiendo que la historia propia, por pasada, es dolorosamente intraducible.[10]

Hasta aquí las opiniones del escritor sobre su propio oficio. No debemos perder de vista estas palabras, porque muestran unos presupuestos teóricos coherentes con sus logros narrativos. Nos interesan tanto sus concepciones sobre la literatura y el arte de escribir como sus ideas acerca del mundo y de la vida. Segundo Serrano Poncela está siempre presente

en sus escritos; por eso, lo que en otro escritor podría considerarse como biografismo superfluo, en él, se convierte en materia novelable.

Ya hemos señalado que Serrano Poncela comenzó su carrera literaria con el libro de ensayos, Un peregrino español, como recoge Vicente Llorens en su libro sobre la emigración española a Santo Domingo. El desengaño de Serrano Poncela tras el conflicto bélico de 1936 aparece ya en este primer libro; están aún muy cerca los horrores de la guerra. Vicente Llorens subraya este elocuente fragmento de una disgresión del joven Serrano Poncela sobre el significado de la Guerra Civil:

> Al mismo tiempo se me viene en mientes el recuerdo de algunos malaventurados que por esa estúpida condición humana que reniega de su destino, intervinieron en eso que ha dado en llamarse "guerra civil de España"; no nuestra, de los españoles, sino de las ideas e ideologías ajenas que cabalgaban nuestro torso desde años atrás. Ahora, tales víctimas de la malevolencia ajena ruedan y se ahogan desterradas por los mares de sus tristezas. Desterradas sin grandeza y sin alimento interior para rehacer su fe en el destierro.[11]

Continúa Serrano Poncela su alegato y parece haber hallado con la solución de los problemas españoles, en un añejo tradicionalismo que tiene como centro la figura de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador. Pero lo que sí debemos subrayar nosotros

es su desengaño, su pesimismo ante la condición humana, que serán constantes de su carácter y de sus escritos.

Nos interesa mucho menos su siguiente libro, El alma desencantada y otros ensayos. En él, Serrano Poncela "se propone combatir el agnosticismo y el materialismo modernos, para predicar el retorno al cristianismo."[12] De estos años es la traducción que hizo Serrano Poncela del libro de Paul Claudel, Le groupe des Apôtres, muy acorde con su ferviente--aunque fugaz--ardor católico de aquellos años. Lo que sí hay que notar es la posible influencia en la prosa: lenguaje cotidiano, coloquial, aunque,a su vez, lírico y sugestivo. De esta época de transición y búsqueda, dice Vicente Llorens:

> El paso de la mística nazi a la católica no parece, sin embargo, que haya dejado en Serrano Poncela huella consistente. Duró lo que su permanencia en Santo Domingo o poco más. En la producción que corresponde a los años de Puerto Rico y luego de Venezuela, cuando se dio a conocer a un público más amplio, no hay ya trazas de la incipiente conversión religiosa.[13]

El siguiente libro de ensayos de Serrano Poncela no apareció hasta 1953: El pensamiento de Unamuno.[14] Insistimos: no es una casualidad que el escritor haya elegido tal o cual tema como objeto de estudio. Tanto

en Serrano Poncela, como en Manuel Andújar--y en otros escritores exiliados--, la influencia de los escritores de la Generación del 98 es muy considerable. En el caso de Unamuno, es interesante descubrir varios paralelismos entre el escritor vasco y Serrano Poncela: contradicciones de naturaleza filosófica, desengaño frente a la política y, sobre todo, "el quijotismo" como médula de su ética, que permea su concepción del mundo y de la vida.

El pensamiento de Unamuno se vertebra de la siguiente manera: El hombre y su mundo; Formas de expresión y método de pensamiento; Caracteres e influencia de su pensamiento filosófico; La filosofía de la existencia; La meditatio mortis y la inmortalidad del alma; El tema de Dios: el Dios creado y creído; El tema del otro. La condición humana; Historia e intrahistoria. La patria. El hombre hispánico; Castilla: la casta castellana; El quijotismo como filosofía de la vida.

Hay dos aspectos en estos ensayos de Serrano Poncela que conviene destacar por lo que tienen en común con su misma vida y obra: el destierro y su concepción sobre el arte narrativo. En "El hombre y su mundo," Serrano Poncela escribe:

> La experiencia de Fuerteventura tiene valor porque al arrancar a Unamuno de España y convertirle en desterrado, desencarna violentamente su razón de ser, obligándole a enfrentarse con esa tremenda realidad que significa para todo intelectual separarse de su patria. Una vez más, en Unamuno, toma cuerpo para desenmascararse la radical falsedad promulgada por el Renacimiento de que para el docto varón no hay otra patria como la por él llevada consigo. . . . Cuando Unamuno grita desesperado desde la frontera francesa, a través de su Romancero del destierro; tras ese laberinto de sonetos acompañado de escolios en prosa que es Desde Fuerteventura a París, o por medio de su monstruo ensayístico titulado Cómo se hace una novela, grita por su razón de ser y no por la episódica española, mucho menos importante de lo que aparenta. HOY, DESDE OTRA PERSPECTIVA DE DESTIERRO HENCHIDA DE GRAVEDAD Y MAS LARGA EN EL TIEMPO, MUCHOS ESPAÑOLES LO COMPRENDEMOS CON CLARIDAD. (las mayúsculas son nuestras) (pp. 20-21)

Serrano Poncela hace suyo el dolor de Unamuno, desterrado en Fuerteventura. Pero lo que es aún más importante subyace en ese desaliento de carácter existencial. En Unamuno y en Serrano Poncela se da un mismo desengaño: en el vasco, éste adquiere carácter religioso; en el novelista madrileño, la preocupación religiosa se ha convertido en una meditación de talante ético. Pero en ambos, y a pesar de ese desaliento ante la barbarie y el cretinismo humanos, a pesar del aparente absurdo de la vida, hay una verdadera obsesión por escribir y crear. La escritura significaba, en ambos, la posibilidad de salvación, o, al menos, de

conocimiento. Por eso, cuando Serrano Poncela trata de la realidad y la ficción en los textos unamunianos, está pensando en su propia obra, en sus propias convicciones y en sus objetivos como escritor. A propósito de esto señala:

> Esta realidad íntima, esencial, es una realidad histórica: sucesos y saber sobre estos sucesos; tejido de sucesos que se convierten en un saber de memoria, el cual es, a su vez, la base de la personalidad individual y la sola existencia y consistencia de cada uno. ¿Hasta dónde los personajes de ficción no tienen su realidad de segundo grado, su propia existencia y consistencia? Ellos al nacer, con independencia de sus generadores, quieren ser y se crean sobre sucesos y saberes que operan también con la memoria. (p. 68)

En "El novelista y su sombra," Serrano Poncela escribía--como vimos--que a la hora de crear, lo importante son los sentidos y no la inteligencia; que lo que importa es la intuición y no el proceso lógico del pensamiento. En el estudio de la obra de Antonio Machado, subyace esta misma concepción de lo intuitivo frente a la razón, propias de Machado. El sentimiento existencial machadiano es comparable al de Serrano Poncela. J.R. Marra-López, al comentar el libro Antonio Machado, su vida y su obra, publicado por Serrano Poncela en 1954, dice que éste "analiza el tedio y la angustia machadianos como resultados de una

actitud producto de la condición del hombre como ser para la muerte, encerrado además en sí mismo, sin posibilidad de comunicarse con el 'otro' o con un Dios de cuya existencia duda." [15]

El "tedio y angustia machadianos"--como señala Marra-López--están presentes en la narrativa de Segundo Serrano Poncela, como también la imposibilidad de que pueda existir comunicación entre los hombres.

De 1959 son dos escritos importantes de Serrano Poncela: el artículo "Esencia y existencia de los españoles,"[16] que incluyó después en Del Romancero a Machado, y el libro El secreto de Melibea y otros ensayos.[17] Tanto en el artículo como en los ensayos, hay evidentes ecos de Américo Castro. Más adelante, habremos de tener en cuenta la influencia del autor de La realidad histórica de España, cuando tratemos de la novela corta de Serrano Poncela, El hombre de la cruz verde, en que se traza una magnífica semblanza de la España inquisitorial y sombría de Felipe II. En El secreto de Melibea y otros ensayos, Serrano Poncela estudia a Ganivet, Baroja, Silverio Lanza y Ortega y Gasset, entre otros.

En "Esencia y existencia de los españoles," Serrano Poncela comenta el libro de Américo Castro, Origen, ser y existir de los españoles, y expone sus

propias ideas sobre el problema "España." Marra-López resume en pocas palabras la tesis ponceliana, que es "sólo una actitud abierta al mundo, con esprit de geometrie, racionalismo y moderación, pero sin olvidar las tremendas 'vividuras' hispánicas, nuestro ser así, al menos hasta ahora. Un intento de conjugar nuestro innato irracionalismo e improvisación con un racionalismo aprehendido, incorporado. Una actitud situada en nuestro tiempo y, no lo olvidemos, con talante de juzgar a España desde la guerra civil, como 'hecho,' objetivando, y no con el apasionamiento del participante."[18]

Esta actitud de tolerancia--en pugna con su natural apasionamiento--le facilitará ser objetivo en sus escritos inspirados en la Guerra Civil.

De su libro Formas de vida hispánica (Garcilaso, Quevedo, Godoy y los Ilustrados), hemos entresacado este párrafo del capítulo dedicado a la obra y a la figura de Quevedo, donde late el sentimiento de desengaño, producto de sus avatares políticos:

> La corriente de su agitado vivir durante estos años, los estímulos y frustraciones, proyectos, anhelos, peripecias e intrigas fueron sedimentando en él un desengaño y un resentimiento objetivados, más tarde, en obra literaria. A veces, un hombre resulta ser el vacío de lo que quiso ser y su obra queda recortada, tras la experiencia decisiva, como la sombra de un ácido en el lugar donde una vez actuó sobre el metal dorado.[19]

A Serrano Poncela le perseguiría siempre un complejo de culpa. No olvidemos las graves acusaciones que recayeron sobre él en torno a los sucesos de Paracuellos del Jarama. Téngase también en cuenta el ostracismo en que vivió en Santo Domingo y léase su narración Habitación para hombre solo, en la que su alter ego deambula por Nueva York, arrastrando sus reconcomios y su soledad. Y, ¿no fue la Guerra Civil esa "experiencia decisiva" que lo marcó para siempre?

Literatura y subliteratura (1966) reune ensayos publicados en revistas especializadas. Joaquín Marco, al reseñar el libro, clasifica los temas tratados en cuatro grupos: 1) los que dan título a la colección; 2) sobre literatura extranjera; 3) sobre literatura clásica española y 4) sobre literatura clásica latina.[20]

En el primer grupo, Serrano Poncela considera la literatura y la subliteratura como partes de un mismo todo, y se plantea el problema de la literatura de

masas (hoy hablaríamos de "bestsellerismo"). En el apartado sobre literatura extranjera, estudia a Kafka, Balzac y Dostoievski, entre otros autores. Otros ensayos destacables son los dedicados a la poesía de Antonio Machado y los que giran en torno a las figuras de Tácito y Séneca.

En el aspecto ideológico, o filosófico, es posible hablar de influencias de varios autores latinos; en el novelístico, José Domingo confirma el interés de Serrano Poncela sobre figuras concretas de la literatura extranjera:

> Se ha señalado a Stendhal, D.H. Lawrence y Dostoievski como presuntas influencias en su obra, y en efecto, es posible rastrear en su narrativa, junto a la sobriedad estilística, el rigor documental y la exteriorización de sí mismo en los personajes, del gran novelista francés, y el espíritu de denuncia y moralidad patentes en Lawrence, la piadosa atención de Dostoievski por los seres humildes, así como su fervoroso interés por la sociedad de su tiempo.[21]

Habitación para hombre solo

El libro Habitación para hombre solo[22] (1963) ha sido catalogado como novela por algún crítico. Sus escasas 120 páginas nos permiten hablar de novela corta, porque las dos últimas partes en que está dividida esta narración son una reelaboración poética y un esbozo de variante del tema desarrollado en la primera parte.

Refiriéndose a la obra novelística de Segundo Serrano Poncela, Max Aub afirma:

> Serrano Poncela es, sin duda, el novelista del exilio. Nadie como él ha sabido dar el ambiente, la tristeza fundamental del hombre que pisa tierra extraña. Lúcido ensayista, ha dejado la imagen más valedera del emigrado político español de su tiempo sin recurrir a las facilidades de la historia. Su desencanto y desesperanza hacen de él uno de los escritores más importantes de su generación.[23]

Como en seguida veremos, Habitación para hombre solo refleja ese "desencanto y desesperanza" del desterrado. Además, este libro es importante en el proceso narrativo de Serrano Poncela por su aliento de experimentación y modernidad. José Domingo piensa que "marca un nuevo giro en sus procedimientos estructurales, más de acuerdo con las nuevas tendencias de la novelística."[24] Y Darío Villanueva opina que Habitación para hombre solo es "una novela de impecable realización

formal y profundo contenido decantado de sus vivencias del exilio."[25]

El crítico Sanz Villanueva resume el carácter de esta narración de Segundo Serrano Poncela, subrayando la modernidad de sus aspectos formales:

> Al interés de la historia de ese español, emigrante ilegal en Estados Unidos, huido a México, llena de recuerdos de soledad, a la fortuna de los tipos y situaciones--en especial de la aventura amorosa del protagonista--, hay que añadir el empleo de una rica y apropiada gama de fecundos procedimientos literarios, algunos de carácter francamente experimental, que rompen el relato incluso en las formas del poema en prosa. Mérito especial, que alcanza uno de los límites más interesantes de toda nuestra narrativa, es el del tratamiento temporal de la historia, con saltos y superposiciones habilísimas.[26]

Desde el tiempo presente en que se desarrolla la narración, los retrocesos en el tiempo se suceden con frecuencia. En Nueva York, este exiliado--alter ego del autor--cuyo nombre jamás llegamos a conocer, cuenta la historia de su vida azarosa y aventurera (utilizando la segunda persona reflexiva, como ya había hecho Carlos Fuentes en 1962 en La muerte de Artemio Cruz). Conoce a Myra y a Helena, con las que convive por un tiempo. De los varios retrocesos en la memoria del narrador destacan dos: los que se refieren a la Guerra Civil española y los que tratan del exilio por

tierras del Trópico.

Como ha dicho Francisco Ayala, en la Guerra Civil española todos fueron inocentes y culpables. La guerra fue "un caos que te arrastró sin desearlo aunque aportaras a su desencadenamiento tu parte de hormiga" (p. 11), dice el narrador, enfrentándose a su participación en el conflicto. Más adelante vuelve a este recuerdo recurrente y obsesivo: "Habías dejado tu país a causa de una aventura bárbara y colectiva; una especie de suicidio general que ahora no entendías. Pero entonces eras joven y el mundo se extendía ante tus ojos como una golosina, una tarta donde se podían meter a gusto los dedos" (p. 22).

"Te obligaron a ser un vagabundo, un desarraigado, un inconforme" (p. 22), se lamenta el protagonista, amparándose en una pretendida inocencia, hija, pensamos, de su mala conciencia. Del final de la guerra y del exilio, Serrano Poncela nos da estas trágicas imágenes:

> Tu vida era, desde muchos años atrás, ese punto de llegada y de partida; una línea inacabada de puntos. El primero estaba representado por un muelle y un barco repleto de pasajeros que huían aterrados, gente que se arrancaba a la fuerza su raíz con los dientes. No lo comprendías entonces, pero al fin has llegado a saberlo. Un barco gris y panzudo que rodaba sobre las aguas no como el Arca sino como la Bestia, vomitando lamentos y humo. Poco después, un año más tarde, todo sería un estercolero: miseria, ruinas, la guerra devastadora. (pp. 41-42)

Como pocos años más tarde Juan Goytisolo, en Reivindicación del Conde Don Julián y en Juan sin Tierra, Serrano Poncela se siente totalmente desarraigado, perdidas ya sus señas de identidad; pero, a pesar de todo el horror y la miseria de la guerra, confiesa: "Añoras lo que dejaste atrás y prefieres no pensar en nada" (p. 42). Pero esto es imposible, porque la memoria del hombre forma su propia identidad. La memoria--el recuerdo, el pasado--dirige y delimita el futuro destino del ser humano. Para un escritor como Serrano Poncela, los hechos pasados se rememoran y se reproducen en la escritura por dos razones fundamentales: una, el deseo catártico de contar lo sucedido; otra, la interpretación, apoyada en la distancia del tiempo y el espacio, de esos hechos, para él, vitales, obsesivos. El narrador en Habitación para hombre solo es perfectamente consciente de este mecanismo de la rememoración y de la interpretación de esas memorias. Así, piensa "que cada episodio que compone la suma total de la vida sucede dos veces. Una, en la ocasión fugitiva e inconexa en que se produce como hecho real. Otra, cuando se rememora con esa carga de angustia que trae consigo saberlo fijo e inmóvil para siempre, sin poder volver a ser, obligado a responder por lo que realmente sucedió, amarrado como una piedra al cuello

de cada cual y dirigiendo, desde entonces, irrenunciablemente tu destino. De la primera apenas se da cuenta la persona. Cuando sobreviene la segunda, algo se ilumina, se relaciona, se interpenetra y se comprende" (p. 56).

Una y otra vez se insiste en el peso terrible de los recuerdos: el hombre es víctima de su pasado; cuando éste es turbio, toda su vida se desarrolla envuelta en los oscuros reconcomios de la culpa (p. 63).

Al protagonista, su naturaleza de desterrado le resulta implacable y definitiva: siempre será un exiliado. Ni en los países del Trópico ni en Nueva York le abandonará su sombra de desterrado, de extranjero, su estigma de apátrida: "Nada de esto te pertenece. Ni su pasado, ni su paisaje, ni su idioma, ni su futuro. Por muchos esfuerzos que hagas nada te pertenecerá. Eres el ajeno, el tolerado huésped inoportuno a quien, por educación, se ignora mientras no molesta o alza la voz. Los antiguos te llamarían bárbaro. Ellos inventaron el destierro" (p. 76).

Por eso, al protagonista sólo le queda convertirse en espectador de lo que le rodea, al sentirse alienado no ya de tal o cual país, sino de la vida misma, "esa gran ramera" (p. 55).

Se simultanean con la Guerra Civil y el exilio los recuerdos del tiempo pasado en el Trópico. Serrano Poncela es de los pocos escritores del exilio español que se interesa por el nuevo entorno, aunque éste le resulte lejano y extraño. Son muchos los relatos de Serrano Poncela que se desarrollan en un ambiente americano. En Habitación para hombre solo, el escritor describe el Trópico, reaccionando de una determinada manera frente al nuevo paisaje, ante unas concretas y peculiarès formas de pensar y de sentir. En un mundo en el que vive por azar, es consciente de su condición de exiliado:

> sobre las costas tropicales, entre oscuros farallones y recónditas playas, teniendo a sus espaldas una cordillera y sobre la cabeza, durante doce horas diarias, el redondel solar. Allí caíste un día cualquiera; te arrastró la corriente. La cinta de la vida recomienza por cualquier parte. En los libros de geografía se llama Montecristo y la fundaron anónimas gentes, acaso un capitán y varios labriegos o truhanes. Ignoras lo demás, ya que saberlo es propio de historiadores, pero sí sabes que la próvida mano de Dios (es la Causa Prima) ha dotado a esos lugares de una lujuria natural--agua, cieno, vegetales y parásitos--feroz como un relincho y que allí viven a gusto los nativos porque nacieron donde los enterrarán, cosa que probablemente no suceda contigo. Cierto que en épocas remotas tus antepasados cruzaron el mar sobre panzudos galeones y ellos--los nativos--lucen apellidos que cuentan, sonoros y comprometedores. Más allá del inacabable océano queda el otro mundo viejo. Olvídalo. (pp. 11-12)

Se conjugan, pues, lo puramente descriptivo con las reacciones interiores,provocadas por el nuevo ambiente. Por otra parte, su extrañamiento no es tan desgarrado como el que siente en Nueva York, donde el lenguaje es una barrera infranqueable, enajenante. Nótense además, en el párrafo transcrito, el lógico encadenamiento de ideas y el conflicto interior del protagonista: todo conduce a España, país de origen, que se esfuerza en olvidar, sin conseguirlo, porque su vida se nutre de ese recuerdo.

Digna de La Vorágine y de Doña Bárbara es la descripción de la lujuriante y misteriosa naturaleza del Trópico:

> Comenzaste a caminar pisando granzones y matas espinosas que crujían bajo los pies. Arboles de extrañas formas y abierto ramaje, abanicos de ramas, brotaban de la oscuridad haciéndola aún más oscura. Todo pertenecía a un mundo cuya recóndita sustancia no había perforado el hombre. Sentías una especie de angustia indefinible ante los signos que ofrece, pálida en su horror, la naturaleza; pero nada sucedía: sólo la quietud más confortadora, el susurro de extraños árboles, un olor a cálida salvajina retenido entre los matorrales al paso de asustadizos roedores o el deslizar de una serpiente. Advertías por medio de aquellas señales que la soledad se entregaba como una virgen. Cuando te detuviste para afirmar tu presencia habías llegado a la orilla del río. (p. 41)

En el relato de Serrano Poncela, el conflicto entre naturaleza y civilización no puede llegar a resolverse, porque esa dicotomía anida en los mismos posos atormentados del personaje. El narrador dialoga consigo mismo; toda comunicación humana le resulta imposible. El estigma del desterrado le perseguirá vaya donde vaya. En la selva tropical, añora el mundo civilizado y sueña con la posibilidad de recomenzar su vida; en Manhattan, la jungla de asfalto, se sentirá aún más solo, más marginado que nunca (p. 41). Desde Nueva York--rememorando su periplo tropical--reconstruye el agobiante mundo americano y recuerda su paroxismo:

> No dar más vueltas, tumbos, malos asientos. No ver de nuevo el mar, los barcos, los barrios de casas baratas pintadas de verde, ciudades creciendo bajo el sol y la soñarrera, manglares habitados por ratas y mosquitos, barracas en serie y trapiches de caña, palmeras y tubos de neón en las noches tropicales iluminando cafetines, tiendas de menudeo y casas de familia de donde constantemente brota un estruendo, una música de radio. Odiabas las latas vacías en medio de la calle, las virutas y papeles arrugados, la riqueza ostentosa, las nubes cargadas de agua que reposan inmóviles durante horas para desgarrarse a golpes como un diluvio universal, los hijos de la manigua hechos a la molice que producen el sol y el exceso de féculas. Estabas harto. (p. 59)

No es sólo la naturaleza desmedida lo que le acosa; también la contemplación de una sociedad injusta y embrutecida le produce desaliento y dolor.

En Manhattan, en la Christie Street, donde comienza la Tercera Avenida, el protagonista vegeta en su habitación, escribiendo, de vez en cuando, artículos para periódicos de poca monta. El ambiente es sórdido, y su aislamiento se le hace cada vez más insoportable, aunque, como confiesa, "amas la soledad y estás acostumbrado a soportarla" (p. 8). Su condición de exiliado y residente ilegal en los Estados Unidos agrava la situación. Sabe que jamás podría integrarse a un país donde "funcionan ciertas leyes para ciertos hombres a quienes llaman ciudadanos porque hablan su lengua sin acento extranjero, juraron una constitución, votan cada cuatro años por un presidente y sus ojos se humedecen a la vista de una bandera" (p. 66).

En Nueva York conoce a Helena, una joven estudiante universitaria. De ella nos da un irónico retrato que resume algunas características de cierta clase media norteamericana: ingenua y materialista, puritana, conservadora y mojigata (pp. 79-80). Al poco tiempo, las relaciones con Helena se le hacen insoportables. Son mundos distintos.

El tema del sexo y el erotismo es recurrente en la obra de Serrano Poncela. El amor es siempre pasajero; el sexo es el motor del mundo. En Habitación para hombre solo, tres mujeres--Myra, Helena y Marina--representan algunos aspectos del mundo erótico ponceliano. Myra es la mujer-madre, la posibilidad de redención y retorno al mundo de la infancia; Helena simboliza la idealización del amor; Marina, la concubina del portugués, Gamboa, es el sexo con toda su voracidad de destrucción y de placer orgiástico. De Marina el protagonista recuerda su "bosque de virutas rizadas, sus dientes de tiburón" (p. 31) y que "nunca supo de guerras ni competiciones humanas, pero sudaba y gemía sin aliento, movía los dedos de sus grandes pies y se desperezaba al concluir, satisfecha, con largo bostezo" (p. 31). La mestiza Marina posee la esencial animalidad del sexo:

> El contacto con el útero primitivo, animal, con la llamada de la tierra efectuado sin palabras, sólo con ronquidos, en una especie de automático bestialismo. Te traspasó el ardor poderoso y oscuro del tercer día de la creación, el sabor a mineral y almizcle, la fuerza bárbara y ambiciosa de los grandes pescados carniceros y al concluir estabas en peligro de aceptar la legamosa llamada para siempre. Ahora comprendes por qué tantos desaparecen y son felices en su animalidad. Eras un placentero orgasmo elemental, un lúbrico. No, esa experiencia te negaba tu propia disolución. (p. 44)

Como la misma naturaleza lujuriante que le rodea, Marina le atrae irresistiblemente (aunque también le repele por su primitivismo):

> Por la noche gemías de deseo como una bestia acostada sobre el río de la vida pero no te atrevías a otra cosa que a recordar el redoble de sus piernas sobre el tambor de tus lomos, la pequeña muerte sobre su piel oscura, el brillo de sus pupilas muy cercanas y estremecidas por el placer que se apagaban gradualmente, su gemido de cabra, los dedos de sus pies descalzos que movía irrefrenable y placentera. Gemías y estabas solo, total y absolutamente solo bajo las estrellas del trópico. (p. 64)

Estructuralmente, el texto Habitación para hombre solo está dividido en tres partes: 1) "Todas las mañanas," que es el núcleo y desarrollo de la historia; 2) "Numina rerum," donde aparecen los poemas en verso libre, "Helena," "Marina" y "The Banks of the Hudson"; y 3) "Paralipomena," que, a su vez, se divide en cinco breves fragmentos, que van desde la evocación de la muerte de la madre del protagonista hasta la historia de Bernardim Gamboa, portugués, huido de Cuba tras una folletinesca aventura amorosa con la hija de un rico comerciante catalán. El quinto de estos fragmentos finales contiene unos poemas que se suponen escritos por Helena, traducidos al español por el autor.

La tensión del relato se consigue por los frecuentes cambios de las formas verbales y por los retrocesos en el tiempo y en el espacio. Pasado, presente y futuro se confuden en un tiempo único; así lo siente el protagonista, cuando dice, "Para ti el tiempo carece de dimensiones, lo mismo es ayer que hoy, ayer que antes del día de ayer" (p. 23).

En los numerosos incisos de "Paralipómena," el narrador se pregunta y elucubra sobre el proceso de su escritura:

> Nada más difícil que escribir sobre sí mismo, tan difícil como la autovivisección. Cuando el propósito es recrear la novela de la propia vida, el esfuerzo cuesta vida y resulta peligrosamente incompleto. Hay que fragmentar y alienar, pasar a otros la historia en préstamos sucesivos. Pero cada minuto auténtico evocado por este procedimiento se convierte en una zona irreal, confusa, que apenas se deja aprehender. En ella, los acontecimientos que fueron verdaderos toman aspecto de falsedades o insidias. Se dice: así sucedió. Pero no es cierto. Se ha petrificado en el tiempo y nadie lo suponía, de modo que llega convertido en fósil. (pp. 145-46)

Y más adelante afirma, "La imaginación es el mejor sustitutivo de la memoria" (p. 146).

Paralipómena, tercera parte de Habitación para hombre solo, puede también considerarse como un relato independiente. Así lo estima Erna Brandenberger,

quien, por otra parte, dice de Serrano Poncela que "casi todos sus relatos se sitúan en un punto intermedio entre el cuento y la novela."[27] Y es que el género del que Serrano Poncela es indiscutible maestro equivale a lo que en inglés se llama "short story." Somos conscientes, empero, de que hablar de "relato" o "novela corta" no aclara demasiado las cosas.

El hombre de la cruz verde

El siguiente relato largo (de nuevo nos hallamos en los ámbitos de la novela corta) de Serrano Poncela es El hombre de la cruz verde (1969).[28] José Domingo, en el prólogo a este libro (que contiene además los relatos "Lluvias de primavera" y "Unos pies desnudos"), opina que "Nos encontramos, pues, ante un novelista sin vacilaciones, seguro de sí mismo, de raigambre intelectual que no se cierra a lo instintivo, irónico y más bien escéptico ante el panorama de la vida, cuidadoso de los problemas del estilo y lenguaje más que de la técnica formal, y con un severo concepto moral y ético de su misión."[29]

Hay que valorar las palabras de José Domingo en su justo sentido, ya que, efectivamente, Serrano Poncela, debido a su largo exilio por diversos países

de la América española y anglosajona, no comenzó su carrera literaria hasta los 42 años de edad; sus escritos, hasta entonces--como hemos visto--, habían girado en torno a cuestiones literarias desde un punto de vista crítico. Es, pues, un escritor formado, con una visión personal del mundo y con unos objetivos literarios muy concretos. En el prólogo a esta narración (urdida en el ambiente de la España de Felipe II), escribe también José Domingo que "Serrano Poncela ha compuesto una larga narración en primera persona, ceñida por una prosa admirable, tensa, bien hilvanada, de un interés siempre creciente a lo large de sus páginas. Una espesa y cálida sensualidad, muy de acuerdo con la rijosidad del principal protagonista, presta un turbio aliciente a la peripecia argumental, apenas cortada por un diálogo muy preciso, admirablemente medido para que no interfiera el ritmo de la narración."[30]

La prosa de Serrano Poncela ha sido altamente elogiada por los pocos críticos que se han ocupado de El hombre de la cruz verde, entre ellos, Concha Castroviejo, que escribe: "En El hombre de la Cruz Verde encontramos una referencia de cosas ocurridas hace ya cuatro siglos, pero con todo el respeto a la exactitud ambiental y documental que exige una época

no se insiste en sus circunstancias, ni en ella es lo peculiar diferenciador lo que interesa. Tratándose de una narración en primera persona hay que estimar además el acierto con que se ha eliminado del lenguaje lo artificioso y arcaico sin caer en la falsificación del personaje que habla."[31]

Concha Castroviejo concluye su nota de lectura de El hombre de la cruz verde, subrayando la adecuación existente en el texto entre lenguaje e historia:

> El autor se muestra fiel a una personal línea narrativa, fiel también a un lenguaje literario, mantenido orgullosa y amorosamente a salvo de contaminaciones, lo que no quiere decir aislado ni al margen de la corriente de la vida. El resultado es la recia, fina, espléndida prosa en que está contada esta triste serie de aventuras y desventuras. Pese a su apariencia reposada nos asombra siempre el movimiento que late en la historia, protagonizada, porque es el hilo conductor de los hechos, por el hombre que habla, en primera persona, siniestro y, sobre todo, lamentable personaje víctima de su miseria espiritual, de su miedo, y que es en sí mismo una clave de los hechos y de la estructura que los determina.[32]

Santos Sanz Villanueva declara que la novela de Serrano Poncela es una de las mejores narraciones de la posguerra y piensa que, a pesar de la trama, con la que sería fácil caer en lo puramente intelectual o ensayístico, en El hombre de la cruz verde, Serrano Poncela "se vuelca en un argumento de pasiones humanas

nunca dominado por apriorismos ni por posturas historicistas. El estilo, de sobria evocación clasicista, alejado de cualquier pastiche, es otro de los méritos del libro."[33]

El hombre de la cruz verde recrea el mundo de la España de Felipe II, una España de corona hipotecada, decadente, mísera y grotesca, por donde desfilan pícaros, hidalgos empobrecidos, mendigos, alcahuetas. Sin embargo, lo más significativo de esta historia radica en la exploración de la psicología de sus atormentados personajes y, en especial, del protagonista, narrador de la historia: Juan de Bracamonte, familiar del Santo Oficio.

El heredero de la corona, Carlos, sufre un accidente (cae por unas escaleras). Se sospecha que haya sido empujado. El Inquisidor General ordena a Juan de Bracamonte que investigue el hecho. En el siniestro Alcázar, "el hombre de la cruz verde" va conociendo a los personajes, cómplices de las aventuras del hijo de Felipe II. De estos figurones destacan: Estefanía, mujer de Hornachuelos, portero de las caballerizas reales; la hija de ambos, Laurencia, bella muchacha que había despertado la lujuria del Príncipe Carlos. El otro personaje de esta historia es Sebastián de Córcoles, bufón de su Alteza. Juan de

Bracamonte se enamora de Estefanía, quien, en parte, accede a los deseos de aquél, confiando en que con su poder, libre de prisión a su hija, Laurencia, acusada de haber intentado asesinar a Carlos. Laurencia, dada a las visiones místicas, será quemada viva en un auto de fe. Juan de Bracamonte, hundido en la podredumbre de su cobardía, presenciará, silencioso testigo, la injusticia cometida con la inocente.

Juan de Bracamonte es consciente de su gradual envilecimiento, pero, dominado por una pasión lujuriosa e incontrolable hacia Estefanía (aunque no dude en gozar de los favores de Camila, amante del bufón Córcoles), se deja llevar por los acontecimientos, tratando de sacar de ellos todo el provecho posible. Es testigo de una sórdida e hipócrita realidad, pero el miedo y su cobardía le paralizan: es víctima él también del clima inquisitorial en que se mueve. Juan de Bracamonte se convierte en escritulario de la intriga en que se ha visto envuelto. He aquí sus pensamientos y sueños eróticos:

> Debemos considerar (escribe) al príncipe como a un joven de limpias costumbres amarrado a la inculpada por artes de hechicería, así que hay que cambiar lo negro en blanco, ya que, después de todo, tales cambios suceden diariamente sin que el mundo se venga abajo. Los señores mandan, nosotros obedecemos, el día sigue a la noche,

> todo se hace, al cabo, materia de olvido.
> Sólo añoro lo agradable que resultaría
> no tener otra ocupación que encontrarme
> con Estefanía en estas horas de siesta,
> tendidos en la fresca alcoba, besándonos,
> callados. Sueños y sueños. La imaginación
> es ingobernable pero ¡tan estimulante! (p. 79)

No estamos muy lejos de la visión del mundo cínica y oportunista de Calisto en La Celestina. Nada importa si no es conseguir el placer, aunque caigan otros victimizados por esa conducta egoísta. Juan de Bracamonte, cristiano viejo, era pobre y se había visto obligado a estudiar en Salamanca. Después, su señoría le salvó de ir a galeras, tras un pleito de espadas en el que había matado a un hombre. Su filosofía de la vida y el mundo está impregnada de cinismo y desencanto. Oigámosle, una vez más, meditar en la condición humana: "Hay en la vida un azar que nos lleva y nos trae continuamente con sus imprevistas combinaciones; así--pienso--lo que decidimos hoy no sirve para nada mañana aunque en las alturas ya estén escritos por el Dedo Divino, y para siempre, el hoy y el mañana y todos los tiempos" (p. 80). Y concluye su cínica meditación, confesando abiertamente su actitud personal: "Todo es relativo y lo más acertado resulta no eludir la cambiante y siempre sorpresiva realidad sino navegar en ella" (p. 81).

Juan de Bracamonte sigue con sus pesquisas y con sus comentarios de lo que le rodea: de la imposibilidad para conocer la verdad, de la falta de sentido que tienen sus acciones, de la cambiante fortuna. Aunque se envalentone al oír sus propias palabras, en el fondo sabe que sería capaz de sacrificar su amor por Estefanía en aras de su propia seguridad y relativo bienestar. Por eso, su conciencia es laxa y su moralidad, hipócrita. Se escuda en unos pensamientos que no son sino producto de su cinismo: "Pero todos somos pecadores y vivimos en el pecado; es nuestra natural atmósfera. Cualquier criatura humana ansiosa de amor, de poder y de riqueza está en pecado. Vivir sobre la tierra es ser pecador porque el Señor nos hizo así, pobres, hambrientos y desnudos" (p. 147).

Más adelante (como si fuera una novela interpolada), Estefanía confiesa a Juan de Bracamonte que Hornachuelos no es el padre de Laurencia, sino que ésta es hija de un morisco con el que había tenido amores. Estefanía decide retirarse a un convento. Laurencia, condenada por el Santo Oficio, morirá en un auto de fe, al que asiste, con más curiosidad que dolor, el mismo Juan de Bracamonte. (Sería interesante comparar estas escenas de un auto de fe en la novela de Serrano Poncela

con las de Enrique Larreta en La gloria de don Ramiro, en que se describe--por medio de los pensamientos de quien fuera, en parte, culpable de su atroz muerte-- el tormento y quema de Aixa.)

El hombre de la cruz verde recrea admirablemente el ambiente de la época: el mundo de la justicia (p. 19); la medicina (p. 21); las procesiones religiosas (pp. 52-56); el ceremonial de palacio (pp. 71-72); la atmósfera de suspicacia y recelo hacia los conversos (p. 85); etc., etc.

Poseemos una imagen física y moral de Su Alteza, el príncipe Carlos. Juan de Bracamonte nos lo pinta así: "por un momento rememoré el cuerpo enclenque de Su Alteza, sus piernas zambas, la gran cabeza poblada de melenas pajizas, el belfo caído. Vi su real persona cubierta de brocados y hebillas de plata, unas manos escuálidas y unos ojos de vidrio" (p. 27).

La descripción del esperpéntico Carlos está más en consonancia con el retrato del pintor Carreño que con el que le hiciera Alonso Sánchez Coello: se acentúan los rasgos bobalicones de su cretinismo.

Las palabras del crítico Thomas Mermall, al estudiar la naturaleza icónica de la obra de Francisco Ayala, son perfectamente aplicables, en este caso, a la de Serrano Poncela. Dice Mermall que "El carácter

marcadamente visual de la obra de Ayala no requiere necesariamente el apoyo semántico de un cuadro; su prosa es en sí de tendencia pictórica. Esta tendencia hacia lo visual no menosprecia la realidad psicológica con la cual coexiste."[34]

En El hombre de la cruz verde, Serrano Poncela retrata al príncipe Carlos, acentuando los rasgos deformes del heredero a la corona de España; pero estos rasgos resultan, además, de carácter simbólico, puesto que sabemos que este personaje es cruel, desquiciado e impotente.

Como habíamos señalado en Habitación para hombre solo (y como tendremos ocasión de apreciar en otras narraciones poncelianas), también en El hombre de la cruz verde son frecuentes las escenas eróticas, de un sensualismo muy buñueliano, producto de contrastar una moral puritana y férrea con el paroxismo de los sentidos. En suma, Juan de Bracamonte personaliza dos formas de sentir y vivir propias de la España de su tiempo, en la que aún no se había extirpado ese gozo de la carne que late en el Arcipreste de Hita en el siglo XIV. Reproduzcamos, pues, algunos de esos pasajes donde aparecen triunfantes los sentidos y el sexo.

Juan de Bracamonte sorprende la intimidad de Estefanía:

> Cuando entré en sus habitaciones estaba recogiéndose el pelo frente al espejo, tenía puesto un ligero corpiño y los brazos carnosos, doblados sobre la nuca, dejaban ver el negro atractivo de sus sobacos. Dio un grito y se me quedó mirando a través de unos párpados entornados que ocultaban coléricas pupilas. Tiene un pelo rubio, largo, color de miel encendida y una gran boca húmeda donde los dientes brillan llamando al beso. Los pechos opulentos, más visibles por la forzada postura, me hicieron gemir de deseo. Como estaba sentada en un estrecho banquillo pude apreciar, asimismo, la amplitud y redondez de sus caderas. (p. 45)

A los pocos días de este primer encuentro, Juan de Bracamonte realiza sus deseos:

> Me parece adivinarla moviéndose en la oscuridad: cómo ajustó el cerrojo de la puerta y puso una tranca de madera; el rumor de sus ropas y el rodar de los zapatos por el suelo. Después prendió una yesca para encender el velón y me dejó ver su cuerpo casi desnudo y apetecible, de senos algo caídos y un generoso vientre donde lucía espeso toisón oscuro. Vino hacia mí, se tendió a mi lado sin añadir otras palabras y se ofreció. (pp. 60-61)

Juan de Bracamonte, convertido en cronista de los hechos que el azar le ha llevado a testimoniar, escribe puntualmente todo lo que va sucediendo. Sobre todo, se complace en auscultar sus deseos más íntimos, en un monodiálogo que le servirá de terapia y compás de espera. Escribe para sí mismo (p. 21), confiesa en los prolegómenos de sus aventuras, por lo que el lector

podrá, sin tapujos ni velos hipócritas, tener acceso a sus convulsos y apasionados pensamientos. Y no olvidemos que Juan de Bracamonte estudió en la Universidad de Salamanca, que es, pues, hombre de letras, por lo que su escritura responde a una determinada clase que no puede--ni quiere--ocultar el placer que le produce escribir. Y es que Juan de Bracamonte utiliza la escritura, no sólo como indagación y autoanálisis, sino también como fuente inagotable de placer. Por eso, rememora sus encuentros con Estefanía, la violación de Laurencia, las entrevistas con Su Señoría, su poder sobre el enano Córcoles y sobre su coima, el almuerzo de Felipe II y tantos otros sucesos en los que él, Juan de Bracamonte, de forma directa o indirecta, participó.

Sobre el placer que le produce la escritura, hay sobrados ejemplos en el texto. Por ejemplo, ya avanzada la historia, en un momento de melancolía, Juan de Bracamonte escribe: "Son días tristes e indecisos los que van pasando y trato de distraerme con rutinarias ocupaciones. Dicen que la primavera hace hervir los humores; posiblemente esto es lo que me sucede: un cielo demasiado azul, olor a huerto regado y cierta desazón que me lleva a apetecer la cualidad

que poseen los poetas de escribir versos. Imaginándome acostado sobre el papel, la pluma en la mano y removiendo consonantes en mi cabeza me siento mejor" (p. 79).

El protagonista es perfectamente consciente de que su escribir y cavilar le conducen frecuentemente a una situación de perplejidad no exenta de melancolía. El conflicto interior de Juan de Bracamonte nace de lo que es y lo que hubiese querido ser: "capitán de tercios, poseer fortuna y alcanzar un título de noble" (p. 81), posibilidades perdidas por su cobardía y mediocridad. La cruz verde que ostenta en su jubón le otorga cierto poder y estatus social; pero también le coarta y refrena.

En la escritura encuentra Juan de Bracamonte solaz y la posibilidad de dar rienda suelta a la imaginación, a la vez que trata de poner en orden sus ideas y sentimientos: "Acaso esta larga confesión que efectúo sobre el papel, a solas conmigo, en ratos perdidos, con un propósito que yo mismo ignoro como no sea el de impedir que se muera de fastidio el hombre que habita bajo esta negra ropilla; acaso esta confesión, digo, carezca de sentido. Escribo y creo entender mis razones que no parecen tener sentido" (p. 114).

El relato de Juan de Bracamonte, que había comenzado simplemente como unas notas de tipo confesional, al socaire de los acontecimientos (nos hemos enterado de cómo el príncipe supo del "endemoniamiento" de Laurencia y de cómo intentó estrangularla porque le recordaba su propia impotencia y miedo, siendo golpeado por Estefanía, dispuesta a todo por salvar a su hija y vengarse, asimismo, del despecho que le hiciera el príncipe cuando ella se le ofreció), se va haciendo léxicamente más rico, se va literaturizando. Así lo advierte el mismo Juan de Bracamonte, al disponerse a escribir sobre Fray Servando, uno de los inquisidores que intervendrá en el proceso contra Laurencia:

> Fray Servando me ha hecho saber que el proceso camina velozmente con "alas de Pegaso," figura retórica ésta que no se compagina con su inteligencia de curial. Digo lo anterior teniendo plena conciencia del oscuro resentimiento literario que me anima ya que, conforme avanzo en la redacción de esta especia de memorial íntimo, también advierto en mí un gradual desarrollo de facultades poéticas, lo que demuestra hasta qué punto las altas ideas enriquecen nuestro estilo. Al tiempo que escribo las presentes notas observo la fluidez que adquiere mi lenguaje cuando trata materias nobles. (pp. 126-27)

En El hombre de la cruz verde se recrea el pútrido mundo de los Austrias, su oscurantismo y su ambiente de odios y venganzas. Como en Terra nostra, de Carlos Fuentes, asistimos a una progresiva desmitificación de la historia.[35] Carlos Fuentes y Serrano Poncela se han documentado escrupulosamente en la historia española: el escritor español se circunscribe al reinado de Felipe II, mientras que en el mexicano va más allá, en el tiempo y también en el espacio. Ambas obras son comparables desde muchos puntos de vista, pero aquí nos limitaremos a cotejar dos aspectos concretos del relato: la enfermedad y la muerte. En la historia de Serrano Poncela es Carlos, el hijo de Felipe II, quien rodó por unas escaleras tras haber sido golpeado por Estefanía; en Terra nostra el convalesciente--y agónico--es el propio rey Felipe. Así describe Carlos Fuentes la agonía del Señor Felipe, rey de las Españas:

> Abierta la postema, sacaron los médicos gran cantidad de materia, porque el muslo estaba hecho una bolsa de podre que llegaba poco menos hasta el hueso. Por ser tanta, no contenta la naturaleza con la puerta que habían hecho el arte y el hierro, abrió ella otras dos bocas por donde expelía el Señor tal cantidad de pus, que pareció un milagro no morir resuelto en ella un sujeto tan consumido. . . . Cuando no vomitaba, sobreveníale una diarrea como de cabra, que inundaba de

> heces verdes el lecho de negras sábanas. . . . Así se convirtió aquella cama real en muladar podrido, de donde salían continuos olores malísimos: estaba el Señor tendido sobre su propio estiércol.[36]

Y como último recurso, el monarca, ya que la ciencia médica bien poco podía hacer por él, esperaba tal vez el milagro contemplando "el hueso de San Ambrosio, la pierna del Apóstol San Pablo y la cabeza de San Jerónimo; tres espinas de la corona de Cristo, uno de los clavos de su Cruz, un fragmento de la propia Cruz y un jirón de la túnica de la Santísima Virgen María; y apoyado contra la cama, el bastón milagroso de Santo Domingo de Silos."[37]

En El hombre de la cruz verde, Juan de Bracamonte, en su crónica personal--no exenta de ironía--, nos da esta visión del convalesciente Carlos:

> Los galenos, como digo, tratan de evitar que su enfermo se duerma temiendo que pueda morir durante el sueño. Andan a tientas aprisionados entre la ignorancia y el susto; ahora proponen como bebida refrescante orines de vaca, mañana una dieta de gallina cebada con carne de víbora, desechan el ruibarbo por ser medicina muy arrebatada o se inclinan hacia la blandura de los jarabes. (p. 52)
>
> . . . . . .
>
> Según los entendidos, Su Alteza presenta síntomas alarmantes: vómitos, descomposición intestinal, parálisis de un brazo y putridez en la llaga. (p. 76)

Y como sólo un milagro parecía poder salvar al príncipe, también aquí se recurre a la Santa Providencia: mandan traer el catafalco con el cuerpo incorrupto de fray Diego de Alcalá (pp. 96-102).

Joly, Soldevila y Tena comparan El hombre de la cruz verde con Los usurpadores, de Francisco Ayala y con Carolus Rex, de Ramón Sender, y piensan que el relato de Serrano Poncela--en comparación--parece una "figure d'un divertissement un peu gratuit."[38] No podemos compartir la opinión de estos críticos: en El hombre de la cruz verde, Serrano Poncela profundiza admirablemente en las coordenadas históricas de la España de la primera mitad del siglo XVI, y crea, con meticuloso oficio de gran escritor, caracteres llenos de autenticidad y trascendencia.

La Viña de Nabot

La Viña de Nabot (1979) es la obra póstuma de Serrano Poncela.[39] Trabajó en esta novela desde enero de 1958 hasta diciembre de 1970, habiendo recorrido el manuscrito tres países: Puerto Rico, los Estados Unidos y Venezuela.

Si su restante producción narrativa puede inscribirse en el específico género de "novela corta," La Viña de Nabot difiere de sus otros relatos en extensión (más de 400 páginas) y complejidad.

Darío Villanueva acoge la novela con alborozadas palabras, afirmando que es una de las mejores jamás escritas sobre la Guerra Civil.[40]

"Está por escribir la gran novela sobre la Guerra Civil," decía, lamentándose, Roberto Ruiz.[41] El propio Serrano Poncela se lamentaba, en 1953, de que todavía no hubiese aparecido la gran novela de la Guerra Civil. Sólo elogia--sin ditirambos--El laberinto mágico, de Max Aub; La cabeza del cordero, de Francisco Ayala; y La forja de un rebelde, de Arturo Barea.[42]

Creemos que, junto a Historias de una historia, de Manuel Andújar, La Viña de Nabot se destaca, por su calidad, de ese abigarrado conjunto de novelas escritas sobre nuestra guerra.

Jorge Campos, en la reseña que escribió en Insula sobre La Viña de Nabot, dice que es una "novela proyectada con ambición, escrita con laboriosidad y ofrecida como una gran meditación en torno a unos hombres y mujeres determinados en unas condiciones sociales, históricas y aun familiares en unas circunstancias igualmente precisas. Meditación que trasciende de la anécdota, incluso de la gran anécdota que ha pasado a los manuales de la historia. Hay momentos en que el discurrir humano sobre la tierra se quiebra violentamente, la relación entre los hombres se agrieta y descubre insospechadas capacidades, verdaderos cataclismos en el orden social y humano. . . . Pero también sacudimientos que permiten verse iluminadas zonas del espíritu, actitudes colectivas o muy individualizadas que unos tiempos normales no hubieran dejado advertir. Como consecuencia es la reflexión posterior y el enjuiciamiento de hechos y tiempos, en el fondo revisión de valores, aun el propio juicio y la valoración coetánea a los acontecimientos."[43]

El crítico continúa, aclarando que (a diferencia de tantos y tantos relatos sobre la Guerra Civil, que suelen ser memorias personales de los mismos participantes en el conflicto) en La Viña de Nabot no son "las memorias de un combatiente. La pretensión es

literaria queriendo encerrar una meditación producida por los sucesos."[44]

Jorge Campos dice que Serrano Poncela, al rememorar la guerra, "ha querido que los testigos fueran sus propios personajes. Que hablaran ellos y contaran ellos. Son un grupo ligado entre sí por relaciones familiares o intenciones amorosas. La guerra los voltea y transforma su existir.[45]

El protagonista principal--alter ego de Serrano Poncela--es Tomás Dídimo Balsaín, joven en aquellos años de la guerra (pero, no olvidemos, con una larga perspectiva nacida en los menos largos años de su posterior exilio). Paulatinamente, verá frustradas sus esperanzas de una España mejor, libre al fin del reaccionarismo secular y abierta a cambios progresistas. Aunque Tomás Dídimo Balsaín muera fusilado al final de la historia, se vislumbra, sin embargo, una cierta luz de esperanza en el hijo que Marta María, su amante y compañera, ha tenido de él.

La relación amorosa entre Garcés (amigo de Tomás) y Ana adquiere dimensiones trágicas, al morir ésta en un bombardeo en el Madrid sitiado. Por otra parte, Claudia, la bella hermana de Tomás, será víctima del depravado Arsenio, quien, aprovechando la ausencia de

Tomás y de Lezna, novio de la muchacha, la estrangula y viola. Tomás llegará a descubrir al culpable de este atroz asesinato, matándolo en un acto de venganza.

Son muchos los personajes que desfilan por este gran mural de la Guerra Civil, y nos llevaría muy lejos nombrarlos a todos. Baste recordar a Diosdado, hermano de Marta María, sacerdote en desgarrado conflicto entre sus convicciones religiosas y el absurdo de la guerra y el odio que le rodea. También se destaca el amigo de Tomás, el Arcángel, escéptico y lleno de talento poético.

Estos personajes--de hondas resonancias bíblicas--se van creando y perfilando a medida que la narración avanza. La guerra, empujándolos a una situación límite, extrae lo mejor y lo peor de sus conciencias.

Ya el título, La Viña de Nabot, recuerda un concreto episodio bíblico, que, como en seguida veremos, se transcribe en la misma novela. Por otra parte, la viña y el título del último capítulo del libro, "Las uvas bermejas," poseen un profundo simbolismo. Las uvas aluden simbólicamente al sacrificio y fecundidad (toda una España sacrificada en una guerra atroz y cruenta, pero de la que algún día brotara la esperanza). La viña es símbolo de juventud y de vida eterna (España,

un país que mira hacia el futuro, superando los oscurantismos e intrasigencias de su pasado tormentoso y guerrero).[46] Así debemos entender e interpretar el título y el sentido de La Viña de Nabot: la viña es España; Nabot, su legítimo dueño; Jezabel (título de otro de los capítulos) sería el enemigo ambicioso.

La tragedia de la Guerra Civil aparece simbolizada por estas figuras bíblicas que adquieren signo y seña de profecía (el poema "Elías," del Arcángel [pp. 314-15]), adelantándose a lo que ocurrirá en el penúltimo capítulo ("El carro de fuego"), y corroboran su simbolismo sin ambigüedades en las últimas páginas, cuando Tomás Dídimo Balsaín lee el pasaje de la Biblia (Reyes I, 21) sobre la Viña de Nabot (pp. 420-21). Dídimo Balsaín comprende al fin el sentido que encierran los oscuros móviles de la guerra española ("la viña de Nabot, viña de España" [p. 421]) y aplica esas "palabras oscuras míticas" (p. 421) a los sucesos que han llevado a la destrucción de España y a su propia destrucción, pues sabe que de aquella celda, sólo saldrá para ser fusilado por un pelotón de los que vencieron, de los que, como piensa, "han matado y tomado posesión" (p. 421) de la viña de Nabot, de España, el enemigo (Jezabel) ávido de venganza.

El mismo Serrano Poncela, en su artículo "La novela española contemporánea," había escrito lo siguiente sobre el significado de la Guerra Civil: "Y al hablar de este luctuoso acontecimiento, la guerra civil que ha desgarrado a España en sus vísceras más profundas, destruyendo las posibilidades de convivencia por generaciones y acentuando la grave diacrónica histórica, no pienso en su aspecto narrativo y periodístico . . . , sino en la catástrofe que puso al aire las paredes maestras de la condición humana."

Conviene que nos detengamos en algunos aspectos de La Viña de Nabot porque, como más adelante tendremos ocasión de comprobar, varios de los temas, motivos, obsesiones y detalles autobiográficos, aparecen también en muchos de sus relatos breves, entre otros, en "Prisioneros de guerra," "Fraulein Inka" y "Cirios rojos." La visión del mundo de un escritor de talento (y Serrano Poncela lo es, aunque esté todavía por descubrir por la mayoría del público lector) no suele ser distinta en las diversas etapas y géneros cultivados a lo largo de su carrera. La Viña de Nabot reune todos aquellos intentos y logros anteriores: las experiencias vividas, convertidas en materia literaria, pero sobre todo, se amplía aquí (la andadura de la novela así lo permite)

lo que en sus relatos sólo podrían ser condensadas escenas o fugaces--aunque profundas--análisis de sus atormentados personajes. No olvidemos: la Guerra Civil es el acontecimiento que marca y determina el destino de Serrano Poncela. De los sucesos de la guerra nacen muchas de sus obsesiones y un escepticismo dolorido mitigado por el amor a la mujer, convirtiéndose éste en eróticos paréntesis de una vida atormentada por los recuerdos de lo que fue y pudo haber sido.

Transcurren unos meses de guerra: Tomás Dídimo Balsaín comprende y siente en su propia carne su horror y su absurdo. En sus comienzos, la guerra le resulta como una liberación del ambiente triste y aburrido del mundillo en que vive:

> Todo triste, vacío, desprovisto de sustancia. Ahora está seguro de haber decidido bien convirtiéndose en soldado de la república. Patria, Libertad, Revolución. Vivir en el presente puro tejiendo y destejiendo la propia vida. Penélope con fusil y botas de polaina, en las cimas de la Sierra del Guadarrama, oliendo a romero y resina, inmune e inocente a la vez. Lo demás, miseria. (p. 102)

Al estallido de la guerra, Tomás es un joven de veinticuatro años, universitario, ambicioso y apasionado. Así autorretrata su "yo" y sus circunstancias:

> Una gran pústula cubría el cuerpo de España, su cuerpo caduco, retrógrado, provinciano, y él era parte de esa pústula. Pensaba en la delicia de pasar por encima del cuerpo con la lenta pesadez de una apisonadora; por encima de siglos de historia heroica, de hábitos acartonados, de vanidades y modos de vivir centenarios. Quizá no estaba muy claro en su conciencia este nihilismo visceral; era, más bien, un sentimiento y posiblemente, examinando en frío y desde afuera, se mostrase como un crudo resentimiento personal. (pp. 180-81)

Es por el nacimiento de un hombre nuevo que el protagonista abraza la causa republicana. Años más tarde, en el exilio, llegará a comprender que la guerra había sido la corroboración de la crueldad inherente a la misma naturaleza humana, de su capacidad para destruir y violar los principios mismos por los que se rige. Por eso, Tomás, en sus primeros contactos con una realidad brutal y despiedada (es encarcelado), comienza a sentir el desmoronamiento de muchas de sus ilusiones y el desvanecimiento de muchas de sus creencias: "En mi experiencia aún creía que se crece con el sufrimiento, que el sufrimiento enseña; ignoraba que el sufrir, por el contrario, limita la vida del espíritu" (p. 187). Su incipiente escepticismo y desaliento buscan causas históricas, como si la indagación del pasado pudiese mitigar el sentido personal de culpa:

> Siempre hemos vivido los malaventurados españoles bajo el signo de la guerra civil: moros y cristianos, judíos y cristianos, herejes y católicos, Portugal contra Castilla, Cataluña contra Castilla, ilustrados y tradicionalistas, gabachos y capones, polacos y panduros, carlistas e isabelinos, cantonales y unitarios, separatistas y centralizados, krausistas y donosinos, marxistas y falangistas. Por supuesto, hablamos de ideologías o creencias y cubrimos la pelleja con exóticas vestimentas; pero esta guerra, como las demás, no es otra cosa que la sangría suelta que acostumbramos a aplicarnos los españoles de tiempo en tiempo. (p. 207)

Así, a medida que avànza la guerra y con ella la destrucción y la muerte, lo que en sus comienzos se aceptara como la única posibilidad de salvación y de recuperación, no sólo personal e individual, sino también social y colectiva, se revela como esterilizador y deshumanizante:

> El pueblo estaba rodeado por vasto campamento y tierra agrestes, colinas, pedregales, barrancas, caminos que ahora no llevaban a ninguna parte, aldeas perdidas en un horizonte de barbecheras. Otros años, por estas mismas fechas, se comenzaba a arar, pero ahora sólo había entre los ojos una extensión de tierra oscura invadida por grandes manchas también oscuras, hombres y máquinas de guerra, filas de soldados sucios, cansinos, fusil al hombro, detrás de camiones también grises y armones de artillería, mulos, ruido de bocinas, carretones, todo ello como un sueño que no tuviera lugar en ninguna parte o no acabase nunca.
> . . . . . .
> Porque al campo se le había robado su campo,

> al paisaje su paisaje, al cielo sus pájaros,
> a las cosas sus tranquilas propiedades.
> Sólo hombres iguales, grises, numerados,
> cargando sus fusiles, su fatiga, su
> hastío. (pp. 243-44)

Estas palabras nos eximen de examinar otros pasajes semejantes al anterior, donde el horror y el absurdo de la guerra se le revelan a Tomás, invalidando así lo que en principio veía como heroico y hasta místico. Incluso el valor personal, individual, desaparece, siendo sustituido por la monotonía del grupo, caracterizado por su inocuidad y uniformidad. Durante esos tres años de violencia y muerte, la acción se describe en la novela con amargos y melancólicos tonos; los últimos estadios del conflicto reflejan su crudeza. Habría que recurrir a las imágenes de los Desastres de la guerra, de Francisco de Goya, o al Guernica, de Pablo Picasso. Ya en el relato "Prisioneros de guerra" (que comentaremos más adelante), Serrano Poncela había descrito con acentos desgarrados lo que supuso el éxodo para aquellos españoles acosados por el implacable enemigo, del yugo y las flechas. Baste la transcripción de uno de estos pasajes como muestra de lo que decimos:

> El campo parecía mudo y muerto; los habitantes de los pueblos por donde pasaba el ejército en retirada iniciaban también su éxodo en carretas arrastradas por bestias asustadizas, cargando bienes heterogéneos, colchones, sacos de harina, cerdos gruñidores; interceptaban los caminos reatas de asnos y destartalados camiones con el techo remendado y ejes de rueda renqueantes; gentes a pie, con su hatillo al hombro; perros inquietos que recibían feroces puntapiés. Los soldados, al mezclarse con aquella humanidad en fuga, perdían su disciplina fraternizando en la angustia y la ignorancia de lo que estaba sucediendo. Era frecuente la aparición de escuadrillas de aviones italianos y alemanes que ametrallaban las concentraciones humanas. Ardían techos y pajonales; columnas de humo, enormes culebras aéreas, se arrastraban lentamente por un cielo hosco y cargado de chispas. Todas las miradas estaban fijas en la raya del horizonte más allá de las onduladas protuberancias que escondían las vegas naranjeras, ya cercanas, de Valencia y Castellón. (p. 308)

Cuatro elementos son destacables en este pasaje del éxodo: 1) la reiteración del campo como algo desnaturalizado por la guerra; 2) el detalle--de irónica intención--que expone el apego del hombre a los bienes materiales, incluso en circunstancias en las que lo único que debe importar es la propia vida; 3) el caos de la huida, producido por el miedo y las contradictorias noticias acerca de los últimos sucesos de la guerra; y 4) la esperanza de salvación en la costa mediterránea (el mar se convertía así en símbolo

lleno de ambigüedad: la libertad y la vida al escapar del enemigo, pero también el exilio, quizá indefinido.

El protagonista de La Viña de Nabot, Tomás Dídimo Balsaín, no tendrá posibilidad de huida. Encarcelado, medita en las palabras de la Biblia, que adquieren un especial significado, iluminándole, o al menos, consolándole, en sus horas postreras. Diosdado, el sacerdote, trata, inútilmente, de comprender su desolación y angustia. El diálogo que se establece entre ellos--más bien, monólogo, porque entre Tomás y Diosdado se ha abierto una zanja insalvable--es esencial para la total comprensión de lo que la Guerra Civil significó para Serrano Poncela, quien, como Francisco Ayala, pensaba que todos habían sido culpables e inocentes.[48] Diosdado anima a Tomás a ponerse bien con Dios. Le pide que se confiese y comulgue, pero Tomás responde al sacerdote:

> --No me preocupa blanquear mi conciencia . . .
> si es que puede blanquearse. Más bien
> quisiera, antes de morir, saber por qué
> muero. ¿Tú lo sabes? Pude escapar,
> como tantos otros y no sucedió así por
> azar, aunque éste sea un azar poco visible.
> Pero, desde otra perspectiva más lejana,
> mi muerte es el resultado de un compromiso.
> ¿Soy o no culpable? ¿Fue voluntario?
> ¿Quiénes somos inocentes y culpables?
> . . . . . .
> Me siento culpable, Diosdado, y tú
> también aunque no lo aceptes. En realidad

> todos tenemos una parte de culpa, mayor
> o menor, y esta conciencia acusadora
> es la que no me dejará morir tranquilo. (p. 427)

Tomás, presintiendo su próxima muerte, escribe una carta a Marta María, no para justificar sus actos, sino para recapacitar una vez más en las plausibles significaciones de la guerra. Diosdado lee lo siguiente:

> ¡Qué tres años sin sentido! España
> desgarrada, con sus grandes Idearios
> frente a frente, automutilándose. No
> trato de justificarme porque también
> yo seguí hasta el final la vía ensan-
> grentada. Así, ¿puedo justificarme?
> Hablo de hechos y nada más: miles y
> miles de muertos, ciudades castigadas
> por el fuego, pueblos destruídos, riqueza
> aventada, hermanos asesinados por hermanos,
> venganzas, guerra incivil, bruta. Estos
> dedos míos con que escribo, ¿no están,
> asimismo, manchados de sangre? Alguien,
> aparentemente, ha vencido a su adversario;
> pero ¿ha vencido? No estoy seguro.
> Durante muchos años oirá a su alrededor
> rechinar de dientes y cadenas y tratará
> de tapar con las manos el creciente
> fantasma de la revancha. Ahora comprendo
> lo que significan palabras tan desgastadas
> como "paz," "convivencia," lugares comunes
> si se quiere: haber nacido sobre la misma
> tierra, haber tenido madres, hermanas,
> bebido leche común, corrido sobre los
> mismos campos, amado las mismas cosas,
> hablado idéntica lengua. También comprendo
> el significado de palabras como "hombre,"
> "libertad," "respeto," y otras como
> "destruir" y "matar" se me hacen claras. (pp. 431-32).

Triste conocimiento del mundo y de la vida el de Serrano Poncela. En su escritura intenta exorcisar su amarga memoria de la guerra. El protagonista de La Viña de Nabot morirá fusilado por los vencedores (que son, quiéranlo o no, también vencidos), mientras Marta María y el hijo de ambos tendrán que hacer frente al terrible clima de odio y de venganza que se avecina. La Guerra Civil ha terminado, pero sus secuelas continuarán por mucho tiempo después. La esperanza es sólo pálida esperanza: el hijo de Marta María y Tomás Dídimo Balsaín es también un vencido, un condenado, marcado por el estigma de ser hijo de un combatiente republicano. Para Tomás, todo ha concluído; Marta María se debate entre la vida y el suicidio. Sólo el hijo podrá salvarla y salvar así, algún día, la memoria del padre fusilado:

> El ayer se evaporaba, dejaba de ser, pasaba al ámbito de las irrealidades. Pero el niño, como tierna luz en el fondo de la caverna o flor diminuta en la sombría ladera de un barranco, la iluminaba con su resplandor. La idea del suicidio se diluía--hasta la próxima recaída--. Entonces reflexionaba en eso que se llama el deber, los deberes. --"Esta criatura, mi hijo, para quien tengo que encontrar la paz, la ignorancia y el olvido. A ella me debo, ¿podré conseguirlo?"
> . . . . . .
> Entonces pensaba no en morir, sino en huir. Y le parecía ver en el diminuto rostro serio,

> en los ojos profundos y sosegados del niño, la aquiescencia de Tomás Dídimo, ahora para siempre perdido y muerto, bien muerto, apretado bajo un montón de tierra, que se expresaba por medio de aquel inmóvil mirar: --"Llévatelo, vete de aquí, huye, bautízalo en las aguas del océano. Que nunca llegue a saber si su cabeza recogió maldiciones o perdón." (p. 434)

Con estas palabras concluye La Viña de Nabot, trágica historia y memoria de la Guerra Civil. Para contárnosla, superados los prejuicios, acallados--nunca por completo--los dolorosos recuerdos de la misma, hubo de esperar Serrano Poncela casi veinte años. Mientras tanto, fue pergeñando otras historias, algunas de la misma temática bélica, y otras sobre el nuevo entorno de su largo exilio.

Pero La Viña de Nabot no es solamente un libro de memorias de la Guerra Civil, porque si lo fuera, no se destacaría de ese conglomerado de novelas de la guerra que o adolecen de un ingenuo panfletarismo o son, simplemente, relatos testimoniales. La novela de Serrano Poncela, clave para comprender en totalidad y profundidad el sentido de su obra, va mucho más allá y, dejando atrás cualquier rémora de tipo partidista, se adentra, no ya en el sentido--más bien sinsentido--de la Guerra Civil española, sino en el de todas las guerras. Basten los dos pasajes que acabamos de citar,

leídos frente al Guernica para que éstos--y toda la historia--revelen su verdadera dimensión trágica.

Esta visión trágica del mundo y de la vida se va intensificando a lo largo del relato. Tomás Dídimo Balsaín es portavoz de las ideas de Serrano Poncela, porque--no olvidemos--esta novela, como casi toda su obra narrativa, es fundamentalmente autobiográfica. La Viña de Nabot va haciéndose a medida que avanzan y se suceden los acontecimientos. Frente a éstos, o como reacción a ellos, los dramatis personae cambian desde lo que fue perfil al principio hasta el minucioso retrato psicológico del protagonista al final de la historia. Como dijimos, Tomás Dídimo Balsaín es un personaje de gran hondura e intensidad psicológicas. Ya sea por medio de sus diálogos con los otros personajes, ya sea por sus atormentados monólogos interiores, nos adentramos en los fundamentos que sustentan todo el relato.

Serrano Poncela tiene un concepto profundamente pesimista de la vida y de la criatura humana. El Homo homini lupus o la dialéctica implacable de la lucha continua entre los hombres se ejemplifica en las siguientes afirmaciones, claves en el pensamiento

ponceliano:

> El rebaño humano carece de sentido, no se entiende, ni justifica, ni valora. Ojo solitario, independiente, de espectador acedo el mío. Al reflexionar ante el espectáculo llego a esta conclusión decisiva: tan inútil es intentar la excusa de la propia existencia como absurda la existencia de un universo puramente contemplable.
> . . . . . .
> Para ocultar tan repelente realidad inventamos sistemas filosóficos, ideologías, degradantes máquinas poéticas. Su desembocadura, el vacío. La contienda entre los impulsos destructivos parece irresoluble y sólo encuentro una razón plausible para entender una dialéctica de, cada vez, más degeneradas síntesis: la criatura humana, el mono desnudo, la hiena locuaz es simultáneamente biófila y biófora, egoísta de vida y aniquiladora. Asimismo, como en todo lo orgánico hay una tendencia a tornar a lo inorgánico, el instinto de muerte acompaña a la pasión de vida. De tal modo somos algo carente de seriedad y finalidad; continuo girar en un vacío como resultado del encuentro de dos fuerzas poderosas y contrapuestas. (p. 373)

La incesante lucha entre los contrarios, el instinto de vida y el de muerte en que se debate el hombre y su afán de destrucción son constantes en el pensamiento de Serrano Poncela. Recordemos el Prólogo de La Celestina, en el que Fernando de Rojas, haciendo eco a las palabras de Petraca, dice que lo que caracteriza a la naturaleza es la lucha entre contrarios:

todas las especies de animales luchan entre sí.[49] Refiriéndose a los seres humanos, escribe: "¿Pues qué diremos entre los hombres á quien todo lo sobredicho es subjeto? ¿Quién explanará sus guerras, sus enemistades, sus embidias, sus aceleramientos é mouimientos e descontentamientos?"[50]

Y al final de la tragicomedia, muertos los amantes, Pleberio se lamentará desconsoladamente, diciendo de la vida:

> Yo pensaua en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pró e la contra de tus bienandancas, me pareces vn laberinto de errores, vn desierto espantable, vna morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido e sin fruto, fuente de cuydados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin prouecho, dulce poncoña, vana esperanca, falsa alegría, verdadero dolor.[51]

Metafórica letanía del desconsuelo y la desesperación es este planto de Pleberio, que expone (en circunstancias históricas distintas a las que ahora nos ocupan) una visión del mundo y de la vida en la que el hombre es incapaz de comprender--no hay comprensión posible--el caos que le rodea, del cual él mismo, con su propia vida absurda, forma parte. En

Serrano Poncela la criatura humana empozoña el Universo:

> En suma, he aquí mis últimas consideraciones: el aliento del hombre envenena la hermosura del universo . . . , la palabra del hombre viola el secreto del universo, la mirada del hombre seca la poesía del universo. Es tan profundo mi desprecio por los hombres, de tan profundidad, que me alcanza a mí mismo. (pp. 374-75)

La sociedad es, pues, una trampa en la que de caer en ella, el hombre se envilece aún más, perdiendo el último reducto de su individualidad en el maremágnum del gregarismo. De aquí la patética soledad del protagonista en la gran metrópoli y más tarde en el destierro, arrastrando sus memorias de la guerra, como vimos en Habitación para hombre solo.[52]

La Viña de Nabot es una novela articulada en cinco partes o capítulos: Jezabel (pp. 11-105); Los perros (pp. 109-231); Elías (pp. 235-316); El carro de fuego (pp. 319-380); Las uvas bermejas (pp. 383-434). Estos títulos--de claras referencias bíblicas--apuntan al contenido de los capítulos que nominan. En el poema "Elias" (pp. 314-15), escrito por el amigo de Tomás, el Arcángel, se vertebran los temas presentados en cada capítulo.

El proceso narrativo sigue su curso cronológico, al socaire de los hechos, en el Madrid sitiado. El lenguaje--cuya naturaleza es "petrificante," según Serrano Poncela--se adapta a los variadísimos tempi del pensamiento. Muchos de los pasajes que, por su temática, podrían inducir al desbordamiento retórico, se describen con gran contención.

La prosa de Serrano Poncela posee dos cualidades sobresalientes: una, su maleabilidad para adaptarse a una situación o a un personaje, haciéndolos verosímiles; otra, su plasticidad y sonoridad. Serán suficientes algunos ejemplos para ilustrar estos rasgos del lenguaje ponceliano: "Traqueteante camioneta brinca por la carretera entre carrascas y encinas, bajo enorme y negra cobertura de estrellas y cántico de grillos" (p. 49).

Como ejemplo de adecuación del lenguaje al modo de hablar--y de ser--de un personaje, basten las primeras frases del largo relato de un miliciano, que reflejan el habla castiza madrileña:

> Y el Tomás dice, pa'lante pasmas que será un paseo, con cuatro tiros; pin, pan, pun y los fachas perdiendo el culo, así que me trepé al camión con el que iba en el baqué mandando que parece como nacido propiamente pa eso y no con el Gafas, porque siempre me cayó como plomo, pero os diré que aquello

> fue la órdiga, nos las piramos pal
> Guadarrama sentaos en el suelo del
> camión con el fusil en la entrepierna,
> la barba de días así con roncos pa no
> dejar un fascista vivo . . . (p. 60)

Tomás recuerda sus amores con la prostituta Aurora (en este fragmento del fluir de su conciencia) en una barroca secuencia masturbatoria en la que acepta su propio nihilismo destructor:

> . . . contándome historias a mí mismo que
> se articulan en el recuerdo y encuentran
> el modo de expresarse sin lenguaje
> proponiendo satisfactorias mitografías
> y podría engendrar otras muchas tendido
> en inmóvil entrega a solitaria concupis-
> cencia la mano que acude y escarba serpiente
> activa desnuda retira botones ásperas
> coberturas, descubre la lisa piel suave
> del glande humedecido cerrados los ojos
> tejiendo fantásticos cuadros e hileras
> de hormigas en círculos bajo los
> párpados . . . (p. 148)

El lenguaje de Serrano Poncela va desde la utilización de un léxico familiar--vulgar y rústico, a veces--hasta el más especializado, que se ejemplifica en las elucubraciones de carácter literario. Frente a lo petrificante del lenguaje, Serrano Poncela se esfuerza en la vivificación del idioma.

La literatura y el arte poético están presentes en muchas de las páginas de la novela. Serrano Poncela--como Juan de Bracamonte, en El hombre de la cruz verde--

cuenta su historia (la de Tomás Dídimo Balsaín) y la de unos seres humanos que con él convivieron y lucharon.

Un cierto complejo de culpa le persigue: se autoacusa de parasitarismo social en una revolución de obreros y campesinos. Esta mala conciencia se opaca en su entusiasmo por el mundo de los libros, al fin y al cabo círculo minoritario que él, periodista y literato, ha venido frecuentando.

Tomás Dídimo recuerda sus años universitarios, a sus profesores (Castilledo, Besteiro, Ortega y Gasset, entre otros). Su vida ha sido destruída por los avatares de la guerra: "Recuerdos, memorias, olvido. Ahora estaba aquí, destructor de torres labradas, maduro y empobrecido por el fracaso intelectual, ex-licenciado, ex-periodista, casi ex-hombre" (p. 137).

Nos interesan mucho más sus opiniones sobre el Ars Poetica, que habremos de tener muy en cuenta al tratar sus relatos breves:

> Y es que por entonces no había llegado a comprender con claridad que hay dos géneros de poesía: uno que se nutre de imaginaciones delicadas y labor de orfebre con la que se construye ese tapiz invisible que el esfuerzo intelectual convertirá, más tarde, en palabras;
> . . . . . .

> El otro género de poesía, el impuro, se nutre de las "mesmas aguas de las vida," manantial espeso, suero alimenticio cuyos turbios residuos ensucian y seducen a la vez, y nadando en ellos se aprende que la poesía no es sobrevida ni trasvida, sino vivir rastrero, increíble, siempre comprometido con la criatura humana en lo que ésta tiene de miseria y de misterio. (pp. 221-22)

Es evidente que Serrano Poncela, que había comenzado su carrera literaria con unas narraciones de tipo intelectualizado y preciosista, fue evolucionando hacia una literatura de contenido y compromiso social. Este proceso humanizante podría entenderse como un total rechazo de la literatura de signo fantástico o puramente imaginativo, pero como tendremos ocasión de comprobar, algunos de sus relatos de este tipo aparecerán en Los huéspedes, en 1968. Ambas formas literarias pueden coexistir; y, después de todo, ¿debe extrañarnos esto en un escritor que, como Lautreamont, execraba del género humano?

Seis relatos y uno más

J.R. Marra-López piensa que en Seis relatos y uno más[54] "parece haber un insistido gesto placentero ante el encuentro con el 'inédito asombro de crear,' con la pura actividad intelectual. Un asombro alegre, en lo posible, de encontrarse con el 'verbo exacto y el justo adjetivo,' que es descubrimiento y fuga, embriaguez y olvido." Y concluye, diciendo que "en general, se trata de un hábil escamoteo de la realidad presentando criaturas absolutamente literarias."[55]

Pedro Gimferrer dice que "algunos de los relatos no trascienden en este primer libro el nivel de inteligentes ejercicios de estilo. Pero otros, en cambio, anuncian ya transtornadoramente el mundo del propio novelista"; y añade que este libro aparece "como un interesante experimento, pero también como un libro clave que trasluce en filigrana los futuros temas del narrador."[56]

Es indudable que Seis relatos y uno más pertenece, por su temática y por su estilo, a la prosa vanguardista de la segunda década del siglo XX. Baste citar un par de títulos del libro: "Edipo" y "El juicio de Paris," que entran claramente en ese gusto por los temas clásicos de este periódo.

Pero lo que sí es realmente destacable es la inclusión en el libro, junto a esos relatos atemporales, de otros que están en una línea de lo que llamaríamos literatura social: el mejor ejemplo sería el relato titulado "El centinela."

La venda

En 1956 aparece en Buenos Aires el libro de relatos La venda.[57] Es ya la obra de un escritor que sabe lo que quiere y cómo decirlo. Son relatos de larga andadura que tratan la Guerra Civil, aunque también el tema amoroso y el literario están presentes.

José Domingo dice que La venda "confirma las notables calidades de la primera obra. Historias del mundo literario madrileño, algunas de exaltado erotismo, otras de episodios de la guerra."[58]

A propósito de este libro de Serrano Poncela, Pedro Gimferrer escribe lo siguiente: "Libro apasionado y denso, La venda es obra ya muy hecha de narrador. . . . Alejado de las preocupaciones técnicas objetivistas y singularmente atento en cambio a los problemas de lenguaje y estilo, Serrano burila amargos retablos irónicos de un mundo mediocre y hostil . . . , donde el amor es a la vez trampa y salvación, y se

hace precisa la búsqueda de un sentido ético de la existencia."[59]

Para Pedro Gimferrer, el relato que da título al libro, "La venda," "se trata de una historia sarcástica y demente, de misticismo exaltado y pasión erótica."[60]

Marra-López comenta este relato, diciendo que "hay una plena voluntad de mostrar seres de carne y hueso, con sus pensamientos y contradicciones, un verdadero mundo interior, realizando actos cotidianos con la densidad y morosidad necesarias y que responde a un diferente enfrentamiento de las cosas."[61]

La estructura narrativa y argumental de esta novela corta es la siguiente:

1. Burgos, años cuarenta. Hipólito, joven seminarista, tiene visiones angélicas que le animan a una vida santa y ejemplar (p. 7). "Desde muy pronto supo con orgullo que su sensibilidad era diferente, pura y exaltada" (p. 8).
2. Relaciones familiares de Hipólito: la estrechez intelectual y humana del tío canónigo, que envidia la cultura del sobrino; éste le desprecia (pp. 9-10).

3. Influencias de lecturas: vida de San Leufredo, "aquel carácter severo que, por virtud de su energía, logró de Dios autorización para salvar las almas por medio de maldiciones, como los antiguos profetas" (p. 11).
4. Conflicto interior en el alma de Hipólito: ". . . dentro de su persona, en lo inaccesible aún para él mismo, sentía la presencia de una gran sequedad. --No quisiera vivir sin amor--" (p. 12). Y a veces decía: "Acaso debiera conocer el pecado. Mas era puro y frío" (p. 12).
5. Solicita y consigue una plaza de capellán en la leprosería de Fontilles, donde "al recibirle el director le dijo: --Ha escogido voluntariamente su destierro, y él repuso: --Toda la vida es un destierro--" (p. 13).
6. En la leprosería. Hipólito trata de vencer la repugnancia que le inspiran los leprosos. Ejemplo: Hipólito vio en la capilla a ". . . un viejo que hacía de mandadero y sacristán, escondido como gárgola entre dos reclinatorios, quien se alzó dejando ver su faz leonina y cobriza de vieja moneda que

recuerda una efemérides y ha sido trabajada por la acción del tiempo: una piel tirante y rajada en algunos lugares, sobre todo en los pómulos, supurando leve gota de pus blanquecino; esa goma lenta y perenne parecida, por su fluir vegetal y continuado, al lagrimeo del pino" (p. 14).

7. El jardinero--otro leproso deformado--le besa la sotana. Hipólito se estremece: "¿Habré de ponérmela otra vez, tocarla con mis manos? El goce demoníaco de la soberbia subió desde la planta de sus pies, cuerpo arriba, hasta atenazarle con su cálido aliento" (p. 15).
8. "En los días siguientes conoció nuevos ejemplares de aquel museo teratológico: epidermis leonadas, rojizas, rayas oscuras, hojas vegetales cubiertas por estrías, como ciertos melones y frutos silvestres, en rostros de edad incierta. Eran a veces de proporciones enormes, cabezas increíbles como tambores de regimiento, rajado el pellejo acá y allá, brotando inmóviles coágulos lechosos de los tubérculos vivos, aunque trataban siempre de protegerse con sus vendas, sus tapones limpios y blancos.

Otros había cubiertos de costras y escamas que formaban bulbos alargados, con rayas como gatos cenicientos, pizarras que se descascarasen" (p. 16).

9. Hipólito, luchando contra el asco que una leprosa le inspira, le pone un crucifijo en el cuello. Acto simbólico éste, en recuerdo del episodio del Cristo y el leproso (p. 19).
10. La marginación y la soledad del leproso: "La idea de que el leproso contiene, en la inmundicia y el pus, una fuerza diabólica, le pareció evidente porque el sufrimiento humano al llegar a cierto grado de tirantez, aquel que le aparta de la comunidad para aislarle a solas con sus dolores y su derrota, deja de ser sufrimiento de hombre para hacerse demoníaco" (p. 20).
11. Hipólito conoce a Leocadia, muchacha de veinte años, cuyo rostro ha comenzado a disfigurarse por la lepra, una "pequeña venda blanca . . . escondía el hueso de la nariz ligeramente descarnado ya" (p. 21). Hipólito la acaricia y ella le muestra "un rostro agradecido" (p. 21).

12. Leocadia se convierte en el ama de Hipólito, a quien ayuda en pequeñas faenas domésticas. Hipólito comienza a interesarse por la joven leprosa, "inteligente y despierta" (p. 22).
13. Una tarde Hipólito sorprende a Leocadia en su cuarto; ésta "arrodillada al borde de la cama dejaba descansar la mejilla sobre la palma de una mano y ésta, a su vez, sobre la almohada" (p. 23). Hipólito no puede contener su irritación y Leocadia huye humillada: "Era una criatura sensitiva y triste y había brotado en ella ese furioso sentimiento que es el amor a los veinte años" (p. 24).
14. Hipólito la sorprendería poco después "acariciando su ropa, su breviario. Así, poco a poco, se fue dando cuenta de que le rondaba una mujer, una presencia feminina viniendo desde lejos, confusamente, hasta su juventud ignorante y fría" (p. 24).
15. Desasosegado por el amor que le profesa Leocadia, el joven sacerdote decide volver a Burgos en busca de la paz que le falta, pero la soledad, el ayuno y los rezos no logran librarle de aquel "resentimiento sin objeto; un odio frío hacia

sí mismo" (p. 26).

16. Hipólito duda en aceptar una vicaría en la misma ciudad de Burgos, como es el deseo de su tío y de su madre. El arzobispo promete concederle tan importante puesto, pero Hipólito, tras enconados combates interiores en los que luchan su soberbia, el sexo y, sobre todo, su necesidad de un verdadero amor cristiano, decide volver a la leprosería (pp. 27-29).
17. En la leprosería reencuentra a Leocadia. Hipólito comprende el por qué de la sequedad y angustia que le encierran en sí mismo. Es la soberbia, el creerse superior a los demás, el gran pecado que se impone purgar (pp. 31-32).
18. Intimidad entre Hipólito y Leocadia. El sacerdote "comenzó a entender con dificultad sus propios sentimientos y se detuvo, como ante un muro, frente a los de aquella mujer: un puro y vehemente instinto feminino conservado con estricta violencia entre gentes intocables, separadas del mundo y la condición humana por una simple venda" (p. 34).
19. La joven leprosa se le entrega. Sin embargo, Hipólito no puede dominar su asco, pero al darse

cuenta del profundo dolor que siente Leocadia al verse rechazada, decide darle su "pureza . . . mientras ella le dejaba hacer sin una palabra, para rebelarse más tarde lo mismo que una terrible, rabiosa yegua cuando ya no tenía remedio; escupiéndole y arrañándole en silencio hasta que accedió con un ronco estertor de fatiga" (p. 38).

20. Después, Hipólito "sintió unos deseos frenéticos de mirarse las manos, aquellas trituradoras de nervios y huesos cuando se hundieron en la blandura tibia que resistió, sofocándose, el brutal ataque imprevisto, el horror que venía sin anuncio" (p. 38).

21. Hipólito "extendió con cuidado la sábana, alargando el embozo hasta cubrir el inmediato pasado inmóvil. . . . Y escapó corriendo al jardín, al tiempo, a la historia de los hombres, al horror" (p. 39).

Marra-López resume el relato "La venda" con estas palabras:

> Un sacerdote recién salido del seminario pide ser destinado como capellán de una leprosería, por amor a sus semejantes y anhelo de perfección, desdeñando cualquier prevenda en la catedral de la vieja ciudad provinciana. La joven leprosa que cuida su cuarto se enamora de él, y cuando la rechaza al darse cuenta de lo que pretende, le desprecia porque cree que le repele a causa de su enfermedad. Entonces le entrega su castidad, por caridad hacia ella.[62]

La reproducción de estas palabras que resumen el relato podría considerarse superflua, tras nuestra relación con los hechos que vertebran la historia; pero no lo es porque nos interesa destacar--y aclarar--algunos detalles que creemos fundamentales para una comprensión más honda del relato.

En primer lugar, Hipólito ansía ser destinado a una leprosería, no porque ame a sus semejantes, sino porque, consciente de su incapacidad para amarlos, piensa que al vencer la repulsión y el asco que le producirán las purulentas carnes de los leprosos, podrá, así, dominar su soberbia; en otras palabras, humanizarse. Por eso, cuando Leocadia, la joven leprosa, se enamora de él, más que la tentación del sexo (en sí misma escindida por la venda que cubre parte del rostro de la muchacha), es el miedo a no poder amarla lo que le atenaza.

Y en segundo lugar, ni Marra-López, ni cuantos críticos se han ocupado de "La venda," al comentar el relato que da título al libro, parecen haber advertido que Hipólito, arrebatado por una extraña excitación--donde se entremezclan el amor verdadero, que por fin es capaz de sentir, y la atracción sexual de unos impulsos hasta entonces reprimidos--, no solamente entrega su castidad a la muchacha enamorada, sino que, tras lo que es un acto de violación más que de amor, la mata casi sin darse cuenta de su crimen, por su mismo paroxismo desbocado.

¿Cómo habría que interpretar, entonces, el horror que Hipólito siente tras la violación y el crimen? Podría aducirse que, tratándose de un sacerdote, ese horror sería el resultado directo de haber cometido un terrible pecado contra la lujuria; pero, ¿por qué "aquellas trituradoras de nervios y huesos cuando se hundieron en la blandura tibia que resistió" (p. 38)? ¿Qué sentido tienen estas palabras? "Se había sentado otra vez al borde de la cama, junto a aquello inmóvil, oscuro" (p. 38). Y por último, ¿cómo entender el acto de extender el embozo de la sábana "hasta cubrir el inmediato pasado inmóvil" (p. 39)?

No debe extrañarnos el final inesperado de "La venda." Recordemos la violación de Laurencia por Juan de Bracamonte, familiar del Santo Oficio, en El hombre de la cruz verde (p. 108). Compárese también este pasaje de "La venda" con la muerte y violación de Claudia, hermana de Tomás Dídimo Balsaín, a manos de Arsenio, en La Viña de Nabot (pp. 346-47).

El siguiente relato que comentaremos de La venda lleva por título las palabras italianas, "Amore amaro," con las que firma y se despide del mundo Gaitán, el suicida protagonista de este relato. Veamos cómo se desarrolla la historia.

1. Madrid. Tres amigos acompañan al suicida, Angel Gaitán, hasta el cementerio, para darle sepultura. Los sepultureros hacen su trabajo con la rutina y despreocupación característicos. El cielo amenaza tormenta (pp. 41-43).
2. Los tres amigos comienzan a recordar cómo y en qué circunstancias conocieron a Gaitán. El sujeto-narrador, Serrano (el mismo Serrano Poncela), cuenta su primer encuentro con Gaitán, novelista de cierto talento: "Gaitán no había logrado ser

un completo novelista, a pesar de sus esfuerzos" (p. 45). Conversación entre Serrano y Gaitán. Este le dice unas palabras que resultarán premonitorias: "Nadie olvida nunca a los vivos, es cierto, y el pasado renta sus intereses, pero en cambio, y como compensación, los muertos son rápidamente olvidados" (p. 45).

3. Se descubre el cadáver de Gaitán en la habitación de un hotel cualquiera. Junto al cuerpo del suicida se encontró "un frasco de pentotal sódico vacío y un ejemplar de la novela premiada" (p. 46). En un papel había escrito Gaitán los nombres de algunos amigos suyos y las siguientes palabras: "'estamos en paz, por favor, no sean indiscretos.' Y al otro lado del papel con letras de trazo inseguro: 'el suicida es un homicida tímido.' Y una firma, en letras grandes: 'Amore amaro'" (p. 46).
4. Comienzan en los círculos literarios los comentarios en torno a la muerte de Gaitán. Leiva Rendueles dice: "La culpa de la muerte de nuestro amigo no es del todo suya porque un suicida nunca sabe lo que hace y cuando lo viene a saber ya está muerto" (p. 47). Y después--recuerda Serrano--, Rendueles contó a los amigos de

tertulia cómo había conocido a quien, según él, fuera culpable del suicidio de Gaitán: Elizabeth, una joven pintora norteamericana que había ido a pasar una temporada en España (pp. 48-49).

5. En el cementerio. Anglada, uno de los tres amigos que acompañaron al difunto, dice: "La historia de cualquier suicidio es muy complicada y posiblemente nadie logra desentrañarla del todo, porque falta para ello el testimonio principal" (p. 50). Anglada, poeta, cuenta a Serrano y a Rodríguez Villar sus impresiones sobre Gaitán y Elizabeth, y de cómo ésta se había interesado en el escritor español al leer El péndulo y la campana, novela de Gaitán (p. 51). En el círculo literario, Elizabeth conoce a Gaitán y alaba su novela. Los demás contertulios apenas si pueden disimular "la tensión erótica" que la llegada de la atractiva Elizabeth ha producido. Anglada dice que Gaitán estaba "entrando en esa edad que convierte fácilmente cualquier arrebato pasional en una tirada retórica" (p. 54). Después, reproduce la escena en que Gaitán se enamora de la joven

norteamericana, sintiéndose halagado y feliz por el interés que Elizabeth muestra en su obra literaria (pp. 54-56). Anglada concluye su relato, diciéndoles a Serrano y a Rodríguez Villar que Gaitán le había comunicado, lleno de entusiasmo, que creía posible una vuelta a su juventud (p. 57) y que, en su opinión, el amor tardío de Gaitán significaba el ansia del "hombre maduro" enamorado de "la juventud ida." Su suicidio se debería al "descubrimiento de su autoengaño y la crueldad de volver a sentirse solo" (p. 58).

6. Palabras claves del relato. Serrano elucubra: "Las apariencias nos dicen que Gaitán estuvo profundamente enamorado de la muchacha y que por alguna razón desconocida, que lleva en sí la destrucción de estas mismas apariencias, (pero como la ignoramos no nos sirve como ecuación) su amor entró en uno de esos ciclos depresivos que ciertos temperamentos introvertidos conocen. En tales ocasiones parece como si la vida se fuera cerrando poco a poco" (pp. 58-59). El mismo Serrano cuenta a los dos amigos cómo habían sucedido sus varios encuentros con la

pareja: en el tren, camino a la montaña (pp. 61-63), donde conoció por vez primera a Elizabeth y los celos que parecía tener Gaitán; en un banquete de despedida a cierta compañía teatral y de cómo la joven norteamericana se mostrara independiente y altiva, humillando así a Gaitán (pp. 64-66).

7. Relación de Rodríguez Villar, coronel y crítico teatral. Le unía a Gaitán una gran amistad desde hacia muchos años. Cuenta que Gaitán, apesadumbrado, había ido a verle porque quería que le sirviese de intermediario para casarse con Elizabeth. Rodríguez Villar insiste en la diferencia de edad que los separaba (veinte años, ella; cincuenta, él), pero admite que Gaitán "estaba enamorado de la muchacha con ese amor tardío que, a veces, brota en el invierno del hombre" (p. 69). A continuación, relata lo que Gaitán le había confesado acerca de lo ocurrido entre él y la muchacha en una reciente excursión que habían realizado por los pueblos de La Mancha. En una posada del Toboso, en la que, de común acuerdo, habían decidido pasar la noche, después de haber bailado, comido y bebido

en exceso, Gaitán se puso enfermo, vomitó y después, cuando intentó declarar su amor a Elizabeth, ésta se quedó dormida. Así que lo que hubiese sido una romántica noche de amor, se convirtió en algo grotesco y un poco ridículo. Elizabeth, a los pocos días, abandonó a Gaitán para irse a viajar, sola, por tierras de Andalucía (pp. 70-74).

8. La tormenta amaina y los tres amigos se alejan del cementerio, comentando aún el triste suceso (pp. 75-76).

"Amore amaro" es la historia de un suicidio. Sabemos las circunstancias que lo precedieron, pero ni Serrano, ni Anglada, ni Rodríguez Villar pueden asegurar que están en lo cierto. Los tres amigos nos han dado retazos de unas relaciones amorosas, vistas desde sus respectivos y prejuiciados puntos de vista. Se compara el tipo de mujer española con el de la mujer anglosajona. Limitémonos nosotros a las palabras textuales que dejó escritas Gaitán, el suicida: "Estamos en paz, por favor, no sean indiscretos." Parece como si Gaitán hubiese sabido de antemano que sus relaciones con Elizabeth--muerto él--iban a convertirse en tema de conversación sujeto a toda clase

de interpretaciones y de formaciones. Las especulaciones--tanto las de los tres amigos como las del resto de sus contertulios--que surgieron en torno a su muerte y a las causas que la provocaron, dan la razón, con terrible ironía, al suicida. Su temor obedece a que se descubra lo que él considera una humillación en el episodio nocturno de la posada del Toboso. Frente a una sociedad machista, como la española, el hombre debe estar siempre a la altura de las circunstancias, y más, si de una extranjera se trata. La hombría se demuestra, superando lo que se consideran debilidades; en el caso de Gaitán su indisposición no debería haber impedido el acto sexual con Elizabeth.

"El suicida es un homicida tímido," palabras que apuntan hacia otro de los rasgos psicológicos determinantes de la personalidad de Gaitán: su timidez. Lo que para muchos de sus amigos hubiese sido simplemente una aventura erótica, se convierte en Gaitán en una absorbente pasión que terminará por destruirle, porque Elizabeth significaba para él no ya la posibilidad de un regreso a la juventud perdida, sino también el descubrimiento de la mujer.

Martha Bayles señala un rasgo esencial y característico de los suicidas, basándose en el estudio del Dr. Hendin, Suicide in America (New York: W.W. Norton, 1982). Bayles escribe:

> Most people who commit suicide . . . are tied to the unhappiness of another person. . . . They cling to their own unhappiness as a bond, sometimes the only bond, between themselves and that other who has made them unpappy but whom they nevertheless fear to lose.[63]

Joan Estruch y Salvador Cardús, en su estudio, Los suicidios, se refieren a cuatro tipos de suicidio, de los cuales:

> El primer tipo lo constituirían los suicidios escapistas (movimiento de huida, distinguiendo entre la huida propiamente dicha, en que el suicida escapa a una situación juzgada y experimentada como insoportable, el duelo, huida por la pérdida de un ser amado, y el castigo, huida para expiar alguna falta. El segundo tipo, llamado agresivo, supone un acto de agresión contra alguien: matándose a sí mismo el sujeto intenta herir al otro.[64]

Gregorio Marañón, en su clásico estudio sobre la timidez, Amiel, compara la figura del profesor ginebrino con la de Don Juan. A esta superdiferenciación amielina nos referimos al hablar de la timidez de Gaitán. Dice Marañón que "para Don Juan, la mujer es un sexo que el burlador busca y encuentra en cada

una de sus representantes. Para Amiel, como para los hombres de su tipo, el sexo es una sola y única mujer que busca también, pero que no logran hallar. La mujer es para Don Juan un simple medio para llegar al sexo, a lo feminino. Para Amiel, el sexo, lo feminino, es un medio para alcanzar la sola mujer que constituye el fin de su aspiración instintiva."[65] Por esto, cuando Elizabeth abandona a Gaitán, éste caerá en una desesperación cuya única salida será el suicidio.

Es indudable que Gaitán buscó en el suicidio el escape ante una situación que suponía límite y de la que pensaba no poder salir. La pérdida del ser amado (en su caso, al encontrarse abandonado por Elizabeth) significaba perder esa posibilidad de regreso a una juventud desvanecida. Su suicidio es también la imposición de un autocastigo por lo que él considera una humillación y una cobardía por su falta de carácter y agresividad. Esta agresividad--que hubiese podido dirigir contra Elizabeth por haberle ésta dejado--se vuelve hacia sí mismo, hallando en la muerte la única salida posible. Añádanse a la torturada lógica del suicida sus caídas en hondos posos depresivos; y, desde luego, el ambiente de represión sexual y mojigatería de la sociedad española de su tiempo,

en cuya enrarecida atmósfera, Elizabeth--prototipo de la joven norteamericana, independiente, liberada, de muchos tabúes, aunque superficial, vana y egoísta--producía una tensa atracción erótica.

J.L. Ponce de León, refiriéndose a Esteban, protagonista del relato "El encuentro," dice: "El exiliado se encuentra ante el dilema de vivir en un ambiente extraño, hundido en sus recuerdos, o de dejarse asimilar, dejando así de ser él mismo, al intentar olvidar su pasado. Su única identificación es la que se establece con otros como él, también viajeros forzados."[66]

Como vimos en Habitación para hombre solo, el protagonista, exiliado, deambula por Nueva York, arrastrando su carga de recuerdos de su país, de su pasado. El pasado de Serrano Poncela se concentra en los acontecimientos trágicos de la Guerra Civil, en los que tuvo participación directa como combatiente. En "El encuentro" (narrado en tercera persona como suelen ser los relatos autobiográficos de este escritor) nos hallamos también, según Marra-López, en esa misma situación límite, que el protagonista vive y siente en carne propia.[67]

Marra-López escribe lo siguiente acerca de esta narración sobre el exilio: "Dentro de su literatura comprometida con la circunstancia nacional, es en la única narración en donde admite, no demasiado clara y abiertamente, la posibilidad de que los miembros de su generación remonten la tragedia de su vida deshecha.[68]

Esteban se enfrenta con su pasado, al encontrar a una joven norteamericana que le recuerda a la mujer amada, muerta en un bombardeo en la guerra española. La muchacha neoyorquina--pensaba Esteban--no podía comprender las circunstancias de su vida actual: "Cómo emigró al terminar de mala manera aquella guerra, y cómo vivía más mal que bien, año tras año, sin entender cuál podría ser el sentido de su vida, salvo que formaba parte de los 'sansculottes': españoles republicanos, judíos, polacos, austriacos, checos, la piara del mundo. Así estaban las cosas y así era él, un tipo que apenas servía para nada, rodando por ahí" (p. 84).

"El encuentro" es otra muestra del nihilismo de Serrano Poncela, nacido de sus trágicas experiencias vitales: el hombre es implacable en su trato con los demás; la soledad es su eterna compañera y el amor no es más que algo fugitivo, aunque mitigue el vacío y la desesperanza del hombre. Esteban, recordando la

Barcelona en guerra, "se sintió por vez primera solo, en la gran ciudad suya, con una soledad que había de conocer y aceptar durante años y años" (p. 99).

Es esta soledad--agravada y acentuada por encontrarse en una ciudad extraña y monstruosa como Nueva York--lo que empuja a Esteban a buscar la compañía de otros exiliados como él en "La Bilbaína"; mas allí tampoco podrá encontrar el sosiego y la paz que le faltan porque su dolor brota del sentimiento por recobrar lo irrecobrable.

De nuevo la Guerra Civil sirve como marco en donde se desarrollan los tristes sucesos del relato "Prisioneros de guerra." El comienzo de la narración presenta a un grupo de hombres y mujeres que huye hacia Alicante, con la esperanza de escapar a la venganza de los vencedores, lo que supondría--como fatalmente se cumple--el fusilamiento. La guerra ha terminado, pero para los vencidos esa paz que llegaba era "siniestra y desconocida, con su cortejo de cuentas por arreglar y sanciones a imponer, abriéndose camino por medio de bayonetas" (p. 114).

El grupo en éxodo lo componen tres soldados, dos

mujeres--una de ellas con una criatura de pocos meses--y un médico. El mar que anhelan encontrar simboliza la libertad y la vida, como habíamos dicho en La Viña de Nabot. Pero no llegarán muy lejos porque son detenidos por unos soldados nacionalistas, mandados por el teniente Estevez, ejemplo arquetipo del militar de profesión, para quien la guerra significa la oportunidad idónea para lograr el ascenso en su carrera. Para el teniente y el capitán nacionalistas, este grupo de prisioneros no es más que una responsabilidad que consideran estúpida e inoportuna.

El capitán interroga al médico y ante la dignidad y la indiferencia de éste, no sabe cómo reaccionar. El teniente pretende interrogar a uno de los prisioneros: "Sintió deseos de patearle allí mismo, envuelto tal como estaba en la manta a cuadros amarillos, como se patea lo sucio, lo inferior e intocable; un violento desprecio que satisfizo a su espíritu altivo e inmune a las flaquezas de la carne. Pero tuvo que cerrar los ojos mientras el ordenanza lo arrastraba fuera, porque el preso había comenzado a vomitar" (p. 130).

Por último, la figura del sacerdote que aparece en "Prisioneros de guerra" es comparable a la de otros textos de autores exiliados, como Cruces sin Cristo,

de José Gomis; El cura de Almuniaced, de José Ramón Arana y Requiem por un campesino español, de Ramón Sender. José Luis Ponce de León, en su libro La novela española de la Guerra Civil (1936-1939), estudia la figura del sacerdote en varias novelas que tratan del conflicto bélico.[69]

Como en el relato de Francisco Ayala,"El regreso," y el de Manuel Andújar,"Hermano de Jose," y como en la novela de Pablo de la Fuente, El retorno (1969), "El retorno," de Serrano Poncela, trata del tema del desterrado que regresa. "El retorno" es la historia de un "viejo escritor revolucionario, escéptico y cansado que, a pesar de todo . . . , vuelve clandestinamente a España para luchar contra el régimen y es apresado por la policía."[70]

1. El relato se inicia a partir del encarcelamiento del protagonista, tras sus primeros contactos con algunos revolucionarios.
2. "Era un imaginativo, un literato, un mal escritor; eso era--un hombre que trató de entender la vida a través de los libros" (p. 146).

3. Conciencia de la propia escritura. El prisionero "trató de dar un sentido a su pensamiento: garganta, estómago, intestinos, unos y otros viven conmigo, amancebados, sujetándome a su tiranía, rodeándome de trampas, sometiendo mi libertad y engañándome" (pp. 147-48). Siente miedo de lo que le espera y trata de paliarlo con palabras.
4. Interrogatorio en la comisaría: "Era inútil que tratara de ocultar su entrada clandestina (se lo advirtieron desde el primer momento); la policía estaba enterada de todo" (p. 144).
5. El comisario inicia el interrogatorio. Ante él, tiene el expediente del preso: "Allí estaba él de cuerpo entero, sus años jóvenes, su entusiasmo revolucionario, sus actividades como periodista, escritor, publicista, panfletario y hombre de acción; toda una vida durante diez o quince años, lo más sabroso y henchido, la vida vivida y su responsabilidad ante la sociedad" (p. 149).
6. Rememora su regreso: "Aquello era España, la tierra abandonada, perdida y ahora recuperada por un acto de voluntad al regresar, pasados los años, aceptando su compromiso de militante

político" (p. 155).

7. Recuerda sus contactos con los grupos revolucionarios en el exilio: "¿Cómo descubrirles la realidad, la España apática, viciosa, llena de negocios sucios y pensando en el nuevo riego de oro americano; desencantada y quizá otra, distinta y nueva, nacida en un tiempo en que ya no se sabía de las cosas pasadas más que por el olor antiguo a leyenda, donde los republicanos y la república olían a alcanfor enterados junto a las viejas cantonales" (p. 160).
8. Reconstruye el recuerdo de sus impresiones al regresar a Madrid, la ciudad donde había nacido y en la que había transcurrido su juventud. Pero entonces mucho había cambiado: "No reconoció a nadie; nadie le reconocía, hombre anónimo, muchedumbre, perdido en el pasado como en una tumba, olvidado para siempre y sin historia, ni tiempo, ni razón de ser" (p. 166).
9. El relato termina cuando un policía secreta, que había venido siguiendo sus pasos desde su retorno, lo detiene.

Pero el regreso le ha abierto los ojos: sabe que el pasado--en cuya búsqueda había emprendido el peligroso retorno--no puede volver. Por eso, se sentirá más exiliado que nunca.

"Fraulein Inka" es una historia de amor--con un sesgo final insólito y sorprendente--entre un teniente del ejército republicano e Inka Vrana, de nacionalidad austríaca, enfermera de la Cruz Roja Internacional durante la Guerra Civil, en "la paz y la abundancia de la retaguardia" en Valencia (p. 180).[71]

La acción del relato es mínima. Inka Vrana solicita un salvoconducto para viajar por la España en guerra. El teniente, "apelando a la tradicional cortesía española," la invita a almorzar, aunque al principio la aparición de la mujer le había resultado molesta (p. 182). Después, pasean juntos y llegan hasta el Penón de Ifach (p. 185). Pronto se establece entre ellos una corriente de simpatía y de atracción física. El teniente "sentía deseos de apretarla entre los brazos, sintiéndola respirar con lentitud conforme subían y bajaban, en uniforme cadencia, unos pechos carnosos y algo grandes" (pp. 185-86).

Ambos reconocen que no es amor lo que sienten sino mera atracción física. Los tres o cuatro días que pasaron juntos fueron un paréntesis en plena guerra; eran como una protesta "frente a las miserias de la guerra y de la muerte" (p. 203).

Pero en el último día el teniente descubre, por un accidente fortuito, que lo único que a Inka le interesaba era utilizarle para obtener "salvoconductos en blanco para circular por todos los frentes, incluyendo las zonas de operaciones" (p. 210).

La raya oscura

El siguiente libro de relatos de Serrano Poncela, La raya oscura (1959), contiene cinco narraciones ubicadas en el ambiente americano, en el mundo de las Antillas.[72] Recordemos que Serrano Poncela pasó muchos años de su exilio en Santo Domingo, Puerto Rico y Venezuela. Conocía, pues, directamente este entorno tan diferente--y semejante, en ocasiones--al de España. Notemos, asimismo, cómo estas historias (en especial, "La raya oscura," que da título al libro) son de más larga andadura que los relatos de sus libros anteriores.

En realidad--y esto es aplicable a toda la obra de Serrano Poncela--, sus relatos tienden a poseer la complejidad y la densidad de la novela. Por eso, hubiese sido inadecuado establecer una tajante división de géneros al estudiar su producción narrativa. Sin embargo, muchas de sus narraciones--independientemente de su longitud--poseen la clásica estructura del cuento literario, aunque en las más complejas incluso se hayan interpolado relatos, a la manera cervantina.

Pero lo que más nos interesa de La raya oscura es la visión del mundo americano que nos da Serrano Poncela, escritor español en el exilio. Subrayemos el hecho de que no suele abundar en los narradores del destierro la temática americana. En este sentido, Serrano Poncela está en la misma línea que Francisco Ayala y Max Aub. Recordemos los Cuentos mexicanos (con pilón), de Aub, y Muertes de perro, de Ayala. También habría que incluir la novela de Ramón J. Sender, Epitalamio del Prieto Trinidad.

Es cierto que Serrano Poncela se distancia en estos relatos de La raya oscura del nuevo medio, observándolo como lo hiciera un espectador. Habíamos apuntado que la utilización de la primera persona narrativa suele darnos una visión del entorno y de los

personajes que lo ocupan desde fuera. Serrano Poncela se convierte, de esta forma, en imparcial narrador de unos hechos que le interesan e intrigan, aunque él se nos presente como simple relator. Pero este modo de narrar no significa que se haya logrado la objetividad de una cámara cinematográfica. Marra-López ya había subrayado este distanciamiento del escritor en La raya oscura, y dice que el nuevo medio "es un mundo humano, real y convincente, pero visto desde fuera, con ojos espectadores, sin apasionamiento," y añade que "al espíritu de síntesis ha sucedido el espíritu de análisis."[73] El autor mismo, en sus relatos de la guerra, narraba desde dentro, porque había experimentado aquellos hechos, pero ahora se ha convertido en observador de los mismos.

Sin embargo, pensamos, que la ironía que se desprende de estos relatos testimoniales del mundo americano--nacida de ese mismo distanciamiento--es la acentuación del modo de sentir de este escritor para quien la vida es un absurdo carnaval en el que hombres y mujeres se agitan, movidos por sórdidas pasiones.

Marra-López, aunque elogia la "gran maestría narrativa en La raya oscura," no deja de mostrarse reticente, hallando en estos relatos el elemento

negativo del "desarraigamiento del creador y de su falta de solidaridad con la sociedad presentada."[74] Las conclusiones de Marra-López sobre el libro de relatos de Serrano Poncela, La raya oscura, son las siguientes:

> Traduciendo las circunstancias históricas de los relatos, hay que reconocer en Serrano Poncela un soberbio talento narrativo. Y su testimonio americano es la demostración más palpable de que un escritor percibe siempre, allá donde se encuentre, la manifestación de vida que le rodea y es capaz de narrarla. Pero, por desgracia, no es suficiente: para conseguir una totalidad hay que reunir unas circunstancias que Serrano Poncela, en este caso, como escritor español, no puede alcanzar, al no querer renunciar a su eterno arraigamiento.[75]

De "La raya oscura," relato ambicioso y de profundos análisis psicológicos, se han ocupado varios críticos. Eugenio G. de Nora, refiriéndose a "La raya oscura" (y a "El faro," relato que cierra el libro, como también a "La puesta de Capricornio," del que nos ocuparemos más adelante), escribe lo siguiente:

> La narración, refinadamente literaria, elaborada, reflexiva, indirecta incluso a ratos, espeja su bruñido filo estético en una no menos constante y tensa preocupación moral. Y si en el relato no nos extraviamos nunca, por el implacable asedio de la realidad concreta, corremos por el contrario el riesgo de confundirnos en cuanto a su intencionalidad ética: la conciencia inquisitiva, lúcida, generalmente sarcástica del sujeto-narrador . . . no va

> guiada o informada (o no lo parece) por ninguna ideología coherente: el resultado es una inconclusión moral casi ambigua, que inquieta y hace pensar al lector, sin presentar nunca "solución" a los problemas planteados.[76]

Estamos completamente de acuerdo con las opiniones de Eugenio G. de Nora acerca de "la conciencia inquisitiva" de Serrano Poncela, pero disentimos de la segunda parte de su crítica, porque, como hemos visto en sus relatos más largos, la ideología de este escritor tiene sus presupuestos anclados en un hondo pesimismo y en su actitud nihilista frente al mundo y a la vida. Por otra parte, el escritor no tiene por qué ofrecer soluciones a los problemas que plantea en sus obras literarias; no tiene por qué decirlo todo, pues ahí radica el valor de una literatura abierta, polivalente, que se va haciendo a medida que el lector participa con su lectura.

De todas formas, ha sido Eugenio G. de Nora quien mejor ha resumido los valores de la narrativa poncelíana, algunos de los cuales hemos apuntado ya en páginas anteriores. Sin embargo, merecen citarse sus lúcidas y penetrantes conclusiones:

> Consecuencia de esa "equivocidad" . . . es la pluralidad de enfoque, tanto más sorprendente dada la corta duración de estos relatos, y el hecho de estar escritos en primera persona casi siempre . . . : de uno u otro modo pasamos de la impasibilidad a la ironía, del tono poético al zumbón y acre, del refinamiento a la grosería (rara, pero tanto más detonante, y en algunas ocasiones insolente y brutal); en fin, de la mano del tema (frecuentemente erótico e incluso crudamente sexual) se llega a una suerte de exudación casi viscosa, reptante, molesta (sin duda voluntario, conscientemente buscada por el arte del escritor).[77]

Esto último es, sin duda, consecuencia de la plasmación del medio americano, concretamente del Caribe, en cuyas estáticas y exóticas tierras--y mares--se desarrollan los relatos de La raya oscura.

"La raya oscura" es, para Pedro Gimferrer, "la obra maestra del autor," y añade que "el valor de la obra proviene de su justísimo trazado psicológico, de la sutil creación de atmósferas, de la lucidez crítica y, por encima de todo, de la irreprochable seguridad, precisión y belleza del estilo"; y concluye Gimferrer, afirmando que "La raya oscura es uno de los libros planeados y ejecutados con más rigor, inteligencia y sensibilidad en nuestra narrativa de este siglo."[78]

José Domingo también tiene elogiosas palabras para el relato "La raya oscura," diciendo que "es uno de los máximos logros del autor" y que "una psicología tan

ajustada, una riqueza ambiental y una prosa tan admirables . . . lo convierten en una pequeña obra maestra."[79]

Pasemos ahora a enfocar la estructura del relato "La raya oscura."

I

1. Llegada de Escobedo, funcionario español, en el barco Magallanes, a una isla del Caribe: "Un sol inmisericorde incendiaba los techos metálicos pintados de verde y algunos pájaros marinos planeaban sobre el agua de la bahía" (p. 7). Las referencias al implacable calor del Trópico son un verdadero leitmotiv; en el relato estas referencias acrecientan la atmósfera de erotismo y sensualidad.
2. Se describe por primera vez el mundo del Caribe: "Las sucias paredes de la Aduana, su techo pintado de verde, unos negros silenciosos fumando su cachimba, en cuclillas, al borde del malecón, y el policía de traje ceniciento y ancho cinto con revólver colgando más abajo del ombligo. Al fondo, los verdes confusos de la montaña: palmas, caobas, algarrobos y guayacanes daban al conjunto ese aire, a la vez falso y sugerente, de las

decoraciones teatrales. Inmóvil y ardiente, desde arriba, presidía todo aquello la brasa solar" (p. 8). "La raya oscura," con este decorado, que al narrador le parece teatral, es, en realidad, una especie de opereta o farsa. Está en la línea bufa de Los cuernos de Don Friolera, de Valle-Inclán; sobre todo, el conflicto interior de Barreto, el esposo de la adúltera, que gira en torno a su conciencia personal frente a los falsos valores de una sociedad hipócrita y cruel.

3. En el puerto le da la bienvenida a Escobedo el propio narrador de esta historia. Están también allí un tal Domínguez, "alto empleado de la firma Barreto Hermanos" y R.L. Morel (p. 10). Ambos personajes están descritos con tonos caricaturescos.

4. "Un súbito silencio de mediodía se había cernido sobre la ciudad tranquila y pesadas ráfagas de brisa llegaban desde el mar, cargadas de olor a algas y podredumbre" (p. 15). El Trópico se describe como un mundo estático, cerrado en sí mismo. El narrador se lamenta de que aquel ambiente sea tan aburrido: "Esto es peor que un pozo"(p. 15).

5. Como en las comedias del Siglo de Oro, paralelamente a los amores del galán y la dama, se desarrollarán en este relato--pero en tono menor y en sordina--los amores (sexo y conveniencia) entre J.L. Morel e Inesita, la cubana, "mujer de empuje, con robustas piernas y caderas movedizas" (p. 16).

II

6. Escobedo y su desazón ante el franco erotismo del ambiente: "Desde el mismo día de su llegada, una semana antes, aquellos cuerpos movedizos, oscuros e incitantes, le turbaban; había tratado de verlos más de cerca sin otro resultado que excitarse aun más: las estrechas cinturas súbitamente ampliadas en la cadera: los altos senos desproporcionados para aquellos cuerpos núbiles" (p. 19). Escobedo, como el narrador de esta historia, es español. Es de suponer que sus reacciones ante el paisaje centroamericano, como ante las criaturas que lo pueblan, son idénticas. El punto de vista de espectador con el que se describen estas realidades nuevas, no es rémora (como piensa Marra-López), sino privilegio.

7. Domínguez pretende lucirse ante la colonia española, llevando al joven y elegante Escobedo--a quien adula de forma grotesca--a un baile que se celebrará en el Centro de Recreo y a donde acudirán "las mejores familias . . . : la colonia española y la crema de lo criollo" (p. 20). De esta manera, Domínguez nos está haciendo ver (involuntariamente, claro) que aquella isla centroamericana está habitada por una sociedad clasista, dividida entre la población de mulatos y negros y la de origen europeo, ya española o criolla. Se ponen así al descubierto los intereses sórdidos y los valores caducos de una clase. Para Erna Brandenberger, esta denuncia es extensible a todo el mundo de las colonias: "El suceso de la novela no es, por tanto, singular, sino repetible, aunque naturalemente siempre lleve aparejadas consigo las correspondientes consecuencias y sanciones, hasta que quede restablecida la tranquilidad. Por ello se comprende que ni el lugar ni el tiempo estén claramente determinados, pues lo que aquí ha sucedido puede suceder y sucederá también en otras colonias, hoy o cualquier otro día."[80]

8. Se condensan, en pocas líneas, la vida de Escobedo en Madrid, donde ocupaba un puesto secundario en Barreto Hermanos, y su noviazgo deshecho cuando el joven, encontrando aquel ambiente gris y sin alicientes, aceptó "un puesto en una de las islas antillanas" (p. 21), embarcándose en "el Magallanes, proa a la raya oscura del Trópico" (p. 22).

III

9. Relato interpolado (pp. 30-35): presionado por obvias amenazas y soterrada violencia, mister Ronson, director del Centro de Recreo, ha de admitir en el club a "todos los sargentos, cabos de vara y demás gente cuartelera que presta servicio en el Palacio Presidencial" (p. 32).
10. Fiesta del Centro de Recreo. La nostalgia creciente de Escobedo y su hastío en un ambiente que le resulta aburrido se desvanecen cuando conoce a Casilda, esposa de Luis Barreto: "Tenía unas facciones irregulares, de fuerte mentón, labios gruesos y húmedos, más bien pequeña de estatura pero rellenita y muy pálida como el esposo. Lucía unos hombros redondos y perfectos que destacaban en el escote de curva

blandura y peinaba su pelo oscuro partido en dos crenchas" (pp. 39-40). Casilda Barreto coquetea con Escobedo, y ambos bailan una y otra vez ante los atónitos ojos de la buena sociedad española y criolla, entre la que se cuenta Luis Barreto, el apático y enfermizo esposo de Casilda. Comienzan las maledicencias y murmuraciones. Escobedo va a romper el orden establecido de aquella sociedad encorsetada, cursi y mojigata.

IV

11. R.L. Morel le cuenta al narrador lo sucedido en el baile y le da su opinión al respecto, apelando al "repeto al esposo, la moral social, las conveniencias, el crédito de firma tan importante como Barreto Hermanos" (p. 47).

V

12. "Lo cierto es que la opinión pública no se equivoca nunca en tales casos. Posee una especie de olfato colectivo semejante al delperro de caza y atina, infalible, cuando de asuntos escabrosos se trata" (p. 53), dice el narrador, para pasar a contar--haciendo uso de testimonios

indirectos--el desarrollo
de las relaciones amorosas entre Casilda Barreto y Escobedo.

a) Episodio en casa de los Barreto, a donde ha ido Escobedo invitado por don Luis (inocente de lo que se iba fraguando). Escena folletinesca y cursilona; testimonio: un mayordomo (p. 54).

b) Episodio en el jardin de los Barreto; testimonio: cuatro jóvenes curiosos que espiaban desde lejos (p. 57).

c) Viaje campestre; testimonio: socios del Centro de Recreo quienes "usaron sus catalejos desde las ventanas del edificio marítimo (p. 60).

Conclusión del narrador: "He tratado de ser objetivo y conciso en la narración de ciertos hechos, todos del dominio público" (p. 61). De aquí se desprende una finísima ironía, porque en realidad, la presunta objetividad no es sino imaginación que "trabaja en torno con esa paciente e implacable tenacidad de las arañas tejedoras" (p. 60).

VI

13. Opinión negativa del narrador acerca de las relaciones humanas, al referirse a los dos meses y medio que duraron las de Casilda Barreto y Escobedo: "He podido observar que en estos medios se gastan los afectos como se gastan los hombres y los enseres. Se compra un mueble, un automóvil o una casa pensando en el negocio que se podrá hacer al desprenderse de ellos; se tiene un amigo y apenas vuelve la espalda se le sustituye por otro que ofrece el encanto de la novedad; una íntima 'liaison' se quema con rapidez en unos cuantos contactos entre sudor y abrazos" (pp. 63-64).
14. Relaciones sexuales entre Escobedo y Casilda Barreto: "elemental encuentro de los sentidos" (p. 68).

VII

15. Luis Barreto recibe una nota anónima, donde le ponen al corriente de las relaciones que mantiene su esposa: "¡Vivía tan confiado, tan apacible-mente tranquilo! Y de pronto, desde ahora mismo hasta quién sabe cuándo, quedaba condenado al sufrimiento moral de sospechar" (p. 76).

16. Desazonado por el anónimo (cuya postdata decía, "'cuernos, tetas y puñetas, no se tapan con pesetas'" (p. 79), don Luis Barreto sigue los pasos de Escobedo, pero desiste dudando todavía de "algo que no constaba más que en los sucios renglones de un papel anónimo" (p. 84).
17. Luis Barreto le confiesa sus temores a su íntimo amigo, Orellana, quien le aconseja pasaportar a Escobedo a España con cualquier pretexto de tipo comercial (p. 89).

VIII

18. La junta directiva del Centro de Recreo decide intervenir para "limpiar la cruda mancha en el campo del honor" (p. 95). Unos piensan que la solución sería el divorcio y otros aconsejan un duelo entre Escobedo y Luis Barreto, con lo que se limpiaría la "mancha caída sobre la institución" (p. 101).
19. Luis Barreto se debate en el dolor que el anónimo le causa, aunque sabe que su matrimonio era "el resultado de una mezcla de amor propio e ilusión de los sentidos" (p. 104), y que la diferencia de edades entre Casilda y él y sus achaques han contribuido a su actual estado

(p. 105). En el fondo--sintiéndose un poco culpable por su apatía--, la idea de un "ajuste de cuentas" con Escobedo le repugna porque en realidad, éste le importaba muy poco (p. 107).

20. Luis Barreto le enseña el anónimo recibido a su esposa, Casilda. Esta lo niega todo, haciendo frente al esposo una hábil comedia de candidez e inocencia, mientras trata de apaciguarlo con falsas carantoñas (pp. 109-13).
21. La junta directiva del Centro de Recreo se presenta en casa de los Barreto. Casilda domina la situación, adelantándose a todos, al comunicarles que su esposo ha decidido el regreso de Escobedo a España (pp. 114-15). No se mencionan las causas de esta repentina decisión, pero no importa porque todos quedan contentos: Casilda podrá seguir gozando del "hogar, del orden, del repeto social, del talonario de cheques" (p. 114); Luis Barreto no se verá obligado a enfrentarse con la verdad de las relaciones de su adúltera mujer; el Centro de Recreo, o lo que es lo mismo, la buena sociedad de la colonia, respirará tranquila cuando

Escobedo, causa desencadenante del desorden y del deshonor, parta rumbo a la Madre Patria.

IX

22. El relato se cierra tal como empezara: en el puerto, donde el Magallanes está anclado, listo para zarpar, están Escobedo, R.L. Morel y la que ya es su prometida, la cubana, Inesita, y el narrador de esta historia. Presidiéndolo todo está, "vertical e inmóvil, el ojo de fuego del sol" (p. 128).

Como acabamos de ver en "La raya oscura," en que el lector conoce los sucesos que se desarrollan en el relato a través de varios puntos de vista (incluyendo el del sujeto-narrador), Serrano Poncela utiliza este mismo recurso técnico--caleidoscópico--para presentarnos la vida y la muerte de don Francisco Mompou y sus insólitas relaciones con una negra--su sirvienta--a quien llamaba el "zopilote," nombre que da título al siguiente cuento de La raya oscura.

1. En primera persona, el narrador describe la grotesca figura de Tejera, "director propietario de la revista 'El Quijote del Caribe'" (p. 129), personaje alcoholizado y de sórdidas costumbres. Es Año Nuevo, en casa del narrador se está celebrando una ruidosa y alegre fiesta. Tejera aparece súbitamente y da la noticia de la muerte de don Francisco Mompou, de quien el narrador era buen amigo (p. 130).
2. El narrador recuerda con tristeza--no exenta de cierta repugnancia--la enfermedad cutánea de Mompou, que al final lo ha llevado a la tumba (p. 131).
3. Primera evocación de Mompou y del "zopilote":

"Evoqué a don Francisco Mompou envuelto en una fría sábana, bien arreglado y cosido, tal como había solicitado; tendido en un lecho solitario, solo, con la soledad verdadera y última. Y en torno, la figura silenciosa y descalza del "zopilote" atendiéndole con fidelidad entre maternal y perruna" (pp. 134-35).

4. De forma indirecta, el narrador imagina la muerte de Mompou en una fétida agonía, "sucio de sus propias heces, engarabitadas las manos sobre la sábana, con las piernas hinchadas y tiesas, abiertas sus llagas, tirante la piel, el vientre escondido bajo múltiples rollos de gasa" (pp. 135-36).[81]
5. Rasgo dominante en el carácter de don Francisco Mompou: su desmedida avaricia. El narrador evoca la llegada de ambos a América hace treinta años.
6. Más detalles sobre el "zopilote": "Supongo que la trajo de Centroamérica junto con una buena parte de su fortuna y ese extraño sujeto híbrido, entre mujer y pájaro, que le acompañó durante largos años compartiendo su soledad y el singular afecto que puede unir, en casta compañía, a dos seres de sexo distinto" (p. 140).

7. Enfermedad de Mompou: "No era lepra, precisamente, ni acné, ni una llaga (para ser benigno en mis juicios), y así lo reconocieron los médicos. Aquello repelía, entre otras cosas, por su carácter de desafío al orden natural del cuerpo" (p. 141). Es este desafío, esta terrible posibilidad de que nuestro cuerpo se niegue, un día, a seguir perteneciendo a un orden natural lo que atrae a Serrano Poncela. En suma, no se trata de morbosidad gratuita sino de subrayar, una vez más, la naturaleza corruptible del hombre. Tal vez se encuentre aquí la clave para entender su pasión por los cuerpos jóvenes y atléticos. Pero Serrano Poncela no era Luis Cernuda.[82]

8. Conocemos algunos hitos importantes en la vida de Mompou: emigrante catalán, castrador de toros en los ingenios azucareros, buhonero por los pueblos de la costa y, por último, diez años en la colonia inglesa de Belice, donde haría una fortuna en un negocio de aserraderos (p. 145). El narrador evoca las impresiones que Mompou le había dado sobre Belice: por ejemplo, la referida a los zopilotes, "grandes pájaros negros parecidos

a los buitres," que proliferaban por toda la ciudad, comiéndose los desperdicios y basuras (pp. 146-47). Para Mompou, los zopilotes eran la ciudad, simbolizaban sus años de lucha y de trabajos para hacerse a sí mismo y para almacenar su inmensa fortuna.

9. Lo paradójico de todo es que la negra, "flaca, de piel terrosa, con una triste mirada de pájaro" (p. 147), a quien Mompou había bautizado con el nombre de "zopilote," se convertirá a lo largo--y hasta el final--de la purulenta enfermedad de su amo (a quien, en silencio, reverencia y, tal vez, ama) en una especie de zopilote, al tener que limpiar las podridas carnes de Mompou (p. 151).
10. El narrador, en camino hacia la casa del difunto, cuyo entierro se le ha encomendado, recuerda cómo, al ir avanzando la enfermedad, Mompou se hizo construir una casa--más parecida a una fortaleza o monasterio escurialense--en una loma, alejado de la ciudad, enclaustrándose en ella, siendo servido únicamente por el "zopilote" (p. 149).
11. Llegada del narrador a la casa de Mompou. El cuerpo de éste, "rajado y deforme despedía un recio olor de carne muerta con su acidez y su

veneno; su horrible sugestión de más allá de la tumba; su imagen de inerte materia aterra. Tendido sobre la gran cama colonial, ocupándola casi por completo; fascinante" (p. 153). Hasta este momento, el narrador había ido evocando la vida, la enfermedad y aun la muerte de Mompou. No obstante, la realidad sobrepasa cualquier ejercicio imaginativo. Este hombre es la imagen brutal de la muerte. La putrefacción de su carne no es sino el mismo e idéntico proceso al que todo ser humano está implacablemente condenado. La única diferencia es que la descomposición de los órganos vitales--los primeros indicios de la muerte--había comenzado en Mompou mucho antes de que su corazón hubiese dejado de latir.

12. Junto al cadáver de Mompou, preparando el rito del embalsamamiento, está la negra, el "zopilote." Es entonces cuando el narrador comprende los verdaderos sentimientos de la mujer: "Comprendí el sentido profundo de lo que contemplaba: mi asistencia a un rito de amor hasta entonces prohibido y que encontraba, de pronto, su momento solemne para manifestarse" (pp. 156-57). Y

concluye sus intuiciones (que son únicamente hipotéticas posibilidades): "Y aquella mujer semejante a un pájaro envolviendo en blanco lienzo el cuerpo que tanto deseó en vida y que ahora venía a sus manos para ella sola, sin contrincantes ni estorbos" (p. 158).

13. El suceso de la muerte de don Francisco Mompou adquirirá aún mayores proporciones de enigma cuando en su testamento nombre a la negra, al "zopilote," como única heredera de su inmensa fortuna (p. 162).

"La Bonne Ercilie," narrada también en primera persona, transcurre, en su mayor parte, a bordo del Belerofonte. El narrador nos presenta a dos compañeros de travesía: la atractiva Madelon, cocotte, y Arístides Richepin, riquísimo haitiano de Port-au-Prince, de enigmática y pomposa figura. El narrador trata de seducir a Madelon, pero ésta le ignora, interesándose, en cambio, por Arístides Richepin, quien le muestra una indiferencia total. Al parecer, Madelon y Arístides Richepin se habían conocido antes de embarcar en el Belerofonte en "el único café elegante de Fort de France" (p. 181). Allí, despechada la francesa por las "indelicatesses" (p. 181) de Arístides Richepin, se promete a sí misma seguirle y terminar conquistándolo.

El dominicano Sotero, empleado en el barco como camarero, le hace al narrador, antiguo amigo suyo, ciertas revelaciones sobre la extraña conducta de Richepin. Al parecer, éste viaja con su mujer, quien jamás sale del camarote y a quien nadie ha visto. Sotero se muestra reticente y se niega a seguir haciendo ese tipo de confidencias, que pueden comprometerle.

Madelon sorprende a Arístides Richepin durmiendo sobre una tabla en el suelo del camarote. En la cama yace una estatuilla blanca de rasgos femininos. El

haitiano se enfurece con Madelon por haberse entrometido en su vida. A la noche siguiente ni Madelon ni Richepin aparecen en el restaurante de a bordo. El narrador cree que, burlándose de él, se han quedado haciendo el amor en el camarote.

De madrugada, Madelon, llorosa y fuera de sí, le cuenta al narrador cómo había descubierto a Richepin, en el camarote a oscuras, junto a la figurilla blanca, sobre el lecho, "diminuta y pequeña, inmóvil en su quietud no humana" (p. 203). Arístides Richepin perdió el control sobre sí mismo y se arrodilló ante la figura--"la otra"--, pidiéndole perdón por algunos "extraños pecados." Después, lleno de cólera, echó a Madelon de su camarote.

Da fin la travesía y la historia parece quedar en suspenso; pero poco tiempo después, el narrador cuenta cómo el R.P. Pierre Durand, por puro azar, había mencionado una vez el nombre de Richepin. El sacerdote promete contarle todo lo que sabe sobre el enigmático haitiano, Arístides Richepin. Este era, efectivamente, un hombre de fabulosa fortuna: poseía "una de las más ricas plantaciones de café que se pueden encontrar en Haití" (p. 207), como también varias "residencias lujosas," "un trapiche para destilar ron y acciones

en un ferrocarril de los Estados Unidos" (p. 207-08). Su fortuna comenzó a cambiar hace cinco años, porque antes "no era más que un negro anónimo . . . en busca de un trago de ron o el regalo de una cena" (p. 208).

Sigue contando el R.P. Pierre Durand que una madrugada, Arístides Richepin, hambriento y desesperado, cayó en "un puesto de café y frituras," uno de esos lugares "muy visitados por la gente noctámbula" (p. 209). Allí, vio por primera vez la representación de la "Bonne Ercilie" en un calendario colgado en la pared.[83] La vieja del cafetín le explicó: "A quien ella protege le acompaña siempre la buena suerte" (p. 209).

Arístides Richepin, incrédulo, aunque dispuesto a cualquier cosa para salir de su miseria, acude a Papá Manfred, un viejo "bocó" que "descifra el porvenir en las entrañas de las gallinas y obtiene comunicación con el gran dios Agoué" (p. 210).

En la cabaña del viejo Manfred, Richepin le cuenta al brujo sus tribulaciones. Manfred le muestra una "pequeña talla, hecha de madera de espinillo . . . , tosca, mal hecha . . . , con dos ojos redondos y grandones en cuya vacía cuenca el escultor había encuajado dos cuentas azules de vidrio" (p. 212). Se trata de la "Bonne Ercilie," que, según Manfred, le dará a Arístides todo cuanto éste desee, siempre y cuando la divinidad

lo encuentre de su agrado.

Tras una misteriosa ceremonia (del más puro "vohodú"), Arístides recibe la buena noticia en labios de Manfred: "El gran Agoué ha intercedido en tu favor ante Ercilie y hemos concertado tu matrimonio con ella" (p. 214). La única condición, para que Ercilie le proteja y le traiga buena suerte, consistirá en la absoluta fidelidad que Arístides le deberá a Ercilie; en caso contrario, terribles desgracias podrán sobrevenirle, porque "Ercilie no perdona" (p. 214).

Después del matrimonio con Ercilie y, protegido por "todos los grandes señores del vohodú," Arístides Richepin gana la lotería en Santo Domingo e inmediatamente compra unas tierras de café. A partir de allí, la fortuna de Richepin cambió totalmente, e incluso "hay quienes aseguran que llegará a ser presidente de la República" (p. 217), concluye el R.P. Durand.

Los dos últimos relatos de La raya oscura, "El cónsul" y "El faro," son de temática muy distinta. En "El cónsul" Garriga cuenta la historia de Pierre Cocó, general de una república de negros. En este relato Serrano Poncela utiliza de nuevo el "yo-pretexto" para narrar la historia.

"El faro" es una historia de amor en la que "la ambigüedad del narrador entre la posición popular--hostil a los amantes--y la sentimental propia--reflejada en el inocente coqueteo con la mujer--subraya el tono de indolencia pueblerina . . . y la vileza de un ambiente." [84] Este relato está, pues, en la misma línea de "La raya oscura," aunque en esta historia el narrador intervenga de forma más directa.

La raya oscura es, tal vez, uno de los mejores libros de relatos escritos por un español exiliado en tierras americanas. El testimonio de ese nuevo mundo redescubierto que nos da Serrano Poncela es el de un desarraigado.

Es cierto que en estos relatos de amor, de lujuria y de muerte, el autor se distancia de lo narrado; pero no es menos cierto que este perspectivismo le permite ahondar en sus personajes, dejando en ellos la indeleble

impronta de la realidad vivida, aunque su sombra,
o el eco de su voz, no desaparezca nunca por completo.

La puesta de Capricornio

La puesta de Capricornio (1959)[85] contiene tres relatos: "La puesta de Capricornio," "Cirios rojos" y "Unos pies desnudos." J.R. Marra-López califica a estos relatos de "narraciones de una España inventada" y dice que Serrano Poncela "escribe como se imagina que es España actualmente, pero también utiliza de manera fatal sus recuerdos personales. Y los detalles 'actualizadores' fallan, desentonan ante los ojos del lector español, y no porque enegrezcan o minimicen la realidad, sino porque no crean el verdadero ambiente y son accesorios a la narración, al no acertar en la adivinación de matices."[86]

No nos parece que esta "invención" de España, desde el exilio, sea rémora para que Serrano Poncela consiga darnos un acertado y profundo retrato de unos personajes atormentados por sus propias culpas y conflictos personales. Además, en "La puesta de Capricornio," esos detalles "actualizadores" son mínimos y no creemos que resten verosimilitud al relato. Lo importante--insistimos--no es la recreación de un ambiente o de una atmósfera sino su habilísimo análisis de la psicología de los personajes.

Sanz Villanueva, en su ceñida y equilibrada noticia sobre la obra de Serrano Poncela, considera los relatos de La puesta de Capricornio como novelas cortas "que se caracterizan por la concentración argumental, por la densidad psicológica."[87]

También Erna Brandenberger piensa que "La puesta de Capricornio" es un relato con estructura de novela (o lo que es lo mismo, que se trata, como la mayoría de las narraciones de Serrano Poncela, de novelas cortas) por lo prolijo en "la descripción de pormenores." Y concluye diciendo que en "La puesta de Capricornio," "el estudio de los caracteres es mucho más importante que los sucesos externos. La limitación espacial a la propiedad señorial con sus escasos habitantes, permite reducir la acción a su verdadero meollo y describe la complicada evolución de la vida en común del joven matrimonio (un tema clásico de novela) en sólo 76 páginas."[88]

El tema del adulterio es común en el género "novela," pero lo que nos interesa ahora es ver cómo ha sido tratado formalmente ese material temático.

1. El relato se inicia en primera persona. De nuevo, es la voz del narrador la que expone la historia, inmiscuyéndose en los sucesos en muy pocas ocasiones y siempre a título de comentarista. Pero como en otros relatos de Serrano Poncela, la historia que nos cuenta no le atañe directamente, aunque él mismo haya tenido alguna relación con la persona--o personas--que viven el drama. En "La puesta de Capricornio," el narrador recuerda los extraños sucesos acaecidos a Damián Recalde, amigo suyo, investigador y literato, reducido a una silla de ruedas por culpa de una estúpida caída, una noche de bromas con sus amigos.
2. Pero Damián Recalde, a pesar de sus impedimentos físicos, decide casarse; lo hace con Inés, cuya "mansedumbre e indiferencia" (p. 12) le habían seducido. Para Inés, era halagüeña la perspectiva de una vida sin preocupaciones económicas, ya que Recalde era hombre de fortuna.
3. A las primeras impresiones de afecto y ternura, se suceden otras de verdadero apasionamiento por parte de Damián Recalde. Inés, aconsejada por su madre acerca de "la necesidad en que se halla toda esposa de ser complaciente con el marido

cuando . . . reclama la ejecución de un acto . . . inevitable para la reproducción de la especie" (p. 14), parece dispuesta a hacer feliz a Damián, aunque habrá de vencer un cierto miedo y la aversión que le produce el paralítico.

4. ¿Por qué acepta Inés, hermosa y joven, casarse con Damián, entrado en años y tullido? "Saldría de aquella casa oscura y aburrida; perdería de vista los incontables, sucios y gritones hermanos; no escucharía más las expectoraciones del padre aquejado de asma. . . . Y al cabo, todas las mujeres se casan con alguien" (p. 15).
Nótese la irónica intromisión del narrador.
Para Serrano Poncela, el amor desaparece en el matrimonio, al convertirse en algo rutinario, en una costumbre. No se trata de misoginismo (aunque sean constantes sus mordaces opiniones sobre el materialismo y la astucia de la mujer) a ultranza sino de un rechazo total y absoluto de lo que él considera amor burgués o familiar. Apagados los deseos sexuales, tras la posesión, una soledad implacable nos abruma.

5. Los recién casados "se retrajeron al apartado lugar que llaman 'los Matorrales'" (p. 17), finca de Recalde. Damián Recalde se sentía feliz. Por fin habían terminado las afrentas que otras mujeres le hicieran por "su inutilidad orgánica" (p. 17), y había considerado el matrimonio como su única oportunidad para realizarse como hombre. Pero el inicio de su vida conyugal no podrá ir peor: "La aventura del lecho, durante la primera noche, tuvo algo de suplicio: aquella criatura sobrecogida y sosa, esperando; el esfuerzo para lograr una apariencia de éxito a costa de ciertas humillaciones; el fracaso" (p. 18).
6. Descripción de la casa y de los alrededores. Aparecen dos enigmáticas criaturas: el guarda rural, que cuidaba la finca y Prisca, una criada enana, cabezona y beata.[89]
7. Sufrimientos de Damián Recalde: hombre imaginativo, pero cuyos ímpetus se ven yugulados por su misma impotencia física y, desde luego, por la indiferencia de Inés, a quien pensaba reeducar sentimentalmente (p. 21).
8. Sus intimidades conyugales se reducen a las apasionadas caricias con las que Damián trata de

vencer, inútilmente, la indiferencia de Inés. La mujer se deja hacer, pero es incapaz de olvidar la triste figura de su tullido esposo.

9. La criada enana, Prisca, encuentra alivio a su monótona y vacía vida amorosa, espiando los frustrados escarceos amorosos de sus amos. Prisca, personaje central y desencadenante de la acción en esta historia, odia a su amo porque éste es incapaz de cumplir, como debiera, sus obligaciones conyugales, mientras que Inés, su esposa, se marchita resignadamente. Prisca no conoce el amor, pero se siente dominada por una creciente lujuria.[90]

10. Llegada a la casa de Marco Tulio Recalde, primo de Damián, médico y hombre de ideas progresistas. Pasará una temporada con el matrimonio. Marco Tulio es atractivo, elegante y de maneras finas. Interesado sinceramente en ayudar a su primo, recomienda que Inés le dé al esposo una serie de masajes que, se supone, ayudarán a rehabilitarle físicamente. Damián "sintió una alegría profunda y abrumadora que brotaba de las fuentes de su vida . . . , que reivindicaba aquellas zonas humilladas y tuertas a deshora por cierta desgracia o azar" (p. 33).

11. Damián Recalde se decide a confesar "sus cuitas y desmayos" conyugales a Marco Tulio (p. 34), pidiéndole a éste que, como médico, le explique a Inés sus necesidades de tipo sexual. La pasividad y la indiferencia de la mujer--piensa--impiden que él pueda realizar el acto sexual. Marco Tulio le escucha y promete ayudarle, aunque no ha podido comprender la intensidad de la angustia y del dolor de su primo, porque los sentimientos (dice irónicamente el narrador) para un científico "no pasan de ser el resultado de una deficiente secreción orgánica producida por fugitivos estímulos" (p. 36). Serrano Poncela fustiga mordazmente a Marco Tulio, joven científico recién salido de las canteras del neopositivismo, de afán objetivista y formulante, pero incapaz de conmoverse ante el dolor humano del enfermo. Esta frialdad anímica impedirá--no sin ironía--que pueda sentir amor por Inés. Entre ambos primos existen diferencias muy sustanciales: Damián es todo pasión, descarnalizada ésta por su enfermedad o impotencia física; Marco Tulio, sano y hermoso, es un hombre de "conciencia raciocinante" (p. 36), impermeable a los sentimientos humanos, aunque honrado, "característica

fácil de sobrellevar por las personas frías" (P. 47).

12. Inés se enamora de Marco Tulio; éste se muestra indiferente y así le hubiese gustado poder decírselo a su celoso primo, "esta mujer no me importa. . . . Quisiera darle la seguridad de que no la tocaré ni con el pensamiento" (p. 47). A Marco Tulio le hubiese trastornado, tal vez, otro tipo de mujer, pero Inés, intelectualmente, es de una necedad que raya en lo mediocre.
13. Prisca continúa espiando los frustrados intentos sexuales de su amo. Merece citarse la siguiente secuencia, en la que la vemos escudriñar en la cámara nupcial: "La casa reposaba hundida en el doble silencio del sueño y esa extraña lejanía sonora que derramban los astros en campo abierto--el crepitar de un gallo, la tierra resquebrajada, cierta solitaria carcoma. Sus pies descalzos se arrastraban sin ruido por las baldosas y envuelto en largo camisón cruzaba las habitaciones que conducían a la estéril cámara nupcial con el oído tenso, sorteando la malicia de los muebles con habilidad de raposa. Su pequeña estatura le permitía permanecer de pie y absorta; inmóvil

como un aire condensado; el oído junto a la cerradura" (pp. 48-49).

14. Aumenta, paulatinamente, la tensión del relato:
    a) Prisca convierte en un hábito su espionaje, en una "necesidad triunfante" (p. 48).
    b) Damián Recalde acusa a Inés de haberse entregado a Marco Tulio. El tullido se encuentra al borde de la desesperación y la locura. "Tú le quieres, perra; te has enamorado de él" (p. 51), le escupe una noche.
    c) Inés no soporta ya las insistencias de su esposo ni la indiferencia de Marco Tulio.

15. Partida de Marco Tulio, y vuelta a las habituales tareas de los esposos: Recalde se ensimisma en su trabajo de erudición en la biblioteca (que ha convertido en su dormitorio) e Inés se dedica a los quehaceres domésticos.
16. Pero esta paz conyugal no puede durar mucho. Inés está poseída por una obsesiva pesadilla que suele terminar con la muerte de Recalde; pesadilla "de la cual no podía escapar porque se instalaba en ella con la fuerza de los deseos profundos y temibles" (p. 59).

17. Damián Recalde también sufre pesadillas, pero de distinta naturaleza. Pasa noches enteras contemplando la bóveda nocturna, sus constelaciones, en especial, la de Capricornio "empinado sobre las patas posteriores, con su alegre y retorcida cornamenta" (p. 63). Damián cree que Inés le ha engañado con Marco Tulio. El signo de Capricornio adquiere así un irónico significado para Recalde: su faústica lujuria (en él sin posible cauce) y la cornamenta, con la que cree estar adornado por la infidelidad de la esposa.
18. Recalde, en un momento de desesperación y frustración sexual, está a punto de matar a Inés. Esta huye y se refugia en su habitación. Prisca la defiende y trata de sujetar al paralítico, a quien le espeta, "Usted es un engendro, un sietemesino, porque los hombres preñan a las mujeres y usted no puede hacerlo" (p. 72).
19. El guarda de la finca descubre el cadáver (en su silla de ruedas) de Damián Recalde. Prisca lo había asesinado de un martillazo, arrojándolo después a un pantano cerca de la casa.
20. Proceso en la audiencia territorial. Prisca se

confiesa autora del crimen y es condenada a morir en el garrote vil. Inés es absuelta.

21. Se cierra el relato con el comentario sobre una especie de diario que Recalde había ido llevando en sus últimos días: "Parece que era aficionado a los horóscopos y el zodíaco le tenía obsesionado. ¿No se trata del mes en que Saturno entra en conjunción con la tierra? Para ciertas personas es fatal" (p. 92).

"La puesta de Capricornio," por su minuciosa introspección en la psicología laberíntica y torturada de los personajes, por el sabio equilibrio y gradual tensión de la trama, por la densidad y la creación de una atmósfera cerrada y agobiante, es, sin duda, uno de los relatos más logrados de Segundo Serrano Poncela.

En nuestros comentarios, creemos haber apuntado ya varias de las calidades de esta historia singular, aunque típica del modo de narrar y de la temática poncelianos.

No obstante, todavía quisiéramos señalar dos elementos característicos de este relato: el del leitmotiv y el otro--fundamental en la historia--referido a las causas del crimen que comete Prisca, la servidora enana.

El leitmotiv se presenta en "La puesta de Capricornio" en la constante alusión al impedimento físico de Damián Recalde y, concretamente, a la silla de ruedas, con la que el tullido se desplaza.[91] Hubiese sido suficiente, por parte del autor, hacer alguna mención al artefacto mecánico a comienzos del relato y tal vez en aquellas situaciones donde tal referencia apareciese como necesaria, para enfatizar la invalidez del protagonista, pero se trata de otra cosa. Para el narrador (y para nosotros, lectores), Damián Recalde es inseparable de su silla de ruedas, a la que está condenado por una estúpido accidente ocurrido por azar. Es decir, su destino, su vida (la de cualquiera de nosotros) han sido trazados--trágicamente--por un fortuito accidente en el curso de una broma. Esta impredicción es lo que imprime de carácter trágico al pasado de Damián Recalde. Estamos, pues, indefensos ante la desgracia, que puede sobrevenirnos en el momento más inesperado. ¿Dónde radica la culpa, si es que es posible sentirse culpable? Por eso, Damián sentía odio "a las circunstancias y a los hombres" (p. 55).

Basten unas citas en que se hacen referencias al sillón de ruedas para ilustrar esa obsesiva insistencia

con que el narrador dramatiza y engrandece el dolor de Damián Recalde:

1. Damián Recalde utilizaba "aquel artefacto movido por un ingenioso mecanismo" (p. 7).
2. En el teatro, Recalde atravesaba "con su maquinaria el pasillo central del patio" (p. 11).
3. A Inés--al conocer a Recalde--la llegada de éste "y su cochecito le hicieron gracia y estuvo riéndose con sus hermanos, durante largo tiempo, de aquel hombre torcido que manejaba con tanta agilidad las palancas y ruedas del extraño vehículo" (p. 13). Reacción de Inés que revela ya, de entrada, su falta de piedad y su naturaleza vana y superficial.
4. Antes de casarse, le atormenta lo que la gente pueda pensar de su unión con un inválido: "Qué pensarán de la boda mis amigas cuando vean el cochecito" (p. 15).
5. "El cochecito de Recalde . . . venía en su busca haciendo girar sus complicadas palancas y ruedecillas con el pequeño estruendo de un artefacto misterioso" (p. 20).
6. Y la Prisca piensa que "no era presumible que alquien capaz de dominar la complicada maquinaria

de aquel cochecito ignorase cómo poner en marcha el sencillo cuerpo de la mujer" (p. 24).

7. Marco Tulio e Inés pasean por el campo. Desde lejos, los espían "Recalde, sentado en su complejo aparato rodante, acariciaba con una mano las bruñidas palancas de mando, recogido en su miseria y soledad" (p. 40). Se contrastan así, dramáticamente, la libertad y movimiento de la pareja Inés-Marco Tulio con la obligada inmovilidad de Damián.
8. Del mismo modo, Damián, al contemplar las ágiles piernas de su primo, piensa tristemente en las suyas, "convertidas en redondas llantas de goma o níqueles engranados a cadenas y pedales que hacen chirriar la grava constreñida por cierto peso rodante de maquinaria" (p. 42).
9. La silla de ruedas es personaje inanimado, aunque decisivo, adquiriendo su presencia proporciones humanas, sobre todo, en la calenturienta y torturada imaginación de Prisca, la enana, quien recuerda amargamente el día--muy lejano ya--en que pudo haber conocido el amor (ocasión frustrada por su propia beatería), mientras que ahora pasa la vida "en torno a ese acto llamado cópula

cuya verificación espiaba, día a día, noche tras noche, desde que ambos--mejor dicho, los tres--llegaron a 'los Matorrales': el hombre, la mujer y el cochecito" (p. 45).

10. Así se le aparece a Inés el cuerpo de Recalde, asesinado por la Prisca: "el coche de Recalde, la máquina paralizada, acusadora y quieta conteniendo su carga como siempre pero con una diferencia que ella se negó a aceptar cuando mejor la discernía con ese discernimiento propio de los acontecimientos terribles: la muerte, el nudo que se rompe; el deseo que se realiza" (p. 77). Recordemos las pesadillas de Inés, en que veía el cuerpo muerto de Recalde. Sus sueños premonitorios (en los que se ocultaba un oscuro deseo de venganza por su maternidad frustrada) se han convertido en la trágica realidad.

La Prisca es, en cierto modo, su otro "yo" (o el subconsciente, si se quiere), que puede llevar a cabo una acción de la que se siente incapaz. La muerte de Recalde es, para Inés, la liberación de la pesadilla en que había consistido su matrimonio con el inválido.

La Prisca asesina a su amo porque ha acumulado hacia él un odio ya irreprimible. Su muerte simboliza

una extraña venganza sobre sí misma, sobre su propia invalidez. Como su amo, Damián Recalde, ella, una enana deforme, envenenada por una explosiva--pero frustrada--lujuria, no puede, no podrá nunca, satisfacer sus lascivos deseos.[92] Su venganza va más allá que el tullido, recayendo sobre la naturaleza misma, responsable de su desgracia.

Por otro lado, la Prisca se identifica también con Inés, cuya maternidad frustrada le recuerda la suya propia. Matando a Recalde, Inés podrá casarse con otro hombre y conocer así el amor, un amor que a ella le ha sido vedado.

"Cirios rojos" es un relato de la Guerra Civil: "una semana después de la sublevación militar del dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis" (p. 94).

J.L. Ponce de León escribe lo siguiente a propósito de "Cirios rojos":

> Crea dos seres dominados por el miedo, aunque sean dos miedos diferentes: para el fugitivo, el miedo a la patrulla que lo busca; para la beata, el miedo al hombre que se le entra por la ventana e insiste en quedarse en su casa hasta el amanecer. Esta situación, combinada con los pensamientos pecaminosamente eróticos, que jamás se había encontrado a solas con un hombre, es aprovechada por el autor para crear una convincente historia en la que los temas de la persecución del hombre por el hombre, de las frustraciones sexuales de la beata y de su cruel hipocresía, tan contraria a la caridad cristiana, forman un mundo cerrado y completo.[93]

Por su parte, Marra-López incluye "Cirios rojos" en lo que él llama "narraciones sobre el pasado," junto a "Prisioneros de guerra," "Fraulein Inka," "El encuentro" y "El retorno." Sobre estos relatos de la Guerra Civil escribe lo que sigue: "El miedo, el cansancio total, la angustia ante la derrota, el sueño frustrado, el egoísmo, el odio, la huída como animales acosados, están expuestos de forma tan clara que el lector vive la situación, la recrea, está viéndola ante

sus ojos . . . , el paisaje salve sus límites y se adentra en la honda dimensión propuesta, echando a andar, a correr, a sufrir con los angustiados personajes de los relatos."[94]

Nos hallamos de nuevo en una situación límite (un hombre huye de sus perseguidores), en un marco cerrado (la casa de la beata en la que, por azar, el perseguido ha encontrado refugio). La accion,es,pues, mínima, siendo todo el relato, desde que comienza hasta su inesperado fin, intensidad y climax.[95]

Gaspar Bellido, joven obrero afiliado al partido socialista, "sin más pretensiones que trabajar y vivir apaciblemente" (p. 120), huye desesperadamente (sabe que de ser apresado, su fusilamiento no tendrá dilación) por las callejuelas salmantinas. En la oscuridad de la noche, habiéndole negado ayuda su propio padrino--acobardado éste por lo que su complicidad pudiera acarrearle--, Gaspar salta las tapias de un huerto abandonado y alcanza la "seguridad" de una casa. En el cuarto donde ha venido a caer hay un altar iluminado por "una doble o triple hilera de cirios encendidos" (p. 99).

En la casa vive Refugio, solterona y beata. Era una mujer de edad madura, que "no era fea sino más bien insignificante" (p. 102), pensó el fugitivo. Este le

asegura a la mujer que no tiene intención de hacerle daño y le pide que lo oculte en la casa durante aquella noche.

Intimidada, la mujer tiene que aceptar al fugitivo. El cansancio y el sueño obligan a Gaspar Bellido a descabezar un sueño, mientras que a su lado, amarrada a él, Refugio se debate entre el miedo y el deseo: "Durante toda su vida fue casta y limpia de pensamiento; su rígida conciencia venció fáciles tentaciones" (p. 111), pero el contacto físico con el hombre despierta en ella unos deseos hasta entonces reprimidos. Su vida, seca y gris, se ha visto zarandeada por aquel incidente cuyas consecuencias teme y desea al mismo tiempo. Sus reacciones instintivas y sus ocultos deseos forjan imágenes de una dicha--y de un placer--que su pacata mojigatería rechaza como pecaminosas. Sigamos los contradictorios pensamientos que brotan de su calenturienta "imaginación femenina" (p. 112).

"Anonadamiento y angustia física": su voluntad ha sido anulada por la impuesta violencia del hombre. Amarrada a otro cuerpo, está a la merced de él, de sus posibles brutales ataques.

Pero el cuerpo del hombre "parecía ser indiferente a la imagen de terror que se estaba forjando" (p. 113).

Aquel hombre, acosado como un animal, había encontrado en ella quizá la única salida de salvación.

Tranquilizada al comprobar que el hombre no pretende hacerle ningún daño, puede más en ella su instinto de mujer, porque a pesar de sus cortas luces y reprimidas ansias, no "ignoraba . . . la sórdida y rica pasta de que el varón está hecho, lo que hay de él de demoníaco y tentador, de oscuro y luminoso, de carne y fantasía" (p. 114).

El hombre despierta "con el recuerdo de la huida y la incertidumbre de su destino" (p. 117), y Refugio trata de zafarse de las ligaduras que los atan. Gaspar Bellido consigue calmarla, contándole su vida de hombre trabajador y honrado, a quien las circunstancias (la Guerra Civil) han llevado a la situación actual.

Refugio promete ayudarle, pero le pide que rece con ella, ante el altar de cirios rojos a la Virgen Inmaculada. Gaspar accede, aunque carece de convicciones religiosas. Una vecina llama a la puerta. Viene a recoger a Refugio para ir con ella a misa, como suelen hacer todos los días. El hombre se sobresalta, pero Refugio le tranquiliza y jura que no lo delatará. Despide a la vecina con el pretexto de encontrarse enferma (así le dice a Gaspar). El hombre se llena de

alegría; no sabe cómo agradecerle lo que él considera ayuda desinteresada. Llama a Refugio "santa" y "gran mujer valiente y bondadosa" (p. 127). Y llega a sentir, incluso, piedad por aquella mujer "sin calor de varón, sin otra historia que sus rezos y sus cirios, perdida en un triste rincón de provincias" (p. 128).

Pero entonces irrumpen en la casa los soldados nacionalistas, sus perseguidores. El hombre intenta escapar, pero no puede: "Las compactas materias, las botas pesadas, los correajes, las camisas oscuras y el brillo pavonado de las pistolas avanzaban en regla, seguros de su presa" (p. 130).

Efectivamente, Refugio (¡cuánta ironía en este nombre!) lo había delatado. Así se lo agradece el camisa azul que comanda la patrulla: "Muy agradecidos. . . . Su denuncia llegó a tiempo" (p. 130). Refugio se postra ante el altar repitiendo: "Santa, Santa, Santa. . . . Ruega por nosotros pecadores. . . . ¡Oh, ruega por él, ruega por él, ruega por él!" (p. 131), como en una obsesiva letanía donde late un profundo sentido de culpa. Afuera se oye el canto de un gallo.

El simbolismo de esta última escena de "Cirios rojos" es obvio: las tres negaciones de San Pedro. Refugio reza y pide perdón a la Virgen, porque se sabe

responsable de la muerte de aquel hombre inocente, pero también se considera culpable ante Dios porque ese hombre ha despertado en ella unos instintos de mujer hasta entonces sublimados.

Con la entrega del hombre al paredón de fusilamiento, Refugio cree haber lavado su propia culpa pecaminosa. Pero su conciencia quedará, en adelante, escindida, desgarrada; por eso, sus lágrimas "no apaciguaban su corazón" (p. 131).

El tercer, y último, relato del libro La puesta de Capricornio se titula "Unos pies desnudos," en el que se nos narra la fugaz aventura amorosa, durante una travesía, entre Fermín Izurdiaga, exiliado vasco, y Clara, una emigrante judía, huida de un campo de concentración nazi, mortalmente enferma. "El amor surge entre ellos como una posibilidad que les atrae y les separa, pues quieren creer y no creen, de tan cansados como están de la aventura humana,"[96] aunque todavía alienta en ellos un cierto idealismo y, sobre todo, la esperanza de rehacer sus vidas destrozadas lejos de sus países en guerra.

Ambos se aferran a lo maravilloso porque la realidad es demasiado dolorosa y prosaica. "Lo maravilloso," le dice Fermín a Clara, "no es un globo cautivo que elevamos por nuestra propia voluntad hacia los cielos, sino un mensaje que viene hasta nosotros desde otro planeta" (p. 155), pero este español exiliado calla lo que más le atormenta: la idea de que la vida de Clara, como la suya, como la de todos, carece de significado.

Un olor a crisantemo

En 1961 aparece en España Un olor a crisantemo, primer libro de Serrano Poncela publicado por una editorial española.[97] Contiene cuatro relatos--todos ellos de estructura novelística--, siendo el primero de ellos "Solo de guitarra," uno de los más representativos de la narrativa ponceliana: densidad y complejidad en el análisis de la psicología de los personajes, seres torturados por sus propias debilidades y sentimientos de culpa; amarga ironía--que roza el sarcasmo--y un concepto de la vida y de los hombres caracterizado por un profundo escepticismo y un nihilismo que sólo toma visos de vitalidad en lo sexual y en el misterio erótico.

El relato que da título al libro--"Un olor a crisantemo," por lo demás, el menos logrado de ellos--se centra en las motivaciones oscuras que mueven a hombres y mujeres atrapados por un turbio pasado y un sórdido presente. Ni formal, ni temáticamente, "Un olor a crisantemo" aporta nada nuevo a la obra de Serrano Poncela. De los otros tres relatos que componen el libro, es "Solo de guitarra" el de más calidad.

J.R. Marra-López incluye Un olor a crisantemo en la bibliografía de Serrano Poncela, pero como el libro

había aparecido el mismo año que servía de fecha tope (1939-1961) para su estudio sobre la narrativa española exiliada, no hace referencia a él, exceptuando su mención en el recuento de obras del escritor madrileño. De todas formas--y a modo de ejemplo--, no sería demasiado arriesgado incluir "Solo de guitarra" entre las "narraciones de una España inventada," mientras que el relato "La copa quebrada" pertenecería a lo que el crítico llamó "narraciones americanas."

José-Carlos Mainer dice que "Solo de guitarra" es "un relato de adulterio . . . donde la violencia se sustituye por una tersura de apólogo tradicional."[98] Pero lo que imprime originalidad a este relato de Serrano Poncela es el análisis del complejo, contradictorio y trágico mundo interior del protagonista, Moisés, un jorobado, cuyo virtuosismo y duende guitarrístico atraen a la bella María Magdalena.

1. Punto de vista: el relato está contado en primera persona; es Moisés quien recuerda cómo se sucedieron los hechos, de los que él ha sido principal protagonista. Los acontecimientos se desarrollan en algún pueblo de la provincia de Cádiz (se hace alguna referencia a las salinas),

en la España de posguerra. Ya al principio de su narración, Moisés se lamenta de su deformidad física; nos dice que es "una figura contrahecha; esto es, algo aplastado por delante y prominente por detrás" y que su "cabeza es un poco aplastada" pero que tiene "unos ojos grandes y melancólicos" (p. 9). Moisés concluye su autorretrato diciendo que es un hábil guitarrista.

2. Moisés, sastre de oficio, está apasionadamente enamorado de María Magdalena, costurera, hermosa y amante de la música que Moisés interpreta a la guitarra en algunos ratos de ocio en el taller
3. Sufrimientos de Moisés, que trata de aliviar en la soledad de su arte guitarrístico, olvidándose "de lo difícil que es abrir una rendija en esta sórdida prisión donde tropezamos los hombres con las paredes del sufrimiento" (pp. 10-11).
4. Julio Antonio, guapo y achulado mozo, a quien se conoce en toda la provincia por sus conquistas amorosas (y por su eterna vagancia),[99] amigo de Moisés, medio en broma, le dice a éste que es tal el embeleso que su música causa en el ánimo de María Magdalena que no le sorprendería que la bella le aceptase como marido.

5. Moisés recibe la sugerencia de Julio Antonio como si se tratara de una broma (es perfectamente consciente de su deformidad y de la belleza de la muchacha), pero dándole vueltas y más vueltas a la idea, desoyendo los consejos de su patrón, comienza a pensar que después de todo, a pesar de la joroba, él también es un hombre.
6. En el taller. Están presentes Julio Antonio, el patrón y María Magdalena. A unas bromas de Julio Antonio sobre su enamoramiento, Moisés, "con la desesperación de un suicida" (p. 18), le dice a María Magdalena que quiere casarse con ella. A Moisés no le parece tan descabellada su proposición: después de todo, la muchacha reverencia sus dotes guitarrísticas; tampoco hemos de olvidar que como sastre, es hombre de ciertos medios económicos, lo que permitiría a María Magdalena dejar su trabajo de costurera (p. 19).
7. Moisés y María Magdalena salen a la calle. La muchacha está sorprendida por la súbita declaración amorosa de Moisés. Le falta tiempo para confesarle una vieja culpa: no es virgen; "sólo una vez" (p. 20), se apresura a decirle, refiriéndose vagamente a un amorío de adolescencia. Pero

a Moisés parece no importarle: "Todos necesitamos de alguna culpa para lavarnos en ella el corazón" (p. 21). María Magdalena acepta la propuesta de matrimonio.[100]

Insistimos en este detalle de la virginidad perdida de la muchacha porque es clave para la comprensión de su conducta posterior. El tiempo (los años cincuenta) y el país (España) son factores decisivos en esta historia de adulterio. María Magdalena sabía que Moisés perdonaría su "caída" porque él, un pobre jorobado, debe aceptar la cruda realidad de su monstruosidad. De este modo, la virginidad perdida de María Magdalena y la deformidad física de Moisés son elementos que, en cierta forma, los igualan a la hora del matrimonio. Importan más los condicionamientos y normas de la sociedad (moralmente reaccionaria y antiprogresista) que los sentimientos de los seres humanos.

8. Primeros días del matrimonio. Moisés acepta su condición de hombre enfermo, de "ser inferior," y se resigna, felizmente, a una paz doméstica y rutinaria. María Magdalena lo trata de forma indiferente, condescendiendo a veces, como si

fuera un perro (animal con quien Moisés se identifica por su sumisión y--añadiríamos-- por su nobleza). María Magdalena le permite que admire su cuerpo desnudo, pero con limitados contactos físicos. Para Moisés, eso es suficiente (p. 28).

9. Antipatía entre María Magdalena y Julio Antonio: al principio, aquélla lo odia porque el seductor le recuerda su primer amor (p. 26) y porque piensa que es un "parásito" (p. 30).
10. Pasan unos meses, y como después de todo, Julio Antonio había sido el padrino de boda, los esposos--a insistencias de Moisés--deciden invitarlo a cenar. El vino disuelve la frialdad inicial de la velada; María Magdalena se arranca por fandangos:

> Después de haberme pasao
> una noche de jarana
> me vengo a purificar
> debajo de tu ventana
> como si fuera un altar. (p. 35)

Lo que en otro escritor hubiese sido simplemente adorno o ribete costumbrista, se convierte aquí en algo simbólico: es una clara alusión al sentimiento de culpa que persigue a María Magdalena.

11. Un día, sintiéndose Moisés enfermo, regresa a casa antes de lo acostumbrado. Ya por la escalera oye la risa desbocada de María Magdalena: "Fue aquella una risa vibrante y alegre, como un cristal que cae al suelo. El silencio siguiente me asustó. Después volvió a reír como nunca le había oído hacerlo" (p. 39). Silenciosamente, Moisés entra en la casa y descubre a María Magdalena y Julio Antonio en pleno ardor erótico. Nótese en la cita que sigue la minuciosa morosidad con que Serrano Poncela describe la escena. La descripción, en boca del desgraciado Moisés, adquiere una cierta perversidad masoquista (lo que será una constante en su comportamiento; su confesión, "lo que más me gusta es ver," se convierte así en una terrible ironía): "Desde la alcoba vino un jadeo. El estaba abrazándola y besándola. Alargué el cuello y ahora sólo pude ver un retazo de la escena: parte del cuerpo de mi mujer, de un color muy blanco; la redondez de la cadera y la pierna que se movía con suave estremecimiento. En aquel momento sus bocas debían estar juntas. Después, la espalda de él se incorporó a medias y la mano de ella que

acariciaba su cuello bajó, crispada, sobre la camisa y tiró con fuerza de la tela como tratando de arrancarla" (p. 41).

12. La primera reacción de Moisés es la de dar muerte a los amantes, pero, en parte por cobardía y en parte por el amor que, a pesar de todo, sigue profesando hacia María Magdalena, sale de la casa, con el pretexto de comprar una navaja con la cual degollarlos, aunque su escapada no es sino la tregua que se da a sí mismo, con la que piensa calmar sus emociones trastornadas.[101]
13. María Magdalena y Julio Antonio desaparecen juntos, quedándose Moisés solo, resignado y humillado: "Lo cierto es que se está solo; se vive en soledad. . . . a la hora de la verdad se sigue estando solo; solo en el dolor y la alegría, entre los padres y los hijos, en la ciudad y en el campo; solo ante el propio Dios" (p. 46).[102]

En la soledad y en el sufrimiento se le revelan a Moisés verdades hasta entonces sólo intuidas, razones presentidas, que nunca había admitido. Comprende que María Magdalena le había aceptado como esposo, no sólo por lo que él pudiera ofrecerle en comodidades materiales y el perdón por su caída, sino porque en el matrimonio ella esperaba hallar

el freno a "la oscura tentación" (p. 47), impulso, al fin, dominante en su naturaleza frívola.

14. Como don Luis Barreto buscara el consejo y el entendimiento de su viejo amigo, Orellana, en "La raya oscura," así Moisés confiesa todas sus cuitas al anciano y sabio patrón. Este le pide que olvide porque, al fin y al cabo, "todo tiene remedio menos la muerte" (p. 53).[103] Pero Moisés no va a encontrar fácil la adecuación de estos consejos que hablan de resignación y olvido con sus propios resentimientos, escindidos entre el amor y el odio.

15. Enterado Moisés de la vuelta de los amantes al pueblo y de la indiferencia con que Julio Antonio--pasados los primeros ardores del sexo--ha comenzado a maltratar a María Magdalena, decide espiarlos porque quiere "verla sufrir," o tal vez, como inmediatamente agrega, "verla simplemente" (p. 59). Así, pues, descubierto con facilidad el paradero de la adúltera (que se había visto obligada a trabajar para sobrevivir, puesto que como ella misma lo había dicho una vez, Julio Antonio era un parásito), Moisés se dispone a "vigilar, disimulado, la muerte de su pasión culpable" (p. 62).

16. Sin embargo, Moisés mantiene la esperanza de que María Magdalena, humillada y despechada por Julio Antonio, regrese al refugio de la paz doméstica, que él está dispuesto a ofrecerle otra vez, como si hubiese sido necesaria esta segunda "caída" de la mujer para que su deformidad física, ante los ojos de ella, aparezca como algo secundario (pp. 68-69).
17. María Magdalena, "en una especie de voluntaria degradación" (p. 70), se presenta en el prostíbulo de Dolores la Cordera, dispuesta a convertirse en una de sus pupilas. Allí la encuentra Moisés y perdonándole todo, le suplica que vuelva a casa con él: "Sabía que ella había caído en el mismo pozo de la vida; embarrada en su propia condición humillante, pero también sabía que sólo yo podría sacarla de nuevo a la luz" (p. 72). María Magdalena insiste en quedarse en el burdel; Dolores la Cordera, saliendo al quite, propone que aquella noche la pasen allí mismo, hasta que al día siguiente, con menos nervios e ideas más claras, decidan qué hacer. María Magdalena permanece en el cuarto. Moisés baja a la sala, donde pide vino y cena. Allí conoce a Crisanto de las Heras, aficionado y entendido de flamenco.

18. Juerga flamenca. Moisés empieza a tocar la guitarra. Clientes y prostitutas hacen corro. Primeros bordoneos de la guitarra: es una petenera;[104] después, Moisés continúa con unos tientos. Crece el entusiasmo de los reunidos. Entre ellos está don Juan de Almadén, un señorito maduro y de fortuna. Moisés advierte cómo Dolores la Cordera acompaña a don Juan de Almadén hacia la alcoba donde está María Magdalena. Desesperado, bebe hasta que, borracho, dando tumbos, trata de marcarse unos pasos de baile. El coro bate palmas y canta, "Jorobeta, jorobeta . . ."(p. 83). De pronto aparece María Magdalena, seguida de don Juan de Almadén. Moisés, totalmente ebrio, vomita y pierde el sentido.
19. A medianoche Moisés despierta y va al cuarto de María Magdalena. En ese momento sale de la alcoba don Juan de Almadén, que pasa sin mirarlo siquiera (p. 88). Dentro, encuentra a María Magdalena medio desnuda, que, desafiante, le escupe: "Ya estoy deshonrada para siempre. Tú no querrás llevarte a casa una perdida" (p. 89).
20. Moisés se arrodilla ante ella, "llorando y gritando de amor y deseo" (p. 92), y le pide

> perdón. Ella le rechaza y le dice: "¡Me das asco, Moisés! Tú no eres un hombre." Moisés le contesta: "Porque soy hombre te perdono" (p. 93). El simbolismo de esta escena es evidente: recuerda el pasaje de los Evangelios, en el que Cristo perdona a María Magdalena, mujer pecadora.

"Solo de guitarra" es, en muchos sentidos, comparable a "La puesta de Capricornio" y a "La raya oscura." Sin embargo, en "La puesta de Capricornio," por la indiferencia y dignidad de Marco Tulio, primo de Recalde, hacia las veladas insinuaciones de Inés, el adulterio no llega a consumarse, lo que llena de ironía la conducta del tullido y da un tinte más trágico a su muerte.

Tanto Moisés como Damián Recalde son seres físicamente "inferiores" a la mujer amada, aunque su impotencia sexual no sea producto de su invalidez. María Magdalena e Inés (que habían accedido a casarse por intereses económicos), en un incontenible desprecio. impiden que el jorobado y el inválido se realicen. Lo ejemplarmente irónico en estas relaciones es que Moisés y Damián sean capaces de amar hasta el apasionamiento, soportando--masoquísticamente, si se quiere--toda clase de humillaciones y desprecios. No es falta de dignidad

ni de hombría lo que lleva a Moisés a aceptar de nuevo a la casquivana María Magdalena (hasta aquí el simbolismo con los Evangelios); todo lo contrario, es por haberse purificado en el sufrimiento y haber superado los condicionamientos con los que una sociedad cruel y despótica le había subyugado hasta entonces, que Moisés perdona a María Magdalena.

Si Damián Pecalde hallaba solaz y olvido en sus estudios históricos, Moisés se refugiaba en el toque de su guitarra. Ambos eran seres solitarios antes de conocer a quienes habían de amar hasta el paroxismo, y los seguirán siendo, cuando la indiferencia, la vanidad y la crueldad de Inés y de María Magdalena les humillen y hieran.

Es, pues, muy significativo el título de este relato--"Solo de guitarra"--, que alude al arte guitarrístico de Moisés, siendo su virtuosismo lo que atraiga a María Magdalena. No es una nota ni un detalle pintoresco o costumbrista que Moisés toque la guitarra. Sus relaciones con el instrumento son muy intensas. Señalemos las referencias que se hacen a la guitarra y a las especiales relaciones que Moisés mantiene con ella.

1. Desde que Moisés se autorretrata en la primera página de este relato (no olvidemos, contado en primera persona), se menciona su habilidad para "tocar con sentimiento la guitarra" (p. 9).
2. Enamorado de María Magdalena, pero incapaz de declararse--por una lógica timidez nacida de su deformidad física--, encuentra en la guitarra alivio y un resquicio de esperanza: "Por las noches, a solas en mi habitación, sentía unos fuertes deseos de llorar y me calmaba tocando la guitarra" (p. 10). Es evidente que el tañer el instrumento le proporcionaba una forma de canalización catártica para sus sentimientos reprimidos.
3. Se evidencian más y se sugieren sutiles paralelismos (formas de la guitarra y cuerpo de mujer) y melancolías inefables: "No sé que tiene una guitarra con ese cuerpo esbelto y feminino por donde se van los dedos persigüiendo inacabable caricia; sólo sé que cuando la toco soy otro; me olvido de mi desgracia, de las tristezas de la vida y de lo difícil que es abrir una rendija en esta sórdida prisión donde tropezamos los hombres con las paredes del sufrimiento lo mismo que moscas agrupadas contra un cristal"

(pp. 10-11). Y es la música--seguiriyas o soleares, tientos o cañas--, liberándose a sí misma de su prisión de madera y cuerdas, la que salva a Moisés.

4. Cuando Moisés toca para los demás, embelesando a los oyentes con su apasionado virtuosismo, la deformidad de su cuerpo se desvanece, igualándose así a los hombres y obligándoles a que le acepten (p. 22), porque su música también a ellos libera y purifica. El mismo Julio Antonio le dice: "Cuando tocas pareces un faraón y el alma se desprende y se olvida" (p. 25).
5. En el burdel de Dolores la Cordera, Moisés, harto de vino y de pena, toca la guitarra: el tiempo parece detenerse. Los demás ignoran su herida interior, pero a él no le importa porque sabe que la soledad y la desesperanza que le rondan sólo pueden ser comprendidas--o al menos, intuidas--en un mismo dolor, compartido en el momento cumbre de la juerga. Pero ese momento no llegará porque la escena se convierte en una pesadilla, en la que Moisés está solo con su jondo poso de amargura.

El siguiente y último relato que comentaremos de Un olor a crisantemo se titula "La máscara." Pedro Gimferrer piensa que este relato es una de las creaciones más sorprendentes del autor, y escribe: "Vuelve esta vez los ojos Serrano Poncela hacia el pasado y resucita con tintes irónicos y legendarios el Madrid de principios de siglo. Quizá por este distanciamiento temporal, el implacable estilete de la sátira no cierra el paso aquí a un delicado y fantasmagórico lirismo. . . . El relato, grotesco y cruel, tiene algo de esperpento. Su estilo, nostálgico, parece tender a un deliberado anacronismo."[105]

José Domingo dice que Serrano Poncela "vuelve . . . en la mayor parte de estas narraciones a la España de su infancia o de su juventud; así en 'La máscara,' trasposición carnavalesca del Madrid del primer cuarto de siglo, fantasía anecdótica del mejor estilo."[106]

"La máscara" cuenta un episodio escalofriante vivido por Alvarito "Brummel," joven pintor madrileño. Día de carnaval. Una desconocida enmascarada seduce a Alvaro y se las ingenia para que éste se disfrace de mago Merlín, portando una esfera de cristal. La bella enmascarada le propone presentarse a un concurso de disfraces que iba a presidir el rey Alfonso. Ambos se dirigen hacia el lugar donde se celebrará el certamen.

En el camino, y a pesar del extravagante disfraz de Alvaro, éste es reconocido por un periodista amigo suyo. La desconocida desaparece, envuelta en el tumulto carnavalesco. Alvaro presiente que algo extraño y peligroso le acecha. Acosado por unos hombres disfrazados de osos, echa a correr y arroja, lejos de sí, la esfera de cristal a un solar por el que pasa en su huida. Se oye una terrible explosión. Después, Alvaro--vivo por milagro--comprende que ha sido víctima de un grupo anarquista que, al azar, lo había elegido a él para que--inocentemente--asesinase al rey. La explosión de la esfera de cristal--una bomba--también lo hubiese matado a él.

Los huéspedes

El último libro de Serrano Poncela, Los huéspedes (1968),[107] agavilla dieciséis relatos en los que se incluyen los aparecidos en su primer libro, Seis relatos y uno más, publicado en 1953.

Los relatos de Los huéspedes se caracterizan por la dimensión fantástica y la recreación de un contexto mítico. A diferencia de las otras colecciones de relatos de Serrano Poncela, las historias de Los huéspedes son muy breves, no sobrepasando algunas la página y media.[108]

La interpretación insólita del mito, las constantes citas de erudición enfocadas con sentido lúdico y un fino humor no exento de punzante ironía son los rasgos más sobresalientes del primer relato del libro, "La sirena."[109]

"La sirena" es, además, un relato impregnado de alusiones literarias y mitológicas: Ulises, Orfeo y los Argonautas, Platón, Goethe y Nathaniel Hawthorne encarnan, en el extraño presente del narrador (amo de Jacinta, la sirena) su más profunda irrealidad. La literatura y la mitología se confuden, creando nuevas formas en esta redoma ponceliana de lo fantástico.

En el relato "El homúnculo," Telésforo vive "encerrado en una garrafa" (p. 13), siendo también propiedad de Serrano Poncela. Telésforo dice lo siguiente de su dueño y carcelero: "Mi mayor deseo es saber, alguna vez, qué hará conmigo el tirano a quien pertenezco; esta imperfecta criatura humana con extrañas pretensiones, digo, Serrano Poncela--así le nombran--escritor, malhumorado a veces, siempre imprevisible, bastante calvo y antojadizo" (p. 13).

Telésforo odia a Jacinta, y aún más a su dueño, quien--conociendo los poderes mágicos del homúnculo--trata de sonsacarle historias con las que podrá satisfacer su sequedad fabuladora de "fracasado escritor" (p. 16).

El libro De Natura Rerum, de Paracelso, alquimista del siglo XVI, sirve a Serrano Poncela de punto de partida para imaginar--y crear--a ese extraño e iracundo hombrecillo a quien llama Telésforo, robado por él mismo del laboratorio del instituto tecnológico de Massachusetts (pp. 22-23), según nos cuenta, lleno de resentimiento, Telésforo.

Del homúnculo (parodia de Borges y guiño a Juan José Arreola), Serrano Poncela, como si quisiera poner en práctica los consejos de Paracelso, extraerá

la idea germinal para su próximo relato: "La mandrágora."

En el mismo tono lúdico y desenfadado, este relato cuenta las relaciones entre Circe, la mandrágora, y su creador, Afrodisio Bonheur. "La sirena," "El homúnculo" y "La mandrágora" pueden ser considerados como pertenecientes a un tríptico en el que, tras la pátina alquímico-mítica que los envuelve, subyace un hálito de crueldad y enajenamiento.

Del relato "El centinela,"[111] Marra-López escribe lo siguiente: "Una cierta influencia kafkiana, despojada de problemática teológica, existe en la seria ironía de la narración. Ironía que es de fondo más que de forma, ya que la realidad está presentada objetivamente y como narrando algo que es normal, sin deformaciones ni dislocaciones del lenguaje. La ironía surge por el contraste entre lo narrado y la realidad que existe como arquetipo en la mente del lector."[112]

Varias hipótesis se esgrimen con el objeto de culpar o absolver la conducta de un centinela--durante la guerra hispano-marroquí de 1860--acusado de haber abandonado su puesto durante la noche, ocasión que

habían aprovechado los moros "para pasar a cuchillo buena parte de la guarnición dormida" (p. 55). Las hipótesis son las siguientes:

a) El centinela había pasado la noche con una prostituta árabe, amándose "a la usanza mora" (p. 55).
b) Enajenado por el sol del Atlas, que produce espejismos "y proyecta en los ojos enrojecidos toda suerte de imágenes reales" (p. 56), el centinela había entregado el fusil a su sombra, yéndose, después, a holgar con la mora.
c) El fiscal opinó que la prostituta que sedujo al centinela era un moro disfrazado, por lo que habría que acusarle de "abandono de servicio en activo, deserción y sodomía" (p. 58).

La terrible ironía a la que Marra-López hace referencia estriba en el hecho de que todas esas hipótesis y el subsiguiente consejo de guerra se habían realizado mucho después de que el centinela hubiese sido baqueteado y fusilado. Se estaba juzgando, pues, a un muerto.

En el relato "Una pasión culpable," Serrano Poncela sorprende al lector cuando éste descubre el insólito e inesperado final. En uno de sus paseos por París, un rico coleccionista de cuadros encuentra, en la tienda de un anticuario, a una bella y enigmática mujer: "Era uno de esos rostros turbadores que detrás de su aparente serenidad esconden algo equívoco; así como la expresión de quien se recata y ofrece a la vez" (p. 80). Cierra el trato con el anticuario, y "la" lleva a su casa, donde "la" esconde en la biblioteca, para que su mujer no sospeche.

Al final, el lector advierte que, tanto el pronombre personal femenino como el complemento directo de mismo género, habían ocultado--con sutil ambigüedad--no a una mujer de carne y hueso sino al retrato de una dama, en un cuadro pintado por Bernardino Luini, discípulo de Leonardo Da Vinci (p. 86).

En el relato titulado "El doble," el narrador--en primera persona--cuenta cómo le había obsesionado la idea de que un nuevo huésped--idéntico a sí mismo--le hubiese suplantado, tomando su propia personalidad. "El doble" es un brevísimo relato, en el que se manifiestan toda la amargura, la resignación y la

tristeza que siente el ser humano ante la implacabilidad del paso del tiempo y de su consecuente envejecimiento físico. El otro, el doble, no existe sino en la memoria del que fuimos en el pasado, un pasado que no va más lejos del cercano ayer (p. 113).

Otro de los relatos más enigmáticos de Los huéspedes es "El féretro," en el que se cuenta cómo un fabricante de féretros se adentra con tanta obsesión y escrupulosidad en su arte--macabro, sin duda--, que llega a escribir todo un tratado sobre el mismo: "Feretron." A medida que avanza en sus trabajos, se le ocurre llevar a la práctica sus teorías, fabricando su propio féretro. Mientras, su obsesión le ha aislado totalmente del mundo que le rodea. Un día lo descubren muerto: se había acostumbrado a yacer en el féretro y, hallándolo tan acogedor, decidió que no valía la pena levantarse más.

Se ha insistido mucho en el carácter realista de la literatura española. En el caso que nos ocupa--la narrativa del exilio--hemos tenido ocasión de comprobar que lo fantástico es también un aspecto importante. En Serrano Poncela esta inclinación por

lo fantástico, lo enigmático y lo misterioso no surge espontáneamente al final de su obra narrativa. Hemos mencionado ya que los cuentos de Seis relatos y uno más--libro con el que inició su carrera literaria--son la reelaboración de unos mitos clásicos con pretensiones artísticas, y muestran un gusto muy peculiar por los aspectos insólitos de la realidad.

Será en el contacto con la nueva y deslumbrante realidad americana que esta faceta de lo fantástico aparezca de nuevo en sus relatos: "El zopilote" y "La Bonne Ercilie" son buenos ejemplos.

Tampoco hay que olvidar la importancia de este género de la literatura fantástica en muchos autores hispanoamericanos, especialmente en Horacio Quiroga, J.L. Borges, Carlos Fuentes y Julio Cortázar.

Segundo Serrano Poncela--como vimos al principio de este capítulo--había elaborado una serie de principios teóricos sobre el arte de narrar. Es ahora--tras este intento de aproximación a su obra narrativa--cuando debemos señalar hasta qué punto concuerdan tales principios con la realidad de su obra, en sus logros y en sus limitaciones.

Para resumir, y en líneas generales, he aquí algunos de los rasgos y características que predominan en la obra narrativa de Segundo Serrano Poncela:

1. La temática ponceliana es variadísima aunque se destaquen en ella los siguientes asuntos:
   a) España en su historia o la historia española como trasfondo de la fábula.
   b) La Guerra Civil española: todos fueron inocentes y culpables.
   c) El exilio: la influencia del nuevo medio americano.
   d) El amor y el sexo; el erotismo y la sensualidad impregnan muchas de sus narraciones.
   e) La deformación física y moral de muchos de sus personajes: la calidad humana radica en la superación de los tabúes que la sociedad impone al individuo.
   f) Lo fantástico: lo desacostumbrado adquiere visos de naturalidad.
2. Visión del mundo:
   a) Homo homini lupus: la naturaleza del hombre es cruel, perversa y egoísta.
   b) Escepticismo: el hombre es un juguete del destino, del azar; el hombre es un ser para la

muerte.

c) Conflicto entre su propia personalidad y carácter y el mundo que le rodea.

3. El lenguaje:

a) Evolución en su arte narrativa: comienza a escribir con un estilo forjado, denso y original.

b) Adecuación del habla de los personajes con la clase social a la que pertenecen. Sin embargo, esto no siempre se consigue por lo que se intenta salvar con el uso del estilo indirecto: el narrador cuenta lo que le han contado.

c) Exceso de citas literarias, en algunas narraciones: su erudición lastra, a veces, el ritmo del relato.

d) Léxico abundante, pero sin caer en verbosidades barroquizantes.

La obra narrativa de Segundo Serrano Poncela se nutre, pues, de la dialéctica entre el testimonio de una realidad experimentada y de la trasmutación de esa realidad por medio del proceso imaginativo.

Notas

[1] Entrevista personal con Eugenio F. Granell, 26 mayo 1983.

[2] Entrevista personal con Manuel Andújar, 23 agosto 1982.

[3] "Reivindicación de Segundo Serrano Poncela, escritor," Informaciones [Madrid], 2 junio 1983, p. 8.

[4] Vicente Llorens, Memorias de una emigración. Santo Domingo, 1939-1945 (Barcelona: Ariel, 1975), p. 144.

[5] Llorens, p. 145.

[6] Llorens, pp. 145-46.

[7] Llorens, p. 146.

[8] Segundo Serrano Poncela, "El novelista y su sombra," Insula, No. 235 (1966), pp. 1 y 12.

[9] Segundo Serrano Poncela, Habitación para hombre solo (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1963), pp. 144-45.

[10] Serrano Poncela, Habitación para hombre solo, p. 145.

[11] Llorens, p. 147.

[12] Llorens, p. 148.

[13] Llorens, p. 148.

[14] Segundo Serrano Poncela, El pensamiento de Unamuno (México: Fondo de Cultura Económica, 1953). Nuestras citas son de esta edición.

[15] J.R. Marra-López, Narrativa española fuera de España (1939-1961) (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963), p. 416.

[16] Segundo Serrano Poncela, "Esencia y existencia de los españoles," La Torre [Puerto Rico], 28 (1959), 137-147.

[17] Segundo Serrano Poncela, El secreto de Melibea y otros ensayos (Madrid: Ediciones Taurus, 1959).

[18] Marra-López, p. 420.

[19] Segundo Serrano Poncela, Formas de vida hispánica (Garcilaso, Quevedo, Godoy y los ilustrados) (Madrid: Editorial Gredos, 1963).

[20] Joaquín Marco, reseña de Literatura y subliteratura, por Segundo Serrano Poncela, Insula, No. 239 (1966), p. 8.

[21] José Domingo, La novela española del siglo XX. De la postguerra a nuestros días (Barcelona: Editorial Labor, 1973), p. 84.

[22] Serrano Poncela, Habitación para hombre solo. Citas de esta edición.

[23] Max Aub, Manual de Historia de la Literatura Española (México: Editorial Pormaca, 1966), II, 329.

[24] José Domingo, p. 85.

[25] Darío Villanueva, "La novela," en El año literario español 1977 (Madrid: Editorial Castalia, 1976), p. 19.

[26] Santos Sanz Villanueva, "La narrativa del exilio," en Cultura y Literatura, Vol. IV de El exilio español de 1939, ed. José Luis Abellán (Madrid: Taurus Ediciones, 1977), p. 173.

[27] Erna Brandenberger, Estudios sobre el cuento español contemporáneo (Madrid: Editora Nacional, 1973), p. 43.

[28] Segundo Serrano Poncela, El hombre de la cruz verde (Barcelona: Editorial Andorra, 1969). Citamos por esta edición.

[29] José Domingo, Prólogo, El hombre de la cruz verde, p. 11.

[30] Domingo, Prólogo, El hombre de la cruz verde, p. 14.

[31] Concha Castroviejo, "Segundo Serrano Poncela: El hombre de la Cruz Verde," Insula, Nos. 296-297 (1971), p. 27.

[32] Castroviejo, p. 27.

[33] Sanz Villanueva, p. 173.

[34] Thomas Mermall, "El texto icónico: La alegoría de la realidad del otro en los relatos de Francisco Ayala," Hispanic Review, 51, No. 1 (1983), 45.

[35] Para este aspecto de la novela de Carlos Fuentes, véase el ensayo "Terra Nostra," en Disidencias (Barcelona: Seix Barral, 1978), pp. 221-56.

[36] Carlos Fuentes, Terra Nostra (México: Joaquín Mortiz, 1975).

[37] Fuentes, p. 749.

[38] Monique Joly, Ignacio Soldevila, Jean Tena, Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975) (Montpellier: Collection du Centre d'Etudes Sociocritiques, 1979), p. 171.

[39] Segundo Serrano Poncela, La Viña de Nabot (Madrid: Ediciones Albia, 1979). Citas de esta edición.

[40] Darío Villanueva, p. 16.

[41] Roberto Ruiz, "Símbolos novelísticos del exilio," MLA Convention, New York, 27 diciembre 1981.

[42] Segundo Serrano Poncela, "La novela española contemporánea," La Torre, 2 (1953), 105-28.

[43] Jorge Campos, reseña de La Viña de Nabot, por Segundo Serrano Poncela, Insula, No. 399 (1980), p. 10.

[44] Campos, p. 10.

[45] Campos, p. 10.

[46] J.E. Cirlot, A Dictionary of Symbols (New York: Philosophical Library, 1981), p. 360.

[47] Serrano Poncela, "La novela española contemporánea," p. 112.

[48] Compárese estos pasajes de La Viña de Nabot con "El Tajo" y "La cabeza del cordero," de Francisco Ayala.

[49] Fernando de Rojas, La Celestina, ed. Julio Cejador y Frauca (Madrid: Espasa Calpe, 1966), I, 19-21.

[50] Fernando de Rojas, p. 22.

[51] Fernando de Rojas, pp. 204-05.

[52] Gonzalo Sobejano, en Nietzsche en España (Madrid: Editorial Gredos, 1967), p. 264, hace la misma referencia a la moral del hombre solitario y fuerte, al comentar el estudio de Serrano Poncela sobre Ganivet.

[53] Cotéjense, siempre que nos refiramos al aspecto formal de la narrativa ponceliana, los principios teóricos del autor, que transcribimos a comienzo de este capítulo.

[54] Estos relatos fueron aunados por Serrano Poncela a otros de variada temática en Los huéspedes, por lo que nos referiremos a ellos cuando tratemos de este libro.

[55] Marra-López, p. 422.

[56] Pedro Gimferrer, "En torno a la obra narrativa de Serrano Poncela," Insula, No. 226 (1965), p. 7.

[57] Segundo Serrano Poncela, La venda (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1956). Citaremos por esta edición.

[58] José Domingo, La novela española del siglo XX. De la postguerra a nuestros días, p. 84.

[59] Gimferrer, p. 7.

[60] Gimferrer, p. 7.

[61] Marra-López, p. 425.

[62] Marra-López, p. 425.

[63] Martha Bayles, reseña de Suicide in America, por el Dr. Herbert Hendin, New York Times Book Review, 20 junio 1982, p. 16.

[64] Joan Estruch y Salvador Cardús, Los suicidios (Barcelona: Editorial Herder, 1982), pp. 141-42.

[65] Gregorio Marañón, Amiel. Un estudio sobre la timidez (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), pp. 75-76.

[66] J.L. Ponce de León, La novela española de la Guerra Civil (1936-1939) (Madrid: Insula, 1971), p. 149.

[67] Marra-López, p. 426.

[68] Marra-López, p. 432.

[69] Ponce de León, pp. 111-116.

[70] Marra-López, p. 431.

[71] Compárese a Inka Vrana con Lonia Goldberg, amante de Solares y, esporádicamente, de Dídimo Balsaín, durante los días del Congreso Nacional de Escritores en Valencia. Tomás Dídimo Balsaín--como el teniente de este relato--encuentra en la extranjera la posibilidad de olvidar el presente caótico de la guerra; por eso, al amarla, "el mundo se hundió en el vértice del placer: la guerra, la paz, los recuerdos, deberes y dolores" (La Viña de Nabot, p. 231).

[72] Segundo Serrano Poncela, La raya oscura (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1959). Citamos por esta edición.

[73] Marra-López, p. 434.

[74] Marra-López, p. 435.

[75] Marra-López, p. 436.

[76] Eugenio G. de Nora, La novela española contemporánea (1939-1967) (Madrid: Editorial Gredos, 1982), pp. 238-39.

[77] de Nora, p. 239.

[78] Gimferrer, p. 7.

[79] José Domingo, La novela española del siglo XX. De la postguerra a nuestros días, p. 84.

[80] Brandenberger, pp. 168-69.

[81] Compárense estas descripciones del cuerpo podrido y pestilente de Mompou con las de los leprosos en "La venda" y con la de Carlos, mortalmente herido, en El hombre de la cruz verde.

[82] Son muchos los personajes deformados (o degradados por sus propios vicios) en la obra narrativa de Serrano Poncela: en Habitación para hombre solo, los borrachos del Bowery neoyorkino; en El hombre de la cruz verde, Mari Blasa y el enano Córcoles; en "La venda," los leprosos; en "La puesta de Capricornio," el tullido Damián Recalde y la Prisca, su criada enana; en "Solo de guitarra," el jorobado Moisés; etc., etc.

[83] Ni Agoué ni Ercilie aparecen como divinidades en el mundo de la santería hispanoamericana, ni en el macumba brasileño (González-Wippler, Migene. The Santería Experience. New Jersey: Prentice-Hall, 1982; Bramly, Serge. Macumba, Forces noires du Bresil. Paris: Editions Seghers, 1975). Son divinidades autóctonas del vohodú haitiano, de origen guineano. Agoué es divinidad oceánica, protector de marineros y pescadores. Una de sus amantes (además de Danbala y Ogou), Ercilie (Erzulie Fréda Dahomey), es la versión haitiana de una diosa cuyos atributos son la carnalidad, la vanidad, la belleza y el amor. Es astuta y soberbia; además, rica. Para la iconografía de esta divinidad del "vohodú," consúltese el libro de Sheldon Williams, Voodoo and the Art of Haiti (Nottingham: Morland Lee Ltd., 1969). Sobre los celos y rituales de Ercilie, consúltense las páginas 71 a 78 en Voodoo Heritage, de Michel S. Laguerre (California & London: Sage Publications, 1980).

[84] José-Carlos Mainer, "La primera persona narrativa en Francisco Ayala y Serrano Poncela," Insula, No. 242 (1967), p. 3.

[85] Segundo Serrano Poncela, La puesta de Capricornio (Buenos Aires, Editorial Losada, 1959). Citas de esta edición. La ambigüedad anfibológica del título está llena de malicia y socarronería, y se justifica por su argumento.

[86] Marra-López, p. 437.

[87] Sanz Villanueva, p. 173.

[88] Brandenberger, pp. 158-59.

[89] Ya hemos subrayado el inusitado interés que Serrano Poncela muestra en sus escritos por personajes y tipos deformes y monstruosos. Esta especie de malévolo desafío (de una naturaleza que por su mecánico y ordinario código ha visto truncado los objetivos de lo que consideramos "normal,") que presentan algunos de los personajes, es lo que atrae y fascina a Serrano Poncela. Es una actitud semejante a la de la fotógrafa norteamericana (recientemente fallecida), Diane Arbus, cuyas imágenes de enanos, gigantes, trasvestistas, alcohólicos y otros marginados no muestran un interés folklórico ni costumbrista, sino que establecen un lazo afectivo con los fotografiados. El objetivo de la cámara es implacable: refleja una imagen idéntica a la realidad, pero ésta no es sino la visión individual y única--a veces, interpretativa--del fotógrafo. La escritura y la fotografía de estos artistas quieren ser, también, testimonio de un presente enajenante y caótico a nivel cosmológico, proyección, quizá, de una conciencia trastornada.

[90] Esta atmósfera de erótica morbosidad tiene los acentos y tonos de algunos filmes buñuelianos. Recuérdense los mundos sórdidos y perversos de Viridiana y Tristana (Tristana es, por cierto, el nombre de la protagonista de "La copa quebrada," otro relato de Serrano Poncela).

[91] Son notables los paralelismos existentes entre estas situaciones y algunas de Si te dicen que caí, la novela de Juan Marsé, en la que el mirón, impedido para el acto sexual por su invalidez física (está en una silla de ruedas), obliga a una joven pareja--acosada por el hambre--a cometer todo tipo de perversiones sexuales, mientras que él, semioculto tras una espesa cortina, les va imponiendo los actos que su imaginación calenturienta le sugiere, como director teatral y amo poderoso. Este "voyeurismo" está presente en algunos relatos de Serrano Poncela. Recuérdese que don Carlos, en El hombre de la cruz verde--impotente sexual--, se satisface espiando los místicos arrebatos de Laurencia. En Si te dicen que caí, el joven inválido observa--imaginamos, estáticamente--la humillación de la "capa pluvial"; en "La puesta de Capricornio," la espía y mirona es Prisca, naturaleza frustrada por sus deformidades (de"gorgona de aldea," se la llama en una ocasión (p. 61)). En la novela de Marsé, Conrado Galán quiere ser testigo de la humillación de la muchacha (para él, símbolo de la mujer que jamás podrá poseer). Considera a la mujer culpable de su impotencia, por lo que se encierra así en un círculo vicioso. La Prisca, en el relato de Serrano Poncela, odia a Damián, como ella, ser frustrado.

[92] Recuérdese la mención y referencia a los atributos viriles de Córcoles, el bufón, amancebado con Casilda y amante de Estefanía, en El hombre de la cruz verde. Por otra parte, la rijosidad de los enanos (o voracidad sexual) es, en boca de las gentes, proverbial. Por eso, Moisés, el jorobado de "Solo de guitarra," se defiende de esa mala fama popular, cuando piensa: "No sé por qué motivo creía, como tantas gentes, que los individuos contrahechos andamos siempre tras de placeres vergonzosos" (p. 16).

[93] Ponce de León, pp. 125-26.

[94] Marra-López, p. 426.

[95] Marra-López, p. 426.

[96] Marra-López, p. 433.

[97] Segundo Serrano Poncela, Un olor a crisantemo (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972). Citamos por esta edición.

[98] José-Carlos Mainer, p. 3

[99] Julio Antonio tiene el mismo cinismo achulapado que Joaquín Pez, el amante de Isidora Rufete en La desheredada, de Pérez Galdós.

[100] Compárese esta frase de Moisés con el sentimiento de culpa de Refugio, en el relato "Cirios rojos."

[101] Los contradictorios sentimientos de Moisés recuerdan los de don Luis Barreto, también devorado entre el dilema de vengar su honor mancillado y su propia debilidad para llevarlo a cabo. Los estados anímicos en los que ambos se hallan--cuando recorren, enloquecidos y gesticulantes, las calles de la ciudad--son los mismos. Don Luis Barreto y Moisés son víctimas de un férreo código del honor--calderoniano--, impuesto por una sociedad implacable.

[102] Hay mucho de Dostoyevski en las narraciones de Serrano Poncela, como han visto varios críticos acertadamente. Compárese la soledad que siente Moisés con la del protagonista de "Noches blancas," rechazado cuando la bella Nástenka se aleja con su amante. Por otra parte, ese bucear del autor en las zonas profundas y oscuras--a veces, pantanosas--del alma humana es comparable a la minuciosidad analítica con que Dostoyevski crea a Alexei Ivanovich, en El jugador, por ejemplo. Moisés pudo haber dicho lo que afirma Dostoyevski en Memorias del subsuelo, que cuando se ama, se puede prescindir de la felicidad, y que la vida es bella aun cuando se sufre. También Dostoyevski--como Serrano Poncela--escribió algunos relatos de tema fantástico, como por ejemplo, "El sueño de un hombre extraño."

[103] Este sentencioso y lúcido andaluz--con un algo del Mairena machadiano--resume así todo el sentimiento fatalista del hombre del Sur. La copla andaluza es aun más tajante y desesperanzada: "No hay más verdad que la muerte . . . ."

[104] Muy a tono con lo que le atormenta, Moisés comienza a tocar por peteneras, que, como las soleares, polos, cañas, toñás y rondeñas, son cantes tristes sentimentales. Una de las más populares variantes de la petenera dice:

> Quien te puso petenera
> No te supo poner nombre,
> Que debió de haberte puesto
> ¡Niña de mi corazón!
> Que debió de haberte puesto
> La perdición de los hombres.

Aunque tal vez hubiese sido más apropiada la copla que dice:

> Tengo una pena conmigo
> Que naide se la diré;
> Daré martirio a mi cuerpo
> ¡Soleá, y más soleá!
> Daré martirio a mi cuerpo
> Por darle gusto ar queré.

(Coplas recogidas por Antonio Machado y Alvarez en sus Cantes flamencos, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1975, pp. 227 y 229 respectivamente).

[105] Gimferrer, p. 7.

[106] José Domingo, La novela española del siglo XX. De la postguerra a nuestros días, pp. 84-85.

[107] Segundo Serrano Poncela, Los huéspedes (Caracas: Monte Avila Editores, 1968). Citas de esta edición.

[108] Por su brevedad y lo insólito de muchas situaciones, se podría pensar en los relatos de Franz Kafka, reunidos en La condena y La muralla china, por ejemplo. Lo misterioso y mágico recuerdan también algunos relatos de Edgar Allan Poe y de Carlos Fuentes; del escritor mexicano, recuérdense los titulados "Aura" y "La ola."

[109] Compárese este relato con el de Alvaro Cunqueiro, "La sirena griega."

[110] A título de curiosidad, consultense los volúmenes V y VI de la monumental obra de Lynn Thorndike, History of Magic and Experimental Science (New York: Columbia University Press, 1941). Sus datos sobre el origen y aventuras de estos minúsculos y bisexuados seres, son fascinantes.

[111] La guerra de Marruecos ha sido tema para muchas novelas y relatos españoles. Valgan tres ejemplos: El blocao (1928), de José Díaz; Imán (1930), primera y magistral novela de Ramón J. Sender; Los caimanes (1931), de Manuel Ciges Aparicio.

[112] Marra-López, p. 423.

[113] Ya lo había expresado don Francisco de Quevedo:

> . . . . . .
> Breve combate de importuna guerra,
> en mi defensa soy peligro sumo,
> y mientras con mis armas me consumo,
> menos me hospeda el cuerpo que me entierra.
> Ya no es ayer, mañana no ha llegado,
> hoy pasa, y es, y fué con movimiento,
> que a la muerte me lleva despeñado.

También en el último terceto de "Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte":

> . . . . . .
> vencida de la edad sentí mi espada,
> y no hallé cosa en que poner los ojos
> que no fuese recuerdo de la muerte.

(Francisco de Quevedo, Obras completas [Madrid: Aguilar, 1966], II, pp. 33 y 42 respectivamente.)

NARRATIVA BREVE DEL EXILIO ESPAÑOL DE 1939

by

Gerardo Piña

Volume 2

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1985

VI

Un surrealista español en el exilio:

Eugenio F. Granell

. . . . . .

Y aquí estamos amigos
celebrando a Granell.
Porque es justo que amigos celebren al poeta,
Al pintor que en colores ha conjurado al mundo
Inventando las múltiples maneras de hacer con las palabras
Un juguete capaz de transformar el mundo,
A la medida de los hombres, sin cejar, sin claudicar
Un ápice en la certeza surreal de que vivir es una maravilla
Si sabemos mirar con los ojos abiertos,
Que es posible soñar y estar despierto.

Ludwig Zeller
The Invention of Dice or Eugenio Granell
O la invención del dado[1]

Estamos por una poesía nacional nutrida en la universal, única forma de ser propia; con lo clásico de ayer, de hoy y de mañana; con la creación sin límites, sin fronteras y permanente; con el mundo misterioso del hombre, universal, secreto, solitario e íntimo, creador siempre.

Estamos contra toda limitación del hombre, la vida y la poesía; contra todo falso insularismo que no nazca de una nacionalidad universalizada en lo eterno profundo de todas las culturas; contra la permanente traición a la poesía y sus permanentes traidores por corta visión.

La Poesía Sorprendida[2]

Hemos querido abrir este capítulo sobre el escritor, pintor y músico, Eugenio Fernández Granell, con las palabras de su amigo, Ludwig Zeller, en ocasión del homenaje que se le tributó a Granell al jubilarse como catedrático de Literatura y Lengua españolas, en Brooklyn College, tras una larga y fructífera labor pedagógica. Sin embargo, su retiro de las aulas académicas le ha brindado, en compensación, más tiempo y serenidad para continuar una labor pictórica y literaria fascinante y originalísima.

Lo primero que hay que decir de Eugenio F. Granell es que su visión del mundo, de los hombres y de las cosas es surrealista. Por eso, como punto de partida, hemos reproducido también el manifiesto surrealista de La Poesía Sorprendida, en que un grupo de jóvenes escritores--poetas, narradores y ensayistas--se inclinaban por un arte en libertad y clamaban por la humanización del hombre. El cofundador y uno de los más activos colaboradores de La Poesía Sorprendida--revista dominicana que tantos elogios recibiese de André Breton--fue el exiliado español, Eugenio F. Granell.

La Guerra Civil española y el posterior exilio por Centroamérica, el Caribe y los Estados Unidos son las coordenadas histórico-geográficas que delimitan y

emplazan la narrativa de Granell. Como Manuel Andújar y Serrano Poncela, Eugenio F. Granell inicia su obra literaria fuera de España.

Al aproximarnos a la obra literaria de Eugenio F. Granell, nos asalta una serie de problemas que por ahora sólo podemos dejar apuntados: ¿surrealismo español?; ¿surrealismo exiliado?; ¿neosurrealismo?

Es importante también, y ya que de surrealismo tratamos, que tengamos presentes algunas de las ideas y principios con los que los surrealistas han fundamentado sus concepciones sobre la naturaleza y el arte.

Desde los primeros relatos que Granell publicara en La Poesía Sorprendida (y que posteriormente recogería en El hombre verde), en 1944, hasta la primera edición española de su libro más conocido, La novela del Indio Tupinamba, en 1982, han ido apareciendo otras narraciones y libros de ensayo, muchos de ellos con ilustraciones del mismo Granell. También ha escrito Estelas de presagios (1981), libro de poemas.

Aunque en este estudio destaquemos sus breves y originales cuentos de Federica no era tonta (1970), también habremos de hacer referencias y comentarios a otros textos suyos. En Granell--como en otros surrealistas--la separación de géneros es algo ilusorio; por eso, su

obra literaria está densamente intertextualizada.

Nada mejor para que obtengamos una semblanza de Granell que sus propias palabras, en las que se autorretrata:

> La Pardo Bazán, Menéndez Pidal, Madariaga y yo somos de La Coruña, pueblo, así, feliz.
> Soy el menor, pues nací en 1912. Hice estudios en varias universidades.
> Me doctoré en Sociología en la New School for Social Research, de Nueva York.
> Fui profesor en diversos centros, y lo soy, desde 1960, del Brooklyn College.
> Luché del lado republicano durante la guerra civil. Me refugié en Francia.
> Viví en la República Dominicana, Guatemala y Puerto Rico. Ahora resido en Nueva York.
> Fui periodista, soldado, obrero, campesino, comentador de radio, músico, decorador, ilustrador y crítico.
> Fracasé como deportista, militar, colono, comerciante, fotógrafo y actor.
> Publiqué libros, poemas, artículos y ensayos.
> Celebré exposiciones de pintura.
> Obtuve premios en los que creo poco. En brujas creo menos; en el fascismo internacional y en el nacionalismo comunista, nada.
> Siendo gallego, aspiro a ser gran español y el más insignificante de los galleguistas.
> Trato de aprender a tocar la guitarra, y como ya voy por la segunda cuerda, con cinco años más, ¡listo! Estoy casado.
> Tenemos tres hijos y cuatro nietos.
> Lo que más me gusta de la vida tradicional es ser hijo, hermano, esposo, padre y abuelo.
> De la proletaria no me gusta nada; de ahí mi anhelo de que quienes lo son dejen de serlo.[3]

He aquí, pues, su origen gallego, su participación en la Guerra Civil española, su exilio en tierras americanas, sus variados oficios, sus arraigadas y

ardientes ideas políticas (que repudian cualquier tipo de totalitarismo y claman por una verdadera justicia social) y su fe en el amor.

Tres son los aspectos que debemos destacar en la vida de Eugenio F. Granell: su infancia y adolescencia gallegas, la Guerra Civil y el exilio por tierras americanas y su amistad con el fundador del surrealismo, André Breton. Iríamos contra la evidente actitud universalista del propio Granell si llevásemos demasiado lejos nuestras elucubraciones sobre sus raíces galaicas. Pero, en Galicia pasó su niñez y parte de su juventud, años en los que la imaginación se alimenta del asombro diario ante lo insólito, nuevo y trascendental. Como en sus paisanos Valle-Inclán, Rafael Dieste y José Ruibal, lo maravilloso y lo mágico, lo misterioso y lo poético, inherentes a las tierras galaicas, alimentan, también, los alegóricos y esperpénticos textos de Eugenio F. Granell.

Sobre la Guerra Civil, Granell escribe La novela del Indio Tupinamba, en cuyas páginas se interpreta el conflicto bélico a través de unos símbolos que aluden a lo absurdo y cruel de toda guerra.

Su destierro--y por extensión, la naturaleza misma del exilio--es también un factor decisivo y determinante en la temática de varias narraciones suyas.

Granell conoció a André Breton y a su esposa, Elisa, en Santo Domingo. Su arte se haría para siempre, furiosamente surrealista. De este reencontrado fervor nacería un libro-homenaje a la amistad que le unía con el fundador del surrealismo: Isla cofre mítico.

Hablar, ya de entrada, del surrealismo de Granell nos obliga a referirnos brevemente al tan vituperado y silenciado surrealismo español. Sí, se puede--y se debe--hablar de surrealismo español (como se habla de surrealismo francés o checo) y su máximo exponente es hoy Eugenio F. Granell, desterrado de España en 1939.

El surrealismo francés--nacido de los experimentos dadaístas y del Maldoror lautrémontiano--iba a permitirle a Granell retomar la antorcha de quienes le habían precedido en la corriente "surrealista" hispánica de su propia cultura y tradición: Quevedo y Gracián, Torres Villarroel y Goya, Solana y Valle-Inclán. Para Granell, España es un país surrealista y sus mejores expresiones artísticas y literarias así hay que considerarlas.

Ante todo, el surrealismo de Granell, alimentado por esas raíces de tradición hispánica y por el pensamiento y la moral bretonianos, entre otras, se ha asimilado los presupuestos de ambas corrientes--en el fondo, una misma cosa--, convirtiéndose en un modo de ser y de crear auténticamente granelleano. Pero como no se trata de colocar etiquetas (hay ya demasiadas y,

además, sería inapropiado, tratándose de un surrealista), el surrealismo de Granell es para nosotros una forma única de entender el arte y la vida, de acuerdo con los preceptos y direcciones del surrealismo más ortodoxo, es decir, bretoniano.

El surrealismo, más que un arte, es una forma de vida. Los objetivos que el surrealismo pretende alcanzar son, fundamentalmente, tres: 1) transformar el mundo; 2) cambiar la vida; 3) rehacer, desde sus fundamentos, el entendimiento humano. En otras palabras, el surrealismo trata de volver a los orígenes de nuestra evolución como seres humanos (¿la postura erecta?; ¿la utilización de la piedra y los metales con fines utilitarios?; ¿el sobrecogimiento y la devota admiración ante lo maravilloso?). Dicho de otra manera, se trata del mundo del niño y del hombre primitivo (piénsese en los aborígenes australianos, por ejemplo), cuyas características comunes son la capacidad para el asombro, la ingenuidad y, sobre todo, una misma actitud vital que brota de su preponderante vivir el presente. En la civilización occidental principalmente, la educación basada en los sanos principios de la lógica, de cuño cartesiano, mutila al individuo de su capacidad imaginativa, convirtiéndole

en un número más del borreguil rebaño raciocinante. Como fin último de sus buenos empeños, el ciudadano medio de cualquier país del mundo, especialmente en los países industrializados, esclavizado por la rutina diaria del trabajo y por las inhibiciones de una sociedad que lo reprime y aliena, se abandona, resignadamente, al opio de los medios informativos--que lo uniforman, cuadriculan y cretinizan--o acepta, con su silencio, la manipulación y enmascarada explotación de los centros de poder político, servidores del más solapado nepotismo. Es el grito de García Lorca en el Nueva York de los angustiosos días de la Gran Depresión (1929); un grito que denuncia, apocalípticamente, los grandes males del hombre moderno: su deshumanización, su robotización y su afán por degradar una naturaleza a la que él mismo, como especie zoológica, pertenece.

Unos conceptos y unas ideas, unos pensamientos y unos presupuestos ponen en marcha en la escritura de Granell un mecanismo lingüístico, que se caracteriza por ese mismo afán de rechazo de cuanto anodino y repetitivo hay en nuestros procesos mentales. Lo consigue con una imaginería ilimitada, con un léxico riquísimo, fruto de sus variados conocimientos, y con las técnicas deformantes y esperpentizadoras de su

realismo. Tenemos, pues, unos textos, quiérase o no, de orígenes genéricos tradicionales--la novela, el cuento, el poema--en los que debemos adentrarnos sin demasiados aspavientos y gestos sorpresivos, porque lo que se nos cuenta proviene de una realidad única, sea ésta subjetiva, interior u onírica. La nave poética que el autor nos ofrece sólo podrá zarpar soltando amarras del monolítico muelle rastrero del sentido común, burladero del peligro que encierra navegar por las encrespadas aguas de lo insólito.

Como en los personajes de Ionesco, de Beckett, de Arrabal y de los autores del Nuevo Teatro español, las criaturas de ficción surrealistas no han sido creadas siguiendo el patrón común de criaturas de carne y hueso. El lector o espectador se desconcierta porque lo que el texto le propone no es la recreación del mundo objetivo, ni la interpretación de la realidad exterior. Todo es posible en el incesante y volcánico fluir surrealista. La mirada se convierte en lo mirado; el concepto vuela libremente posándose en las cosas y los seres, pero sin determinarlos ni identificarlos del modo acostumbrado. Sin embargo, sería frívolo quedarse en la superficie de esta primera etapa colorista y alucinatoria. Granell escribe para descubrir y revelar las pálidas máscaras

de nuestra cruel identidad humana.

Para Breton, como para Granell, la novela, el relato, no tienen un fin en sí mismos: son medios. Se escribe como fuente de conocimiento: las puertas de la percepción, que se abren en el mágico instante de la escritura automática, apuntan ya a la posibilidad de detener el fluir del pensamiento. O aceptamos esa oscura realidad--la surrealidad de nuestro subconsciente, que puede devorarnos con la soledad, el vacío o la locura de su propio autocuestionarse--, o seguiremos refugiándonos en los trillados caminos de nuestra cárcel mental.

El surrealista tendrá que luchar entre su percepción del mundo y la del entorno. Afiliarse a un partido político, comercializar el propio arte, significaba traicionar los principios de amor, espiritualidad y libertad surrealistas. El surrealismo es una moral que se levanta contra la corrupción y contra los valores caducos, no ya de una clase o grupo social determinado, sino de la sociedad occidental en general. Así se expresa el exiliado y surrealista Luis Buñuel:

> Por primera vez en mi vida, había encontrado una moral coherente y estricta, sin una falla. Por supuesto, aquella moral surrealista, agresiva y clarividente solía ser contraria a la moral corriente, que nos parecía abominable, pues nosotros rechazábamos en bloque los valores convencionales. Nuestra moral se apoyaba en otros criterios, exaltaba la pasión, la mixtificación, el insulto, la risa malévola, la atracción de las simas. . . . Nuestra moral era más exigente y peligrosa pero también más firme, más coherente y más densa que la otra.[4]

Eugenio F. Granell encuentra, como Buñuel, una moral en el surrealismo, un grito de denuncia contra los valores falsos y el pensamiento rutinario y común, la posibilidad de autoconocerse y de descubrir el oculto rostro de las cosas y los seres.

El mundo, parece decirnos Granell, es absurdo; la mejor forma de representarlo es, pues, con el absurdo. La visión surrealista de Granell, deslumbrante e inclasificable, es su respuesta al automatismo rutinario del pensamiento lógico.

Como extensos y laberínticos koans, los textos granelleanos se alimentan de una imaginería cuajada de antítesis, de anulaciones de premisas mentales y del desprecio absoluto por toda regla que limite o impida la fecunda y luminosa aventura del pensamiento en libertad.[5]

Arte y artistas en Guatemala

Estelle Irizarry elogia Arte y artistas en Guatemala (1949)[6] con estas palabras: "Se ve que el libro fue concebido bajo la más completa libertad, en una especie de libre asociación surrealista, pero a pesar del aviso, que desmiente el rigor académico del título, lo que espera el lector es un itinerario lleno de sorpresas. Sencillamente se trata de un libro extraordinario que elude toda clasificación. Es un gran collage literario confeccionado con trozos de verdad y mentira, historias y chistes, cuya coherencia se debe a la poderosa visión del autor y su incontenible imaginación."[7]

Podríamos resumir las consideraciones de Estelle Irizarry sobre Arte y artistas en Guatemala de la siguiente forma: 1) agresividad e impaciencia con la estética preceptista; 2) oposición a los fines sociales del Arte; 3) oposición al realismo tradicional y defensa de la imaginación creadora; 4) adhesión total al surrealismo; 5) el arte maya como expresión surrealista.

Isla cofre mítico

El segundo libro de Eugenio F. Granell, Isla cofre mítico (1951)[8] apareció en Puerto Rico, en una tirada de 250 ejemplares ilustrados, numerados y firmados por el autor. Granell escribió este texto poético, híbrido y premonitorio en homenaje a André Breton y a su esposa, Elisa, a quienes había conocido en Santo Domingo. En 1948 Breton había publicado Martinique, charmeuse des serpents, uno de sus libros menos conocidos. El libro de Granell quiere ser el comentario poético del texto bretoniano.

Franklin Rosemont--que altamente elogia este libro de Granell--dice que Isla cofre mítico se acerca a Martinique, charmeuse des serpents, "from the mythological angle. Drawing on an abundance of historical, poetic and folkloric sources, Granell finds the West Indian islands to be 'coffers' of myths that are yet in the process of becoming."[9]

Es la isla, sembradora de mitos y símbolos, nueva y renacida esperanza, la que acoge a esos exiliados y les permite vislumbrar otro horizonte. No todo paraíso está perdido, pensaba André Breton.

Isla cofre mítico es un texto abierto a varias lecturas: Granell se adhiere a la esperanza bretoniana de un nuevo mito; esboza una historiografía geográfico-cultural de la isla, anunciando el renacimiento surrealista.

Pero lo que más debe importarnos en Isla cofre mítico es percibir la germinación de algunas de las ideas e imágenes granelleanas que alcanzarán, en posteriores escritos, toda su razón de ser: defensa de la universalidad frente a cualquier localismo reductor o chauvinista; humor, lleno de ironía, muy cervantino; y sobre todo, un lenguaje esencialmente poético de insólitas metáforas.

El sumario de Isla cofre mítico se divide en doce textos que llevan por título: Crisol mágico; Prestigio de las islas; Carga magnética; Triángulo isleño; Pájaro sueño; Pechos flotantes; De Norte a Eon; Isla encantada; Siglo de islas; Bibliomansia; Senos de fuego; Cofre mítico.

Ya en los preliminares de "Crisol mágico" se nos dan cinco referencias personales de decisiva importancia en el desarrollo del arte pictórico y literario de Eugenio F. Granell: André Breton, André Masson, Wilfredo Lam, Victor Serge, Pierre Mabille. Este último

le había dicho a Granell en Santo Domingo:

> El problema antillano me interesaba ya en Francia, de manera abstracta, es verdad, porque el estudio teórico del juego de las civilizaciones me había llevado a pensar que la enfermedad mortal de Europa debía de tener como consecuencia un nuevo resurgimiento de la América Central. En eso consiste el primer punto de la emigración del este al oeste. Zona en la que se mezclan la sangre europea con la sangre africana y la sangre india de otros tiempos. Mar Caribe, crisol mágico, lugar consagrado. (pp. 14-15)

Vasconcelos, el pensador mexicano, había imaginado una raza cósmica. Manuel Andújar habla del crisol de mestizajes que es Hispanoamérica. Las Antillas serán el cofre del nuevo mito, el crisol mágico o el nigromántico alambique donde se decantará la nueva luz surrealista.

El símbolo de la isla, según J.L. Cirlot, tiene diferentes significados, aunque se destaque la idea junguiana de considerar la isla como refugio del amenazante mar del subconsciente. También existe la creencia hindú que ve a las islas como áreas donde se destilan las aguas de lo ilógico, de lo absurdo. Símbolo bifronte, la isla es, también, aislamiento, soledad y muerte.[10]

Una nueva civilización está a punto de nacer; su mar, el Atlántico, y su rumbo, abierto e impulsado por los céfiros. El mundo es de los poetas, de los vates, vaticinadores, profetas y videntes del porvenir. Para confirmarlo y luchar por ello, el fundador del surrealismo se va a convertir en el adalid de una nueva era. Repitámoslo, el surrealismo estaba convencido de que un nuevo hombre se avecinaba.

Las imágenes surrealistas de Granell--discursivas o plásticas--no tratan de representar ni evidenciar una realidad lógica o figurativa, sino que pretenden llegar al lector-espectador de forma intuitiva, visceral. Granell ilustra cada estampa de Isla cofre mítico con dibujos suyos: en una vertiginosa explosión de júbilo y triunfo estalla el ave de alas desplegadas, que anuncia, con su vuelo, un nuevo renacer.

En "Prestigios de las islas," Granell esboza la historia mágica y mítica de las islas: "Las islas señalan el horizonte invisible, pero presentido, de la imaginación. Hacia ellas se encamina toda idea de ensueño, de fábula, de felicidad, de armonía, de calma, de pereza, de liberación" (p. 18).

El pájaro del surrealismo avizora la línea del horizonte, que siluetea la playa dorada de la isla salvadora. Allí todo es mágico y múltiple, cambiante

y sorprendente y también un poco perverso. El hombre nuevo nacerá de las entrañas convulsionadas del magma de un volcán isleño: "Eso es la isla: volcán disparador de lámparas calientes hacia el más allá de los horizontes. Por éso es isla el surrealismo, rodeado por todas partes--por todas partes--del agua de un mundo que hace agua por infinitos agujeros imposible de restañar. En medio del dramático hundimiento de la vida conocida, el surrealismo es la sola isla salvadora capaz de mantener a flote aquienes tengan fe y coraje para acercarse a ella" (p. 20).

En "Carga magnética," como en los campos magnéticos bretonianos, la atracción de las islas es invisible, pero poderosa. Breton había sentido ese tironazo afectivo, esa iluminación, al contemplar por vez primera Martinique, la encantadora de serpientes.

En "Triángulo isleño," Granell--siguiendo el proceso de asociación mental--recorre evocadoramente las Islas Canarias, lo que le lleva a pensar en las Islas Baleares, donde hacía su obra pictórica Joan Miró, el mejor pintor surrealista de todos los tiempos, según Breton. Granell concluye esta viñeta de las islas, señalando los vértices de ese triángulo isleño: el pintor Wilfredo Lam, de la isla de Cuba, y los pintores

haitianos, Aimè Césaire y Héctor Hipolyte. André Breton se había interesado, y entusiasmado, con la pintura rousseauniana, ingenua y siempre maravillosa y fantástica de estos surrealistas caribeños. En repetidas ocasiones, Breton escribió--siempre elogiosamente--sobre el significado y valor de estos pintores. También lo haría sobre la pintura de Eugenio Fernández Granell, que tanto tiene en común con estos artistas, aunque, desde luego, su surrealismo sea siempre original. Es la suya otra tradición, la hispánica. En Granell se encuentran, así, dos corrientes semejantes por sus rasgos caricaturescos y zoomórficos, humanoides y arbóreos. Lo surreal aboga por una imaginación libre, donde las formas de la naturaleza--incluído el ser humano--se mezclen y confundan. Como en el Zen del budismo mahayana, el surrealismo pretende "romper las paredes de las adherencias y liberar las concepciones dualísticas."[11]

"Pájaro sueño" alude al colibrí, pájaro que aparece al principio y al final de Martinique, charmeuse des serpents. El dibujo de Granell, que encabeza el texto, es muy elocuente: un ave fantástica (pájaro-dragón) encrespa su engarabitado pescuezo.

Fiel a la afición surrealista por lo lúdico, por los juegos de palabras, Granell descompone, en "De Norte a Eon," el nombre de Breton y comenta las nuevas voces que el azar ha ido hilvanando. Todas estas nuevas palabras apuntan a lo mismo: el surrealismo es el salvador, es la isla que, incorruptible e inalienable, verá la luz de una nueva humanidad.

Muchos de los pasajes de Isla cofre mítico son, en realidad, poemas. Sírvanos, para ilustrar lo que decimos, un fragmento de "Isla encantada"; un intento de versificación libre sería el siguiente:

> La isla materializa los ensueños.
> Punto vivificador del horizonte muerto conocido.
> De una a otra isla el vuelo se impone.
> Punta de pararrayos invisible sobre la catedral geológica
> sumergida en el primer hundimiento universal.
> Pezón sensible al cosquilleo de la profecía.
> Nube rebelada. Angel anegado,
> la pupila inmóvil,
> fija en la ola única que llegara,
> igual a sí mismo, propio espejo.
> Hierro de lanza arrojada hacia acá,
> índice incansable señalando al cielo.
> Hermana del volcán, uña del espacio,
> pestaña del ojo del mar
> la isla. (p. 46)

"Siglo de islas" insiste en "un nuevo resurgimiento de la América Central" (p. 50), como había profetizado Pierre Mabille; para Granell, este resurgimiento es, indudablemente, el "de la libertad y la poesía: de la vida" (p. 50).

En "Bibliomancia," tomando "al azar los libros, revistas y recortes de periódicos que tenía más a mano" (p. 51), Granell hace, en una parodia dialogal, un breve recuento de alusiones a islas, hechas por individuos tan dispares entre sí como Marx y Apollinaire. Nos interesa subrayar algunos nombres recurrentes en los textos granelleanos: Gracián, de quien admira la sátira y el bruñido concepto; Ortega y Gassett, cuya idea de la rebelión de las masas le parece irrefutable; André Breton, a quien dedica Isla cofre mítico; Juan Ramón Jiménez, quien le alentara a escribir; su amigo y admirado Benjamin Péret; y el visionario poeta y pintor inglés, William Blake. El pasaje que cierra "Bibliomancia" merece reproducirse por su hipnótico y singular lirismo:

> Esta luna verde (a causa del polvillo atmosférico verde de un volcán del Africa, según los periódicos) proyecta sombras de islas verdes movedizas sobre el campo y contra la pared verde de mi casa. Al ascender las escalinatas que forman las cuatro persianas de mi habitación, he visto transformarse las islas de sombra en siluetas femeninas. En la ondulación ésas islas mujeres se sumergen y emergen alternativamente. Las islas continúan elevándose. Nunca la luna viajó más veloz. Las islas son una isla. La noche se convierte en día fosforescente y verde gracias a los rayos negros de la sombra. La isla de sombra contra la pared sobre mi ventana es una mujer que asciende. A medio camino nocturno entre la tierra y la luna la mujer sombra y la isla sombra se funden. La isla celeste proyecta contra la tierra su memoria futura. La sombra es una isla. La isla es una mujer. Una mujer verde flotante. (p. 54)

La imagen surrealista se ha ido creando, mágicamente, ante nuestros ojos: la luna, las sombras femeninas y las islas se funden en el verdor de la marea oceánica. En la imagen de la isla como mujer se vislumbran ya los albores de un mito.

"Cofre mítico" encierra la clave de este nuevo mito. La mujer niña vive en una isla--es una isla que simboliza el "sumo bien": la libertad (p. 60). La mujer es "EVA igual a AVE igual a VEA igual a B.A. igual a A.B." (p. 61); es decir, André Breton. Y concluye, "La isla existe. ¿No existía América? Encontrando de nuevo su autenticidad, el ser humano hallará en sí mismo la clave, la llave que habrá de permitirle abrir el arco de acceso a la isla de la libertad, trono de la mujer niña anunciada por Breton" (p. 61).

Sueltas las amarras, Eugenio F. Granell emprende así su aventura personal hacia la isla de lo maravilloso: todo es realidad, todo es surrealidad.

La novela del Indio Tupinamba

Resumamos algunas de las críticas que La novela del Indio Tupinamba (1959)[12] ha suscitado. Jorge Campos, reseñando el libro de Estelle Irizarry, La inventiva surrealista de E.F. Granell, dice a propósito del texto de Granell:

> Se ha hablado largamente de cuanto hay de esperpéntico en nuestro siglo XIX, adelantándose los hechos a la visión aguda y distorsionante de Valle-Inclán. Pues bien, después de leer aquella novela se comprende cómo una especia de neblina fantasmal ha recubierto hechos sangrientos o dramáticos de las décadas siguientes.[13]

Para J.R. Marra-López La novela del Indio Tupinamba es una "regocijante y tétrica obra . . . primera--y creemos que única--novela surrealista sobre nuestra guerra, auténtico caos narrativo donde se suceden las más disparatadas aventuras, precedidas por una rara y atrayente fantasía, además de por un auténtico humor negro del más rancio abolengo. . . . Ese caótico humor negro, dotado de la más macabra de las amarguras desesperadas, está más allá de un análisis racionalista y muestra todo un mundo completo, inexplicable para Granell de otra manera. La guerra, para el escritor, fue el conjunto de los absurdos más dislocados, que no

pueden ser reducidos a explicaciones tradicionales."[14]

Por su parte, Vicente Llorens escribe sobre La novela del Indio Tupinamba lo siguiente: "La novela, con su movilidad narrativa, su ritmo cambiante, sus distorsiones esperpénticas y su fluidez verbal nos ofrece dos cualidades dominantes en la obra literaria de Granell, el desbordamiento imaginativo y el humorismo. . . . Mas no todo es burlesco; el humorismo auténtico no es frívolo, y en la obra de Granell hay también páginas de desolación y muerte que expresan el dramatismo de la contienda."[15]

La novela del Indio Tupinamba ha recorrido muchos rumbos y horizontes. Por ella, más que por sus cuentos, se conoce y aprecia a Granell. Ante estas noticias críticas sobre la novela, debemos recapitular y subrayar los elementos distintivos que configuran la personalidad y el arte narrativo de Eugenio F. Granell.

Con esperpentismo valleinclaniano--técnica que deforma caricaturescamente, por exageración o minimización, los rasgos sobresalientes de la realidad--Granell trasmuta en imagen retorcida y grotesca una realidad experimentada, un mundo en caos, el paroxismo de la crueldad y la barbarie. Por lo tanto, el texto de Granell, cóncavo espejo donde se refleja la guerra,

ha de parecer, necesariamente, un caos narrativo.

Rasgo característico de la personalidad de Granell es el humor. Humor negro éste, porque, aunque le sirva de desfogue personal ante el espectáculo de una humanidad destructora y bárbara, su desaliento es evidente. Curiosamente, en 1939 aparecía en París el libro de André Breton, Antología del humor negro, en cuyo prólogo se cita, entre otros, a Goya, Buñuel y Dalí, y se afirma que México es la "tierra elegida del humor negro."[16]

Manuel Andújar, reseñando La novela del Indio Tupinamba, dice que ésta es "una versión inventiva, casi visceral, de todo un entorno: transcurso caricatural e imprecatorio de la terrible pugna indígena y endógena, apelación al ordenamiento adventicio, agudos toques plásticos del éxodo. . . . Precisamente por no dejar títeres con cabeza (dogmáticos, castrenses, académicos, castizos berrendos, intelectuales acomodaticios, plegables, charlatanes, demagogos y restantes animalias) revela un humanismo de primera y última instancia, pretende sublimar, en apasionada intersección de épocas y lugares, en su denuncia de la farsantería, el dolorido sentir que sustenta a

Eugenio F. Granell, escritor alambrado de experimentos crueles, a su costa y memoria, y de entrañables utopías ultrajadas."[17]

Para Santos Sanz Villanueva La novela del Indio Tupinamba se encuentra entre las novelas generadas por "el conflicto armado, pero advirtiendo que se separa de ella en la ausencia de una óptica beligerante frente a uno solo de los grupos contendientes ya que las andanadas de Granell . . . van dirigidas contra la propia guerra. La lucha en sí misma aparece como un gigantesco mal, como algo apocalíptico que genera horrores."[18]

Sanz Villanueva subraya la visión caótica de La novela del Indio Tupinamba: "Desde la primera página del libro Granell construye una gran parábola cuyo último destinatario es el hombre y su capacidad para el desastre. Así, la ironía, la parodia, la caricatura sangrante se suceden sin parar. Nada ni nadie se respeta. Todo produce la impresión de un mundo descompuesto, fracturado, enloquecido. Sin ninguna clase de complacencia porque en el fondo del relato hay una inconmensurable amargura, tanta que el autor se ve obligado a crear contínuamente extremadas metáforas sobre el mundo y éste, en ocasiones, llega a

adquirir dimensiones dantescas."[19]

Gonzalo Sobejano piensa que en La novela del Indio Tupinamba (y en Lo que sucedió . . .) "la rebelión contra la injusticia, contra el odio y contra la crueldad tan estólida como diabólica, genera una larga huida de la persecución. Y esta huida, si corrobora en los perseguidores la obcecación de aquellos males, confirma en el perseguido su fe en el amigo, en la mujer, en la familia, en la adhesión sincera: la hospitalidad promueve la compañía, y ésta salva al perseguido, que así, junto a otro ser, se libera del acoso del mundo caótico, ascendiendo en alas del amor, flotando en olas del amor."[20]

Philip W. Silver también subraya el aspecto universalista de La novela del Indio Tupinamba: "Thus the vision of the Civil War to which we are treated is by no means partial. The satire also cuts beneath the polemic of the two Spains. Granell's critique reaches, in fact, metaphysical and universal proportions. . . . No human foible, no ideal is salvaged, and even the focalization through Tupinamba is merely a structural device, devoid as well of any moral content."[21]

Muy agudamente el profesor y crítico Philip W. Silver señala el aspecto satírico de la novela de Granell. Efectivamente, Tupinamba, presencia insólita en la guerra española, no es una figura desprovista de contenido moral: este Indio Tupinamba, autodecapitante y camaleónico, simboliza lo mágico y lo fantástico, lo lírico y lo vital en un mundo gris, sórdido y alienante. La presencia del Indio Tupinamba en la Guerra Civil es una variante más de la famosa frase de Lautréamont: en la novela de Granell la máquina de coser y el paraguas lautreamontianos se sustituyen por un indio, mientras que la mesa de disección se ha transformado en el Madrid sangriento de la guerra.

La crítica parece estar de acuerdo en que La novela del Indio Tupinamba presenta la dolorosa realidad de la Guerra Civil, de toda guerra. Texto, pues, antibélico y antimilitarista, porque los militares son quienes promueven las guerras, de ellas viven y por ellas son capaces de exterminar a pueblos enteros. La novela del Indio Tupinamba, sátira contra la institución militar, denuncia la brutalidad, el horror y la crueldad de toda guerra. Granell, como dijimos, participó activamente en la Guerra Civil española. Fue, como Manuel Andújar y Serrano Poncela, testigo directo del conflicto bélico.

Pero a Granell, más que dar testimonio de lo que la Guerra Civil había significado, le interesaba crear un mundo novelesco--nacido de sus experiencias reales--en el que la contienda apareciese como una nave de los locos cuyos tripulantes, desbocados sus instintos, desarboladas sus conductas, navegaran sin norte ni guía.

Antes de iniciarse el estrambótico y peripatético viaje del Indio Tupinamba, Granell advierte al lector de que el verdadero autor del texto es el mismo Tupinamba, siendo él, únicamente, su redactor. Autor y redactor aparecen retratados: son dos indios tupinambas, pertrechados de armas arrojadizas y tocados con sombreros de plumas.

De poco serviría que hiciésemos un resumen argumental de La novela del Indio Tupinamba, o que intentásemos el análisis de la psicología de los personajes que desfilan por la novela. El texto de Granell rompe con las limitaciones impuestas por un género y por una tradición novelesca de tipo realista. Como en muchas de las obras del llamado Nuevo Teatro español (que tanto debe al teatro del absurdo, surrealista al fin y al cabo), los dramatis personae de La novela del Indio Tupinamba no obedecen a unos

patrones psicológicos reconocibles.[22] El lector no puede tener, por lo tanto, puntos de referencia (en la conducta humana) con los que comparar esa realidad desquiciada, aparentemente dispar y absurda, del texto granelleano. Esto no significa, por otra parte, que las criaturas de ficción de esta novela se hallen pergeñadas en un aséptico vacío. La acción se desarrolla en el Madrid de la Guerra Civil. Los personajes, deshumanizados por la guerra y sus horrores, se convierten en caricaturas de sí mismos.

Eugenio F. Granell, con un humor negro que roza el sarcasmo, agudiza las tintas en sus descripciones. La novela del Indio Tupinamba sería duramente criticada por aquellos que pensaban que la Guerra Civil española era un tema demasiado "serio" como para ser tratado en una novela surrealista. Pero el humor de Granell nada tiene de ligero, y menos de frívolo.

Destaquemos a continuación algunos de los pasajes que ilustran y muestran las tonalidades de La novela del Indio Tupinamba, para terminar esta mera aproximación al texto de Granell, subrayando lo que tal vez sea lo más importante del libro: la técnica surrealista y esperpentizante que caracteriza sus recursos narrativos.

La novela del Indio Tupinamba comienza con el diálogo entre el Señor y el Dueño de una librería madrileña. Una de las claves de los procedimientos surrealistas--que serán recurrentes en la novela--se nos da ya en este primer capítulo o viñeta: "Cuando falla la lógica en la mecánica simple de las funciones normales, queda roto el encadenamiento de los sucesos y hasta lo que podría constituir un diálogo intrascendente, pero ameno, puede trocarse en angustiosa perplejidad" (p. 10). De esta forma, Granell nos advierte que debemos acercarnos al texto, teniendo muy en cuenta la realidad que subyace en lo aparentemente superficial.

La novela presenta un mundo en caos, donde los protagonistas parecen obedecer a arrebatos instintivos y no a normas lógicas y razonadas. A las absurdas despedidas entre el Señor y el Dueño de la librería se agregan algunos transeúntes que exclaman:

--¡Que lleven buen viaje!
--¡Hasta la vuelta!
--¡Miren que escriban!
--¡Cuidado con marearse!
--¡Pórtense bien y no tiren papeles a la mar!
--¡Felices Pascuas!
--¡No olviden las pastillas de la tos!
--¡Viva Calcuta! (p. 11)

Hay, en esta sarta de exclamaciones, una progresión hacia lo absurdo. Partiendo de una realidad descabellada, se utilizan recursos expresivos que están totalmente fuera de contexto. No debe extrañarnos este antidiálogo, pues se trata de mostrar la imposibilidad de verdadera comunicación humana cuando ánimos y nervios están a flor de piel.

También serán recurrentes en la obra literaria de Granell las descripciones de conjuntos y aglomeraciones humanos. Como en los filmes de Eisenstein, son frecuentes las secuencias donde las masas son el verdadero protagonista.

Como en un juego de magia, la realidad no es sino ilusión. Por arte de birlibirloque, el Dueño de la librería se convierte en un indio tupinamba, "con el trasero al aire, como podía verse, y con una rueda de plumas de ave coloreadas puesta en la cabeza" (p. 16); mientras que el Señor "era nada menos que todo un Conquistador español de los de América" (p. 16), el cual, inmediatamente, "se dedicó a cortarle la cabeza al Indio Tupinamba" para ponérsela otra vez (p. 17). Estas decapitaciones serán un leitmotiv en la novela, tema éste frecuente en la imaginería--tanto literaria como plástica--surrealista.[23] Granell parece hacer hincapié

en la naturaleza cambiante y fantástica del Indio Tupinamba. Pero, no nos engañemos, tras la finta lúdica se esconde la morbosa y tétrica realidad de la guerra.

Hace aparición el Cura. Granell no pierde ocasión en zaherir y ridiculizar a la clase eclesiástica. No olvidemos que el clero había sido responsable de muchas injusticias e iniquidades; pero lo que denuncia Granell es su hipocresía y su desvergüenza al traicionar, oprimiendo al pueblo, los auténticos principios cristianos.

Granell expresa una misma indignación, que permea muchos de los pasajes sobre las causas de la Guerra Civil:

> El país entero estaba partido en dos, encima de lo partido que se hallaba antes del estallido. Por montes y plazuelas se alzaban barricadas. Miles de hombres y mujeres cavaban refugios y trincheras a una banda y a otra de la guerra. Los aviones arrojaban bombas que aplastaban escuelas, jardines, museos y orfelinatos infantiles. Los militarotes, junto con los aristócratas, los terratenientes, los banqueros y los señoritos, se habían alzado en armas contra los trabajadores. (p. 20)

Granell defiende la causa del proletariado frente a los males endémicos de España, productos de una derecha troglodítica: "las gentes del pueblo no querían limosnas,

ni querían subsidios, ni querían ayudas clericales. Querían tan sólo vivir en libertad y dignamente" (p. 21). Pero Granell no idealiza ni mitifica al pueblo; no pierde ocasión en ridiculizar los rimbombantes discursos de una izquierda demagógica y exaltada.

También se ridiculiza a los intelectuales, "que andaban por allí, medio muertos de miedo por lo que podría pasar con la que se había armado y espantándose cada vez que se oía el estampido de una explosión lejana" (p. 24). Efectivamente, cuando una de estas explosiones se oye cerca, los intelectuales "salieron como rayos, diseminándose por todos los rincones de la casa" (p. 26). Después, cada uno daría un pretexto diferente con el cual ocultar una evidente cobardía.

Granell ataca ferozmente a los fascistas: "Yo soy un pobre poeta fascista sin trabajo, a quien los acontecimientos sorprendieron de este lado" (p. 32), dice nada menos que un perro.

Pero la guerra es una realidad cruda e implacable: "El país, ¡caramba!, estaba en guerra. Y no era una guerra así como así, sino una guerra seria, de las de no te menees" (p. 35). El tono puede parecer ligero, pero no hay nada de frívolo ni de intrascendente. Es

la guerra la que ha convertido a España en un país caótico y desesperado.

Hemos dicho que La novela del Indio Tupinamba es un manifiesto antimilitarista. Fueron los militares quienes se sublevaron, acaudillados por el Gran Turco (Francisco Franco). El Indio Tupinamba, en el frente, decide visitar a un general. Como tantos otros personajes de la novela, este militar (General, con mayúscula, puesto que es una figura arquetípica) es representante de una casta, de una forma de pensar y de comportarse. Su heroicidad no es más que una fachada de cartón-piedra. Frente al Indio Tupinamba, el General, "sirviéndose de una silla, alardeó de montar a caballo, de cargar contra el enemigo y de ponerle las cuatro herraduras al animal sin desmontarse, al tiempo que se afeitaba y disparaba una ametralladora" (pp. 39-40). Pero a Tupinamba nada de esto parece impresionarle mucho, así que el General se enzarza en una discusión de carácter costumbrista, con lo cual se siguen superponiendo planos cada vez más absurdos, puesto que ambos sostienen una animada y trivial conversación en pleno frente de batalla. "Humorismo en el justo centro del horror" (p. 46), les dirá un soldado en plan jocoso.

El Indio Tupinamba y el General "observaron cuidadosamente las operaciones militares, contemplaron de cerca el horror de la matanza y vieron que aquellas gentes, con miedo y todo, peleaban con evidente furor, como si un gusto antiguo, animal, un impulso invencible, los empujasen a abrirse el vientre los unos a los otros" (p. 46). Es como si la guerra y la autoaniquilación fueran partes integrantes de la naturaleza humana. Podría aducirse, sin embargo, que la agresividad animal obedece a unos instintos orientados a la procuración de alimentos, mientras que el ser humano es el único animal que mata por el placer de matar.

La guerra degrada el amor, convirtiéndolo en una mera exigencia fisiológica: "Grupos de soldados sarnosos y harapientos se holgaban a tientas en la oscuridad, apelotonándose con mujeres al pie de los muros; otros se refocilaban de igual modo a revolcones por la hierba que ya había mojado el rocío. Entre el sudor, el afán, la noche y la promiscuidad, del amor no quedaban más que burdos manotazos, estigmas materiales de algo infame palpando los bordones del magreo" (p. 47). En estas situaciones límites, los seres humanos aparecen deshumanizados, convertidos en lascivas caricaturas: largas filas de soldados acuden a los servicios de una muchacha, prostituida por su

propia madre.

Como en el Quijote, se intercalan en el texto algunos episodios que podrían ser, en sí mismos, relatos independientes: es el caso de la conquista del convento por los milicianos; las monjas acuden solícitas a entregarse a los soldados (pp. 51-57). La realidad y la imaginación popular son partes de la misma comedia.

El Cura encuentra a don Secundino, escritor, encerrado en un armario, "en el cual hacía hasta sus necesidades" (p. 58). Don Secundino tiene como criado a Lucas (pintoresco personaje, digno de Torres Villarroel), cuyos "abultados pechos de señora, exageradamente escotados, eran la envidia de muchas damas de calidad y de las otras, escasas de tan solemne atributo por causa de insuficiente nutrición durante la edad del desarrollo. Lucas era un hombre de experiencia. Cuidaba de sus ideas lo mismo que de sus pechos" (p. 67).

Entre don Secundino y su criado Lucas parecen existir unos lazos erótico-maternos: "Lucas sentaba al señor en sus muslos, le ponía una gorrita con encajes y, de esta guisa tocado, el escritor se agarraba fuertemente de las largas patillas del criado

para gustar el lácteo alimento" (p. 68).

En casa de don Secundino se organiza un aquelarre: "Allí estaban la Bruja Granadero, la Bruja Juez, la Bruja Bailarina, la Bruja Angel, la Bruja Deportista, la Bruja Escritor y la Bruja Catedrático" (p. 70). El Cura aplaude las chocarreras danzas brujeriles, mientras Lucas toca su instrumento favorito: el órgano, la bandurria, la trompeta y la gaita gallega.

Tras una breve parodia del folletín y de la novela por entregas, don Secundino, Lucas, el Cura y las Siete Brujas divisan a lo lejos a dos gitanos. Estos caminaban por una "carretera jamás recorrida por familias pudientes, carente del más elemental confort, sin ascensor, sin teléfono, sin calefacción; sin otra luz que la de un destartalado quinqué de gas, sin más asiento que el de un desvencijado taburete, casi apolillado" (p. 79). Los dos gitanos, padre e hija, se encuentran con un cazador que les sale al paso. El cazador no es otro que el Indio Tupinamba, quien le pide al gitano la mano de su hija (p. 83). El padre lo acepta como yerno, pero al ver que Tupinamba y su hija se besan apasionadamente, se siente ofendido en su honor y arremete a garrotazos contra ambos. A su vez, don Secundino y los demás, que habían contemplado toda la escena desde "el órgano transformado en fábrica

y de la amplia sala redonda convertida de súbito en frondoso bosque" (p. 85), se lanzan sobre el Gitano y lo apalean. Después, encierran a éste y al Indio Tupinamba en una habitación que "sólo tenía tres paredes" (p. 85), así que por la inexistente cuarta pared logran escaparse.

Unos policías stalinistas prenden al Indio Tupinamba, a la Gitana y al padre de ésta: "Los maniataron a los tres, después de haberlos golpeado brutalmente, dándoles culatazos con las pistolas en la cabeza, violentos rodillazos en el vientre y feroces patadas con las gruesas suelas cubiertas de clavos" (p. 91). Pero cuando se disponen a fusilarlos, apuntando a las cabezas, Tupinamba y los gitanos se quitan la cabeza y se la ponen debajo del brazo, con lo cual los policías quedan totalmente desconcertados y los condenados, indemnes.

La guerra continúa, haciéndose cada vez más sangrienta y brutal: "Se oyeron los motores de los aviones, estallaron mil bombas, punteaban exactas las ametralladoras y agudísimas voces rompían los tímpanos. Como rápidas fuentes de lava animal, descendían por las faldas opuestas veloces regueros de jinetes moros. La nieve estaba siendo derrotada por el fuego de las

armas y la sangre de las tropas" (p. 110).

El resultado del atroz combate se describe con las tintas sombrías de un aguafuerte goyesco: "Muchos cuerpos humanos de un lado y del otro se espatarraban ya sobre la nieve. Algunos quedaban como fantasmas verde oscuro clavados en las espinas de los árboles negros. Las piedras desnudas y los coágulos de sangre ponían, en aquella extensión resbaladiza, pálidas constelaciones de estrellas biológicas" (p. 111). Acentuando lo macabro, en un lenguaje lleno de plasticidad, se describe la escena del campo después de la batalla. Son tres los elementos que configuran los rasgos grotescos del cuadro: el verbo "espatarrarse"; los colores (el blanco de la nieve hace que la palidez cadavérica de los cuerpos resalte aún más); la metáfora, que alude al vacío y a la soledad última de la muerte.

Otro ejemplo de esta imaginería se nos da al contarnos los sucesos de la Sierra Camellera. Allí, en el dantesco escenario de los desastres de la guerra, "se quebraron todos los reflejos. Quedaron cortadas las imágenes por múltiples aristas de cartón festoneadas de sangre" (p. 116-17). El espejo es, además, un tema muy frecuente en el surrealismo.

Granell va más allá de la deformación esperpéntica de Valle-Inclán, porque la realidad está reflejada en espejos deformantes, pero también rotos.

El Indio Tupinamba, Carmensiya y el padre de ésta se dirigen a Santander, desde donde piensan embarcarse rumbo a la República Occidental del Carajá: es el exilio hacia tierras americanas, donde se les acogerá, si aceptan trabajar la tierra, "tapada por una selva espesísima y feraz" (p. 127).

La enumeración caótica por acumulación es muy frecuente en los textos de Granell. A muchos exiliados les sería denegado el visado para acogerse al país de asilo:

> También le sería rehusado al que fuere sacrílego, eunuco, esquizofrénico, morfinómano, cazador furtivo, ateo, tuberculoso, contrabandista, proxeneta, comunista, fascista, mongol, crupier, paria, güelfo, apatrida, monárquico, espía, hugonote, asesino, anarquista, plagiario, cosaco, etrusco, prófugo, bígamo, carbonario, terrorista, nazista, dentista, dietista, modista, centurión, apestado, cuatrero, adventista del séptimo día, apuntador, galeote, mormón y bosquimano. (p. 127)

De esta forma, Granell ridiculiza toda una serie de absurdos impedimentos que limitan y dificultan la comunicación entre los pueblos.

El Indio Tupinamba regresa a España. He aquí la visión desgarrada y macabra de una escena de guerra:

> El Indio Tupinamba, que se había puesto su uniforme de soldado raso, tomó la diligencia y se fue entre cascabeles y botellas de anís otra vez a España, a ver en qué había quedado todo aquello de la guerra.
>
> ¡Y qué atrasada estaba, la madre patria! Al entrar en ella, por los cuatro caminos que la encrucijaban se erquían altas picas de hierro con sus garfios. De éstos pendían cabezas sumidas de decapitados. Al pie del enorme castillo de piedra y de adobe rebrillaban unos cuantos jamelgos sin silla y sin carne. Suslirondos huesos hacían pendán con la arquitectura gótica. . . . Los caballos huesudos resultaron no serlo, sino que eran partes a medio derruir de la gran fortaleza. Esta la recubría gran piel pesada y fétida de emplastos de sangre y excrementos, de pellejos humanos tapados por pelotas de moscas, de saetas astilladas contra los pétreos resquicios, de pellas resecas amasadas con plumas de halcones y de cuervos. Arriba de todo, por una tronera, asomaba sus barbas parduzcas el gobernador. No se veía mal; tenía buen color: estaba embalsamado. (p. 138)[24]

Por último, el Indio Tupinamba, por "la escalera de cuerda, la escalera de piedra, la escalera de jade, la escalera de sangre" (p. 210), ascendió--por propia voluntad--a las alturas. Abajo queda España, un país ensangrentado por la Guerra Civil, ahora en

manos del Gran Turco y sus secuaces, que, ayudados por Hitler y Mussolini, se dedicarán, implacablemente, a exterminar a todos aquellos que habían luchado contra la rebelión militar. Frente a ellos, el Indio Tupinamba simboliza la fuerza de la libertad ilimitada, de la imaginación libre y proteica.

Gonzalo Sobejano resume así los rasgos más sobresalientes del libro de Granell:

> En lo absurdo y en lo intencionadamente denigrante de la sátira, este esperpento novelesco revela la amargura del caos bélico en visión como de cuadro de Guernica, y abarca, por el resorte sobrenatural del Indio Tupinamba, entre valores simbólicos no siempre transparentes, y restos de escritura surrealista, las dos zonas de la España en armas y la España transterrada y enterrada.[25]

Esperpento, sátira y aguafuerte goyesco, La novela del Indio Tupinamba no pretende ser la organización caótica del mundo sino el reflejo de un mundo en caos.

El clavo

Estelle Irizarry dice que en la novela corta, El clavo (1967),[26] "Granell muestra una sociedad en que la superstición y la duda han sido racionalmente superadas, pero en vez de desaparecer, estas cosas se encuentran institucionalizadas bajo el control del sistema del modo más absurdo. La sátira está en el punto de vista que ofrece el narrador, con exagerada solemnidad, y su admiración por una sociedad que ha alcanzado logros que para el lector resultan ridículos."[27]

El clavo es, pues, una parodia del mundo científico-tecnológico. Como en La revolución sentimental, de Ramón Pérez de Ayala, o en Animal Farm, de George Orwell, y también como en algunos relatos de Kafka, el tema es el mismo: la libertad del ser humano frente a los procesos alienantes de una sociedad mecanicista. Pero Granell va más lejos aún, pues como dice Estelle Irizarry, "a pesar de que el mundo científico-tecnológico descrito en El clavo no presenta una polémica de posiciones definidas claramente, se puede intuir que la obra representa un ataque contra todo aquello que aspire a controlar o limitar la libertad individual."[28]

En El clavo lo absurdo funciona como una constante que desarbola todo el sistema de reglas, leyes y normas que coartan al ser humano. Estelle Irizarry dice que "Granell, enemigo de la destrucción del espíritu y la robotización colectiva, nos introduce en el mundo novelesco del Territorio Regulado Unido, regido, como indica su nombre, por reglas que han logrado la completa unidad y homogeneidad de su población. Pero hay un factor que convierte este lugar tan rigorosamente regulado en un mundo fundamentalmente surrealista: la resonancia de lo absurdo que late por debajo de un orden en desorden."[29]

Efectivamente, en el Territorio Regulado Unido va a ocurrir un acontecimiento que trastornará el orden establecido: "La noticia que tenía alterados los ánimos de la Factoría Reguladora era, en resumidas cuentas, la siguiente: 'En el laboratorio del Doctor Pachín, Ph.D., PH2, A.M.D.G., R.S.V.P., ha sido encontrado un clavo'" (p. 8).

Como en algunos textos de Kafka, los personajes han sido reducidos a una fórmula, a un número. El Poder--o el abuso que de éste se hace--priva al ser humano de su individualidad, etiquetándolo y catalogándolo, para poder, de esa forma, controlarlo a

voluntad. Además, Granell ridiculiza la pomposidad de los títulos académicos, que, en nuestros días, han llegado a tener más importancia y relevancia que la persona misma que los ostenta.

Merece reproducirse el pasaje en el que, al principio de la novela, ocurre tan "extraño suceso":

> Se trataba de un clavo. Un clavo de diez centímetros de longitud por siete milímetros de espesor. No; la cosa distaba de tener la menor gracia. El clavo era de hierro. Estaba mohoso. No tenía cabeza. En el momento de ser descubierto hallábase hundido en el muro justo cuatro centímetros, de manera que su mayor parte permanecía al aire. El clavo había sido clavado en la pared occidental; a dos metros, poco más o menos, del piso, y distante tres metros y medio del rincón derecho, y cuatro metros y cuarto del rincón de la izquierda. Dada su inclinación, proyectaba, hacia el muro, un ángulo de cuarenta y tres grados. (p. 8)

Con este detallismo descriptivo se pone de manifiesto, ridiculizándose, las ínfulas mecanicistas de una sociedad que insiste en los aspectos exteriores, superficiales de la vida. Granell se apropia del lenguaje de la tecnología, para desenmascarar cuanto de estéril, anodino y enajenante hay en una sociedad cuyos valores giran en torno a la Ciencia, a la que, ciegamente, idolatra.

El doctor Pachín, en cuyo laboratorio se ha descubierto el "infame" clavo, es un reconocido inventor. Uno de sus más "prodigiosos inventos" (p. 10) había sido la Escalera Sintética, que "podía utilizarse sin energía nuclear, ni solar, ni electrónica, ni hidráulica. No precisaba motor de gas ni de vapor, ni mucho menos mecanismo ninguno de retropropulsión ni de relojería" (pp. 10-11). Se trata, ni más ni menos, que de una simple escalera de mano. Granell incluso nos da en el texto ilustraciones de la escalera e indicaciones para su uso (pp. 13-14).

Como en el conocido cuento del rey y de la burla que le hicieran unos vendedores de paños (El Conde Lucanor), nadie se atreve a poner en duda el valor científico del invento del doctor Pachín. Por eso, el Director, ante el grupo de científicos, pronuncia estas significativas palabras: ". . . la duda, así, en general, podría conducirnos a situaciones inimaginables de desorden y caos. Pero aquí no se trata de la duda vulgar. . . . No, no. Esto, camaradas, ya no sería, estrictamente considerado el asunto, duda rigurosa. Y he aquí por qué el Sistema no puede, en modo alguno, permitir que se genere y crezca. . . . Dudar del Sistema sería un acto irracional, en vista de

que el Sistema es la misma razón" (p. 17).

La Ciencia, la Razón, el Orden son partes inconmovibles y consustanciales al Sistema. Nadie debe poner en entredicho sus valores. Dudar del Sistema equivaldría a dudar de la infabilidad, de la legalidad y de la supuesta perfección del Poder que lo ha generado, con vistas a una fácil manipulación y explotación de los laborantes. En caso de rebelión (como le ocurre a Jacinto San José, en La parábola del náufrago, de Miguel Delibes), el Poder ejerce, sin dilación, su dictadura. El gran problema se agrava cuando son las masas las que ostentan ese Poder, asfixiando, implacablemente, todo impulso individual, espontáneo y cuestionante.

Granell desenmascara muchos de los mitos de nuestra vida moderna: el consumismo atroz, que encadena al individuo, obligándole a trabajar cada vez más, para poder adquirir unos bienes que cree necesarios e imprescindibles. El hombre se convierte en una máquina más, en un ser robotizado y sin sentimientos: "Toda muestra ostensible de familiaridad, sensiblería o compadrazgo había quedado totalmente excluída de las relaciones interpersonales" (p. 25).

En una sociedad de seres robotizados, no es extraño que la comunicación entre ellos se halle también regulada:

> Debe advertirse que la norma disciplinaria reguladora de la intercomunicación liberalizada bajo control variaba en cada Factoría, si bien, por lo general, los laborantes sólo podían comunicarse a diario con los de su tipo a las horas estipuladas. Para gozar del privilegio que extendía los beneficios de la comunicación liberalizada bajo control en cada grupo a la práctica comunicativa general y legal entre los tres grupos--lo que la Policía Lingüística denominaba "complejo comunicativo vicevérsico"--todos los laborantes tenían que servirse del idioma básico autorizado, no sólo establecido sino asimismo enérgicamente amparado por la Regla Fundamental. (pp. 45-46).

A los hombres-robots, en las Factorías, sólo se les permite el uso de un lenguaje común, codificado y preceptuado por la Regla Fundamental. Para que nadie se atreva a atentar contra este código establecido, la Policía Lingüística, con puntilloso celo, se encarga de vigilar la "pureza" del lenguaje. (Todo esto nos puede parecer desorbitado, pero no están muy lejos los días en que, en España, el régimen franquista prohibía terminantemente las lenguas catalana, gallega y vasca, frente al español, lengua oficial de la dictadura castellanocentrista.)

El emblema de este Territorio Regulado Unido, es "Amor, Madurez, Derecho, Gloria" (p. 48) (A.M.D.G. es la divisa, también, de la Compañía de Jesús.) Y no pueden resultar más irónicas, porque entre estos seres deshumanizados no existe el amor. ¿Y qué decir de la madurez, en una sociedad donde se escriben tratados para enseñar a subir por unas simples escaleras? Tampoco se puede hablar de un estado de derecho, puesto que los miembros de esta sociedad viven más bien en un estado de excepción, esclavizados por una burocracia estúpida y unas leyes absurdas y coercitivas. Y la supuesta gloria, de la que el Sistema alardea, no es sino la máscara mitificadora de unos valores huecos.

También las diversiones y los placeres están regulados: "Los laborantes podían contemplar a sus anchas el conmovedor fenómeno del alumbramiento de una ballena; o, acaso, la fantasmagórica reproducción de una ratonera" (pp. 48-49). Con estos espectáculos se pretendía "estimular el afán productivo industrial o el reproductivo personal" (p. 49). Es evidente que, en la dialéctica entre el individuo y la colectividad, aquél deberá sacrificarse en aras del "beneficio de los intereses" de la mayoría (p. 52).

Aunque Granell no sitúe El clavo en ningún país determinado, el uso de palabras como "camarada," la repetición de la voz inglesa "red" (en español, "rojo"; es decir comunista) y, sobre todo, la sátira de la superburocratización de la sociedad y de su énfasis en la falta de comunicación y en el clima de opresión y miedo, hace pensar en los regímenes comunistas.

Pero lo más importante de El clavo es la defensa que Granell hace de la libertad, como supremo bien y como máximo ideal.

Lo que sucedió

Lo que sucedió (1968)[30] trata, según Vicente Llorens, de "un mundo disparatado y absurdo que nos hace reír por su inconexión, pero que nos duele igualmente por su alejamiento e incomprensión de lo más valioso en la vida humana."[31]

Estelle Irizarry dice que "el surrealismo en este libro parece responder al concepto de que la civilización, guiada por la razón, ha conducido a la gente, a ciegas, a una vida rutinaria insoportable, cuya salida reside en la libre invención humana."[32] Y también, como en El clavo, "el tema de Lo que sucedió es la libertad, la única salida aceptable para el hombre. No sería exagerado decir que este tema es el subsuelo de su creación desde sus comienzos, siendo tal vez el único que no conoce límite alguno."[33] Y más adelante, escribe Estelle Irizarry: "Para Granell, lo que nos cuenta en la obra no es ni ficción ni novela, sino una crónica de lo que efectivamente sucedió, según indica el título, pero hay que comprender que la realidad para el surrealista es la de su fantasía."[34]

Gonzalo Sobejano compara Lo que sucedió con La novela del Indio Tupinamba, y dice que en ambas los protagonistas consiguen elevarse del mísero y cruel

entorno que hasta entonces les había acosado. Merecen reproducirse las palabras de Sobejano que, a grandes rasgos, resumen el contenido de Lo que sucedió:

> Proceso semajante es que que impone el destino al joven estudiante Carlos Naveira, perseguido por la policía a causa de su participación en una huelga consagrada a defender a los huelguistas de los antihuelguistas. En su huida por los caminos de su tierra (Galicia)--huida simultánea a la del tío Matilde en la Viena y en el París de la ocupación nazi--, Carlos halla, entre ocultaciones angustiosas, el hospitalario refugio que le ofrece en su cueva el pintor Concheiro, autor de un gigantesco cuadro de España en su historia, y halla sobre todo el amor de Damiana, la hermana del pintor, con la cual--luego de ser traicionado por un compañero de su edad--es atado a la caja-barca-ataúd que llevará a ambos por el río de Vidán hacia la verdad del amor o la muerte.[35]

Lo que sucedió (cuyo título original iba a ser La familia Naveira) ganó el Premio Don Quijote en 1967. En esta novela se enfrentan dos formas de vida: una positiva, lógica; y otra, poética, mágica (representada esta última por el personaje Gayoso). Lo que sucedió es, también, una meditación sobre la historia de España. Granell pone en la picota muchas de las sempiternas lacras de la historia española.

El autor encabeza la novela con dos citas (de Unamuno y Ortega y Gassett) que no tienen relación alguna con el texto que sigue: de nuevo Granell se muestra irónico ante cierta seriedad académica, pedantesca y engolada.

Lo que nos interesa destacar--en esta breve aproximación a la obra de Granell--es la naturaleza del lenguaje granelleano, altamente metafórico, surreal. Las cosas adquieren un nuevo relieve, una nueva dimensión hasta entonces oculta: "Hasta los mismos peines, tan común adminículo, habían adquirido, del fugaz magnetismo de la ola silente, un carácter extraño, primordial, de mágicos objetos; o de amuletos ígneos destellando inmóviles chispas en la cumbre de un alto despejado" (p. 20). Los objetos y los seres poseen una realidad múltiple, cambiante; no son lo que a primera vista parecen, transformándose, transmutándose, mágicamente, ante nuestros ojos, como en los juegos de un prestidigitador.

En Lo que sucedió Granell se muestra pesimista frente a los avances del mal llamado "progreso": "La pureza de la tradición geórgica empezaba a sufrir los embates del desafío urbano, con su desbordamiento" (p. 40). Y Matilde el hortelano (nótese la falta de

concordancia genérica), que "sentía en carne viva el dolor de este nuncio," se lamenta:

> ¡Pronto se perderán las angostas veredas polvorientas!
> ¡Pronto se perderán las plácidas viviendas malolientes!
> ¡Pronto se perderá la cola que todavía queda de la Edad Media!
> ¡Pronto se perderán los enconados cantos populares!
> ¡Pronto se perderán el claro de luna encima del molino!
> ¡Pronto se perderán el pote, el gazpacho y el requesón!
> ¡Pronto se perderán el tracoma y la sarna!
> ¡Pronto se perderá ese darse la mano de los amantes mozos, llevándola de atrás a adelante, y viceversa, mientras ellos oscilan de derecha a izquierda! (p. 40)

Estas paradojas y repeticiones obsesivas son recursos surrealistas, como también el uso de la enumeración caótica. Los estudiantes han decidido hacer huelga. Algunos de ellos llevaban "un mamarracho hecho de cañas y papel, vestido con un sayón de lienzo, una corona de lata en la cabeza y detrás un letrero que decía: 'Me importa un bledo la gran P.'" (p. 65). Todos estaban intrigados por la posible significación de la misteriosa pancarta. ¿A qué se refería la letra "P"? ". . . iba anulándose por igual la palabra pena y el nombre de Platón, y, sucesivamente, también se descartaban muchísimas otras, tales como papiro,

panocha, porquería, pirola, primavera, . . .
profesor y profesorado, peste, paja, portrait--que
era claro galicismo--, peseta, petaca y palmatoria. . . .
Cierto que los más estaban acordes en que la gran P
iba por poder público, pero pronto ponían le peros,
porque pensándola, pensándola, ponderándola, personas
por puñados, profesionales, posmas, peques, pazguatos,
puntuales prebendados, postineros petimetres, pulcros
personajes, pajoleros papanatas, pacientes porteros,
pacíficos paseantes pelemele . . . (pp. 65-66).

Son abundantes las conexiones entre pintura y literatura en las obras de Granell. En Lo que sucedió (ilustrado por el autor), las alusiones a la pintura con frecuentísimas. Las palabras con que se describe el prodigioso cuadro del pintor Concheiro, podrían ser aplicables al mismo texto de la novela: "El cuadro mismo, bien mirado, semejaba un desordenado catálogo de realidades donde nada hubiese sido pintado, sino reunido, ensamblado, juntado, superpuesto allí. Mostraba un mareante amasijo de visiones, por su acumulación y superabundancia. Rompía todas las leyes ópticas hasta entonces válidas para diferenciar la perspectiva auténtica de la simulada" (p. 188).

Lo que sucedió debe mucho a la temática cervantina del engaste, a la interpolación de historias en el texto de la novela--"crónica," según nos dice el mismo autor: " . . . esto no es ninguna novela, tal como ya se advirtió; si aún no se dijo, pues se dice ahora y ya queda dicho para lo sucesivo. Esto es una crónica" (p. 291). Y, a continuación, nos advierte: "Por igual razón, tampoco se describen ni pormenorizan, ni se describirán ni pormenizarán, ni la fisonomía ni el carácter de los personajes de la presente historia, ya que tratándose de un testimonio, no de una ficción, no podrían sus gentes, hablando con propiedad, denominarse personajes" (p. 291). Se nos dan ejemplos de eximios novelistas (Baroja, Dostoyewski, Balzac) e insiste: "Esto es una crónica, y al que le pique que se rasgue. Si se va a ver, una crónica responde a alguna de estas tres condiciones: Relato del suceso cotidiano tal como puntualmente aconteció. De no ser factible, deberá referirlo del modo más ajustado que se pueda. Y de no ser ello hacedero, deberá, entonces, consignarlo de cualquier manera" (p. 292).

Esto último resulta aún más irónico porque el lector es perfectamente consciente de que los hechos que se narran en el texto no pueden corresponderse con

la realidad, lo cual tampoco impide que los acepte como si fuesen reales. No olvidemos que para Granell, todo es realidad, todo es surrealidad. ¿Dónde comienza una, dónde termina la otra? Reproduzcamos ahora sus lucubraciones en torno a este problema fundamental y trascendente, que late en el corazón mismo de su arte y de su vida:

> Si aquí se mencionan cierta clase de datos, es por no hacerse posible eludir la cargante tradición racionalista de la cultura occidental, en la cual se está inserto se quiera o no se quiera. Al fin y al cabo, la presente crónica no se pergeña en los altos pelados parajes monasteriales del Asia Central. Y si es cierto que los tibetanos, como los demás orientales, también cuentan con su racionalismo propio, y, a qué negarlo, muy suyo por cierto, no lo es menos que, precisamente por ser orientales, ni lo denominan racionalismo ni se les ocurre, ni por asomo, pensar que el de los occidentales pueda serlo. Mas no es que carezcan de capacidad razonadora. No carecen. Ocurre que el racionalismo oriental los occidentales lo consideran disparate, así como los orientales estiman disparate el racionalismo occidental. En el fondo, en todo sistema racional late el disparate--y en la forma también, empezando por la sistematización y acabando por la racionalización. (p. 294)

Claro está que el racionalismo oriental se ha desarrollado, en parte, por la influencia del mundo occidental, influencia destructiva y alienante. Y cuando de la filosofía y el pensamiento se pasa a los

hechos, la historia se hace sangrienta: valga como ejemplo la ocupación del Tibet por China, en 1948. Pero en el pensamiento oriental (que es múltiple y posee innumerables variantes, aunque, a veces, se opongan entre sí), no se rechaza la tradición racionalista sino la obsesión de que ésta es única e infalible. Chang Chen-Chi lo expresa muy claramente, refiriéndose al Zen: "El Zen se opone no al intelecto o al conocimiento conceptual como tales, sino a la dependencia del intelecto o de la conceptualización dentro de una situación de carácter adhesivo."[36] Más adelante, se pregunta: "¿La actitud pragmática de la mente humana, es necesariamente justa, este proceso de integración y de transacción, no da como resultado, tal vez, una mutilación de la verdad?"[37]

Si pensamos en las tradiciones filosóficas--místicas--de la India, descubriremos los profundos vínculos y semejanzas que existen con el surrealismo. Mircea Eliade, filósofo y orientalista, escribe lo siguiente a propósito del pensamiento hindú: "Es imposible, por ejemplo, no reparar en uno de los más grandes descubrimientos de la India: el de la conciencia-testigo, la conciencia libre de sus estructuraciones psico-fisiológicas y de su condicionamiento

temporal, la conciencia del 'liberado,' es decir de aquel que ha conseguido liberarse de la temporalidad y que, por lo mismo, conoce la verdadera, indecible libertad."[38] ¿No pretende el surrealismo alcanzar la suprema libertad, liberando al hombre de sus taras y limitaciones racionalistas que lo esclavizan y enajenan? Maurice Nadeau recuerda que el número 3 de La Révolution surréaliste había sido un himno a Oriente e insiste en la fascinación que el pensamiento oriental había tenido para los surrealistas:

> Se comprende por qué esta Asia ideal complacía a los surrealistas. ¿No habían respondido ya los sabios de Oriente a las cuestiones que ellos se planteaban? A costa de una destrucción radical, de un olvido perfecto . . . de la lógica, del conocimiento mecanicista, de las compartimentaciones de la ciencia, de cuanto dio, en suma, la supremacía al Occidente, esos hombres parecían vivir en una comunión perpetua con la esencia de las cosas, con el espíritu del gran Todo, y, si no en una felicidad perfecta, . . . al menos en una libertad total.[39]

En Lo que sucedió arremete Granell contra muchos de los mitos de la España sagrada, siendo en esto texto precursor de las últimas novelas de Juan Goytisolo, especialmente de La reivindicación del Conde Don Julián.[40] Algunos de los nombres de la historia cultural española que se citan en Lo que sucedió son los siguientes: Don Ramón Menéndez Pidal, Isaac Peral, Isaac Albéniz,

Hernán Cortés, Goya, Velázquez, el Greco, Américo Castro, Torres Quevedo, Ramón y Cajal, Monturiol, Jorge Manrique, Ponce de León, Quevedo, Gustavo Adolfo Bécquer, los hermanos Quintero, Prim, Mateo Sagasta, Joan Miró, etc., etc. Granell hace referencias a obras de la literatura española (España invertebrada, de Orgega y Gasset, el Quijote, etc.) y también a escritores, músicos, filósofos y pintores de la cultura universal. A veces se alude a una obra o a un autor por referencias indirectas; se citan nombres de la literatura o el arte en contextos totalmente ajenos a esas materias; se pone en boca de un personaje del que nunca esperaríamos oír citas eruditas, etc.

Los diálogos son uno de los aspectos narrativos más originales en Lo que sucedió (como en otros textos granelleanos). En el diálogo que reproducimos a continuación--entre el estudiante Carlos y Doña Cecilia, su madre--están presentes el humorismo, la socarronería y el desafío a los procesos lógicos del pensamiento, que singularizan el surrealismo sui generis de Granell:

--¿Qué eres, pues?
--Un simple huelguista.
--¿Qué clase de huelguista?
--De la clase estudiante.
--¿Por qué hacéis la huelga?
--Porque sin hacerla no la hay.
--¿Para qué la hacéis?
--Para que la haya.
--¿Y qué motivo tiene, vamos, la huelga ésa?
--El motivo es la huelga. (pp. 58-59)

Tiene mucha razón Gonzalo Sobejano cuando dice que si La novela del Indio Tupinamba es como "una melodía seca y delgada," Lo que sucedió es una "frondosa y aborrascada sinfonía."[41] Nosotros añadiríamos que, en realidad, ambas novelas poseen todas las variantes tiempos y complejidades de una suite barroca.

Federica no era tonta y otros cuentos

En 1970, Eugenio F. Granell publica en México el volumen de relatos Federica no era tonta y otros cuentos,[42] en los que se incluyen textos de diferente pelaje y extensión. Estelle Irizarry escribe lo siguiente sobre la diversa naturaleza de este libro:

> Granell escoge algunas situaciones que podemos aceptar como experiencias comunes y corrientes: una clase de geometría, un teatro de ópera, una oficina cualquiera y un aeropuerto. La instrucción, la cultura, los negocios y los viajes son partes de la vida diaria nada llamativas en sí mismas. Por eso, después de conocer estos cuentos de Granell, el lector queda con una impresión indeleble, la cual, en sus contactos posteriores con estas situaciones le hace recordar la perspectiva absurda que presenta la ficción.[43]

Estelle Irizarry ha agrupado los cuentos de Federica no era tonta bajo diferentes principios temáticos:

1. El triunfo de la imaginación en libertad: "Federica no era tonta," "El hombre verde" y "Nostálgico pronóstico."
2. Mixtificación colectiva: "La cámara negra," "La oficina," "La moldura," "El estudiante" y "En el aeropuerto."
3. Las imágenes oníricas: "Crystal Niles" y "La estatua de Jessica."[44]

Nosotros comentaremos estos cuentos, siguiendo las pautas temáticas que sugiere Estelle Irizarry. Es interesante notar que el segundo grupo--"mixtificación colectiva"--es el que contiene un mayor número de cuentos. No nos debe extrañar esto, puesto que, en realidad, la mayoría de los textos granelleanos (incluyendo sus novelas) equivalen a estudios sociológicos del comportamiento de grupos. Hay que puntualizar que--por obvias razones de andadura y extensión--en sus novelas, Granell dirige su mirada, panorámicamente, a grupos de individuos que forman, a veces, multitudes. En estos cuentos--también por razones de tipo genérico--Granell se concentra en un número reducido de actitudes y de conductas humanas en situaciones muy específicas, como subraya Estelle Irizarry.

Del primer cuento del libro, "Federica no era tonta," dice Irizarry que "provee una gran ocasión para burlarse de la orientación científica que no puede aceptar el triunfo de la imaginación en libertad sobre la tradición de la experiencia comprobada."[45] Por su parte, Gonzalo Sobejano considera este cuento como una metáfora de toda creación y elogia las capacidades fabuladoras de Granell:

> Y un cuento tan extraño, tan inquietante, como "Federica no era tonta" ¿no podría considerarse, sin mengua del concreto encanto particular de la anécdota, como la alegoría sobrerreal del destino del artista? Esa Federica, tonta para todos menos para el amigo único que la estima y la observa de cerca, concibe un hijo que no llega a parir, y que no llega a desprenderse de su carne, sino que alienta y crece dentro de ella, la boca del niño a la altura de la boca de la madre, las manos del niño asomando por las orejas de la madre. ¿No es este monstruo de inmanencia la alegoría del creador desconocido? Y no sólo porque, como dice el buen amigo, "una mujer que inventa algo no puede ser tonta," ya que la invención es originalidad y la originalidad "uno de los más prestigiosos indicios de la inteligencia humana" (13), lo cual, dicho sea en inciso, puede predicarse a boca llena de la obra de Granell (inventiva al máximo, original en grado superlativo y constante), sino porque el artista creador es el único hombre capaz de concebir por sí mismo, llevar en sus adentros tiempo y tiempo el fruto de su concepción, y arrancar de él (como Federica la tímida, o la túmida; nunca la tonta) dúos, tríos y cuartetos. Milagro del amor que finalmente, a la hora del éxito, deshace y deja en evidencia la incomprensión ajena.[46]

Aunque ya Gonzalo Sobejano nos haya dado suficientes datos sobre los aspectos anecdóticos de "Federica no era tonta," debemos profundizar en este cuento, en verdad extraño e inquietante.

El título del cuento, que da nombre al libro, es, a su vez, <u>leitmotif</u> y guiño al lector. Desde que el narrador inicia la historia con un "Yo siempre dije

que Federica no era tonta" (p. 11), el lector debe aceptar el ambiente--y los hechos--surreal, que resulta aún más extraño por tener apariencias de normalidad. Como Gregor Samsa, en La metamorfosis, de Kafka, lo insólito se acepta sin cuestionarse en ningún momento. Federica no se asombra de las extrañas transformaciones y metamorfosis que su cuerpo va sufriendo ante los atónitos ojos de sus amigos. El narrador se asombra tanto como los amigos, pero en vez de considerar esas trasmutaciones de Federica como fenómeno horrendo del que conviene apartarse, las acepta, convencido de que Federica es un maravilloso prodigio.

"Parece la de un recién nacido, o la de un fantasma" (p. 11), comentaban los amigos de la voz de Federica, mucho antes de que comenzasen a notar los fascinantes movimientos de sus pechos. Desde estas primeras palabras del narrador, el lector asiste a la dialéctica entre el individuo y la colectividad, constante en las obras de Granell. Frente a lo insó--lito--los movibles pechos de Federica--el grupo de amigos reaccionará negativamente porque, al no existir una explicación lógica, científica, del fenómeno, se hallarán en los terrenos pantanosos de lo nuevo, que les resulta amenazante y, hasta cierto punto, compro-metedor.

Para el narrador, la voz de Federica está llena de sugerencias:

> Creeríase oír el viaje de una nube, o el estirarse de la estela de un tren, o la fofa explosión del azulenco fulgor del horizonte, o el estremecimiento de los rayos postales que anteceden a una tarjeta de visita, o la severa contracción de las piedras, o la ruptura de los filamentos con que bordan las hormigas, o el eco táctil de las cosquillas. (p. 12)

Sinestesias encadenadas éstas que nos dan una descripción plástica, surreal. El narrador insiste en la timidez de Federica, que "en ciertas ocasiones . . . alcanzaba los límites de lo patológico" (p. 12); rasgo éste que le atrae por su misma exageración y avala, en cierta forma, su necesidad de contarnos lo sucedido. Y en seguida nos retrata a la sin par Federica, que tenía unas "protuberancias orejales" y unas narices que "resultaban, aisladas, muy correctas en sí mismas, pero en relación con sus facciones tomadas en conjunto, veíanse monumentales, y hasta podrían tomarse por la maquetita de una pirámide" (p. 12). Granell nos describe a la protagonista de esta historia de forma caricaturesca, con socarrón humor, que recuerda a Quevedo y a Torres Villarroel.

Federica aparece un día en el café--donde se suelen

reunir todos--con un extraño bulto en el pecho, que "unos días estaba algo más alto; otros, un poco más abajo" (p. 15). Las referencias a los senos de mujer ya aparecen en la obra de Granell desde Isla cofre mítico, y en "Crystal Niles," las mujeres que irrumpen en la habitación del protagonista, están desnudas.

Se establecen--con las extrañas transformaciones de Federica--tres niveles o planos de la realidad. Uno sería la realidad misma: un grupo de amigos que se reune de vez en cuando en un café; inmediatamente, la conducta de Federica--o su metamorfosis--nos lleva a un plano surreal que, una vez aceptado por el lector, conduce a un tercer nivel, que podríamos llamar de supersurrealidad, en el que se operará el "milagro" del hijo de Federica. Se nos ha obligado, pues, a aceptar lo surreal de la situación, porque podemos pensar que el hijo que lleva dentro (el bulto) es una forma parasitaria; la surrealidad, entonces, deja de serlo. Después de todo, como se dice en el texto, citando a William Blake, "las maravillas de hoy son el pan diario de mañana" (p. 18). (Nosotros añadiríamos que muchas de las supersticiones de antaño se han convertido en fenómenos científicos de hogaño.)

El narrador ha de acudir a un lenguaje metafórico y alambicado porque la surrealidad--o las metamorfosis de Federica--no puede ser descrita con el lenguaje común, inocuo y limitado. Con este lenguaje, altamente poético, con el que se atenta y mina el lenguaje fosilizado y huero con el que pretendemos entender la realidad. De esta forma, Granell embiste contra lo rutinario del pensamiento común, exaltando lo insólito y elevando la poesía y la imaginación a formas de vida. A la deshumanización de la que comienzan a hablar los amigos (no olvidemos, la colectividad), el narrador--portavoz de las ideas del autor--propone una total aceptación, añadiendo un elemento mágico: Federica sigue siendo mujer y como mujer, había tenido un hijo, pero lo maravilloso es que "el hijo de Federica estaba allí, en ella; lo tenía inseparablemente ligado a su organismo, pues lo cargaba dentro. Sólo su tremenda timidez le había impedido echarlo al mundo siguiendo las manidas y universales pautas de la tradición" (p. 20). La yuxtaposición, después de todo, es una técnica muy cara al surrealismo (recuérdense algunos de los cuadros de Tanguy, de Ernst o de Marc Chagall: maternidades vistas desde nuevos ángulos y nuevas perspectivas.

La insistencia en la timidez de Federica añade un rasgo más al humor granelleano: de esta forma se quiere explicar "lógicamente" lo que de otra forma resultaría totalmente absurdo. A unos efectos insólitos, Granell propone unas causas surreales. Las relaciones causa-efecto del pensamiento lógico tradicional quedan así ridiculizadas.

Los amigos del café, incapaces de comprender el milagro que ante sus ojos se iba formando día a día, desaparecen, dejando solos al narrador y a Federica. Aquél se entusiasma con el prodigio del hijo que crece dentro de la madre y cuya anatomía coincide con la de su progenitora. Pero un día, Federica no vuelve al café: "Mi soledad, tanto en el café como en la calle, en los espectáculos o en mi propia casa, se me hizo insoportable" (pp. 31-32), se lamenta el narrador amargamente. Y continúa: "Las demás mujeres acabaron por producirme náuseas. Las contemplaba como si fuesen criaturas anormales" (p. 32). Pero un día, recibe un paquete, en el que Federica le envía un disco de gramófono grabado por ella y su hijo: se trata del "Cuarteto Federica". El milagro se ha producido:

> Federica había no sólo descubierto la aptitud musical, y la excelente voz, de su querido hijito. Con la maternidad, asimismo la suya se había transformado maravillosamente. Y un día, llegó a descubrir, también, que ambos podían cantar dúos. Aún, más tarde, percibió que si ella apoyaba con la suya la voz de su muchacho, se obtenía el efecto de oirse tres voces. En caso de que su hijo apoyase con la suya la voz maternal, sucedía lo mismo. El gran descubrimiento se produjo cuando en una ocasión, dedicados ambos a ensayar ciertas canciones, notaron, a la par, que si ambas voces se apoyaban recíprocamente, el resultado daba un cuarteto admirable. (pp. 32-33)

Famosos madre e hijo por el prodigioso cuarteto que habían llegado a formar, los amigos, que antes la habían repudiado, "afirman que Federica siempre les había parecido, en el fondo, fenomenal" (p. 33). Adjetivo este último con el que Granell guiña al lector, que conoce los pormenores de esta extraña y fascinante historia.

"Federica no era tonta," meditación surrealista sobre la maternidad, tiene una moraleja que resulta inesperada: es un defecto--la timidez--lo que ha permitido que el prodigio se realice.

Otro triunfo de la imaginación en libertad es el brevísimo texto de "El hombre verde," que, según Estelle Irizarry, "más que cuento, parece un vuelo libre de la fantasía, en que lo vago y nebuloso, lo intuído y presentido predominan sobre lo concreto. El que busca aquí un simbolismo claro queda completamente frustrado, pues el objeto del relato parece ser precisamente el de mixtificar."[47] Caben muchas posibilidades, aunque, desde luego, como en todo simbolismo, es imposible tener una explicación cierta. Sin embargo, conviene que nos adentremos en esta historia (más que relato es un poema en prosa), donde se insinúa más que se dice.

"El hombre verde" parte de unas líneas de Historias e invenciones de Félix Muriel, de Rafael Dieste, el también exiliado gallego, amigo de Granell: ". . . una ráfaga que llegará un día, un luminoso viento al que no importen las cenizas" (p. 181). En el texto de Granell es el mar el que llega un día a las puertas de su casa. El breve relato tiene, sin embargo, tres partes bien diferenciadas. En la primera parte se recoge, en esencia, la intuición poética de las palabras de Dieste:

> Una ráfaga de ventarrón azul cobalto entró con violencia en la casa y pronto transformó los techos en doseles de cielo espeso. En la última brizna de aquel golpe de viento se prendía una estela luminosa pálida, apenas perceptible, hecha de millones y millones de microbios de estrella fugaz. Y después apareció rotundo como modelado en oquedad nocturna, el hombre inmenso, desconocido y verde. (pp. 181-82)

"El hombre verde" está narrado en primera persona del plural ("mi mujer y yo"). Granell hace una glosa--surrealista y estremecida--del misterio que late en las palabras de Dieste. Como en el relato "La ola," de Carlos Fuentes, asistimos a una humanización diabólica de la naturaleza, en la que el ser humano--como en Lautréamont--se convierte asimismo en un organismo material. La repetición del adjetivo "verde" y la reiteración de las cláusulas negativas del último párrafo que transcribimos a continuación, inician y corroboran la inusitada atracción de lo desconocido y lo inefable del misterio:

> El hombre verde, inmensamente verde, verde total, absoluto, macizo, verde opaco, duro, inmóvil, inalterable, permanecía tan tranquilo en el marco de la puerta desaparecida, como si estuviese instalado en una hornacina con fondo de tiempo, puesto allí por la tempestad, o como hijo del maridaje verde de una ola rota y de un rayo desprendido por algún trueno inexacto.

> El hombre verde juntó sus manos y mi mujer y yo pudimos ver que su inmovilidad no era completa, porque sus rodillas temblaban. El hombre verde nos miró. Nos miró sin mirada. Porque no tenía rostro, ni ojos. No tenía retina, carecía de facciones, era opaco, estaba apagado. Era una mirada especial, la suya. Mirada propia de hombre verde de la noche, aparecido al final de un inesperado embiste del viento perdido.
>
> No tenía rostro; ni boca, ni orejas, ni tetillas, ni sobacos. No tenía nada de hombre y sin embargo era un hombre. Pero era un hombre verde. Un hombre verde que lloraba paisajes molidos, de ceniza cuyo polvo caía en tenue rumor distante, más allá de la línea bien trazada del horizonte que divide el mundo en dos. (pp. 182-83)

La repetición de voces, incesante y letánica, produce en el lector un estado hipnótico (piénsese en los mantras tibetanos, por ejemplo), bajo el que no es difícil aceptar el prodigio poético y la sacudida mistérica; es entonces cuando desaparecen disyuntivas y dualidades obtusas: El hombre es mar y pez y piedra.

En la segunda parte del relato, el narrador y su esposa asisten a una reunión social, en la que "un señor muy serio cosía la alfombra," "la dueña de la casa hizo una bella demostración hípica en el cuarto de baño" y "otro caballero se tragó una bombilla" (p. 184). Actos absurdos todos ellos, que no producen

el menor asombro en los invitados. Unas horas después, el narrador y su esposa vuelven precipitadamente a casa: "sólo deseábamos llegar; llegar enseguida, para secar el cenicero, que aún debía de estar lleno de ceniza mojada, y retozar con el perro" (p. 184). Frases éstas con las que se vuelve a la cita de Dieste: ". . . un luminoso viento al que no importen las cenizas."

El relato va más allá de una mera parodia de las reuniones sociales: lo verdaderamente maravilloso y trascendental no se busca, se encuentra inesperadamente, espontáneamente. De nuevo, habría que mostrar los paralelismos evidentes entre esta actitud expectante de Granell con la del budismo mahayana: todo es ilusión. La Iluminación--en este caso poética, mágica, surreal--sólo se producirá cuando abandonemos nuestra torpe adhesión a lo que creemos real, tangible y mensurable, cuando, sin miedo, abramos las puertas de nuestra embotada percepción.

J.E. Cirlot (poeta surrealista, además de historiador del arte y de las religiones) dice que el color verde es el eslabón entre los colores negro (la vida mineral) y el rojo (vida animal); y también entre la vida animal y la descomposición y muerte.[48] También

es el color verde el símbolo de Venus y de la Naturaleza.[49] Y es como Venus, nacida de las aguas del océano, que el hombre verde emerge para rozar con sus álgidos dedos el espíritu de Granell. Por eso, frente a la ceniza de la muerte--de esa muerte representada en los absurdos actos de los invitados--el narrador y su esposa escapan aterrorizados, sabiendo que en casa les espera el perro retozón, símbolo de vida y de alegría.

El mismo Granell, en su ensayo "Paisaje superpuesto," dice lo siguiente a propósito del color verde:

> El gran océano verde, o atmósfera, o firmamento se expande con sólo observarlo y va entonces aún más allá de la centáurica silueta áspero verdosa del romance lorquiano. Si anega a los seres humanos, los dota de una magia encantadora. Entonces, de hombres y mujeres emana un verdor integral. . . . Lorca pudo captar la fugacidad de fuegos fatuos del cutis amasado con aceituna, señaló la rareza del tinte moreno de verde luna y la maravillosa virtud del sortilegio verde, el cual permite fundir lo humano con la naturaleza.[50] (Los subrayados son nuestros.)

"Nostálgico pronóstico" es uno de los cuentos más surrealistas de Federica no era tonta y también de los más autobiográficos. El título mismo es ya paradójico, puesto que lo nostálgico suele apuntar al pasado, mientras que el pronóstico lo hace hacia el futuro, formándose de este modo un insólito contrapunto, que recuerda los versos de César Vallejo: "moriré un día del cual tengo ya el recuerdo." En Isla cofre mítico, habla Granell de una especie de doble vista magnética en la que la memoria estaría formada de analogías con el futuro. Y de la misma naturaleza paradójica es el título de su libro de poemas, Estela de presagios (estela es lo residual; presagios, lo augural).

"Nostálgico pronóstico" contiene quince partes o viñetas, en las que se nos cuentan los varios encuentros entre un extraño personaje--alter ego del autor--y una mujer a quien amara años atrás, ahora famosa antropóloga en Nueva York, donde se suceden los encuentros.

Como Granell, Figueiredo, el protagonista de "Nostálgico pronóstico," es español, exiliado, pintor, músico, escritor, aunque en el cuento se le convierta--también humorísticamente--en taxista, lavaplatos y leñador canadiense.

Como Federico García Lorca, en Poeta en Nueva York, Eugenio Fernández Granell siente en Manhattan la terrible soledad de la criatura humana ante un mundo deshumanizado, mecanicista y alienante:

> En pequeños grupos, esas multitudes recorren apresuradamente las calzadas urbanas metidas en sus autos llenos de niños, de perros, de gatos, de cajas y papeles, de mapas y colillas, sin detenerse en parte ninguna, ansiosas de llegar, amontonándose aturdidas en las siempre crecientes caravanas rodantes que se dirigen sin interrupción a las suntuosas oficinas donde tienen que pagar religiosamente los impuestos anuales a la municipalidad. (p. 154)

En "Nostálgico pronóstico," Granell revela el horror de la gran urbe--símbolo de lo que se ha llamado modernidad y progreso--y condena la esclavitud y la explotación del hombre por el hombre. García Lorca pronunció las siguientes palabras en una conferencia-recital sobre Poeta en Nueva York:

> Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje.[51]

En "Nostálgico pronóstico," Granell expresa la nostalgia de un mundo más simple, más humano:

> Ví tus gestos y escuché tu voz tal cual los había visto y oído ya otras veces, en tiempos muy lejanos, cuando todavía el sol no se teñía con la ofensa increíble del uranio, cuando las palmeras cargadas de dátiles aún se permitían el lujo de pestañear por entre las ventanas de las casas, cuando se podía caminar en familia y a pie por las calles olientes a polvos de gas, cuando se compraban pliegos de papel para construir con ellos castillos y belenes, soldados y palacios; en los tiempos aquellos en que el vino era vino, y el chocolate se elaboraba a brazo, y nunca jamás se quebraba en los dedos el papel de los libros, y la gente creía ser mentira que fuese una mentira creer en reyes magos . . . (p. 158)

El mundo moderno, a partir de la Revolución Industrial, ha ido emprobreciendo la vida del hombre: la calidad se ha sacrificado en aras de la cantidad, de la masificación; el mundo ha dejado de ser a la medida del hombre; la tecnología, en vez de liberar al ser humano, lo ha convertido en esclavo de la máquina que, a la postre, terminará destruyéndolo.

Estelle Irizarry dice que en "La cámara negra," Granell "parece poner en ridículo la costumbre tan universalmente respetada de aceptar que 'ver es creer,' de confiar en la vista racional que no admite el espontáneo vuelo de la imaginación. Cuando la evidencia visual es desconcertante, se produce una situación volátil."[52] En otro de sus cuentos--"Crystal Niles"--dirá Granell: "¿Por qué hemos de buscar siempre la claridad en nuestra racional cultura de occidente?" (p. 90).

Este desafío a la lógica del pensamiento occidental también se asienta en la dialéctica granelleana de lo individual con lo colectivo: el profesor entra en el aula de clase, dibuja un rectángulo en la pizarra y, ante los atónitos ojos de los estudiantes, desaparece, para reaparecer luego tan misteriosa como mágicamente. Como en el cuento de El Conde Lucanor sobre Don Yllán, mágico de Toledo--aunque con intención distinta a la de don Juan Manuel--la realidad y el sueño se confunden, dejándonos en una especia de vacío donde la ilusión se enseñorea vencedora de la prosaica cotidianeidad.

El objeto clave en el relato es la tiza que enarbola el profesor y con la cual, como si fuese una varita mágica, creará un mundo de ilusión y de

fantasía. "La cámara negra" es también una denuncia de la falta de imaginación en la educación escolar. Los estudiantes se desconciertan ante una situación que les resulta incomprensible porque no hallan explicación lógica.

Para el relato "La oficina," Estelle Irizarry ofrece varias posibles interpretaciones: 1) parodia de la ineficiencia que rige en las oficinas; 2) la oficina como universo y 3) la oficina como Estado.[53] Las tres interpretaciones son perfectamente plausibles y están en consonancia con las ideas de Granell, pero creemos que es, tal vez, la última la que mejor ilustra el sentido de este relato. Granell satiriza la super-burocratización sin objeto con la que el Estado aliena al hombre. Como en muchos de los textos de Kafka--sobre todo, en El castillo--, el Poder es un ente invisible pero omnímodo y tentacular.

En "La moldura" se nos cuenta un insólito suceso: en el Teatro Municipal de la Opera se desprende uno de los palios: "las seis impertérritas personas que estaban en el proscenio guardando la más correcta compostura, eran sólo personas de la cintura para arriba, es decir, desde el límite del pasamanos de terciopelo azul. Donde la moldura faltaba, veíase el vacío absoluto del palco" (p. 175).

Mayor interés tiene el relato titulado "El estudiante," que es una parodia del mundo universitario. Estelle Irizarry dice, a propósito de este cuento, que "El arte narrativo del autor consiste sobre todo en mantener en su narrador un tono de aparente naturalidad y aun ingenuidad en su relato, que, según él, tiene el propósito de informarnos acerca del inesperado acaecimiento que marcó la última celebración estudiantil. La comicidad que se desprende del cuento no proviene de ninguna intención humorística por parte del narrador, sino más bien de la superior comprensión del lector, como buen entendedor a quien pocas palabras bastan."[54] Todo el texto está, pues, impregnado de una sutil ironía con la que se parodia

la ridícula especialización y organización super-burocrática de la universidad. Se parodia, además, la perpetuación de unos mitos que sirven para mantener una situación que, de otra forma, resultaría insostenible.

En el último relato de este grupo de mixtificación colectiva, "En el aeropuerto," Granell denuncia la robotización del hombre dictada por la necesidad del comportamiento colectivo, conducta que lleva necesariamente a la despersonalización de la criatura humana. Es también una velada crítica a los regímenes comunistas.

"Crystal Niles" se caracteriza por las imágenes oníricas, según Estelle Irizarry. Es, por otra parte, un furibundo ataque contra la hipocresía y una desmitificación de los caducos valores burgueses. Este relato podría pertenecer también al segundo grupo de "mixtificación colectiva" porque es, en realidad, un estudio surrealista de la colectividad.

El último cuento de Federica no era tonta, "La estatua de Jessica," es uno de los mejores del volumen. Se sitúa en un remoto pasado babilónico. Es el escriba, desde las mazmorras a las que ha sido arrojado, quien cuenta la historia. El escriba rememora los buenos tiempos en que pertenecía a la servidumbre de palacio y recuerda los días de gloria y de júbilo:

> ¡Qué multitud tostada! Es un pan de cabezas; ácima torta enorme, a punto de quemarse en el horno sin fin del astro incandescente y las ascuas compactas del desierto. Allí están, contemplando el cortejo, los oficios que avivan la gran ciudad, blancuzca y solitaria: los pastores que pernoctan en los montes, lejísimos; los rudos cazadores que atrapan a las bestias con embrujos y dardos; los torcidos tejedores, los embalsamadores siempre apedreados, las prostitutas que han subido desde los arrabales, los tercos ceñudos opulentos mercaderes del Indico; y se ven, asimismo, entre la turba espesa, los jóvenes de Libia con sus crespos cabellos teñidos y aceitados. Hay también fenicios constructores de barcos, así como albañiles, alfareros, monederos y cómitres; domadores de tigres de Abisinia, camelleros del Sudán con el rostro estriado, y escasean, en cambio, los contadores griegos, e igualmente había pocos, aquel año, fundidores de Malta; pero eran abundantes, como siempre, los lanceros mongoles que acuden al empleo mercenario; y había espaderos turcos, rehalíes marroquíes, y lavanderos chinos que también fabrican, con trapos, otro trapo más leve al que llaman papel . . . (pp. 47-48)

He aquí el prodigio de la imaginación y de la fantasía que permite al pobre escriba condenado escapar, aunque sólo ilusoriamente, de su sórdida situación, a la que su amor por Jessica--ahora convertida en estatua de loza polícroma--le llevara. Un día Jessica lo había llamado para pedirle que la liberase de la "ponzoña de las moscas azules" (p. 51). El escriba y Jessica sostienen la siguiente conversación, llena de dobles sentidos:

> --Escriba, Certero; muéstrame tu estilete.
> Yo te lo mostré.
> --La punta está gastada.
> --De tanto peñolear perícocas y perícocas--te respondí.
> --¿Es pesado, en la mano?
> --El oficio lo alivia--advertí.
> --¿Es duro o blando?
> --Depende de que lo muevan el amor o lo desgana. (pp. 52-53)

La anfibología del diálogo persiste en los recuerdos del escriba:

> ¡El villano instrumento de un menestral extraño tocado por piel de tantísima alcurnia! Dijiste algo así como que era muy suave, que te gustaba más que el tan aparatoso del Escriba Mayor, que deslizarlo raudo o lento por la cera sensible debía ser un placer, y hasta significaste que no habría vida, ni religión, ni historia, de no existir tan útil aparato para perpetuarlas. (pp. 53-54)

El sentido literal es obvio: la historia comienza con la escritura, pero también pueden entenderse las palabras de Jessica como alusivas a la fornicación. El Jenízaro, creyendo que Jessica le había sido infiel con el escriba, encierra a éste en el calabozo; a la mujer le corta la cabeza, que arroja a los pies del condenado.

* * * * * * * * * * *

Tanto en los relatos como en las narraciones largas de Eugenio F. Granell, no existe ninguna limitación espacial ni temporal. Se yuxtaponen lo creíble y lo increíble, lo lógico y lo ilógico, lo racional y lo irracional, lo comprensible y lo incomprensible. Como resultado de esta superación de disyuntivas falsas, el lector desconfía de lo que hasta entonces ha considerado real.

Notas

[1] Ludwig Zeller, The Invention of Dice or Eugenio Granell o la invención del dado (Toronto: Oasis Publications, 1982), n. pág.

[2] La Poesía Sorprendida. Colección completa: 1943-1947 (Santo Domingo: Editora Cultural Dominicana, 1974), p. 8. Para una información más detallada sobre La Poesía Sorprendida, consúltese la tesis doctoral de Daisy Cocco De Filippis, "La trayectoria de la poesía dominicana del postumismo a La Poesía Sorprendida," Diss. City University of New York 1983. El capítulo IV (pp. 119-189), "La Poesía Sorprendida o la plenitud del signo," se dedica a esta revista, tan elogiada por André Breton. En las páginas 196-235 se reproduce el índice completo de La Poesía Sorprendida.

[3] Estos datos autobiográficos aparecen en la contraportada de Lo que sucedió. Estelle Irizarry reproduce el texto en su libro, La inventiva surrealista de E.F. Granell (Madrid: Insula, 1976), p. 12. Para una información más detallada de la vida y peripecias de E.F. Granell, véase nuestra entrevista, "Asedios a un surrealista español: E.F. Granell," en el Apéndice C del presente estudio.

[4] Luis Buñuel, Mi último suspiro (Barcelona: Plaza & Janés, 1982), p. 106.

[5] Sobre la naturaleza del Koan, consúltese La práctica del Zen, de Chang Chen-Chi (Buenos Aires: Editorial La Pléyade, 1971).

[6] Eugenio F. Granell, Arte y artistas en Guatemala (Guatemala: Editora Nacional, 1949).

[7] Estelle Irizarry, La inventiva surrealista de E.F. Granell (Madrid: Insula, 1976), p. 26.

[8] Eugenio F. Granell, Isla cofre mítico (Puerto Rico: Editorial Caribe, 1951).

[9] Franklin Rosemont, André Breton. What is Surrealism? Selected Writings. Londres-Nueva York: Monad, 1978.

[10] J.E. Cirlot, A Dictionary of Symbols (New York: Philosophical Library, 1981), p. 160.

[11] Chang Chen-Chi, La práctica del Zen (Buenos Aires: Editorial La Pléyade, 1971), p. 166.

[12] Eugenio F. Granell, La novela del Indio Tupinamba (México: Costa-Amic, 1959). Nuestras citas son de la primera edición española (Madrid: Fundamentos, 1982).

[13] Jorge Campos, reseña de La inventiva surrealista de E.F. Granell, por Estelle Irizarry, Insula, No. 361 (1976), p. 8.

[14] J.R. Marra-López, Narrativa española fuera de España (1939-1961) (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963), p. 506.

[15] Vicente Llorens, Memorias de una emigración. Santo Domingo, 1939-1945 (Barcelona: Ariel, 1975), p. 131.

[16] André Breton, Antología del humor negro, trans. Joaquín Jordá (Barcelona: Editorial Anagrama, 1972), p. 11.

[17] Manuel Andújar, "Una visión surrealista. La novela del Indio Tupinamba, de E.F. Granell," Quimera [Barcelona], octubre 1982, n. pag.

[18] Santos Sanz Villanueva, "El Indio Tupinamba, visión surrealista de la Guerra Civil," Camp de l'Arpa [Barcelona], 100 (1982), 54.

[19] Sanz Villanueva, p. 55.

[20] Gonzalo Sobejano, "Granell y la narrativa de hoy," Conferencia en el Homenaje a E.F. Granell, en Brooklyn College, 13 diciembre 1982. Citamos del texto de la conferencia que, tan amablemente, nos proporcionó el mismo Sobejano.

[21] Philip W. Silver, reseña a La novela del Indio Tupinamba, por E.F. Granell, World Literature Today, 57 (1983), 253.

[22] Consúltese el artículo de Andrés Franco, "Apuntes sobre el Nuevo Teatro español," Insula, 323 (1973), 1, 14-15. Resumiendo las ideas de George E. Wellwarth sobre el Nuevo Teatro, el profesor Franco dice que "el método tiene sus puntos de contacto con el surrealismo y también con una convicción estética que comparten los más destacados dramaturgos contemporáneos: el carácter trágico de la vida sólo se puede abordar indirectamente, a través de lo cómico" (p. 15). Más adelante, el profesor Franco dice que "en el Nuevo Teatro lo que importa es el tema, la idea abstracta que da origen al personaje. En contraste con lo que se suele hacer en una obra de factura realista, los nuevos dramaturgos presentan sólo personajes negativos con los que no nos podemos identificar. . . . Estos dramaturgos no crean caracteres psicológicos. Así como no hay un argumento de desarrollo lógico, tampoco encontramos desarrollo psicológico en los personajes" (p. 15). (Los subrayados son nuestros.)

[23] La decapitación es tema recurrente en los textos de Granell; por ejemplo, en "La estatua de Jessica," relato de Federica no era tonta y otros cuentos.

[24] Los elementos que componen y singularizan este pasaje provienen de la imaginería surrealista y de la tradición española (piénsese en Valdés Leal). Granell extrae de la cantera surrealista el motivo de la decapitación y la transmutación de una naturaleza a otra. El pasaje contiene todo el horror y el gusto por lo macabro de Edgar Allan Poe. El detalle del embajador embalsamado es similar al del barco fantasma, repleto de cadáveres y el marinero que sonríe desde la borda, carcomido por las voraces gaviotas, en Aventuras de Lord Arthur Gordon Pym, de Poe.

25 Gonzalo Sobejano, La novela española de nuestro tiempo (Madrid: Prensa Española, 1970), p. 64.

[26] Eugenio F. Granell, El clavo (Madrid: Alfaguara, 1967).

[27] Irizarry, p. 83.

[28] Irizarry, pp. 87-88.

[29] Irizarry, p. 81.

[30] Eugenio F. Granell, Lo que sucedió (México: Editorial España Errante, 1968).

[31] Llorens, p. 135.

[32] Irizarry, p. 102.

[33] Irizarry, p. 102.

[34] Irizarry, p. 126.

[35] Sobejano, "Granell y la narrativa de hoy."

[36] Chang Chen-Chi, pp. 151-52.

[37] Chang Chen-Chi, p. 183.

[38] Mircea Eliade, Yoga. Inmortalidad y Libertad (Buenos Aires: Editorial La Pléyade, 1971), p. 13.

[39] Maurice Nadeau, Historia del surrealismo (Barcelona: Editorial Ariel, 1975), p. 99.

[40] Sobejano, "Granell y la narrativa de hoy."

[41] Sobejano, "Granell y la narrativa de hoy."

[42] Eugenio F. Granell, Federica no era tonta y otros cuentos (México: Costa-Amic, 1970).

[43] Irizarry, p. 132.

[44] Irizarry, pp. 134-35.

[45] Irizarry, p. 137.

[46] Sobejano, "Granell y la narrativa de hoy."

[47] Irizarry, pp. 139-40.

[48] Cirlot, p. 53.

[49] Cirlot, p. 54.

[50] Eugenio F. Granell, La Leyenda, de Lorca y otros escritos (México: Costa-Amic, 1973), p. 103.

[51] Federico García Lorca, Poeta en Nueva York. Tierra y Luna, edición crítica de Eutímio Martín (Barcelona: Editorial Ariel, 1983), p. 307.

[52] Irizarry, p. 151.

[53] Irizarry, pp. 154-55.

[54] Irizarry, p. 162.

VII

Conclusiones

Aunque al final de cada capítulo hayamos hecho un resumen de las ideas fundamentales que lo vertebran, llega ahora el momento de las últimas recapitulaciones. ¿Hemos logrado los objetivos que nos propusimos al comenzar nuestro estudio sobre el cuento en el exilio? ¿A qué llamamos, en español, "cuento"?

El género "cuento" se camufla bajo momenclaturas variadas. A diferencia de otras literaturas, en la hispánica, se utilizan las voces de "cuento," "relato," "relación," "historia," de forma imprecisa y, muchas veces, arbitraria. El problema, de naturaleza semántica, surge por la inexistencia, en español, de unas voces diferentes que distingan al cuento de tradición oral del cuento literario, nacido en el siglo XIX.

Un cuento literario es una forma de narración breve (que puede rozar las lindes de la novela corta o no ir más allá de unas cuantas líneas) que se caracteriza por la densidad de la atmósfera en que se desarrolla la acción, por sus pocos personajes, la concentración en un tema único y un final,

frecuentemente, sorpresivo.

El cuento, a pesar de lo poco apreciado que ha sido por los mismos escritores, las editoriales y el público, podría convertirse, en el futuro, en el género literario preferido por las nuevas generaciones. A veces hemos hablado simplemente de "textos" porque la hibridización de los géneros literarios invalida--irónicamente--las rotulaciones y etiquetas.

Habiéndonos familiarizado con la camaleónica morfología del cuento, pasamos a considerar las coordenadas históricas, en las que se sitúan los escritores que estudiamos.

Nos parece indudable que el acontecimiento más importante, de signo trágico, en la historia española contemporánea, fue la Guerra Civil. El proceso democrático español, que se había iniciado, desarrollado y robustecido en la Segunda República, vio truncada sus esperanzas progresistas cuando el General Franco y sus militares se rebelaron.

La fragmentación de los grupos de la izquierda republicana y la indecisión de sus dirigentes favorecieron el triunfo de los militares. Estos, apoyados por la troglodítica burguesía española y absueltas sus conciencias por la Iglesia conservadora--

investida de prebendas y exenta de impuestos--, y con la decisiva ayuda de los aviones de Hitler y Mussolini, ganaron la guerra.

El otro acontecimiento también fue de enormes consecuencias en la historia española del siglo XX: el exilio republicano de 1939. La sangría de intelectuales, escritores, hombres de letras y artistas resultaría desastrosa para el país. La dictadura--paréntesis abierto tras la guerra--quedaría abolida con la muerte de Franco en 1975.

Para la mayoría, el exilio comenzó en los últimos meses de la guerra, aunque otros se hubieran expatriado a comienzos de ésta. A muchos les esperaban los campos de concentración en Francia y en el Norte de Africa. Después, México, Buenos Aires, Caracas o Bogotá.

Desde una óptica socio-histórica, el exilio español duró tanto como la dictadura que lo había provocado. Sin embargo--y así nos los corroboraron los testimonios de un gran número de expatriados--, el exiliado continúa siéndolo siempre, aunque haya regresado a su país de origen. Este es el precio que el exiliado tiene que pagar: la imagen del país que conociera hace años permanece fija e

inmutable, con el color sepia de las viejas fotografías.

¿Exilio interior? En aquellos escritores que no pudieron salir de España, por haber sido recluidos en prisión (y sometidos a toda clase de tortura y humillaciones), cabría hablar de exilio interior, concepto que, por lo demás, convendría utilizar con sumas precauciones. Después de todo--no olvidemos--, para un escritor, la palabra es lo primero; privado de ésta y desterrado de la colectividad con la que se identifica, tendrá que aferrarse a su idioma. En verdad, la lengua se habrá convertido en su verdadera patria.

La literatura española en el exilio no creó grupos ni escuelas. Hubo, eso sí, estrechas vinculaciones entre intelectuales y artistas en los círculos literarios de aquellas ciudades en donde vivieron. Se dan creadores originales y también existe una narrativa enfarragosa y altisonante que no suele pasar del documento autobiográfico, sin demasiadas pretensiones literarias.

En la literatura exiliada hay nombres claves, obras fundamentales de las que no podemos prescindir a la hora de hacer el balance de la historia literaria

de la posguerra española: las obras de Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela y Eugenio Fernández Granell así lo atestiguan.

Estos tres escritores pasaron por experiencias parecidas: participación en la Guerra Civil, confinamiento en campos de concentración y el exilio por tierras americanas. Sin embargo, son muy distintos entre sí, y sus diferencias creemos, se ejemplifican en sus obras.

Aunque la obra narrativa de Manuel Andújar haya sido frecuentemente elogiada por la crítica, todavía no se había realizado un estudio sistemático y panorámico de su cuentística. Manuel Andújar es una de las figuras más representativas del exilio español en México. Su trilogía Vísperas--como vimos--es un vasto fresco donde se retrata el pasado español. Desde Cristal herido, Manuel Andújar había demostrado ser un narrador nato.

La narrativa de Manuel Andújar se ha ido barroquizando a lo largo de los años. En sus relatos, Manuel Andújar pretende--y lo consigue--apresar el instante, en una atmósfera de tensiones y elementos sorpresivos. En su narrativa breve Manuel Andújar revela su condición de poeta. En algunos textos,

el relato se adelgaza, se ciñe el concepto y dinamiza la frase, convirtiéndose en poema.

Manuel Andújar es un novelista fascinante, con una titánica voluntad de estilo.

El madrileño Segundo Serrano Poncela fue combatiente activo en la Guerra Civil. También conoció un largo exilio por tierras de Africa y las Américas, hasta su muerte, en Caracas, sin haber podido regresar a España. A pesar de no haber comenzado su carrera literaria hasta una edad madura, su producción es abundante: varios libros de relatos y novelas cortas, en las que Serrano Poncela es verdadero maestro, la novela La Viña de Nabot (que junto a Historias de una historia, de Manuel Andújar, y La novela del Indio Tupinamba, de E.F. Granell, debe considerarse una de las mejores sobre la Guerra Civil española) y una novela breve, pero intensa, El hombre de la cruz verde--ubicada su acción en la España de Felipe II--, en la que Serrano Poncela ahonda en las complejidades del alma humana.

Serrano Poncela fue un escritor preocupado por las técnicas de la narración y el estilo. Consigue equilibrar sabiamente la sobriedad del discurso con un microscópico análisis del comportamiento humano.

Segundo Serrano Poncela fue un escritor abierto al nuevo entorno americano, ávido de experiencias, pero lleno de frustraciones a lo largo de los años.

Como todo gran escritor, Serrano Poncela posee una original concepción del mundo y de la vida, que en él se caracteriza por el desencanto, la angustia y un pesimismo raramente mitigado.

Eugenio Fernández Granell, pintor, músico y escritor en el exilio, es, antes que nada, surrealista.

Su amistad con André Breton, Benjamín Péret y otros surrealistas de todos los continentes, lo convierte en uno de los artistas más interesantes del surrealismo.

Para nosotros, que no hemos dudado nunca de la existencia del surrealismo español, la obra de Granell confirma nuestra opinión sobre el carácter surrealista, fantástico, alucinado y onírico de la mejor literatura española, en la tradición del Arcipreste de Talavera, de Quevedo, Goya y Solana.

Granell ha leído a Kafka y a William Blake, pero quien en verdad le deslumbra es Lautréamont, el montevideano rebelde e iconoclasta.

<u>La novela del Indio Tupinamba</u>, <u>Lo que sucedió</u> y algunos de sus cuentos pertenecen, pues, a esa

corriente guadiánica, aunque pertinaz, de la España negra.

A lo largo de estos tres últimos años de investigación en temas del exilio, hemos ido recogiendo, aquí y allá, alguna que otra noticia sobre algún escritor español en el destierro. Muchos de ellos eran ya conocidos por la crítica y el público lector, pero existen otros (cuyos nombres se mencionan en algún estudio de carácter general) que, desconocidos, han venido haciendo una obra de alta calidad literaria, estando sus textos a la altura de las mejores obras de nuestra literatura española contemporánea.

La obra de Roberto Ruiz, Xavier Benguerel, Agustí Bartra o Pablo de la Fuente está por estudiar. ¿Y qué decir de esa extraordinaria y divertidísima novela, El diario de Hamlet García, de Paulino Masip, libro que habría que reeditar cuanto antes?

Los estudios sobre la literatura del exilio están, todavía, en su infancia. Creemos, con nuestra aproximación a la narrativa de Manuel Andújar, Serrano Poncela y Eugenio Fernández Granell, haber contribuido a esa bibliografía sobre el exilio todavía tan escasa.

Apéndice A

Nómina incompleta de narradores del exilio español de 1939.

A modo de nota preliminar a la nómina que sigue, queremos hacer, antes, las siguientes aclaraciones. Se dan, en primer lugar, por obvias prioridades, los datos bibliográficos que pertenecen a las obras literarias de Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela y Eugenio Fernández Granell, autores estudiados.

Para la bibliografía de E.F. Granell, reproducimos la que el mismo autor, con tanta generosidad, nos proporcionó. Hemos omitido en su bibliografía los estudios sobre su obra artística. Los artículos que hemos elegido de su impresionante carrera de ensayista quieren, más que nada, mostrar las múltiples preocupaciones intelectuales de Granell a lo largo de varias décadas.

La nómina incompleta de narradores exiliados pretende, únicamente, hacer un primer sondeo en las aguas, aún inexploradas, de la bibliografía del exilio español. Omitimos a autores exiliados cuya obra era ya abundante y conocida antes del estallido

de nuestra Guerra Civil y de los destierros que siguieron. Así, no aparecen en la lista autores como Francisco Ayala, Ramón J. Sender o Max Aub. Damos algunos datos biográficos--si los hubiere-- y la bibliografía correspondiente a escritores exiliados que comenzaron a publicar, fundamentalmente, en el destierro. Cuando lo hemos creído conveniente, comentamos brevemente algún que otro texto.

Aunque los libros en francés, inglés, u otros idiomas de escritores españoles exiliados pertenezcan a la literatura en cuya lengua han sido escritos, hemos optado por incluirlos, pues la temática de sus cuentos y novelas suele girar en torno a problemas españoles vistos desde una óptica autobiográfica en muchas ocasiones. Nos limitamos a citar obras en español, o bien, traducidas por los propios autores-- lo que es frecuente--o bien, alguna edición castellana posterior.

AIRO, Clemente.

Nació en Madrid en 1918 y murió en Bogotá en 1975. Desde 1940 reside en Colombia, donde se graduó en Filosofía y Letras y donde ha explicado en diversas universidades. Su labor cultural en su país de adopción ha sido notable como crítico y colaborador de periódicos y como fundador de la revista Espiral, que se ha venido publicando ininterrumpidamente desde 1944, y de la editorial de este mismo nombre (Santos Sanz Villanueva, "La narrativa del exilio," en El exilio español de 1939 (Madrid: Taurus Ediciones, 1977).

Narrativa

Viento de romance. Bogotá: Espiral, 1947 (relatos).

Sombras al sol. Bogotá: Espiral, 1951 (novela).

Cardos como flores (9 estampas de alucinado). Bogotá: Espiral, 1955 (relatos).

La ciudad y el viento. Bogotá: Espiral, 1961 (novela). Poseemos un raro ejemplar de esta novela dedicada, de puño y letra, a Luis Cernuda, Bogotá, de julio de 1961, mes en que se publicara.

Cuentos de una misma historia. Bogotá: Espiral, 1961 (relatos).

Cielos y gentes. Bogotá: Ed. Tercer Mundo, 1964 (libro de viajes).

5 y . . . 7. Bogotá: Espiral, 1967 (relatos).

El campo y el fuego. Bogotá: Espiral, 1972 (novela).

"Por los años de mis domingos." Espiral, No. 129 (1973). Cuento de Airó que generosamente nos proporcionó Manuel Andújar.

Bibliografía

Irizarry, Estelle. "Novela colombiana: dos voces de novelista en Clemente Airó." Espiral, No. 134 (1975).

Marra-López, J.R. Narrativa española fuera de España (1939-1961). Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963), pp. 511-12.

Sanz Villanueva, Santos. "La narrativa del exilio," pp. 144-45.

ALBORNOZ y SALAS, Alvaro.

Exiliado en México donde falleció en 1975.

Narrativa

Matarile. México: Ed. Minerva, 1941 (relatos).

Los niños, las niñas y mi perra. México: El Aquelarre, 1951 (relatos).

Revoleras (Greguerías y taurinas). México: Estela, 1951 (relatos).

Un pueblo y dos agonías. México: Grijalbo, 1955.

Bibliografía

Sanz Villanueva dice que Albornoz y Salas "es un escritor que busca, antes que nada, el efecto humorístico, con frecuencia en clave suave, de una situación

que en ocasiones se sitúa en los límites del absurdo, y a ello supedita los valores argumentales y estilísticos. No se trata de un escritor de humor grueso, de carcajada, sino de un hombre que distorsiona la realidad o selecciona situaciones absurdas, disparatadas, para buscar un efecto cómico. Pero de ninguna manera intenta una comicidad gratuita, sino que ésta procede de una particular manera de observar el mundo desde perspectivas que combinan la ternura con la crueldad, lo grotesco con lo delicado y que produce, en fin, una desencantada interpretación del mundo. ("La narrativa del exilio," p. 138).

AMADO BLANCO, Luis.

Nació en Avilés y murió en 1974 o 1975. Colaboró en La Gaceta Literaria, Nueva España, Revista de Occidente y Diario de Madrid. Tras la Guerra Civil se exilió en La Habana (Cuba).

Narrativa

Doña Velorio (nueve cuentos y una nivola). La Habana: Universidad Central, 1960. (Existe edición española: Barcelona: Editorial Nova Terra, 1967.)

Ciudad rebelde. Barcelona: Nova Terra, 1967 (novela).

Bibliografía

Marra-López. Narrativa española fuera de España, pp. 489-90.

Sanz Villanueva. "La narrativa del exilio," pp. 145-46.

ARANA, José Ramón.

Nació en Zaragoza en 1906. Trabajó en una imprenta, comercios, fábricas, durante su juventud. Después de la Guerra Civil fue internado en un campo de concentración en Francia. En su exilio, recorrió Martinica, Santo Domingo y Cuba. Se asentó en México, donde desplegaría una gran variedad de actividades vinculadas con el mundo del libro. Fue, con Manuel Andújar y Anselmo Carretero, fundador de la revista Las Españas. En 1974, después de haber regresado a España tras su largo--y penoso--exilio, murió en su ciudad natal.

Narrativa

El cura de Almuniaced. México: El Aquelarre, 1950 (relatos).

Venturián. México (relatos).

Can Girona (Por el desván de los recuerdos). Madrid: Al-Borak, 1973 (memorias anoveladas).

Viva Cristo Rey y todos los cuentos. Zaragoza: Ediciones de Heraldo y Aragón, 1980 (relatos).

Bibliografía

Andújar, Manuel. "Epístola a José Ramón Arana, amigo y compañero." En su libro Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del siglo XX. Zaragoza: Ediciones de Heraldo de Aragón, 1981, pp. 157-248.

Domingo, José. La novela española del siglo XX. De la postguerra a nuestros días. Barcelona: Editorial Labor, 1973.

Domingo, José. "Del exilio y la guerra." Insula, No. 324 (1973), 5.

Marra-López, J.R. Narrativa española fuera de España, pp. 503-05.

Nora, Eugenio G. de. La novela española contemporánea (1939-1967). Vol. III. Madrid: Gredos, 1982.

Otaola, Simón. La librería de Arana. México: El Aquelarre, 1952.

Ponce de León, José Luis. La novela española de la guerra civil. Madrid: Insula, 1971.

Sanz Villanueva, Santos. "Un escritor aragonés todavía olvidado: Reivindicación de José R. Arana." Andalán, Nos. 14-15 (1973).

Souto Alabarce, Arturo. "Letras." En El exilio español en México 1939-1982. México: Salvat Editores y Fondo de Cultura Económica, 1982.

Comentarios

En el libro de Manuel Andújar (que contiene otros dos ensayos: "Benjamín Jarnés en galerías de espejos" y "Ramón Sender y el nuevo mundo"), escribe el autor lo siguiente sobre José Ramón Arana: "Con José Ramón Arana (cuyo existir, aspirar y expresar tan de cerca

he seguido, basado en coincidentes compañerismos de amistad y literatura, por el compartido deliquio de España, de las Españas), intento un esbozo donde hombre y escritor, lo público y lo privado, los aciertos y errores tácticos, el orden de prioridades, en letras palpitantes, se entremezclan bajo signo capitular y rúbrica de una suerte azarosa y hosca. Estremecedor su patetismo. Rasgada memoria y carta sin circunloquios ni ceremonial, encuentros cruciales y diferenciadora fraternidad han de conjugarse ahí" (del Prólogo, pp. 8-9).

El libro que más atención ha recibido de este narrador de escasa obra ha sido El cura de Almuniaced, título de uno de los relatos del volumen. José Luis Ponce de León dice que en este relato, "Arana crea un personaje lleno de vida, un cura sencillo y unamuniano a la vez, fuerte como los campesinos de sus rebaños" (p. 112). Souto Alabarce, hijo de exiliados españoles, escribe de El cura de Almuniaced: "Este relato, preciso y vigoroso, presenta una visión de la guerra de España en la que la nueva perspectiva del exilio americano impone una objetividad que humaniza el doloroso desenlace" (p. 387). José Domingo también

elogia este relato de Arana: "El ambiente rural, con las brutalidades y entusiasmos despertados por la guerra civil, está tratado con la mayor sobriedad, en un estilo en el que confluyen la calidad lírica del autor y una fina matización psicológica de la mejor ley intelectual en una prosa de robusta personalidad" (La novela española del siglo XX, p. 89).

José Domingo, en su artículo "Del exilio y la guerra" (donde comenta, además, los libros de Manuel Andújar, Historias de una historia y La isla en el río, de José Bolea) describe el estilo de Arana en Can Girona: "El estilo es el que conviene a una narración de este género: directo, coloquial, con el diálogo que corresponde a la condición de los personajes--sin olvidar la diferenciación entre los obreros y los pequeñoburgueses de la tertulia cafeteril--. Esta prosa, muy personal, está salpicada de imágenes poéticas y consideraciones que rehuyen la vulgaridad. Las expresiones literarias del narrador no sobrepasan el nivel que corresponde a un joven obrero autodidacto y abierto a todas las inquietudes" (p. 5).

ARIAS, David.

Llegará al mar. México: Editorial Norte, 1944 (novela).

Confróntese Vicente Llorens, Memorias de una emigración. Santo Domingo, 1939-1945 (Barcelona: Ariel, 1975), pp. 143-44.

ARTIS-GENER, Avelino.

Nacido en Barcelona.

556 brigada mixta, 1945 (novela).

BALLESTA, Tomás.

La leyenda de Kamardián. Apólogo oriental. México: Ediciones América, 1945 (relatos).

BALLESTER, Rosa.

Publicó cuentos en la revista Las Españas en México.

BAREA, Arturo.

Nació en Madrid en 1897. Murió en Londres en 1957.

Su biografía se refleja en La forja de un rebelde.

Después de la Guerra Civil, se exilió en Londres, donde se dedicó al periodismo y a la crítica.

Narrativa

Valor y miedo. Barcelona: Publicaciones Antifascistas de Cataluña, 1939 (relatos).

La forja de un rebelde (La forja, La ruta, La llama). Buenos Aires: Losada, 1951 (novelas). Edición en inglés, 1941-1944. Los tres volúmenes de la trilogía La forja de un rebelde se publicaron en Madrid en Ediciones Turner, 1977.

La raíz rota. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1955 (novela). Edición en inglés, 1952.

El centro de la pista. Madrid: Ediciones Cid, 1960 (relatos). Contiene los siguientes cuentos: "El testamento," "Madrid entre ayer y hoy," "Física aplicada," "Las tijeras," "El huerto," "Míster One," "La lección," "El cono," "A la deriva," "Las islas mágicas," "Bajo la piel," "Agua bajo el puente," "La rifa" y "El centro de la pista."

Bibliografía

Alborg, J.L. "Arturo Barea." En Hora actual de la novela española. Vol. II. Madrid: Taurus, 1962, pp. 213-44.

Aub, Max. Manual de la Historia de la Literatura Española. Vol. II. México: Editorial Pormaca, 1966. (Aub dice que "Barea carece de imaginación pero supo retratar con fuerza y verdad lo sobresaliente de su vida" [p. 327]).

Benedetti, M. "El testimonio de A. Barea." Num, 3 (1951), 15-17, 374-81.

Blanco Amor, José. "A 20 años de La forja de un rebelde, Arturo Barea y los valores de su obra." Cuadernos Americanos, No. 185 (1972), pp. 213-22.

Carmona Blanco, J. "Las circunstancias de A. Barea." Deslinde [Montevideo], No. 1 (1956).

Castellet, J. Ma. "En la muerte de A. Barea, novelista español." Papeles de Son Armadáns, No. 22 (1958), pp. 101-06.

Conte, Rafael. "La novela española en 1981." ALEC, No. 8 (1983), pp. 127-42.

Devlin, J.J. "A. Barea and J. Ma. Gironella. Two Interpreters of the Spanish Labyrinth." Hispania, 41 (1958), 143-48.

Domingo, José. La novela española del Siglo XX. De la postguerra a nuestros días. Barcelona: Editorial Labor, 1973.

Ferreras, J.L. Tendencias de la novela española actual (1931-1969). París: Ediciones Hispanoamericanas, 1970.

González López, E. "A. Barea: La forja de un rebelde." Revista Hispánica Moderna, 19 (1953), 103-04.

Lamana, Manuel. "Los nuevos novelistas y las generaciones españolas." En Literatura de postguerra. Buenos Aires: Ed. Nova, 1961, pp. 97-102.

Ley, Charles D. "A Record of Endurance." Reseña de Valor y miedo, por Arturo Barea. Times Literary Supplement, 7 agosto 1981, p. 896.

Marra-López, J.R. Narrativa española fuera de España, pp. 289-340.

Ortega, José. "Arturo Barea, novelista español en busca de su identidad." Symposium, No. 25 (1971), pp. 377-91.

Salazar Chapela, E. "A. Barea." Asomante, 14, No. 1 (1958), pp. 80-84.

Sanz Villanueva, Santos. "La narrativa del exilio," pp. 152-54.

Torre, G. de. "A. Barea: La forja de un rebelde." Sur, No. 205 (1951) pp. 60-65.

Torre, G. de. "Arturo Barea y su autobiografía novelesca." En Al pie de las letras. Buenos Aires: Losada, 1967, pp. 186-97.

Torrente Ballester, Gonzalo. Panorama de la literatura española contemporánea. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965, p. 424.

Weeden, Margaret. "Arturo Barea: An Appreciation." Meanjin, 18 (1959), 96-99.

Yndurain, F. "Resentimiento español. A. Barea." Arbor, 24, No. 85 (1953), pp. 73-79.

Comentario

La forja de un rebelde ha sido la obra más leída de Arturo Barea. No ha ocurrido así con el resto de su breve--pero interesante--producción. Sobre el libro de relatos, Valor y miedo, escribe Rafael Conte lo siguiente: "De Arturo Barea, el gran narrador del exilio que supo entremezclar autobiografía y novela de una de las maneras más eficaces de toda la historia de la novela española, se ha vuelto a publicar un raro y precioso libro de relatos que . . . aunque no puede compararse a la gran trilogía de su autor es un conjunto de relatos en los que se revela una prosa de una gran fuerza narrativa" (p. 133).

En el Prólogo a El centro de la pista, Ilsa Barea dice que los "cuentos reunidos en este libro nacieron de alguna anécdota que me había contado una noche delante de las brasas de una chimenea inglesa, mezclando las crudezas de una crónica despadada con nostálgica ternura. En cierto momento del relato, un no sé qué de la experiencia personal debe haberse

convertido en estímulo creador, y entonces salió un cuento, a veces muchos años después" (p. 13).

BARTRA, Agustí.

Nació en Barcelona, el 8 de noviembre de 1908. Autodidacta. Estudia a fondo francés e inglés. Después de la guerra, pasa seis meses en campos de concentración: Argèles y Agde. Vive en la República Dominicana, Cuba y México. En los Estados Unidos reside de 1948 a 1950, becado por la Guggenheim. Regresa a España en 1970. Muere en 1982. Escribió en catalán y castellano.

Narrativa

Cristo de 200.000 brazos (Campo de Argèles). México: Novaro, 1958 (novela). Posteriormente se reeditó en Barcelona: Plaza Janés, 1970.

La luna muere con agua. México: Joaquín Mortiz, 1968. Edición española en Barcelona: Ed. Picazo, 1972.

L'Estel sobre el mur (cuentos). Marra-López incluye este libro, aunque no da más información al respecto.

Bibliografía

Gironella, Cecila. El ojo de Polifemo. Visión de la obra de A. Bartra. México: Costa-Amic, 1957.

Marra-López, J.R. Narrativa española fuera de España, pp. 490-93.

Sanz Villanueva, Santos. "La narrativa del exilio," pp. 154-55.

Comentario

Manuel Andújar, en La literatura catalana en el destierro (conferencia leída en el Ateneo Español de México en 1949), dijo que "Agustí Bartra es--por edad, pensamiento y designio--el escritor más representativo de la literatura catalana en el destierro, aunque su obra muestre desigualdades y balbuceos, profusiones e hipérboles y una cierta inclinación al énfasis, que no merman su admirable impulso poético ni su limpia trayectoria humana, bien distante, por ventura, de alambicamientos y bordados."

Sanz Villanueva dice que la novela de Bartra, Cristo de 200.000 brazos, "incide en un tema común a otros narradores en el exilio, el de la experiencia en los campos de concentración. Le distancia el tratamiento. El libro se centra en las vivencias y recuerdos de cuatro soldados internados en el famoso campo francés de Argeles. Pero más que ante una novela nos encontramos ante un bello y dramático poema en prosa en el que la parte anecdótica está supeditada al canto de dolor y de esperanza, de miseria y de futuro que superpone el poeta Bartra sobre las historias de los

soldados. La misma vida cotidiana en el campo de concentración, los sufrimientos, la injusticia, con tener un lugar importante en el relato, ceden ante la visión imaginativa del poeta que puebla la ficción de imágenes poéticas que constituyen, en ocasiones, un auténtico poema, perfectamente desgajable del resto del texto, en el que predominan más los sentimientos que las acciones" (pp. 154-55).

BASTID, Ricardo.

Nació en Valencia en 1922. Después de la guerra se exilió a la Argentina, donde murió en 1966.

Narrativa

Puerta del Sol. Buenos Aires: Losada, 1959 (novela).

Bibliografía

Marra-López, J.R. Narrativa española fuera de España, pp. 505-06.

Comentario

Marra-López dice que Puerta del Sol es una novela "con el tema de la inalterable Dirección de Seguridad, sus calabozos y las gentes de variada condición que pasan por ellos. Obra ambiciosa y sincera, resulta diluida en la anécdota, sin la suficiente síntesis expresiva

que muestre, de forma convincente, el drama de los humillados y ofendidos, aunque narre verdades como puños" (pp. 505-06).

BELAUSTEGUIGOITIA, Ramón de.

Fue corresponsal en el Londres de la Guerra Europea. Vivió exiliado en Francia y después, en México, donde fue ranchero ganadero del campo mexicano.

Narrativa

La sombra del mezquite. México: Editorial Aquelarre.

La gran aventura (novela).

La novela de un refugiado. México: Costa-Amic, 1970 (novela).

Publicó también en la revista Las Españas.

BENGUEREL, Xavier.

En su Libro del retorno y en Los vencidos seguimos la vida de este escritor catalán, uno de los más importantes del exilio. Xavier Benguerel nació en Barcelona en 1905. En 1939 se exilió a Francia. Vivió en Chile durante 14 años. En 1954 vuelve a España. Escribe en catalán y castellano.

Narrativa

Pàgines d'un adolecenst. Barcelona, 1929.

L'hombe i el seu angel. Quadernus literaris, 1937 (relatos).

Seuse retorn. Buenos Aires: Ed. A.A.C.C., 1939 (relatos).

Siempre es mañana. Barcelona: Editorial Planeta, 1978. Traducción castellana del autor de su original catalán, Sempre és demà, de 1944.

La máscara. Santiago de Chile: Ed. El Pi de les Tres Branques, 1947 (relatos).

El desapareçut. Biblioteca Selecta, 1955 (novela).

El testamento. Barcelona: Editorial Planeta, 1955 (novela).

Libro del retorno. Barcelona: Editorial Planeta.

Gorra de plato. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1969.

Los vencidos. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1969.

Icaria, Icaria. Barcelona: Editorial Planeta, 1974 (novela).

Bibliografía

Andújar, Manuel. La literatura catalana en el destierro. México: Costa-Amic, 1949. Estudio pionero y profético sobre las letras catalanas en el exilio, cuyas observaciones se confirmaron luego.

Conte, Rafael. "Del otro lado del idioma: Lorenzo Villalonga y Xavier Benguerel." Insula, No. 343 (1975), p. 5 (sobre Icaria, Icaria).

Domingo, José. "Novelistas catalanes de hoy." Insula, No. 317 (1973), p. 5 (sobre Gorra de plato y Los vencidos).

Comentario

Siempre es mañana, escrita en Santiago de Chile en 1944, fue revisada en Barcelona en 1966 y 1967. Es la crónica de la vida de Gustavo Rouquier y familia. El mismo autor escribe en el Prólogo a la edición castellana: "Ahora bien, en el supuesto de que mi vieja y tantas veces remozada novela representara un retroceso con relación a mi obra novelística, especialmente a partir de Els vencuts (Los vencidos) o, por lo menos, un contrapunto de épocas tan sumamente complejas, no me preocuparía mayormente. Prefiero asumir una sincera y escrupulosa actitud mucho más ante mi propia vida que ante mi obra y, en el fondo, seguir fiel a mi primera novela escrita en el exilio. Una novela, como señaló mi entrañable y ya desaparecido amigo Domènec Guansé inspirada por la añoranza: añoranza de lo que está--estaba--, mucho más lejos que en el tiempo, en una dolorosa y amarga distancia" (p. 6).

Siempre es mañana muestra clara influencia de la literatura francesa. Su realismo tradicional roza, a veces, lo folletinesco. Es magnífica la caracterización de los personajes del relato.

Manuel Andújar escribe lo siguiente sobre La máscara: "Xavier Benguerel ha titulado La máscara a tres cuentos donde la música se adelanta al proscenio, a través de un aficionado a la ópera, de un organista y de un compositor. Apréciase en el primero, con ese Profesor a la Duhamel, un grado notorio de inverosimilitud. Porque la penetración psicológica si no es secundada por otras cualidades puede originar un cierto tufo a artificio. Cuentos de coloración íntima, detallados, introspectivos, en que la acción, en muy cortas dosis, se despliega como en un espejo de lentos brillos (pp. 25-26).

De la segunda edición en castellano de Gorra de plato, José Domingo dice que es "obra de finísimo humor, de una psicología muy sutil, de un gran caudal de humanidad y de una aguda disección de la sociedad catalana de la preguerra" (p. 5).

Los vencidos es, en gran medida, comparable con Saint Cyprien, plage, campo de concentración, crónicas de Manuel Andújar. En ambas se narran autobiográficamente aquellos penosos e inciertos días de la precipitada fuga del país hacia destinos y horizontes inefables.

Creemos que es Icaria, Icaria una de sus mejores novelas y una de las más representativas de su buen hacer novelístico. Traducida del catalán al castellano por el mismo Benguerel (como el resto de su producción), Icaria, Icaria cuenta la apasionante aventura de Etienne Cabet, fundador del comunismo icariano en tierras americanas. Contrapuntísticamente, esta aventura se entrelaza con el movimiento anarco-sindicalista que se desarrolló bajo el Gobierno Civil de Barcelona a cargo del General Severiano Martínez Anido. Clemente, el protagonista de Icaria, Icaria, sostiene el siguiente soliloquio que, creemos, refleja fielmente el sentir benguereliano: "Todo es error, un monstruoso error. . . . Probablemente es cierto, el hombre sólo ha sido feliz cuando, sin reflexionar demasiado ni preocuparse en exceso, vivía ocupado por sus artes manuales, trabajando la buena tierra en lugares donde el paisaje te invita a arrodillarte y resulta superfluo decir: esto es mío, esto es tuyo. La propiedad separa, desune, suscita envidias, odios, vivir en plena naturaleza, ser un elemento vivo de la naturaleza. El padre Cabet está en lo cierto" (p. 97).

BLANCO AMOR, Eduardo.

Eduardo Blanco Amor, nacido en Orense en 1900, emigró a Buenos Aires en su juventud. Por lo tanto, aunque sin duda su obra es la de un exiliado--o mejor, de un emigrado--, no pertenece, por ser sus circunstancias diferentes, a nuestro estudio. Como él, otro autor, José Blanco Amor, su homónimo, pero sin lazos familiares con Eduardo, también emigró a Buenos Aires y ha publicado, como Eduardo, estupendas novelas. Pertenecen, ambos, a la generación de 1923 y, desde luego, están a la altura de un Francisco Ayala o de un José Bergamín. De Eduardo Blanco Amor conocemos Aquella gente y de José Blanco Amor, La catedral y el niño: ambas son novelas de excepción y necesitarían un largo estudio.

BOIXADOS, María Dolores.

En la contraportada de la única novela que conocemos de esta autora catalana leemos que María Dolores Boixados nació en Sort, provincia de Lérida. A los 16 años ingresó en la Facultad de Medicina de Barcelona, continuando sus estudios durante toda la Guerra Civil. En 1950 (tras unos años de verdadero exilio interior en la Península),con su esposo José María Souto Candeira, se exiliaron a Venezuela. En 1959 se trasladó a Tennessee, en los Estados Unidos, donde reside desde entonces.

Retorno. México: Editorial España Errante, 1967.

En el mismo año--1967--que esta novela se publicaba ganaba el Premio don Quijote Lo que sucedió, de Eugenio F. Granell, que también se publicaría en España Errante. Retorno es una novela de estilo tradicional, pulcro y equilibrado, pero sin experimentalismos ni alardes narrativos especiales. Desde la óptica de una exiliada, se contrastan los mundos en que ésta ha vivido: España y América. María Dolores Boixados ha publicado cuentos en revistas literarias; Retorno es su primera novela.

BOLEA, José.

Nació en Cintra (Valencia). Emigrado a Francia tras la caída de Cataluña, estuvo confinado en el campo de concentración de Argeles, de donde se escapó en tres ocasiones. Por fin consiguió exiliarse a México. Ha vivido también en los Estados Unidos. José Bolea había estrenado en Madrid (1936) la pieza de teatro, Serranía, aunque no había pùblicado todavía ninguna novela.

Narrativa

La isla en el río. México: Ediciones Oasis, 1971 (novela).

Viento del noroeste. México: Ediciones Oasis, 1972 (narraciones históricas).

Bibliografía

Domingo, José. "Del exilio y la guerra." Insula, No. 324 (1973), p. 5.

Fernández Suares, Alvaro. "Viento del noroeste, de José Bolea." Reseña. Indice, marzo 1973.

Sanz Villanueva, Santos. "La narrativa del exilio," pp. 155-56.

Comentario

De La isla en el río escribe José Domingo: "La obra, de indudable filiación naturalista, realzada por un estilo de gran pulcritud, con preferencia por los

períodos breves que le hacen escapar de la retórica, tiene un valor documental inapreciable para conocer la estructura básica de cierta burguesía valenciana de origen rural, el proceso de su encumbramiento y los recovecos que a menudo se esconden en su formación. Una codicia de enriquecimiento que no vacila en satisfacerse por retorcidos caminos, codicia también de sensualidad glotonomente satisfecha, anima la vida de estos seres nacidos en la vieja ciudad ribereña a la que el río presta la riqueza de sus aguas, aunque castiga también periódicamente con sus crecidas y desbordamientos; seres cuya meta está en la Valencia ciudad, que van fecundando con vigorosa savia labriega." José Domingo concluye la reseña, afirmando que José Bolea es "un agudo observador y un narrador de fibra, dueño de los resortes de la prosa y excelente conocedor de la técnica del género de novela que maneja" (p. 5).

Este naturalismo de Bolea del que habla José Domingo es del mismo cuño valenciano que el de su paisano, Blaco-Ibáñez, aunque Bolea--por sus vivencias de la guerra y el exilio y por poseer una concepción más digna de la literatura--no comercializaría su arte.

BOTELLA PASTOR, Virgilio.

Virgilio Botella Pastor nació en Alcoy (Alicante) el 27 de octubre de 1906. Se licenció en Derecho por las Facultades de Madrid y de México. En 1926 ingresa en el Cuerpo de Intendencia de la Armada, llegando a la graduación de capitán. Exiliado en México, fue gerente administrativo de varias industrias y Director General de los Servicios Administrativos del Gobierno Republicano Español en el Exilio (1945-1956). En 1956 ingresó en la UNESCO como funcionario internacional.

Narrativa

Porque callaron las campanas. México: Ediciones Libertad, 1953 (novela).

Así cayeron los dados. París: Imprimerie des Gondoles, 1959 (novela).

Encrucijadas. París: Imprimerie des Gondoles, 1962. Botella Pastor había comenzado a escribirla en 1948; en ella recoge sus vivencias en el exilio, tema de la novela.

Tal vez mañana. París: Imprimerie des Gondoles, 1965.

Tiempo de sombras. Barcelona: Editorial Argos, 1978 (comenzada a escribir en 1956).

El camino de la victoria. Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1979. En 1968 había comenzado su redacción.

En El camino de la victoria aparecen los siguientes títulos de novelas en preparación: La Babel encantada,

La gran fábrica, Todas las horas hieren.

Bibliografía

Basanta, Angel. "La novela de Virgilio Botella Pastor." Nueva Estafeta, Nos. 45-46 (1982), pp. 83-88.

Gil Casado, Pablo. "Las novelas de Virgilio Botella Pastor: Del éxodo y del llanto." Cuadernos Americanos, No. 240, pp. 236-44.

Marra-López, J.R. Narrativa española fuera de España, pp. 496-98.

Sanz Villanueva, Santos. "La narrativa del exilio," pp. 156-58.

Comentario

Santos Sanz Villanueva es hasta ahora el que mejor ha calado en el modo de hacer narrativa de Virgilio Botella Pastor. De las novelas de éste dice que son "densas, más en conceptos y en pensamientos que en acción. No son, aunque pudiera pensarse lo contrario, y los argumentos lo hacen esperar, novelas con interés en la aventura, sino centradas en la exploración de la interioridad de las personas. Esto impone a todos los libros un tono introspectivo que es, sin duda alguna, un lastre de consideración en el relato. Las reflexiones, los comentarios, las meditaciones, el elemento discursivo, en suma, predominan sobre cualquier otro factor" (p. 158).

De todas las novelas de Botella Pastor, tal vez sea

Porque callaron las camapanas el texto que menos adolezca de ese lastre discursivo que la achaca--y creemos, con razón--Sanz Villanueva. Sus últimas narraciones nos han defraudado por ese mismo defecto, tal vez incorregible.

BUÑUEL, Luis.

Del mundialmente reconocido director de cine, Luis Buñuel--exiliado en Francia y México, países donde haría su obra--, no creemos que sea necesario aquí repetir datos conocidos. Lo incluimos en nuestra nómina de narradores exiliados porque Luis Buñuel fue autor, además de guiones cinematográficos, de textos--cuentos, estampas, escenas dialogadas--surrealistas de las cuales destacaríamos "Ilegible, hijo de flauta" (con Enrique Larrea) y "La Duquesa de Alba y Goya," fantasía buñueliana sobre los famosos amores. Recomendamos sea leída, al alimón, con el "Goya," de Ramón Gómez de la Serna (muerto en el exilio).

Remitimos al libro de Agustín Sánchez Vidal, Luis Buñuel. Obra literaria. Zaragoza: Ediciones de Heraldo de Aragón, 1982, donde se recogen, con precisas anotaciones--además de un mágnifico estudio--, los textos surrealistas de Luis Buñuel.

Es destacable también el artículo de Robert Hammond, "The Literary Style of Luis Buñuel." Hispania, 45 (1963), 506-13.

CALDERS I ROSSINYOL, Pere.

Como ya indica su apellido, Pere Calders es de Cataluña. Nació en Barcelona el 29 de septiembre de 1912. Se exiliaría a México tras la Guerra Civil. En España había estudiado dibujo y pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes. En 1963 regresó a España. Toda su obra ha sido escrita en catalán. Destaca su labor como cuentista, que ha sido considerada como una de las mejores de la literatura catalana de nuestro siglo.

Narrativa

El primer arlequí. Barcelona, 1936.

La gloria del doctor Larén. Barcelona, 1937.

Unitat de xoc. Barcelona, 1938 (novela).

Croniques de la veritat oculta. Barcelona: Edicions 62, 1955.

A l'hombra de l'atzava. Barcelona, 1963 (novela).

Ronda naval sota la boira. Barcelona, 1966 (novela).

Tots els contes. Barcelona: Edicions 62, 1968.

Invasió subtil i altres contes. Barcelona: Edicions 62, 1978.

Aquí descansa Nevares, i altres narracions mexicanes. Barcelona: Edicions 62, 1980.

Colaboró en las revistas Las Españas, El poble catala, Nostra Revista.

En castellano, conocemos de Pere Calders Ruleta rusa y otros cuentos (Barcelona: Editorial Anagrama, 1980). Es una selección de cuentos de varios de sus libros. El libro, prologado por J.M. Castellet y traducido por Joaquín Jordá, refleja, creemos, las dotes narrativas de Pere Calders.

En castellano, sobre la obra de Pere Calders, hay que mencionar a la ya pionera Literatura catalana en el destierro, de Manuel Andújar, y el artículo de Jaume Pont, "Imaginación y paradoja en Pere Calders," en Insula, No. 420 (1981), p. 3.

CAPO BONNAFOUS, Eduardo.

Después de la guerra, se exilió a Francia, pasando luego a Santo Domingo. Nos lo confirman los párrafos que Vicente Llorens le dedica a su novela Medina del mar Caribe, en su tantas veces citado Memorias de una emigración. Santo Domingo (1939-1945). Años después, trasladaría su residencia a México. Volvió a España recientemente.

Narrativa

La estrella polar (Memorias de un juez de Instrucción). México: Publicaciones especializadas, 1964.

Medina del Mar Caribe. México: Costa-Amic, 1965 (seminovela).

Ciclón en el golfo. México: Costa-Amic, 1969 (novela).

Cuatro en serio y cuatro en broma. México: Costa-Amic, 1969 (ocho cuentos).

No sabemos si Un hotel y cinco estrellas, que menciona Sanz Villanueva, ha llegado a publicarse.

Bibliografía

Llorens, Vicente. Memorias de una emigración. Santo Domingo (1939-1945), pp. 141-42.

Sanz Villanueva, Santos. "Narrativa del exilio," pp. 159-60.

CARREÑO, Mada.

Nacida en Madrid. Vivió exiliada en México.

Narrativa

Los diablos sueltos. México: Editorial Novaro, 1975. Esta novela fue finalista en el concurso literario Nezahualcóyotl.

Bibliografía-Comentario

De "agil, directa, y de una notable fuerza expresiva," califica Sanz Villanueva la prosa de Mada Carreño ("Narrativa del exilio," p. 177).

Manuel Andújar piensa que Los diablos sueltos es una

"significativa y atractiva . . . novela autobiográfica" (Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del siglo XX, p. 55).

CASTILLO, Michel del.

Nació en Madrid en agosto de 1933, de padre francés y madre española. Exiliado después de la guerra, en 1953 se instaló definitivamente en Francia.

Narrativa

Tanguy. París: Julliard, 1953 (novela autobiográfica, en francés).

Le manège espagnol.

Le vent de la nuit.

Le sortilège espagnol.

Gerardo Laín.

Le colleur d'affiches. París: Julliard, 1958.

Tara. París: Julliard, 1962.

La nuit du decret. París: Editions du Seuil, 1981. Al año siguiente apareció en español (traducción de Enrique Sordo) con el título La noche del decreto (Barcelona: Grijalbo, 1982).

CAZALIS, Oche.

De padres españoles, Oche Cazalís nació en Cuba, en 1918. Estudió en Madrid y Barcelona. Se exilió tras la Guerra Civil y estuvo en Francia, Cuba, México y Venezuela. Reside en Caracas.

Olmo sin hojas, nueve relatos y un réquiem. Caracas: Ed. Doña Bárbara, 1966.

Ha publicado en revistas hispanoamericanas y en El urogallo.

Sanz Villanueva dice que Oche Cazalís merecería figurar en la nómina de nuestros autores de relatos cortos ("La narrativa del exilio," p. 179).

CIMORRA, Clemente.

Marra-López dedica una página a este autor y recoge su narrativa (pp. 487-489).

J.I. Ferreras, en Tendencias de la novela actual 1931-1969 (París: Ediciones Hispanoamericanas, 1970), lo cita en la página 238.

Narrativa

Cuatro en la piel de toro. Buenos Aires: Ed. Helios, 1940.

El bloqueo del hombre. Buenos Aires: Ed. Claridad, 1940 (novela).

Gente sin suelo. Buenos Aires: Ed. Americale, 1940 (novela del éxodo civil).

La simiente. Buenos Aires: Ed. Claridad, 1942 (novela de los hijos de la guerra).

El cabalista (1957).

COLINA, José de la.

Nació en Santander en 1934. Pertenece, pues, a la otra generación de hijos de exiliados españoles, que se encuentran entre dos culturas. En el caso de José de la Colina, México le cuenta, también, entre sus letras. Ha ejercido la crítica literaria y cinematográfica (El cine italiano y Miradas al cine, México, 1962 y 1972, respectivamente, son ensayos sobre el cinema).

Narrativa

Cuentos para vencer a la muerte. México: Los Presentes, 1955 (relatos). Tirada de 500 ejemplares. Es un libro primerizo, pero muestra ya las dotes narrativas de José de la Colina.

Ven, caballo gris. México: Universidad Veracruzana, 1959.

La lucha con la pantera. México: Universidad Veracruzana, 1962. Inspiró la película del mismo título, de Alberto Bojórquez.

"Los viejos." Papeles de Son Armadáns, CLXXXII, mayo 1971.

Sanz Villanueva compara a José de la Colina con Joseph Conrad, por su "afán renovador" ("La narrativa del exilio," p. 160), y concluye diciendo que es "entre los del exilio, uno de los escritores más renovadores y atentos a los modernos recursos narrativos, pero esta preocupación técnica no tiene un sentido experimental, sino que está siempre en función de las necesidades expresivas de la historia" (p. 161).

CONTRERAS PAZO, Francisco.

Nació en Almería en 1909. Estudió en Madrid en la Escuela Normal Superior y en la Facultad de Filosofía y Letras. En 1939 se exilió a Francia y después se marchó al Uruguay, país en que reside. Ha sido asiduo colaborador del diario El País, de Montevideo, y de la revista Mundo uruguayo. Contreras Pazo dirige la revista España en el Uruguay.

Narrativa

Alambradas. Montevideo, 1953.

El proscrito. Montevideo, 1953.

Cuando la semilla muere intacta (1956).

La creciente viene turbia o mi polvo pecador (1963).

La varona (1964).

Sinaí (1966).

Los desarraigados.

DIESTE, Rafael.

Escritor en gallego y en castellano indistintamente, nació en Rianxo (La Coruña) en 1899. Pertenece, pues, a la generación de escritores cuya obra se había iniciado y consolidado en España, antes del estallido de la Guerra Civil. Pero, exiliado en Buenos Aires, hizo también buena parte de su obra, que comprende ensayos literarios y filosóficos, teatro, poesía, novela y cuento. Regresó a España a finales de los sesenta.

Hay que mencionar forzosamente su incomparable Historias e invenciones de Félix Muriel, uno de los libros más importantes en la literatura española de nuestro siglo (Buenos Aires: Editorial Nova, 1946). En España la reeditó Alianza Editorial, Madrid, 1974.

La bibliografía sobre Rafael Dieste, tanto en monografías que estudian su teatro o su pensamiento filosófico, como en obras de conjunto (y alguna tesis doctoral) es abundante. Basten estas referencias mínimas:

Colina, José de. "Historias susurradas." Reseña de Historias e invenciones de Félix Muriel. Plural [México], No. 43 (1975), p. 74.

Domingo, José. "Rafael Dieste y Vicente Soto." Insula, No. 329 (1974), p. 5.

García-Sabell, D. "La intuición iluminada (sobre el Testamento geométrico, de Rafael Dieste)," Insula, No. 372 (1977), p. 11.

García-Sabell, D. "Rafael Dieste y el problema del conocimiento," Insula, No. 257 (1968), p. 13.

García-Sabell, D. "Rafael Dieste y la realidad." El País, 1 noviembre 1981, p. 3.

Irizarry, Estelle. Rafael Dieste. Boston: Twayne, 1979.

Marra-López, J.R. Narrativa española fuera de España, pp. 485-87.

Molina, C.A. "La memoria y el espejo de Rafael Dieste." Insula, No. 420 (1981), pp. 10-11.

Nora, Eugenio G. de. La novela española contemporánea (1939-1967). Madrid: Editorial Gredos, 1982.

Sanz Villanueva, Santos. "La narrativa del exilio," pp. 140-41.

ELIO, Luis.

Nació en Tarragona en 1896. Estudió en la Universidad de Madrid. Prisionero al comienzo de la Guerra Civil, pasa los tres años de la guerra recluído. Logra escapar a través de los Pirineos. En Francia lo confinan a un campo de concentración. En 1940 llega a México. Murió el 27 de enero de 1968.

Ha escrito poesía, teatro, cuento y novela. Publicados en México, tenemos noticia de dos libros: Soledad de ausencia y Entre las sombras de la muerte, este último publicado en 1980.

ELIO BERNAL, María Luisa.

Nació en Pamplona el 17 de agosto de 1929. Se exilió en Francia en 1938. Se asentó después en México en 1940. Estudia en la escuela Juan Ruiz de Alarcón y el bachillerato en la Academia Hispano-Mexicana. Colaboró en el grupo "Poesía en voz alta," en el que también intervenían Octavio Paz y Carlos Fuente.

Sus primeras narraciones se publicaron en el "Suplemento Cultural" del diario Novedades y en la Revista de la Universidad de México. Cuentos suyos son "De las señoras," "Del miedo, del recuerdo." Libro en marcha: Recuerdo de lo perdido (novela).

Es de suponer, por estos datos, que se trata de padre e hija.

ESPINASA CLOSAS, Juan.

Nació en Moncada-Reixach (Barcelona) en 1926. Separado de sus padres por la Guerra Civil, se reúne con ellos en México, en 1944. Hizo el bachillerato en la Academia Hispano-Mexicana.

Ideas de México (1953).

Ha escrito cuentos, ensayos y crítica cinematográfica. Relatos aparecidos en Clavileño.

Arturo Souto Alabarce dice que Juan Espinasa es "uno de los más preocupados por la corrección del estilo, hecho este último que le impone una rigurosa autocensura" ("Letras," en El exilio español en México 1939-1982, México: Salvat Editores y Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 389).

ESTEVES, Arturo.

Eugenio G. de Nora cita la novela de este autor exiliado, Búsqueda en la noche, 1957 (La novela española contemporánea, p. 242).

FE ALVAREZ, Francisco.

Nació en Valencia en 1917. Ha pasado el exilio en México.

Fedro. México: Eds. Andrea, 1962.

Tetralogía sobre un tema de danza (1950).

Libro de las oraciones (1958).

FUENTE, Pablo de la.

Nació en Segovia en 1906. Se exilió en Chile donde vivió muchos años, desplegando una importante labor periodística. Después, se trasladó a Roma.

Narrativa

El hombre solo. Madrid: Ed. Enrique Prieto, 1938.

Sobre tierra prestada. Santiago de Chile: Ed. Nuestro Tiempo, 1944.

Los esfuerzos inútiles. Santiago de Chile: Ed. Nuestro Tiempo, 1946.

Este tiempo amargo. Santiago de Chile: Ed. Nascimiento, 1953.

El señor cuatro y otras gentes. Santiago de Chile: Ed. Zig-Zag, 1954.

La despedida. México, 1966.

El retorno. México: Joaquín Mortiz, 1969. Se trata el tema del exiliado que vuelve y de su desencanto ante el país que había idealizado en su destierro.

Conocemos dos cuentos de Pablo de la Fuente, ambos

aparecidos en la revista Insula: "La espía" (mayo 1966) y "Wanda" (febrero 1970).

Bibliografía

Domingo, José. "El retorno de los exiliados." Reseña de la novela de Pablo de la Fuente, El retorno. Insula, No. 288 (1970), p. 5.

Sanz Villanueva, Santos. "Narrativa del exilio," pp. 163-64.

GIL DE TERRADILLOS, Jaime.

Los únicos datos de la vida de Gil de Terradillos que poseemos provienen del breve prólogo a su libro Lluvias y otros relatos. Vivió en varias ciudades de España por una serie de traslados del padre de una a otra audiencia en calidad de magistrado. Estudió Medicina, carrera que empezó en Valladolid y terminó en Madrid en 1933. Después de la guerra se exilió en México.

Narrativa

Cuentos del mar (1924),

Lluvia y otros relatos. México: Editores Mexicanos Unidos, 1968.

Los senderos fantásticos. México, 1949 (relatos).

Antonio Núñez, reseñando Lluvias y otros relatos, dice que el autor sabe infundir "el aliento serenamente

trágico . . . a las desesperanzadas vidas de los hombres de una generación sorprendidos por un conflicto que los envuelve y anula, rompiendo toda posibilidad de proyección en el futuro de su país y en el de sus propias vidas personales (Insula, No. 262 [1968]).

GOMIS SOLER, José.

De la novela Cruces sin Cristo (México, 1952), de Gomis Soler, J.L. Ponce de León dice que "los largos discursos de sus personajes encadenan los lugares comunes en inacabable letanía que coloca a esta novela, que pudo haber sido interesante y que, incluso, tiene algunos aciertos, a la altura del panfleto" (La novela española de la guerra civil, p. 115).

GORKIN, Julián.

Nació en Los Valles (Valencia) el 12 de enero de 1901. Exiliado en México desde 1940. Fue fundador y director de Ediciones Libres. De 1942 fue director de Ediciones Quentzal. En París, en 1953, fue Secretario de Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura. Ha sido traductor de André Gide,

Leon Trotski y otros. Tiene publicadas obras sobre teatro, novela, historia, política y antologías.

Narrativa

Días de bohemia. Madrid: Ediciones Ulises, 1930.

La muerte en las manos. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1957 (segunda edición en Libro Mex. Editores, México, 1959).

En preparación: Fosa común al alba y Aventuras de un billete de mil francos.

GRANADOS, Mariano.

Publicó cuentos en Las Españas (México).

GUILARTE, Cecila G. de.

Nació en Tolosa (Guipúzcoa) el 21 de diciembre de 1915. Fue periodista corresponsal en la Guerra Civil. Exiliada en México desde 1940.

El milagro de la vida. México, 1942.

Orgullo de casta. México, 1942.

Nació en España. México, 1944.

La soledad y sus ríos. Madrid, 1975.

Cualquiera que os dé muerte (novela).

HERRERA PETERE, José.

Nació en Guadalajara en 1910. Estudió en Madrid, donde se licenció en Derecho por la Universidad Central. Se exilió en 1939 y ha residido en Francia, México y después, hasta su muerte en 1977, en Ginebra.

Narrativa

La parturienta (1936). Fue premio Nacional de Literatura en 1938.

Acero de Madrid. Madrid: Ed. Nuestro Pueblo, 1938.

Puentes de sangre. Madrid: Ed. Nuestro Pueblo, 1938.

Niebla de cuernos. México: Ed. Séneca, 1940.

Cumbres de Extremadura. México: Eds. Isla, 1945.

Bibliografía y comentario

José Domingo dice que Cumbres de Extremadura es "obra de indudable fuerza ennoblecida por la fluencia lírica de su autor, a quien sólo falta un mayor distanciamiento del tema para darle entidad de buena novela" (La novela española del siglo XX, p. 89) y Sanz Villanueva la cree obra frustrada por el exceso de "deseos apologéticos" por parte del autor ("La narrativa del exilio," p. 164).

IZCARAY, Jesús.

Nació en Béjar (Salamanca) en 1908. Fue redactor de El Imparcial, Luz, Ahora, Mundo Obrero. En Francia se ha dedicado a actividades periodísticas y editoriales.

Narrativa

La hondonada. México: Ediciones Palomar, 1961.

Noche adelante. México: Ediciones Palomar, 1962.

Las ruinas de la muralla. París: Ed. Librairie du Globe, 1965 (segunda edición en Madrid: Albia, 1977).

Madame García tras los cristales. París: Ed. Librairie du Globe, 1968 (segunda edición en Madrid: Akal, 1977).

Un muchacho en la Puerta del Sol. París: Colección Ebro, 1977 (segunda edición en La Habana: Huracán, 1975; y en Madrid: Akal, 1978).

Bibliografía y comentario

Santos Sanz Villanueva elogia la novela Las ruinas de la muralla, que gira en torno a la vuelta del exiliado, y la compara con La raíz rota, de Barea, El retorno, de Pablo de la Fuente y con Estos son tus hermanos, de Sueiro (Historia de la novela social española (1942-1975), Madrid: Editorial Alhambra, 1980, pp. 883-87).

LOPEZ ALBO, Roberto.

Nació en Vizcaya en 1924. Estudió en el Colegio Alemán de su ciudad natal. En 1939 marcha a Francia, después a Cuba y se asienta en México.

Bertín. México: Los Presentes, 1955 (novela autobiográfica).

MASIP, Paulino.

Nació en Granadella (Lérida) en 1900 y falleció en 1963 en México, donde residía desde 1939. Periodista, poeta, narrador y dramaturgo.

Narrativa

Historias de amor (relatos).

De quince me llevo una. México: Séneca, 1949 (relatos).

El diario de Hamlet García. México: Unión distribuidora de ediciones, 1944.

La aventura de Marta Abril. México: Stylo, 1953 (novela).

La trampa. México: Arderol, 1954 (novelas cortas).

El hombre que perdió los bolsillos. México, 1954.

El ladrón. México, 1954.

Bibliografía y comentario

José Domingo dice que El diario de Hamlet García es una novela "profundamente política" y que "la calidad

de su prosa y el calor de su testimonio humano salvan el escollo de lo que pueda tener de panfletaria" (La novela española del siglo XX, p. 88).

Arturo Souto Alabarce dice lo siguiente a propósito de esta novela (una de las mejores escritas en el exilio): "El diario de Hamlet García es un claro, conciso, fino retrato psicológico del intelectual puro que con la guerra se ve de pronto arrastrado a la violencia irracional. Una novela, en lo espiritual autobiográfica, que define muy bien la dolorosa disyuntiva que deshizo el corazón de tantos hombres de bien republicanos. . . . " Y concluye: "La dialéctica entre las interiores aventuras eróticas, sentimentales, del intelectual--siempre reflexivo y por tanto indeciso--, y la brutal acción de la guerra que se desata sobre su cabeza, es un ejemplo de estructura narrativa" ("Letras," en El exilio español en México, p. 386).

En su ponencia "Dos modalidades discursivas: Cela y Masip," Germán Gullón demostró la calidad de El diario de Hamlet García y dijo que "la creación de Masip se inserta en el diálogo que en torno a los problemas del ser, y no sólo del existir, que se van

tejiendo en el discurso" (MLA Convention, Nueva York, 27 diciembre 1981).

MESA, Diego de.

Ciudades y días. México: Darro y Genil, 1948 (relatos).

MIEZA, Carmen.

En 1954 regresó a España.

Las barreras (1960).

MIRET, Pedro F.

Nació en Cataluña y vive en México desde 1939. Ha sido pintor, arquitecto y ha estudiado dirección de cine con Luis Buñuel.

Esta noche vienen rojos y azules. Buenos Aires: Editorial Sudamérica, 1972 (novela de gran experimentación).

La zapatería del terror. México, 1978.

Rompecabezas antiguo. México, 1981.

MIRO, Baltasar.

Cartones de frontera (relatos).

MISTRAL, Silvia.

Madréporas. México: A. Finisterre, 1967 (relatos).

MUÑIZ, Angelina.

Nació en Hyeres (Francia), de padres españoles, en 1936. En México estudia en la Academia Hispano-Mexicana y en la Facultad de Letras. Fue investigadora del Centro de Estudios Literarios. Es poeta y ha publicado en revistas y suplementos culturales.

Morada interior (1972).

Tierra adentro. México, 1977.

MUÑOA NAVARRETE, Eulogio.

Nació en La Carolina (Jaén) en 1906. Al concluir la Guerra Civil se exilió a Africa del Norte. Después se trasladó a la Argentina, donde colaboró en el diario La Prensa, de Buenos Aires. En 1964 regresó a España.

Una voz en el destierro. Buenos Aires: Ed. Periplo, 1963 (novela).

MUÑOZ GALACHE, Elicio.

Muros y sombras. México: Fondo de Cultura Económica, 1961 (novela).

MURIA, Anna.

Escritora en lengua catalana; esposa de Agustín Bartra.

Joan Mas (1938).

La peixera (1938).

Vila de l'est. México, 1946.

NELKEN, Margarita.

Nació en Madrid el 5 de julio de 1898. Fue diputada en las Cortes Constituyentes de 1931 a 1936. En la Guerra Civil se incorpora al Partido Comunista. Vive en París y Rusia. En México se dedicó a la crítica de arte en el periódico Excelsior. Colaboró en Las Españas. Murió en México en 1976.

NUÑEZ ALONSO, Alejandro.

Konko. México, 1943.

Mujer de medianoche. México, 1945.

Días de huracán. México, 1945.

La gota de mercurio. Barcelona: Destino, 1954.

Segunda agonía. Barcelona: Destino, 1954.

OROZCO, Ricardo.

Nació en Valencia en 1919. En su ciudad natal había dirigido la revista de posguerra, El sobre literario.

Nos bastaría el amor (1957).

Extraño castigo (1957).

El hombre del colectivo. Buenos Aires, 1969 (relatos).

OTAOLA, Simón.

Unos hombres, México, 1950.

La librería de Arana. México: El Aquelarre, 1952.

Los tordos en el pirul. México, 1953.

El Cortejo. México, 1963 (sobre la emigración).

PALENCIA, Isabel de.

El sembrador sembró su semilla. México: Costa-Amic (relatos).

En mi hambre mando yo. México: Costa-Amic, 1959 (memorias anoveladas).

PASCUAL LEONE, Alvaro.

Pedro Osuna. México, 1945 (novela).

PERUJO, Francisca.

Exiliada en México desde niña. Vivió también en Italia, donde publicó, en 1971, su primera novela, en forma de diario, Pasar las líneas.

PUEYO LAMATA, Marcelino.

Llegó a Venezuela en 1947, tras pasar por un campo de concentración en Francia. Luego vivió en Paraguay y Ecuador. Su única novela es Serpientes de verano (Caracas: Fondo Financiero de Cultura, 1982). Serpientes de verano apareció reseñada en Cambio 16, No. 563 (1982), pp. 97-99, por A.G.: "Serpiente de verano. Un gattopardo español surge del exilio."

RIAL, José Antonio.

Andaluz de nacimiento, pasa en Gran Canaria su niñez y adolescencia. Forma parte del grupo surrealista "Gaceta de Arte," que Breton elogia desde París. En 1936 se integra a los grupos de resistencia contra el alzamiento falangista español. Ingresa en la prisión de Fyffes con una condena de 16 años. Después de nueve años de cárcel, sale bajo libertad condicional. Desde 1950 reside en Venezuela.

Narrativa

Gente de mar. Tenerife, 1947.

Venezuela Imán (1954). Segunda edición en Buenos Aires: Ed. Losada, 1961.

Jezabel. Buenos Aires: Ed. Losada, 1965.

La prisión de Fyffes. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.

RIERA, Vicens.

Nació en Barcelona en 1903. En 1939 pasó a Francia y de allí a la República Dominicana. En 1942 se trasladó a México. Durante doce años editó la revista Pont Blau en México.

Narrativa

Giovanna i altres contes. México: Ed. Lletres, 1956.

Tots tres surten per l'Ozama. Barcelona: Edicions 62, 1967.

Roda del malcontentes. Barcelona: Ed. Cadi, 1967.

RIPOLL DEL RIO, Eloy.

Tranvía primavera y otros cuentos. México: Ed. Jus, 1953.

El lado oscuro.

La cloaca.

"El solar" se publicó en Insula, No. 223 (1965).

RODOREDA, Mercè.

Nació en Barcelona en 1909. Publicó su primera novela a los 23 años. Se exilió a Francia después de la guerra y posteriormente a Ginebra. Regresó a España hace unos años. Murió en Gerona a los 73 años.

Narrativa

Aloma. Barcelona, 1937. Se ha reeditado en Alianza Editorial (Madrid), 1982.

Veintidós cuentos. Barcelona, 1948.

La plaça del Diamant. Barcelona, 1962 (La plaza del diamante, Barcelona: EDHASA, 1982).

El carrer de les Camelies. Barcelona, 1966 (La calle de las Camelias, Barcelona: Bruguera, 1982).

Jardí vora el mar. Barcelona, 1967.

La meva Cristina i altres contes. Barcelona, 1967.

Mirall trencat (1974).

Parecía de seda y otras narraciones. Barcelona: EDHASA, 1981.

Bibliografía

Arnau, Carme. Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. Barcelona: Edicions 62, 1982.

Crusat, Paulina. "Un nuevo libro de Mercè Rodoreda." Insula, No. 258 (1968), p. 10.

Crusat, Paulina. "Letras catalanas: Espriu, Garcés, Rodoreda." Insula, No. 287 (1970).

Lucio, Francisco. "La soledad, tema central en los últimos relatos de Mercè Rodoreda." Cuadernos Hispanoamericanos, No. 242, pp. 455-68.

Rabassa, Gregory. Reseña a My Christina and Other Stories (traducción al inglés de La meva Cristina i altres contes por David Rosenthal). New York Times Book Review, 2 diciembre 1984, p. 68.

RODRIGUEZ CHICHARRO, César.

Nació en Madrid en 1930. Exiliado en México desde 1940. Estudia en el Instituto Luis Vives. Profesor en la Universidad Veracruzana, donde tiene a su cargo el Departamento Editorial y la dirección de la revista La Palabra y el Hombre.

Con una mano en el ancla. México, 1952.

Eternidad es barro. México, 1955.

Aventura del miedo. Venezuela, 1962.

Aguja de marear (1972).

ROMERO, Paulino.

Lances y desventuras de Ani Termidor. México: Federación Editorial Mexicana, 1974.

ROS, Antonio.

Horas de angustia y esperanza (México: Ediciones Oasis, 1968) es el único libro, anovelado, de este doctor en medicina y fino ensayista. El autor parece haber residido en Francia tras el fin de la Guerra Civil y haberse instalado en México, donde ha hecho toda su carrera. En el prologuillo de este libro, su autor, el doctor Antonio Ros, nos advierte de la naturaleza testimonial de crónica del texto. Efectivamente, en Horas de angustia y esperanza se reproducen textos del diario que el autor fue llevando, desde su forzado exilio desde el puerto de Alicante, hasta su salida, rumbo a América, tras catorce meses de penalidades y frustraciones en la dura Francia.

Otros textos de Antonio Ros son:

Los ciegos de la Biblia. México: Editorial Cultura, 1942.

Un español en Egipto. México: Editorial Cultura, 1946 (con prólogo de Enrique Díez-Canedo).

El ciego de Asís. México: Ediciones Oasia, 1959.

Evocación de la India. México: Ediciones Oasis, 1962.

RUIZ, Roberto.

Nació el 20 de diciembre de 1925, en Madrid. Como consecuencia de la Guerra Civil, ha de abandonar España. En Francia es internado en uno de los campos de concentración que el gobierno francés había dispuesto para los refugiados de la guerra española. Con su familia se traslada a México, donde se educa en la Universidad Nacional Autónoma (1948-1952). Comienza en México sus actividades docentes, y publica La ética de Saint-Exupéry. Ya en los Estados Unidos se dedicará a la enseñanza en diferentes universidades, hasta su actual cátedra en Lengua y Literatura españolas en Wheaton College (Massachusetts).

Durante estos años, Roberto Ruiz ha ido publicando cuentos y novelas. También han aparecido relatos suyos en revistas como Insula, Diálogos, El urogallo. Algunos de sus cuentos se han traducido al alemán. Ha escrito también un gran número de artículos especializados en literatura española, reseñas en diversas revistas y periódicos y traducciones.

Roberto Ruiz iba a ser uno de los autores que, en principio, habíamos pensado incluir en nuestro estudio sobre la cuentística del exilio, junto a Manuel Andújar, Segundo Serrano Poncela y Eugenio Fernández Granell; pero optamos por postergar el estudio de su obra narrativa a un trabajo monográfico, ya en preparación. Roberto Ruiz, nacido en Madrid en 1925, era un niño cuando empezó la Guerra Civil. Pertenece, por lo tanto, a la generación de escritores que comenzó a darse a conocer en el exilio. No olvidemos que Manuel Andújar, Serrano Poncela y E.F. Granell habían tenido una participación activa en la guerra y llegaron a los diferentes países adoptivos, en su exilio, si no con una obra literaria definida, al menos con unos recursos maduros para iniciarla.

Santos Sanz Villanueva, hablando de estos escritores más jóvenes, dice que "al no haber tenido, por su edad, un conocimiento directo de la lucha, sino a lo más juvenil e incluso infantil, prefirieron renunciar a su novelación; pero no eluden su significación y trascendencia que planea, como causa declarada o implícita, por la mayor parte de sus libros" (Historia de la novela social española (1942-1975), Madrid:

Editorial Alhambra, 1980, p.189). Así, pues, agruparlos a todos bajo un epígrafe común hubiese sido inapropiado. Roberto Ruiz pertenece a la generación de Clemente Airó, Tomás Segovia, Manuel Durán, Manuel Lamana y otros, grupo éste que "resulta el más hondamente exiliado de todos, sin encontrarse en parte alguna, ni siquiera en la región de los recuerdos" (J.R. Marra-López, "Jóvenes poetas españoles en México (una promoción desconocida)," Insula, No. 222 (1965), p. 5).

Manuel Durán, respondiendo a las preguntas de J.R. Marra-López, dice: "El exiliado posee grandeza trágica que a nosotros, los más jóvenes--yo tenía catorce años cuando salí de España--, nos era negada: no comprendíamos del todo lo que ocurría, nuestro exilio era una consecuencia de algo que nuestros padres habían hecho o dejado de hacer" ("Entrevista con Manuel Durán," Insula, No. 252 (1967), p. 5). Continúa Manuel Durán, diciendo lo siguiente: "Teníamos que intentar arraigar en otra parte; no llevábamos dentro suficientes reservas, recuerdos, experiencias, para sostenernos indefinidamente fuera del tiempo. Que es precisamente lo que el exiliado maduro puede hacer y hace. El exilio, al cortarle

las raíces, le sume en perpetuo presente que es al mismo tiempo un pasado. Pero el adolescente, que está descubriendo el tiempo y se está descubriendo a sí mismo, a la vez, no puede tolerar esta situación; tiene que arraigarse, aunque sólo sea provisionalmente o con poco éxito. Que es lo que hicimos nosotros" (p. 5).

Con motivo de la visita de Roberto Ruiz a Nueva York para hablar sobre los "Símbolos novelísticos del exilio" (MLA Convention, 27 de diciembre de 1981), el autor tuvo la amabilidad de concedernos una entrevista, de la cual resumimos aquí las declaraciones más importantes.

Roberto Ruiz--experimentado narrador--piensa que, si bien en el género"novela" se puede presentar una problemática y desarrollarla con amplitud, en el cuento--caracterizado por su intensidad y brevedad--, lo que interesa es el momento. En el cuento hay mayor concentración, por lo que el valor dramático es mayor que en la novela.

Roberto Ruiz afirma que estamos presenciando una deshumanización de la novela por varias causas. Hoy hay una tendencia a la verborrea, a las trivialidades

que nada aportan a la novela. Otra de las causas es el freudianismo, que supone que los personajes son siempre vehículo de obsesiones, neurosis, etc. Hoy existe la manía estructural que, según Roberto Ruiz, parte de una dicotomía falsa. Por último, Roberto Ruiz acusa a la Nueva Novela de narcisismo.

Como novelista, Roberto Ruiz se propone recuperar ese sujeto perdido de la narrativa actual. Sobre su primer libro de cuentos, Esquemas, piensa que ya no representa sus preocupaciones. Su primera novela, Plazas sin muros, es un alegato antimilitarista. Roberto Ruiz denuncia el embrutecimiento que produce la vida militar y exalta un diferente tipo de heroismo más humano.

Su siguiente novela, El último oasis, es, en parte, autobiográfica: es la crónica de un campo de concentración.

Los jueces implacables es la novela del caos. Hay dos personajes claves en el texto: un filósofo, que representa lo racional, y un poeta, que es el símbolo de lo vital. La ironía impregna toda la novela porque ninguno de los dos tiene razón.

Formalmente, el estilo intenta ordenar la visión de un mundo caótico.

Su última novela, Paraíso cerrado, cielo abierto, simboliza el exilio y la condición humana.

* * * * * * * * * * * * * *

Narrativa

La ética de Saint-Exupéry. México: Ediciones Presencia, 1952.

Esquemas. México: Bajel, 1954 (relatos).

Plazas sin muros. México: Ediciones de Andrea, 1960.

El último oasis. México: Joaquín Mortiz, 1964.

Los jueces implacables. México: Joaquín Mortiz, 1970.

Paraíso cerrado, cielo abierto. México: Joaquín Mortiz, 1977.

Contra la luz que muere. Nueva York: Las Américas, 1982.

Relatos publicados en revistas

"Un duelo más," Insula, No. 209 (1964), p. 16.

"Los destemporados," Diálogos, No. 9 (1966).

"Espejos en la alta noche," Insula, No. 238 (1966), pp. 15-16.

"En el jardín," Insula, No. 257)1968), pp. 12 y 16.

"Caperucita Roja," Diálogos, No. 24 (1968).

"Caperucita Roja," Insula, No. 268 (1969), pp. 14 y 16.

"Los jueces implacables," El urogallo, diciembre 1969.

"Espejos en la alta noche/Spiegel in tiefer Nacht," en Spanische Erzähler im Exil, edición y traducción de Erna Brandenberger, Munich: Langewiesche-Brandt, 1971.

"Pulgarcito," El urogallo, noviembre-diciembre 1972.

"El profesor Guralnik," Insula, Nos.314-315 (1973), pp. 31-32.

"Suite indienne," Insula, No. 319 (1973), p. 16.

"Der rechtmässige König," traducción de Erna Brandenberger, Zurich: Die Tat, 4 enero 1975.

"El hundimiento del Titanic," en Literatura española del último exilio, ed. Antonio Ferres y José Ortega, Nueva York: Gordian Press, 1975.

"Los espías invisibles," en El mundo del más allá, ed. Gloria Durán y Manuel Durán, Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

"El bateo," Insula, No. 376 (1978), p. 16.

"Intrahistoria," Insula, No. 376 (1978), p. 16.

Traducción

Susan Sontag. Estuche de muerte (Death Kit), México: Joaquín Mortiz, 1969.

Conferencias

"Literatura del exilio," Wesleyan University, 20 abril 1968.

"Problemas literarios de la emigración," Wesleyan University, 19 abtil 1969.

"El cuento español contemporáneo," Syracuse University, 12 noviembre 1971.

"Del oasis al paraíso," Buchhandlung Romanica, Zurich, 31 mayo 1978.

"Literatura del exilio," Luso-Hispanic Society, Zurich, 1 junio 1978.

"Símbolos novelísticos del exilio," MLA Convention, Nueva York, 27 diciembre 1981.

Bibliografía sobre la obra de Roberto Ruiz

Aub, Max. Manual de Historia de la Literatura Española. México: Ed. Pormaca, 1966.

Brandenberger, Edna. Estudios sobre el cuento español contemporáneo. Madrid: Editora Nacional, 1973.

Domingo, José. La novela española del siglo XX. Barcelona: Ed. Labor, 1973, p. 90.

Domingo, José. "Un novelista español en América: Roberto Ruiz," Insula, No. 243 (1967), p. 5.

"The Novels of Roberto Ruiz." Summer Semester. Contemporary Hispanic Fiction. CBS, 21 julio 1980 (entrevista de Marie-Luise Gazarian a Roberto Ruiz). Utilizamos el manuscrito de la transcripción de la entrevista, que nos cedió amablemente la doctora Gazarian.

Pérez Minik, Domingo. Isla y literatura: la condición humana de lo insular. Canarias: Regional Canaria, 1978.

Sanz Villanueva, Santos. Historia de la novela social española (1942-1975). Madrid: Editorial Alhambra, 1980, pp. 189-90.

Souto Alabarce, Arturo. "Letras." En El exilio español en México, 1939-1982. México: Salvat Editores y Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 386.

Sobre Los jueces implacables se hace una breve reseña,

sin firma, en la revista Insula, No. 288 (1970), p. 5.

Comentarios

Arturo Souto Alabarce dice que la labor literaria de Roberto Ruiz empezó en México, con sus colaboraciones en la revista Presencia donde "publicó sus primeros volúmenes de cuentos, en los que se recrean las vivencias de la infancia, transcurrida en la inolvidable miseria y violencia de la guerra. . . . Roberto Ruiz ha pasado, a lo largo de la obra que ya lleva hecha, de la temática de la guerra civil española, a la de una guerra universal--proyectada en lo futuro--que desentraña los conflictos de la condición humana. El exilio es un motivo casi constante en su narrativa, que se aprecia de día en día, por su estilo, su fondo histórico y los problemas intelectuales que plantea" ("Letras," en El exilio español en México, p. 388).

El primer libro de cuentos de Roberto Ruiz es Esquemas, edición con bellos dibujos de Virgilio Ruiz. Contiene los siguientes relatos (algunos, estampas o viñetas): "Infinito," "Caída," "Arenas," "Algo," "Eulalía," "Máscaras," "Intermedio," "Mapas," "Esquemas," "Ruth." Aunque se trata de un libro

primerizo, revela ya las cualidades de un narrador nato, seguro en el trazo descriptivo, exacto y pulcro en su léxico--de cuño realista. En él bulle el grumo de sentimientos e ideas que tomará cuerpo en sus posteriores novelas. No olvidemos que Roberto Ruiz tenía recientes aún las irrestañables heridas de la guerra y el campo de concentración y que por haberlas sufrido siendo un niño, se convertirán para siempre en un doloroso estigma y, a la postre, avalará su actitud pesimista ante la condición laberíntica y exiliada del ser humano. Valga esta cita del cuento "Arenas" como ejemplo del desencanto y desolación en el autor:

> De pronto se sintió soñoliento y sin ánimo, débil como una pavesa ante aquel hombre que era su señoría y su esclavitud, que le hacía sufrir su propia autoridad en el peso profundo de los peores hierros, que se erguía tremendo y estólido con la implacable audacia de los niños y de los animales. De pronto se encontró tan vacío de fuerzas como si a medianoche le obligaran, junto a una luz intensa, a escribir la novela de los tiempos. (pp. 31-32)

Hablando de su novela Plazas sin muros (de un verso de García Lorca), dice Roberto Ruiz a la profesora Gazarian:

> The novel is about military life, but military life in peace time, when the soldiers have serious doubts about the meaning or the intent of the work or their condition. They are confined to what we call the squares without walls of irresponsibility, because one thing we have emphasized too much is that people in barracks or people in prison are without liberty, but have forgotten that these people are also without responsibility. You may live without liberty for a while, because you find a way of replacing your lack of liberty with some degree of autonomy. But at the same time, you must remember that you have lost responsibility and that cannot be improvised. (p. 4 en el texto).

El último oasis trata de la vida de hombres, mujeres y niños en el campo de concentración francés. Roberto Ruiz dice, al referirse a esta novela suya, en la entrevista con la profesora Gazarian, que "the novel has been vastly elaborated. I do not identify with any of the children in it, not even when one of them becomes the narrator or takes over the point of view. I certainly have gone beyond my own experiences in the writing of the novel. So I would say that about one-third of it is autobiographical. Or you might say the factual elements are autobiographical. The inner working had to be developed much later" (p. 5 en el texto).

La siguiente novela de Roberto Ruiz, Los jueces implacables, marca, creemos, un hito en el quehacer novelístico de este autor exiliado. Libro anti-militarista, presenta una visión pesimista de la condición humana, abocada a la destrucción y a la muerte. José Domingo dice que Los jueces implacables "discurre en un país imaginario al que no sería difícil encontrarle paralelo real. En pinceladas impresionistas va describiendo la vida en diversos estratos sociales de un país conmovido por agitaciones políticas que desembocan en una situación revolucionaria y de guerra civil, en la que por ambos bandos se cometen las mismas injusticias, constituye un nuevo peldaño ascendente en la obra del novelista" (La novela española del siglo XX, p. 90).

Paraíso cerrado, cielo abierto, es, hasta ahora, la mejor novela de Roberto Ruiz. Paraíso cerrado--de Pedro Soto de Rojas--equivale a decir "isla," "callejón sin salida." El deseo de superación y la insobornable actitud frente a los acosos de las ideologías totalitaristas es ese cielo abierto, su utopía. La isla es símbolo de la incomunicación

entre los hombres. También hay que señalar la preocupación de Roberto Ruiz por España, fidelidad que, como en Manuel Andújar y en otros escritores exiliados, se convierte en una constante de su obra. En Paraíso cerrado, cielo abierto se presenta este terrible e implacable dilema:

> ¿Verdugos o víctimas?
> ¿Carceleros o encarcelados?
> Todos unos, todos en el mundo.
> El mundo, como el infierno, es concéntrico.
> Se puede quebrantar el primer círculo, el segundo, el tercero, hasta llegar a un círculo que es cerco: de ahí no se pasa. (p. 92).

Paraíso cerrado, cielo abierto es una novela de gran experimentación formal en el lenguaje, en el léxico, que se troquela en una escritura que puede parecer desapasionada. Esta escritura no hace concesiones a barroquismos superfluos; está depurada de toda retórica y de todo concepto huero. Roberto Ruiz, con un denodado esfuerzo, ha ido enriqueciendo su discurso literario por las vías de ascesis, de purificación.

Roberto Ruiz es novelista de la acción, como lo fuera Baroja. Maestro en mantener el interés del lector, Roberto Ruiz crea en sus novelas y relatos una atmósfera densa y electrificante, que refleja el

mundo interior del autor, angustiado y solitario. En Paraíso cerrado, cielo abierto, Roberto Ruiz denuncia la incomunicación entre los hombres y la robotización y alienación del hombre contemporáneo. Fustiga, satíricamente, a las dos grandes superpotencias que hoy se reparten el mundo a su antojo.

Entre los Cronistas del Paraíso, Roberto Ruiz cita en su novela: Kafka, Cervantes, Baudelaire, André Breton, James Joyce, Max Aub, Cernuda, Juan Goytisolo, Lezama Lima, F.F. Granell, Cortázar, William Blake, Borges, Aleixandre, Hermann Hesse, Shakespeare--nombres que habrá que tener presentes a la hora de un estudio profundo y riguroso de la obra narrativa de este importante escritor.

Concluiremos esta breve aproximación a la obra narrativa de Roberto Ruiz con sus propias palabras sobre su obra en carta a Erna Brandenberger del 1 de diciembre de 1969:

> Mis valores estilísticos son la claridad, la concisión y la presteza. Me gusta decir las cosas una sola vez, y resolverlas pronto. Sin embargo, sucumbí como muchos a la tentación retórica. . . . Hoy, afortunadamente, creo haber superado esta etapa. Mi ambición es lograr la máxima intensidad narrativa, aun a riesgo de caer en la simpleza o en el esquematismo. (Brandenberger, Estudios sobre el cuento español contemporáneo, pp. 139-140).

Sobre la temática y personajes de su obra,

Roberto Ruiz escribió lo siguiente:

> Mis personajes suelen ser gente sencilla, aprisionada en sus propios límites o en los de las circunstancias. Mis temas son casi siempre de signo negativo: enfermedad, vejez, pobreza, hastío, injusticia, mentira, privación de libertad. ¿Por qué este pesimismo? Porque para escribir hay que pensar, y el que piensa mucho acaba pensando mal. (pp. 139-140).

SALAS VIU, Vicente.

Para algunos datos biográficos de este importante musicólogo español en el exilio, véase la semblanza biográfica de Jesús y Gay in Insula, No. 255 (1968), p. 3.

Publicó relatos en la revista Las Españas.

La espaciosa soledad. Santiago de Chile: Edit. Universitaria, 1958 (relatos).

Narraciones de la guerra de España.

La doble muerte de Felipe Villagrán. Santiago de Chile: Ed. Zig-Zag, 1960.

SANCHEZ BARBUDO, Antonio.

Entre dos fuegos. Madrid: Ed. Hora de España, 1938 (relatos). Premio Nacional de Literatura que compartió con Herrera Petere.

Sueños de grandeza. Buenos Aires: Ed. Nova, 1946.

SANCHEZ TRINCADO, J. Luis.

Escribió relatos en Las Españas.

SANCHO GRANADOS, Romualdo.

98 horas. Escenas de la guerra de España. México: Fondo de Cultura Económica, 1944 (memorias anoveladas).

SANZ SAINZ, Julio.

Nació en Pontevedra en 1913. Pasó por el campo de concentración en Argèles. Vivió en Cuba. Se afincó en México en 1942. Fue jefe de redacción de la revista Tiempo y fundador de la Casa del Libro en México.

Los muertos no hacen ruido (novela de guerra para leer mientras dura la paz). México: Editores Asociados, 1973.

SEGOVIA, Tomás.

Nació en Valencia el 21 de mayo de 1927. Se le conoce fundamentalmente como poeta. Vivió en Francia y Norte de Africa. En 1940 llegó a México. Publica en el Suplemento literario de El Nacional y en las revistas Acción, Hojas de Literatura, Presencia, etc. Fue redactor de la revista Vuelta.

La luz provisional. México, 1950.

Personajes mirando a una nube.

Primavera muda.

Historias y poemas (1968).

Trizadero (1974). Premio Magada Donato.

SEMPRUN, Jorge.

Del guionista cinematográfico y escritor bilingue (en francés y castellano), se han publicado en español las siguientes novelas:

El largo viaje. Barcelona: Seix Barral, 1981. Original en francés, Le grand voyage, París: Gallimard, 1963.

La algarabía. Barcelona: Plaza y Janés, 1982. Original en francés, L'Algarabie, París: Librairie Arthème Fayard, 1981.

Autobiografía de Federico Sánchez. Barcelona: Editorial Planeta, 1977.

La segunda muerte de Ramón Mercader. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1970. Original en francés, La deuxième mort de Ramon Mercader, París: Gallimard, 1969.

SEOANE, Luis.

Exiliado en Buenos Aires. Escribió el libro de narraciones Tres hojas de ruda y un ajo verde.

SERRANO-PLAJA, Arturo.

Del cielo y del escombro. Buenos Aires: Editorial Romance, 1942 (novela).

Don Manuel de León. Buenos Aires: Emecé, 1946.

SOUTO ALABARCE, Arturo.

Ha publicado cuentos en El Nacional, México en la cultura, Novedades, Clavileño, Univ. de México, etc.

La plaga del crisantemo. México, 1955 (relatos).

TAPIA BOLIVAR, Daniel

Nació en Madrid el 24 de diciembre de 1908.

Colaborador en revistas como Romance, Litoral, Rueca, Ultramar, Las Españas.

Ha llovido un delito. Madrid, 1935.

San Juan. Madrid, 1935.

TARAZONA, Francisco.

Sangre en el cielo (libro de corte autobiográfico).

TRILLAS, Gabriel.

Escribió cuentos en revistas literarias de Colombia.

VILALTA, Maruxa.

Nació en Barcelona el 23 de septiembre de 1932.

El castigo.

Los desorientados.

Dos colores para el paisaje.

El otro día, la muerte (relatos).

VIÑUALES, Mariano.

Blanquito. México: Humanidad, 1943 (relatos).

Apéndice B

Conversaciones con Manuel Andújar

Madrid, 23 de agosto de 1982

G.P. Su obra novelística, poética, teatral y ensayística se ha ido produciendo ininterrumpidamente desde 1941, en que, exiliado en México, tras la Guerra Civil, publicó Ud. St. Cyprien plage, campo de concentración, hasta hoy mismo, a punto de salir su última novela, Cita de fantasmas. Sin embargo, y a pesar de la importancia y calidad de su obra narrativa (pues a este género hemos de ceñirnos principalmente), no es ésta todavía suficientemente conocida en España. ¿Cuáles cree Ud. que sean las causas de esto?

M.A. Yo soy un escritor un poco difícil. Exijo bastante atención del lector.

G.P. Críticos como Marra-López, Sanz Villanueva, Rafael Conte y otros se han ocupado en diversas ocasiones de su narrativa. No obstante, todavía no existe un estudio abarcador y profundo de su novelística . . .

M.A. Bueno, también hay algunos trabajos sueltos de Eugenio de Nora. También han aparecido en revistas--y en época muy difícil--artículos de Victoriano Crémer, en Espadaña. También Vázquez Zamora, el que fue miembro del jurado del Premio Destino, hombre fundamental, también andaluz, onubense. Vázques Zamora, en el periódico España, de Tánger, se ocupó de mi novela Llanura y también en Destino, de Barcelona.

G.P. Los datos que conocemos sobre su biografía son un tanto escuetos. ¿Podría hablarnos un poco en detalle de aquellos aspectos de su vida que hay influido de alguna u otra forma en su literatura?

M.A. Yo soy casado por segunda vez. En mi primer matrimonio tuvimos cuatro hijas. Más tarde nos divorciamos por una serie de incompatibilidades, y yo me casé con una viuda del que fue jefe de Estado Mayor de las Fuerzas Blindadas de la República, el coronel Sánchez Parela. El hijo--a quien acepté como propio--tenía siete u ocho años. Así que reunimos hijos de tres procedencias: el hijo de mi mujer (hijo mío también), la hija que tuvimos conjuntamente en Chile (que ahora está en Madrid) y las cuatro hijas que tengo en México. Tengo doce nietos.

G.P. ¿Cómo se desarrolló su infancia?

M.A. Mi padre--a quien cada día quiero y admiro más, a pesar que murió muy joven--era contable y administrador de la Compañía Minera y Metalúrgica en Málaga. Ellos tenían la idea de prepararme, inducidos por determinados altos funcionarios de esta Compañía, yendo primero al Colegio Alemán donde hice mi primera y segunda enseñanza, y después querían llevarme a una escuela de estudios mercantiles en Alemania y facturarme después como representante de la Compañía al Asia Menor. Esto fue en los últimos tiempos de la Dictadura de Primo de Rivera. Yo ya tenía entonces una gran inquietud social, literaria y cultural. Ellos se dieron cuenta que yo no era un elemento moldeable, y por lo tanto, renunciaron a la idea de mandarme al Asia Menor, al saber que yo tenía ideas socialistas, a la sazón.

G.P. ¿Cómo pudo influir en su educación el estar en contacto con lenguas y culturas diferentes en el Colegio Alemán?

M.A. El haber estado en el Colegio Alemán en la época de Stroessman, es decir, antes del nazismo, donde

éramos niños españoles y alemanes, donde había dos religiones, esto y la existencia de un puerto, que es una gran escuela porque despierta la fantasía, se ven gentes de distintos colores, de distintas razas, etc., todo esto influiría mucho en mí. La convivencia con estos chicos y chicas (pues era coeducación, cosa insólita en aquella época) fue importante. Yo leí a Goethe y a Schiller en alemán. Aprendí francés e inglés en alemán; es decir, que a mí me daban la equivalencia semántica en alemán. Después estuve en la Escuela de Comercio en Málaga, donde estudié peritaje mercantil, porque todo iba encaminando a que me largaran al Asia Menor. Esto no sé si son factores que puedan tener una influencia en mi obra. En suma, era aquél un mundo no tan cerrado.

G.P. ¿Qué otras vivencias recuerda de aquellos años en Málaga?

M.A. Estuve en Málaga desde los ocho años hasta los dieciocho, es decir, el período más formativo, porque en Madrid me tocó la derrota de nuestro ejército en Annual en el año 21. Yo recuerdo escenas, desde el balcón de nuestra casa, de los soldados que marchaban al frente entre sollozos de

de las mujeres, de las novias. Esto a mí me afectó mucho. Luego, se tradujo en determinados casos de ficción. Una biografía tiene interés en la medida de las motivaciones: es decir, el por qué uno siente de esa manera, independientemente de cierta predisposición natural.

G.P. En 1932 se marcha usted a Madrid. ¿Por qué salió de Andalucía?

M.A. Eso se explica en Cristal herido. El protagonista--que soy yo--viene a Madrid porque es el gran teatro de la República. Yo era un republicano y me interesaba mucho ver cómo se desarrollaban las cosas en Madrid. Además, es posible que yo me sintiera un poco constreñido y ahogado por el ambiente de Málaga--amándolo mucho, lo cual no tiene nada que ver. Había un poco el impulso de ir al exterior, de conocer otras cosas y otras situaciones.

G.P. En varios de los escritores de la llamada Generación del 98, hay un alejamiento de sus propias raíces: Azorín, Machado, Unamuno, vuelven sus ojos a Castilla. En cierta forma, la mitificación de Castilla como única forjadora de España--olvidándose lamentablemente de que hay otras regiones en la piel de toro, que han

aportado tanto o más al acervo cultural que Castilla--fue algo muy común en la Generación del 98. ¿Qué lugar ocupa Andalucía en su vida y obra?

M.A. En realidad, mis raíces andaluzas son mixtas: mi padre andaluz, mi madre manchega. La crianza en Málaga es en realidad la que a mí más me influye en todos los sentidos. En Málaga, antes de irme, participé del círculo fundador de la Asociación Libre de Artistas. Yo era muy amigo de pintores--lo cual me ha pasado siempre--como por ejemplo, Ricardo Aguilera, pintor impresionista.

G.P. Ya en Madrid, ¿cuál fue su participación en la República?

M.A. Yo me identifiqué con todo lo que significaba el ambiente propiciador de la República. En eso, y durante mi estancia en Madrid, murió mi padre. Entonces tuve que hacerme cargo de la familia. Después, en Barcelona, estuve entregado, de una manera absolutamente ofuscada, en la lucha política. Yo sacrifiqué mi vocación literaria para actuar en política entre el movimiento obrero. Al pasar la frontera, ya en el campo de concentración de St. Cyprien, empieza mi evolución, mi retorno a mi

vocación literaria.

G.P. Partiendo de la angustia es su primera novela. ¿Qué motivos le impulsaron a escribirla?

M.A. En Partiendo de la angustia me descargué de la obsesión mestiza, que después será un motivo ensayístico. Todo el resto de mi obra posterior se cifra en España. Incluso en España vista desde lejos y vista desde cerca, que es un aspecto que a mí me parece interesante, no por mí, sino por la diferencia de perspectiva a estudiar. Yo creo que exagera un poco mi gran amigo Rafael Conte: no es que esta España no me guste, lo que ocurre es que yo soy ya un inadaptado para siempre, aquí y allá. Ahora quiero reflejar la España de hoy desde otro ángulo, y no quiero quedarme en lo exterior, quiero profundizar sin ninguna connotación peyorativa, pero tampoco simplemente laudatoria. Quiero conservar esa porción crítica sin la cual toda creación es muy endeble. En Partiendo de la angustia yo descargo la impresión que México produce en mí. La otra parte del libro está compuesta de relatos, pero es una cosa muy heterodoxa porque no debió publicarse así.

G.P. Cristal herido es su segunda novela y la primera, cronológicamente, del ciclo "Lares y penares." Anteriormente está la trilogía Vísperas y después, Historias de una historia y Cita de fantasmas, que está ya impresa y saldrá dentro de unos días. Volviendo a sus experiencias en los años de la República, ¿cómo refleja Cristal herido aquel ambiente?

M.A. Yo viví aquellos años muy intensamente. Lo que no se puede reproducir ahora es lo que podríamos llamar el fervor pedagógico, patriótico y popular de la juventud que trajo la República, que fue una juventud machacada (como yo intento decir en la novela, que quizá no tenga un valor literario grande, pero sí tiene una virtualidad testimonial) por unos jefes dirigentes ineptos--algunos de ellos--y además, que no conocían a su pueblo, y por otra parte, por una razón que es carpetovetónica y cornúpeta siempre aquí. (Por ejemplo, acabo de enterarme por Manuel Urbano que una revista ha publicado la lista de los fusilables, en caso de que el movimiento del 23 de febrero hubiese triunfado. En esa lista estábamos Francisco Ayala y yo. Uno puede olvidar, o por lo menos ser indulgente, pero este sector de la sociedad española no perdona, es implacable. Esto es

troglodítico. Es decir, yo vuelvo a España, incluso tragándome la bilis con Franco, a reintegrarme con mi gente, estoy al margen de la cosa oficial, no soy un hombre agresivo, pero tengo mis ideas y las mantengo. No se puede imaginar Ud. lo que costó la edición de Historias de una historia. El cuento "Hermano de José" iba a ir en Cristal herido, pero tropezó con la censura. Pero yo vine a España a luchar para eso, a luchar sin dar gritos, a mi manera, y, sobre todo, para poder informar con objetividad de todo lo que el exilio tuvo de positivo.)

La Segunda República es el resultado de una transformación de toda la conciencia española: la ilusión que teníamos nosotros, la ilusión de los maestros, de los estudiantes, de la gente de tipo liberal, el afán de leer de los obreros, la dignidad en el terreno de la lucha social . . . Era un mundo absolutamente distinto de él de ahora. Todo esto se ha perdido entre cuarenta años de dictadura y esta porquería de sociedad de consumo en que estamos metidos. Estos han sido factores aun más negativos para nuestro pobre pueblo, que habría que inventarlo, porque lo han eliminado.

La tarea de un escritor, independientemente a un afán artístico, literario, es hacer una cosa digna, en un idioma no empobrecido, sino procurando enriquecerlo en lo que él pueda (esto se lo digo sin la menor pedantería). Nosotros estamos luchando contra corriente, contra el bestsellerismo, contra toda esta inmundicia. Además, los que somos independientes, luchamos también contra corriente porque no nos arrimamos a ningún grupo, ni somos de ninguna filiación, que también las hay en nuestro gremio, por desgracia.

Mi experiencia al volver a España está en parte en los cuentos de Secretos augurios, y también está en una novela en marcha que se llamará posiblemente Una indagación de la voz y de la sangre, que es enteramente del retorno. La novela que he empezado ahora es una visión de la España de hoy: no sé si lo conseguiré porque la incomunicación humana creada por la susodicha sociedad de consumo es tremenda. Antes se transparentaba, ahora se hermetiza.

G.P. ¿Cómo le marcaron el conflicto bélico y el posterior exilio?

M.A. Creo que en Historias de una historia he procurado reflejar lo que eso significó en mi vida. En la novela que va a salir--Cita de fantasmas--está la Guerra Civil expresada, explicada "in situ," en el lugar de la acción. En esta novela (que a mí me preocupa mucho) sí que voy a exigir, por lo menos, imaginación del lector. Son tres las generaciones que hemos ido al exilio: está la de los titulares, que pudiéramos llamar la de los consagrados en las distintas disciplinas--como los consagrados por la Revista de Occidente, etc., etc.; luego, está la generación de los que no habíamos hecho literatura, porque la situación misma nos ponía en el brete de que no podíamos hacerlo compatible; entonces, somos los que en el exilio empezamos a escribir. Y después, está la tercera generación, que me preocupa enormemente, y que me ha llevado a mí a rascar más en el tema del mestizaje. Esta generación es la de los chicos, que de niños o muy jóvenes, fueron allá. Estos están entre dos mundos, entre dos culturas, entre dos ambientes. Esto se lo digo a propósito de mi novela Cita de fantasmas. Los fantasmas son varios: fantasmas de la Guerra Civil, fantasmas de los que tuvieron un cargo y ya no lo tienen, fantasmas de

los prestigios que fueron y que ya no son.

G.P. ¿Podría Ud. adelantarnos algo de su novela?

M.A. El argumento, "a grosso modo," es el siguiente. Un hijo de exiliados--el protagonista--estudia allá en un colegio de refugiados. El padre es viudo y amancebado con una mexicana. Este chico se plantea el problema de por qué su padre participó e hizo una guerra civil que le tiene a él aquí, en un ambiente que le está por otra parte influyendo. Luego, este chico empieza a bucear a su manera y hace una indagación muy particular. Va a la peña donde se reúnen los refugiados. De pronto le sale un tipo--que en cierta manera le fascina--que es un oportunista, el tipo de un pícaro a quien la guerra civil le sorprendió siendo de origen reaccionario por educación, ambiente, etc.; pero es hombre de grandes dotes naturales, con mucha capacidad organizativa, que se hace el indispensable, un poco camaleónicamente, entre nuestro campo. Entonces, este hombre, que había estado así por conveniencia, empieza a identificarse profundamente con la causa de la República. Le bullen como fantasmas sus amistades y conexiones del otro lado que intentan implicarlo

en una tarea conspirativa. Esto se trasluce y lo ve determinada gente, que lo creen culpable, y se lo cargan. Es decir, que cuando un hombre llega a convertirse, a transformarse, es cuando se le aplasta. Esta novela es el enlace entre la Guerra Civil y la generación de los exiliados.

G.P. Como ya habíamos dicho antes, en 1939 se vio usted obligado, por razones obvias, a partir hacia Francia, junto con otros cientos de españoles. En Francia estuvo usted internado en el campo de concentación de St. Cyprien. Más tarde escribiría usted St. Cyprien plage, que atestigua con ejemplar crudeza y objetividad los horrores allí sufridos.

M.A. Sí efectivamente, es tal como lo escribí, en el campo de concentración mismo. No modifiqué ni una coma.

G.P. ¿Cuáles fueron algunas de sus experiencias en St. Cyprien?

M.A. Yo estuve con mi hermano, que era voluntario del ejército de la República. Mi hermano era un chico muy inquieto, de carácter aventurero. Una mañana me encuentro con que mi hermano había desaparecido.

Había caído en la seducción de la propaganda de la Legión Extranjera. Naturalmente, yo intenté reclamarlo, pero fue inútil; ¿qué autoridad tenía yo? Después conseguí que saliera de Indochina--adonde había ido--un día antes de la sublevación contra los franceses.

Lo que vi en el campo de concentración era esa terrible situación que pone de manifiesto lo más noble y lo más íntimo de la condición humana. Allí no hay teatro. Hay que defecar en la playa. Había gente con colitis, sarna, etc. Pero a pesar de tantas calamidades, había ejemplos de generosidad, como esas gentes que lo que recibían de afuera lo repartían con los de su barracón.

El campo de concentración es una escuela de tal crudeza que resulta imborrable. Yo, por un instinto vital, procuré no quedarme quieto ni tranquilo. Iba de un campo a otro, tenía preparada una charla sobre Antonio Machado, qùe no llegué a dar porque me trasladaron para México.

El sentido de compañerismo, el sentido de solidaridad era enorme. Eramos veintitantos mil en St. Cyprien. El primer día no había nada para poder guarecerse.

Nos repartieron un pan grande, florecido, para veinticinco. En realidad, en St. Cyprien me quedo corto.

G.P. St. Cyprien pretende ser una crónica, un testimonio.

M.A. Sí, un testimonio que procura evitar las cosas demasiado negativas.

G.P. Insisto en esto porque,por ejemplo, el escritor exiliado, Roberto Ruiz, que también sufrió en uno de aquellos campos de concentración franceses, se ha referido más de una vez al campo de concentración como símbolo del exilio y de la naturaleza humana.

M.A. Creo que tiene algo de razón. Yo vi allá la naturaleza humana a lo crudo. Yo tengo la experiencia de que había cosas extraordinariamente solidarias junto a eso. El hecho de que cuando yo estaba en la parte destinada a heridos de guerra (sufría una espantosa colitis) llegara un amigo mío que compartió su saquito de garbanzos y habichuelas,y hasta me sacó de allí, es algo muy positivo.

G.P. Después de la experiencia penosa del campo de concentración, se embarcó en el Sinaia. ¿Qué recuerda de aquella travesía, de aquellos momentos

en que se alejaba (afortunadamente, no para siempre) de España, hacia un futuro incierto en un país desconocido?

M.A. En la travesía participé en la redacción del periódico del Sinaia (en ciclostil). Entrevisto al capitán, hago diversos trabajos con otra gente muy valiosa, como el caso de Ramón Iglesias, el historiador. Ramón Iglesias, con una sencillez que no conjugaba con la pedantería de otros--siendo un historiador extraordinario--estaba tomando con onda corta las noticias para poder informarnos.

Hay un momento en la travesía del Sinaia (en mi libro de poemas, La propia imagen, he intentado reflejar eso) en que Don Antonio Gozaya, al llegar al Peñón de Gibraltar y ver la última tierra de España, subido en el puesto de mando del capitán, dirigió una alocución. Parecía algo del Sinaí. Es imposible olvidar esas experiencias.

G.P. ¿Cómo fueron sus primeros años en México?

M.A. Había una organización de ayuda a los que desembarcábamos (SERE). Había en un tablón de anuncios ofertas de trabajo. Yo, como vi que pedían un corresponsal de francés y alemán, me presenté en

una casa judía importadora de relojes suizos. Yo estudiaba por la noche lo que había estudiado durante todos esos años.

Esa es una parte de mi vida en México. La otra ya se vincula a Las Españas, y se vincula a mi etapa de carácter profesional como gerente de la librería Juárez, donde organizamos la Semana del Libro Mexicano, con Fondo de Cultura, Imprenta Universitaria, Prensa Mexicana, Porrúa Hermanos. A raíz de esto (estuve allí como año y pico), el doctor Orfila me propuso que pasara al Fondo de Cultura Económica, donde estuve casi diez o doce años, desempeñando las tareas de promoción y publicidad. El Fondo fue fundado en 1934 por mexicanos, y amplió su horizonte con la venida de los refugiados españoles (grandes traductores y asesores). Así que me encontré en mi ambiente. Me permitió conocer directamente en sus primeros tiempos a los que después serían grandes escritores mexicanos: Juan Rulfo, Carlos Fuentes y otros. La primera novela de este último, La región más transparente, la manejé yo desde el punto de vista de promoción y publicidad. Además, mi trabajo en el Fondo me permitió visitar y conocer casi toda la América Latina.

G.P. ¿Qué papel desempeñó usted como intelectual español en ese ambiente, y cuáles fueron algunas de sus experiencias?

M.A. Pues conocí a una serie de latinoamericanos que estaban en México, la mayoría de los casos porque en sus países había dictaduras. Era el caso de Rómulo Gallegos, Luis Cardoza y Aragón, Tito Monterroso y otros. Ahora estoy pergeñando una especie de memoria del exilio en plan testimonial, hablando muy poco de mí, sino de los demás.

Yo tuve una experiencia muy curiosa que fue mi relación con los intelectuales antinazi de habla alemana, que formaron el movimiento Alemania Libre, porque México se comportó en lo que respecta al derecho de asilo con una magnanimidad que nunca se apreciará bastante. No solamente México nos salvó a nosotros, dándonos una condición y hasta una nacionalidad, sino que para los propios intelectuales antinazi de habla alemana fue un apoyo grande. Yo desempeñaba--"ad honorem," sin ninguna remuneración--el papel de traductor de una serie de textos que configuraban una publicación de ellos, en castellano, llamada Alemania Libre. Traduje para esta editorial

la obra de Paul Merker, La caída de la República Alemana, que es el testimonio de un líder sindical muy al tanto de todo lo que allí había ocurrido.

G.P. Usted fundó con José Ramón Arana la revista Las Españas. ¿Qué significó esta revista en el ambiente intelectual de entonces? ¿Cuál fue su participación en ella?

M.A. España peregrina había dejado de salir. Romance, dirigida por un refugiado, Juan Rejano, no era una revista del exilio. De Litoral salieron tres o cuatro números, y desapareció. Entonces, José Ramón Arana y yo comentábamos a propósito de esto que era inconcebible que una emigración, que un exilio tan básicamente cultural y literario como el nuestro, no tuviera ningún portavoz. Entonces nos lanzamos a la arena. El título de la revista lo di yo. La vertebración editorial corrió a cargo de Arana, mientras que el problema de relación me tocó en parte a mí, pidiendo colaboraciones, etc. Aquí en Madrid se puede consultar la colección completa de Las Españas, en la colección que Anselmo Carretero donó a la fundación Pablo Iglesias.

G.P. ¿Qué papel han representado los exiliados en la Historia de la España Contemporánea y, concretamente, en el período de transición de la dictadura a la democracia?

M.A. Si a partir de los sesenta hubiéramos venido más, ello hubiera preparado pacíficamente--no con semiclandestinidad, simplemente con informar, con vivir, con relacionarse--un ambiente para el cambio democrático en España. A mí me criticaron que volviera. Yo respeto los sentimientos e intereses de los exiliados que tienen allí familia, yo también la tengo, pero me desgajé. Cada uno reacciona a su manera. Todo es legítimo.

G.P. ¿Cómo pudo influirle en su obra el ambiente latinoamericano, y en particular, el mexicano?

M.A. Cuando yo llegué a México, tenía 27 años, había pasado por la experiencia de la Dictadura de Primo de Rivera, de la República, de la Guerra Civil, del campo de concentración, etc. Todo esto me forjó una personalidad. Luego me he dado cuenta que, a pesar de todo, yo he sido permeable a lo mexicano, más bien en lo temático y en la inflexión y en la reunión que se da en mí de lo barroco mexicano y lo

barroco andaluz.

G.P. Desde su primera novela, Partiendo de la angustia, hasta los cuentos de Secretos augurios, el lector asiste a un proceso de barroquización en el lenguaje. ¿A qué obedece--dentro de moldes tradicionales-- esta progresiva barroquización de su escritura?

M.A. Si en exilio había que hacer un esfuerzo, aquí había que hacerlo mayor, porque el lenguaje en España se ha empobrecido de tal suerte (de tal desgracia, mejor dicho) que si Ud. tiene un léxico abundante, flexible y variado, parece como si estuviera cometiendo un pecado. Esto, a la larga, por mucha Academia de la Lengua que sea, si no está en el ambiente, si la gente no dialoga, termina por ocurrir . . . Para nosotros, los exiliados, la cultura, la ideología y el lenguaje formaron nuestra patria y nos permitieron, creo yo, redescubrir América. Nuestro mestizaje es de tipo espiritual. Yo he llegado a decir (y perdone Ud. que me cite) que nosotros, los exiliados españoles, somos los primeros hispanoamericanos de la historia; no por la sangre, sino por razones más profundas.

G.P. ¿Esa identificación con el lenguaje respondía de alguna forma a la angustia por no perder las señas de identidad?

M.A. Sí, podríamos entender al mexicano, al latinoamericano, pero al expresarnos nosotros es evidente que si nosotros no teníamos el lenguaje originario y expresado con libertado (y esto es muy importante), entonces nosotros, al hacer eso, estábamos cumpliendo un deber hacia nuestros compatriotas. Había un poco de espíritu mesiánico en ello. Ud. habrá visto lo castizamente que escriben Arana, Barea, Serrano Poncela . . .

G.P. Sin embargo, en Serrano Poncela sí hay una verdadera temática latinoamericana (como también la hay en Clemente Airó), inexistente en usted.

M.A. Sí, es cierto, pero ahí está su última novela, La Viña de Nabot, que es una novela ambiciosa sobre la Guerra Civil. Esta novela le interesaba mucho. Yo sé (me lo dijo su viuda) que la trabajó durante muchos años. La rehizo varias veces.

G.P. Después de haber luchado denodadamente en el exilio, después de haberse hecho paso en aquellos años

intensos y fructíferos, regresa usted a España en 1967, en plena dictadura franquista. ¿Por qué el retorno?

M.A. El retorno es comprensible. Yo quería por mi temática misma, por mis motivaciones, volver a España. Me di cuenta de que pasaba el tiempo y de que habían surgido en España nuevas generaciones moldeadas evidentemente por el franquismo--hasta la de oposición--y que eso no se podía conocer por referencias sino por experiencias propias. También me di cuenta de que lo que yo pudiera hacer como escritor--en mayor o menor medida--tenía que hacerlo desde aquí. Así que me vine de México--como un novillero--a trabajar en la empresa privada (Alianza Editorial), donde hice el mismo trabajo que antes había hecho en el Fondo de Cultura Económica.

G.P. Algunos escritores exiliados murieron en el exilio sin haber vuelto a España; otros, como usted mismo, regresaron en los años sesenta; otros regresaron, pero después volvieron a sus patrias adoptivas. El exilio comienza en 1939, pero ¿cuándo acaba? ¿No permanecen exiliados para siempre aquellos que sufrieron el destierro? ¿No quedan indeleblemente

estigmatizados por el exilio, y aunque regresen, siguen siendo exiliados en su propio país?

M.A. En parte sí; en parte, nunca se readapta del todo al nuevo medio, que es el viejo medio. Hay todavía ciertas cosas del español popular que todavía quedan con los que conectan y que si no existieran, habría que inventarlas, porque desgraciadamente, este es un pueblo que hay que inventarlo. Creo que en ese sentido--en realidad mitificador, si Ud. quiere--los escritores tenemos un papel siendo fieles a una dignidad literaria. Ud. habrá visto que en mi obra hay pocos aspectos lúdicos. Incluso a mí me da miedo a veces y me abstengo en la conversación, en la vida particular, de expresar cómo yo veo a la gente, caricaturalmente, satíricamente, porque podría ser muy injusto y muy agresivo; entonces me contengo y procuro ver el otro lado.

G.P. Pero en sus novelas y cuentos hay personajes muy caracaturizados. Esos rasgos de raíz esperpéntica se dan ya en Cristal herido.

M.A. Bueno, en Cristal herido sí; pero en cambio, en las otras novelas es como si esos rasgos que Ud. señala se hubieran remansado.

G.P. Usted ha cultivado la novela, el cuento, la poesía, el teatro, el ensayo. ¿Con cuál de estos géneros se identifica más y por qué?

M.A. Pues depende del tema y del momento. Por ejemplo, en México, mi tendencia era fundamentalmente narrativa, de narración larga. En España me inclino más al estudio ensayístico, al relato breve y a la poesía.

G.P. El relato breve parece serle especialmente un género en el que se siente a gusto; los ha venido cultivando con acierto desde las narraciones de Partiendo de la angustia hasta estos últimos de Secretos augurios. ¿Cuáles son sus aspiraciones como narrador dentro del género cuento?

M.A. En el relato breve, la narración corta, el cuento--como usted quiera llamarle--yo aspiro (aunque esto a veces barroquiza mi estilo) a llegar más al fondo de las cosas y de los seres. Es decir, hay un problema de la contingencia y de la permanencia. Yo intento ver a través de las personas. No he renunciado ni mucho menos a interpretar literariamente la realidad española, pero me importa mucho más ahora reducir a su dimensión humana la gente, los

conflitos y el ambiente.

G.P. Este bucear caleidoscópicamente en las cosas y en los seres, con la barroquización que usted mismo señala, ¿no conduce inevitablemente a una literatura para minorías, por su dificultad y complejidad?

M.A. Prefiero ser un escritor minoritario (lo cual no quiere decir críptico--si alguna vez lo soy, que me perdonen). Sé que eso es difícil de conseguir, pero no estoy dispuesto a hacer ningún tipo de concesión.

G.P. Pero algunos de sus cuentos resultan herméticos por ese mismo afán de penetración en la realidad . . .

M.A. Sí, yo sé que es necesaria a veces una relectura, y que la relectura no defraude ni canse es una prueba de fuego. Mis cuentos son argumentos, mezcla de realidad y de sueño muy interpenetrados.

G.P. Volviendo al tema de los géneros literarios, ¿qué diferencias existen entre la novela y el cuento?

M.A. Nadie puede definirlo. En realidad es, en parte, un problema de extensión, y yo creo que también es un problema de intensidad. Es decir que la novela permite otro aire, otro desarrollo. En cambio, en

el cuento hay que condensarlo todo, aunque sea un cuento largo. Ese cuento mío, "Hermano de José," podría haber sido una novela a desarrollar, pero de haberlo hecho, hubiera perdido, creo yo, lo que tiene de misterio y de intensidad. Es decir que el cuento va mucho más hacia el misterio (tal vez sea ésta una definición nueva). Hay distintos caminos para llegar al misterio. El móvil es una incógnita que hay que despejar.

G.P. Creo que La sombra del madero se puede considerar como novela corta. ¿Cuáles son las diferencias entre novela corta y cuento, ya que usted ha utilizado ambos géneros?

M.A. En realidad, la novela corta es una intensidad parcelada. La novela como tal es todo un tiempo. En cambio, lo otro es un tempo. Estos son intentos de explicación. No pretende ser nada inamovible.

G.P. ¿Qué elementos deben darse para que se produzca un buen cuento? ¿Cómo se produce en usted la génesis de un relato breve?

M.A. El cuento debe tener--y en esto se parece mucho a la poesía--como la ráfaga impulsora de un tema, de

una gente, de un ambiente. Si se logran combinar estos tres elementos, puede haber un buen cuento. A veces, uno tiene que recurrir a expresiones un poco de tipo inefable, pero no hay otras. Hay un cuento en Los lugares vacíos que se llama "Al cruzar mi frontera." Este relato responde, pasado algún tiempo, a una experiencia propia. A mí me operaron de urgencia de una úlcera de estómago perforada, y cuando me llevaban en camilla por el largo pasillo, llegó un momento en que no supe cuál era la raya divisoria entre la vida y la muerte. Todo eso lo intenté reflejar en ese cuento. Es decir, aquello fue un momento, una ráfaga de sensaciones, que después, al rememorizarlas, forman el cuento.

G.P. ¿No cree usted que a pesar de que el cuento haya sido siempre la Cenicienta de la literatura española, hoy en día se escriben muchos cuentos y parece que el género está en auge?

M.A. Sí, yo creo que el cuento está rebrotando. Es absurdo que en nuestra época, con el poco tiempo que tenemos, no se dedique más importancia a la lectura de cuentos. Y es que nuestro público está mal acostumbrado. Son incapaces de leer un cuento y

después cerrar el libro y quedarse con eso. Si cada cuento fuera un libro pequeño, creo que sería distinto. Usted sabe muy bien que de un cuento a otro las atmósferas son muy distintas. Por eso, yo suelo agruparlos, porque hay un cierto clima común en todos ellos de tipo temático; por ejemplo, en Los lugares vacíos, que son recuerdos y peripecias de la guerra, "Entre dos riberas" es la experiencia entre España y México; "De la vega y del pueblo" son recuerdos de infancia; el "Acordeón matritense" recoge mis impresiones al volver a España. Esto último está escrito enteramente aquí. Esto pienso completarlo con "Tamboril serrano," si alguna vez se hace una edición de mis cuentos completos.

G.P. ¿Cuál es el medio social donde se desenvuelven los personajes de Cristal herido?

M.A. Cristal herido es un nivel de clase media modesta que no ha conocido las rudezas de una vida inhóspita, ni tampoco ciertas comodidades, ni ciertos conforts.

G.P. Ya en esta novela hay descripciones de un alto valor y sentido poético que continuarán en su trilogía Vísperas. ¿No hay una tendencia lírica que se da de forma constante en su narrativa?

M.A. Evidentemente. Hay que recordar lo que dicen los alemanes. Para ellos la escritura es "dictum," y todo el que escribe es un poeta. En realidad lo que usted me acaba de señalar acusa mi tendencia más que lírica, poemática, que se manifiesta en la evocación de esos años de la República, que se manifiesta también en la trilogía Vísperas, en Historias de una historia, y también en los volúmenes de cuentos: Secretos augurios, La franja luminosa, Los lugares vacíos y en todos los que publiqué sueltos. El mismo título de Cristal herido es, más que novelesco, poético; podría ser el título de un poema.

G.P. Marrá-López y Rafael Conte, entre otros críticos, señalan el corte galdosiano de su escritura. ¿Qué le acerca y qué le separa de Galdós?

M.A. Yo creo que en cierta manera la trilogía Vísperas y Cristal herido sí podrían emparentarse parcialmente con Galdós, por quien tengo una admiración ilimitada. Pero me parece que Galdós tiene más capacidad fabuladora que yo, pero menos voluntad de estilo.

G.P. Sin embargo, Galdós estuvo siempre muy preocupado por la renovación de sus recursos técnicos y por la búsqueda y experimentación de otras formas literarias

(novela dialogada) . . .

M.A. Sí, eso en cuanto a problemas técnicos, pero yo me refiero a la prosa propiamente dicha. En general, Galdós es un gigante--eso no se puede negar--y cada día lo será más. Sin embargo, Galdós produjo demasiado. Es un poco el caso de Sender.

G.P. Entonces es de esperar que ambos escritores, dada su amplia producción, tengan novelas flojas, muy irregulares.

M.A. Sí. De Sender se salvan siete u ocho novelas. En Galdós se salvan doce o catorce. Lo mismo ocurre con Baroja. En resumen, mi admiración por Galdós y mi compenetración con el dolorido sentir españolista de Galdós me pueden colocar en esa línea de clasificación.

G.P. ¿También con Clarín?

M.A. Mucho menos. Clarín me parece fundamentalmente--con unas portentosas dotes narrativas--un escritor primordialmente ácido. Esto no se encuentra en Galdós.

G.P. Cristal herido se desarrolla en Madrid en los años de la República. ¿Qué diferencias existen entre aquel Madrid y el que encontró Ud. a la vuelta de su exilio mexicano?

M.A. En Cristal herido el escenario principal es Chamberí, donde hoy vemos esos edificios que se han hecho sin color ni sabor, que tienen aspecto de colmenar, de prisión. Pero todavía se conservan muchas cosas que guardan el carácter castizo. Pero el Madrid en que yo me desenvolvía ha sido modificado en parte; es otro Madrid. Esto, al principio de estar aquí, significó algo traumático. Pero que conste que no soy un nostálgico empedernido, pero la mitificación, la falta de gusto, la falta de realidad española del franquismo ha sido pavorosa. Ha habido una imitación de todo.

G.P. ¿Qué influencia ha tenido en su obra Valle-Inclán?

M.A. A mí me parece--con todo respeto hacia don Ramón, y esto lo ha visto algún crítico gallego--que yo tengo bastante afinidad con él, afinidad admirativa, lo cual no significa una actitud mimética. Valle-Inclán se caracteriza por la desmesura artística y por la visión de espejo deformado. Quizá se pueda ver un

poco el parentesco en mi pequeña obra teatral, Aquel visitante. Aquí son tan importantes los diálogos como las acotaciones. Yo puse especial empeño en que, aunque sólo fueran para que lo leyesen los actores, caso de representarse, tuvieran la misma dignidad literaria que los diálogos.

G.P. En Cristal herido, en Vísperas y en otras obras suyas es recurrente la introducción en el texto de secciones de tipo epistolar, un género por el cual tiene usted especial simpatía. Pienso ahora en su libro, Cartas son cartas, en el que hace usted una selección de su correspondencia que girá en torno al problema España.

M.A. No debe extrañarle a usted porque en mí lo epistolar es literario. En la novela, lo epistolar es una necesidad porque rompe la linealidad de la acción. Lo mismo que en cierta manera, determinados soportes poéticos--por ejemplo, en Historias de una historia--son también como una especie de descanso, de remanso del relato. Es como una preparación anímica para lo siguiente; lo que en música es una Coda.

G.P. Hay numerosas alusiones al Quijote en su obra, pero lo que más le acerca a Cervantes, creo yo, es esa ironía suya que no suele llegar al sarcasmo.

M.A. Yo siempre he tenido una vinculación espiritual muy grande con Cervantes. Lo que sí ha influido en mí--pues estamos hechos de influencias más o menos cribadas--es la obra de Gabriel Miró. Yo creo que el díptico de Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso es una de las obras fundamentales de nuestra literatura. Una de las primeras cosas que yo escribí cuando tenía quince o diecisés años fue un homenaje a Gabriel Miró. También he leído mucho a Azorín, y en una época muy formativa, y sin embargo, no creo que Azorín me haya influido nada.

G.P. Lo de Gabriel Miró tendría que pensarlo detenidamente, pero desde luego, yo no veo en su obra influencia de Azorín, cuya escritura estetizante dista mucho de su estilo.

M.A. El culto a la forma de Azorín no tiene nada que ver con mis preocupaciones estilísticas.

G.P. Partiendo de la angustia y Cristal herido son novelas que por su temática bien podrían pertenecer a la

literatura existencialista, ¿no cree usted?

M.A. Eso está muy bien visto. Antes de Sartre, Partiendo de la angustia (título existencialista) presenta ya un ambiente de tipo existencialista. Sí, esa novela refleja mucho esa sensibilidad existencialista.

G.P. El ciclo "Lares y penares" encierra varias novelas suyas. ¿Por qué el título "Lares y penares"?

M.A. El título es una aleación de lo hogareño--de la intrahistoria, que diría Unamuno--y el penar, que es una palabra andaluza tan expresiva, que no se dice de la misma manera en Andalucía que en el resto de España. En realidad, penar es un poco cante jondo. A mí me parece que esto compendiaba la aspiración--no sé si lograda--del ciclo, en el cual faltan todavía dos o tres novelas: Cita de fantasmas, Una indagación de la voz y de la sangre y Mágica fecha.

G.P. Vísperas es el análisis de la sociedad española del 36. ¿Cuáles fueron sus propósitos al escribir esta trilogía?

M.A. Mi propósito era una reconstrucción sectorial a base de evocaciones, porque yo no podía comprobar ningún dato "in situ." Hice una reconstrucción sectorial

de lo que yo sabía por propia experiencia y directas referencias que habían sido los prolegómenos de la República.

G.P. ¿Serían pues el campo, la mina y el puerto el fondo determinante de Llanura, El vencido, El destino de Lázaro, respectivamente?

M.A. Bueno, en Llanura, presento un problema manido: el caciquismo, pero eso es una realidad que en España sobrenada a cada momento. El vencido--aleación de La Carolina y Linares, cuna minera--quiere ser lo que caracteriza al movimiento obrero español, en relación con otros movimientos obreros europeos. Estos tienen una gran fundamentación teórica. El movimiento obrero español ha sido siempre de fuerte raigambre eticista. El destino de Lázaro refleja, en parte, una raza que ha desaparecido y a la cual yo quise rendir tributo en contraste con lo que ya tenía de usurpación y de engaño la Guerra de Marruecos. Naturalmente que si una novela se plantea sólo en esos términos, pues no sirve. Uno empieza con una idea y luego se va adentrando en el relato.

G.P. Sanz Villanueva califica a Llanura de drama rural. Es fácil pensar en García Lorca, en sus dramas

rurales, ¿no?

M.A. Me une a Lorca lo trágico y me separa lo lúdico. Pero yo creo que no hay mucha similitud entre Vísperas y la obra de Lorca.

G.P. Rafael Conte habla de realismo simbólico cuando trata de Vísperas. ¿Qué opina usted al respecto?

M.A. El realismo de Vísperas tiene mucho de legendario y de poético. Hay en Vísperas personas que se corresponden con gente que yo he conocido. En cambio, hay otros tipos inventados, pero que tienen base con figuras conocidas.

G.P. Marra-López piensa que de lo único que adolece esta novela (Llanura) es de cierto barroquismo estilístico. Yo no creo que este barroquismo formal al que se refiere el agudo crítico se dé de forma determinante en Llanura.

M.A. A mí no me parece tampoco. El barroquismo estilístico está más acusado en Historias de una historia y en los cuentos.

G.P. Hay, en la creación de sus personajes , un bucear constante en sus psicologías, a veces en sus

conciencias atormentadas (Miguel, el Mellao, el pollo Castuera), lo cual nos hace pensar en Dostoyevsky, ¿no cree usted?

M.A. Efectivamente, hay un intento de penetración de psicologías que aparentemente no son atormentadas, pero creo yo que sí lo son. Yo no juego con mis personajes. Yo procuro convivir con ellos. Hay un proceso de compenetración. A mí me cuesta mucho escribir, y no solamente en estilo, sino en esfuerzo psíquico.

Segunda parte

Respuestas de Manuel Andújar al cuestionario que le enviamos

G.P. En 1966 se publica en Madrid su novela corta, *La sombra del madero*, en la que se arremete contra todo lo que hay de injusticia, crueldad y reaccionarismo en el señoritismo andaluz, caracterizando el cerril y ridículo código que lo sustenta (me refiero concretamente a los pasajes que se refieren a la "Cofradía de los vándalos" (pp. 80-81). ¿Fueron esos sus propósitos al escribir el relato? ¿Cómo considera usted esta novela dentro de su producción narrativa?

M.A. Evidentemente, los trazos que asigné a una cofradía de peyorativos señoritos andaluces figuran entre los más acusados--enconados--de *La sombra del madero*, pero creo que sólo constituyen un trasfondo--pertinaz--de la desventura y escarnio de Antonio, el protagonista. La novela se situaría en equidistancia de *Llanura* y *El vencido*, como un paréntesis o puente. Antonio estaba destinado a cumplir un sino trágico, personal, a "realizarse" en él.

¿Se verificó, en lo terminalmente literario, mi propósito?

G.P. Como años después en la novela de Juan Marsé, Si te dicen que caí, en La sombra del madero se desenmascaran las intrigas de ciertos sectores de la sociedad española y los medios con los que estos sectores manipulan a las otras clases socialmente "inferiores": la humillación y despersonalización del individuo. ¿Cree usted válida la comparación?

M.A. Usted lo ha indicado: La sombra del madero y su contenido social son anteriores, en el tiempo o en el "tempo," a Si te dicen que caí, de Juan Marsé. Distintas de fondo y forma las épocas--vísperas y post-guerra civil--, diferentes los encuadres de mi relato condensado y de una narración extensa. También varían los móviles, alcanzados, de insistencia. La validez compartida radica en la repulsa, únicamente a dos sociedades desvirtuadas en su mentalidad, métodos y fines.

G.P. El relato está salpicado de elementos que podríamos llamar picarescos. Antonio, el protagonista, cuenta su vida, como en la tradición picaresca: Lázaro de Tormes, El Buscón, de Quevedo, o La vida, de Torres Villarroel. ¿Qué opina de ese posible parentesco con la Novela Picaresca española?

M.A. Suerte grande la nuestra al heredar la rica tradición de la novela picaresca, que refleja una constante de los diversos trances históricos de España, en un Imperio corroido por la decadencia, incluso nutre el grave yerro del tremendismo a ultranza, especulativo. En mi obra Cita de fantasmas, ahora empantanada por deterioros editoriales, el héroe o antihéroe es un pícaro más, a la postre, auténticamente converso a un ideal.

G.P. Aunque la afluencia de un léxico artesanal se encuentra también en muchas de sus novelas y relatos, en La sombra del madero éste parece ser mayor. ¿A qué se debe esto?

M.A. Quizá responda a los componentes de "oficio" que caracterizan a Antonio, que lo configuran. Cada

obra, según lo entendía (pretérito imperfecto) acentúa o palía esa tónica. A veces, atmósfera y argumento arrastran al autor.

G.P. Sus primeras narraciones breves aparecieron en el volumen de Partiendo de la angustia (1944), pero tal vez con la excepción de "Retamas para el fuego," son todavía tanteos, aunque su talante de narrador nato vibra ya en ellos. El primer libro de relatos de que nos ocuparemos es Los lugares vacíos (1971), que apareció en Madrid y que contiene cuentos escritos en el exilio y otros tras el retorno a España. De épocas, pues, diferentes, los cuentos giran también a temas diversos, aunque estén agrupados en núcleos temáticos parecidos. ¿Qué logros y qué limitaciones encuentra usted en ese segundo libro de cuentos, juzgado ahora desde una perspectiva diferente?

M.A. Ahí los agrupamientos temáticos son a mi entender, hoy, absolutamente necesarios. En ellos cabría insertar los cuentos que publiqué después. Ocurre que apuntan a direcciones tipificadoras, como un cruce de caminos. Hubiera podido seguir en la línea meramente realista o inclinarme por

la evocación. O hacer que prevaleciera la facultad imaginativa o continuar la exploración de ciertos signos, indelebles, de la guerra civil. Creo que esas líneas conjuntadoras, no irreconciliables, persisten en La franja luminosa y en Secretos augurios. Hablemos ahora de algunos de los cuentos que componen Los lugares vacíos.

G.P. En "Guillermo, el de Caspe" asistimos, dentro de una temática fuertemente social, a la creación de un mundo mágico y trascendental. ¿Se podría hablar de "realismo mágico" (término tan manido a la hora de enjuiciar la narrativa hispano-americana de los últimos años: Carpentier, García Márquez y otros)?

M.A. Es la predisposición sensitiva de "Guillermo, el de Caspe" y el clima alucinado de la guerra (en la que el tiempo y las relaciones humanas cobran una intensidad excepcional) lo que determina que usted apunte la posible afinidad con el "realismo mágico." Es una concordancia marginal. Ya en la literatura española contemporánea se hallan rasgos similares. Pienso en algunos pasajes senderianos de Mister Witt en el Cantón, que el

escritor aragonés refrendó íntegramente en Epitalamio del prieto Trinidad. Antes de 1936 Cenit editó en España Don Goyo, de mi gran amigo y colega, Demetrio Aguilera-Malta, que falleció hace poco más de un año. Los ambientes de extraordinaria influencia, cicateramente reconocida, de Juan Rulfo, ¿dónde comienzan, qué condiciones de simbiosis enfrentan?

G.P. En el cuento "Un abril, aquella primavera," el sexo se presenta como terrible arma de sumisión. ¿Qué aspectos de la sexualidad humana le interesa resaltar en esta y otras narraciones (por ejemplo, en "La fina hebra pajiza," del mismo volumen)?

M.A. A pesar de que "Un abril, aquella primavera" se ajuste al hilo conductor del sexo--como arma de sumisión y causa de obsesión, por inhibiciones--, lo indicativo, estimo, son los remordimientos que, por sus culpas durante la guerra civil, subyacen en la conciencia del sacerdote don Ciriaco. Un párrafo lo señala, el final de la pág. 148 y que concluye al principio de la siguiente. Es probable que los aspectos de la

sexualidad que pretendí "centrar" en ese relato y en "La fina hebra pajiza," procedan de la soledad irreductible y a ella conduzcan. El clérigo lo extiende oblícuamente por toda su vida de relación. En Merceditas es más patético: su amor entraña ilusión y maternidad, frustradas.

G.P. Creo que la atormentada sombra de Franz Kafka aletea por el relato "Yacentes," historia de lo absurdo. ¿Hasta qué punto cree usted que el escritor de Praga está en la visión del mundo de los escritores que lo siguieron y, concretamente, cómo ha influido en su obra, si es que se puede hablar de influencia?

M.A. Sólo en la medida de pulsación de una época, solapadamente demencial y laberíntica, habrá influido Franz Kafka en mi obra y en las de otros muchos. Mi lectura de sus libros, en continuidad, es posterior a la data--1967--de "Yacentes." Ese par de páginas componen un simbolismo, un pequeño código de claves y alusiones. Se me antoja más emparentado con Kafka el relato "Hombre de iniciales," de La franja luminosa, en algún tramo.

G.P. "Milagro del Sotero" es un homenaje a la libertad del hombre frente a una sociedad mecanicista y deshumanizada que termina destruyéndolo. ¿Qué futuro puede existir para la literatura en un mundo que, cada vez más, rechaza la letra impresa, para abandonarse a los encantos de la imagen, base de los nuevos medios de comunicación?

M.A. Coincido con usted. "Milagro del Sotero" reivindica la libertad y la personalidad, sagradas, del hombre, su anhelo de opciones. En cuanto al porvenir de la literatura en un mundo señoreado y subyugado por la imagen, confío en que el hondo designio de expresión, no sólo mantenga sus fueros, sino que los amplíe e interiorice. El ciudadano medio, promediado, de nuestra era, cuando lo sacien de sensaciones prefabricadas, recurrirá--tabla de salvación--al diálogo que le propone un prójimo cómodo, por interpretable, el autor, que convierte la ficción en una realidad superior. Apreciará usted que, a despecho de mis desolaciones, soy un optimista contumaz . . .

G.P. Aunque usted esté alejado del surrealismo y de sus técnicas y recursos (y también de sus trucos, por ventura), en el cuento "De recién casados" existe una cierta tendencia a lo surreal, motivada, creo yo, por la audacia de los elementos metafóricos. ¿Hay algo de esto en el cuento? ¿Qué opina usted del surrealismo, pues hay críticos que lo consideran como la auténtica raíz y tradición del arte y la literatura españolas, mientras que otros piensan que nunca existió un surrealismo español?

M.A. Plantea usted una cuestión de mucha enjundia con "Recién casados." El surrealismo, y este relato lo trasunta en la forma, en los hondones oníricos, es una de las raíces del arte y la literatura españolas (las afluyentes consistirían en la mediterraneidad, el módulo eticista, la fantasía melancólica de los trasplantados celtas, etc.): por la sencilla razón de que nuestra pauta, a través de los siglos, se integra con las facetas del realismo. Quise poner en ese relato, además de los ingredientes metafóricos que usted ha captado, un cierto humor saineteril, modernizado.

G.P. En "La mujer de Fabián asistimos a todo un proceso psicológico del retorno del exiliado, desarrollado en una prosa neobarroca, cuajada de neologismos y arcaismos, esencialmente poética (una prosa poética muy "sui generis," donde se mezclan y confuden realidad y sueño). Es evidente la importancia que le concede (en éste y en otros relatos suyos) a lo escatológico, a la naturaleza animal del hombre. Esto me hace pensar en el relato de otro exiliado, en "La cabeza del cordero," de Francisco Ayala. ¿A qué obedece este interés en resaltar los aspectos más animales del hombre?

M.A. De acuerdo con la parte primera--injerto de la realidad en el sueño y viceversa--de su opinión sobre "La mujer de Fabián." Fabián--subrayo--es un producto de los aupados tecnócratas del régimen franquista. De ahí que el exiliado llegue a radiografiarlo, moralmente, por un juego de luz vesperal. Pero disiento, y a la generalidad de mis narraciones me remito, del criterio o impresión de que concedo demasiada importancia a los aspectos más animales del hombre. Apelo a mis argumentos y personajes, que albergan en

dinámica pugna lo visceral y lo espiritual. Admiro "La cabeza del cordero," de Francisco Ayala, pero "La mujer de Fabián" se sitúa en dimensión peculiar y en el Madrid del "desarrollo opusdeístico." En el relato se acomodan distintivas incursiones líricas (pp. 76 y 90).

G.P. En el cuento "Al cruzar mi frontera," aparecen la persistencia de recursos técnicos realistas, lo autobiográfico de la historia, el juego caleidoscópico de las diferentes "personas," la obsesión por la muerte. ¿Le importaría comentar estos aspectos del cuento?

M.A. "Al cruzar mi frontera" aspira a comunicar una indeleble experiencia personal, la especial sabiduría que confiere esa raya divisoria, la que roza la muerte <u>desde</u> la vida. La muerte, ahí, no es una obsesión, se convierte en coprotagonista del existir extremo, en álgida crisis.

G.P. En 1971 aparece otro libro de relatos, <u>La franja luminosa</u>, que contiene "Calleja de las ánimas," "Acércate sombra," "Hombre de iniciales" y "La franja luminosa." Este último--que encabeza y da título al libro--ahonda en el misterio que toda

creación artística conlleva, desde su concepción hasta su alumbramiento, tras el prólogo doloroso de su gestación. ¿Cómo se conjugan en estos relatos lo simbólico, lo poético y lo mágico? ¿No podría considerarse el cuento "Acércate sombra" (el título mismo es esencialmente poético) como un poema?

M.A. No suelo basarme en una "premisa" o receta de tratamiento. Al exponer y desenlazar el conflicto, uno está al servicio de sus postulados mágicos y simbólicos. Le asiste entera razón al juzgar "Acércate sombra" como un poema narrado. Ni yo mismo había reparado en ello. Ahora sí advierto, además, una connotación sesgadamente incestuosa.

G.P. Si La franja luminosa es un libro de transición, de inicial asomo a un nuevo mundo donde la realidad, el sueño y la memoria de los seres se confuden, Secretos augurios (Madrid, 1980) significa el asentamiento o la afirmación de una realidad pesadillesca y alucinante, donde lo maravilloso toma carta de cotidianidad y lo cotidiano--incluso vulgar--se transforma en algo

mágico, preñado de trascendencia. ¿Son válidas estas observaciones mías, que son, desde luego, impresiones de lector?

M.A. Secretos augurios significa en mí una transición de sensibilidad y de escritura; una manera, quizá atormentada, de sondear la realidad dentro del compartido avatar de España en tal sazón, de comprobar--así lo ha captado usted--que lo cotidiano y hasta lo vulgar son, en su médula, noble materia artística, al igual que todo lo humano, irrepetible por ende.

G.P. Hablemos de algunos de los relatos que integran el volumen Secretos augurios. En "La otra, desde el más alla," texto fundamentalmente poético, destacan los espléndidos monólogos interiores del protagonista, obsesionado por la muerte. ¿Existe esa fascinación por la muerte en Manuel Andújar?

M.A. Es la nuestra una sociedad desquiciada. "La otra, desde el más alla" lo traduce, institucionalizado "provoca" la locura--larvada o declarada--y, acompasadamente, los rumores y destellos de la muerte. Ningún escritor

literariamente auténtico deja de bordear el abismo, de aprehender su ronda de tinieblas y de sorprender su acecho. Simultáneamente captaría con mayor ahinco los zogzagueos del amor, de los amores.

G.P. En "Arturo, el innovador" se trata el tema serio--la retórica huera de los nuevos ejecutivos en la sociedad de consumo--con un léxico caricaturizante; de aquí nace una fina ironía que impregna todo el relato. En Secretos augurios va mostrando al lector--como hiciera Quevedo en sus Sueños--toda la hipocresía que anida en la sociedad de nuestro tiempo y que emponzoña las relaciones humanas. ¿Fue su propósito al escribir estos despiadados relatos denunciar esos vicios y lacras que aquejan a nuestra sociedad?

M.A. "Arturo, el innovador" es un ejecutivo, humanamente frustrado, de la era consumista. Un tímido que sueña con audacias y rápidos ascensos. Lo común de Secretos augurios consiste en el desenmascaramiento de una comunidad falseada, falsaria, pero del estilo que, dada su naturaleza, le corresponde, y que es de índole empobrecedora.

Al intento de evidenciarlo se une indisolublemente el afán artístico. Inseparables ética y estética. Una sola decantación me hubiera llevado al didactismo.

G.P. La soledad del escritor en su titánica lucha por crear y dar vida a sus personajes parece ser el tema del sugestivo "Título, a vuestro parecer." Aunque peque de unamuniano, ¿soledad de Manuel Andújar en un mundo desesperanzado, indiferente y brutal?

M.A. La soledad de Manuel Andújar--y la de sus colegas, semejantes, que no escasean tanto--es un derecho y un deber, lo que no excluye el ansia de comunicación: la dotan de mayor autenticidad.

G.P. "Durante una eternidad" es una historia de atmósfera onettiana. ¿Se siente usted marginado en la sociedad en que le ha tocado vivir?

M.A. No me considero marginado de la sociedad en que me toca vivir. Resulta una cualidad inmanente que el escritor--artista, moralista de múltiples maneras--"sienta" críticamente su entorno. De

manera adicional, el relator, ahí, no cabe identificarlo conmigo, a pesar de que hable en primera persona. Estoy de acuerdo con él en la angustiosa preocupación por las proliferadas, cínicas o sutiles formas que reviste en nuestro mundo la explotación del ser humano. Si, por ejemplo, examinamos con rigor el papel vampírico que en los ánimos indefensos ejercen los todopoderosos medios de comunicación masiva . . .

G.P. En el relato "El viudo alegre" la religión se presenta como manipuladora del individuo por la acción coercitiva del miedo a la muerte, etc. Usted es un escritor con un profundo sentido ético, pero ¿qué lugar ocupa Dios en esa ética?

M.A. La que se deriva para usted, con aguda aprehensión, de "El viudo alegre" es la pregunta más grave de las que formula. ¿Qué lugar ocupa Dios en "mi" particular ética, es decir, qué representa en mi vida y escritura? No profeso ninguna religión, no me "abriga" o "arropa" credo alguno. Duermo y sueño y trabajo sin almohada que la fe rellene con su repertorio de plumas. Para mí, que no he sido ungido por la revelación de la

Gracia, Dios es, muy en abstracto, sin máscara ni talla, la única hipótesis de plausible trascendencia, el misterio que en cada contingencia importante atisbamos, si acaso.

G.P. De forma semejante al relato de Cortázar, en "Las babas del diablo," el narrador se plantea el problema de seleccionar el punto de vista en su cuento "Pequeñas escenas para breves misterios." ¿Cuáles son las dificultades más importantes con las que tiene que lidiar al contar una historia?

M.A. El narrador, el testigo de cuatro vidas cruzadas (porque el economista entrometido se limita a cumplir su función de cortesano remedo) es el punto de vista, de referencia, que elegí Algo presencia, no poco le es negado y ahí entronca la autoría. Al contar una historia, mi mayor dificultad consiste en que no se me escape del designio original y propenda a desmesurarse, a novelizarse.

G.P. En el relato "Descifrados fueron los arcanos" la prosa se alambica más, adquiere mayor densidad y, guadiánicamente, se oculta y reaparece en una andadura larga, llena de meandros subordina-

dos que rozan el estatismo. ¿Escritura polisémica?

M.A. En este relato el "proceso de gestación" es, combinadamente, corporal y espiritual. Así lo concebí. Su carácter, a más de polisémico organismo--lo verbal, sólo instrumento--ha de moldear evocación y premonición. Uno de los relatos en que más he ambicionado adentrarme en un ambiente biopsicológico. Dejar varios cabos sueltos--y el estilo se enarca, "merodea"--era la única solución a que pude recurrir.

G.P. En "Cuatro versiones del señor Eulogio y su rutina" se denuncian las intrigas deshumanizantes de las multinacionales, el culto desmedido e idolátrico a la tecnología y los peligros de un consumismo atroz y desbordado. En muchos textos de los escritores del llamado Nuevo Teatro español--Ruibal, Martínez Mediero, Romero Esteo, Luis Riaza, Francisco Nieva, Luis Matilla y otros--se denuncian también esas taras de la sociedad moderna, vicios de carácter universal, alienantes, y solapadamente destructores de la libertad del individuo. ¿Qué relaciones existen

entre los autores del Nuevo Teatro y su escritura? ¿Hay un deseo de universalización de temas?

M.A. La mera relación entre el nuevo teatro y mi escritura proviene, quizá, de la temática circundante, que usted subraya, de nuestro tiempo consumista, cancerígeno. Nada más. Porque "Cuatro versiones del señor Eulogio y su rutina" es, en cierto modo, un cuadro de las costumbres y de las querencias en trance inexorable de fenecer. Mi "señor Eulogio" representa la vegetativa pasión de lo que, nos agrade o no, ha de periclitar.

G.P. "Baltasar y su problema" es un relato enigmático. Si Marcel Proust dio marcha atrás en el tiempo, en búsqueda de un pasado real, en este cuadro parece que usted propone al lector una vuelta al pasado, pero a un pasado onírico, surreal. ¿Se podría hablar, pues, de los sueños perdidos?

M.A. Cabe hablar de la recuperación del sueño pleno, del ensueño, al tratar de "Baltasar y su problema." Antes de ese avatar, Baltasar era un técnico vacío de intimidad, un semihombre.

G.P. En "El juego de las predilecciones" menciona a los exiliados que no regresaron. Francisco Ayala, en un reciente artículo, niega la existencia de una literatura del exilio, aduciendo que éste fue un fenómeno extraliterario. ¿Qué opina usted de esto?

M.A. Independientemente de la especial admiración literaria que Francisco Ayala merece y de la cimentada amistad que nos une, he de matizar mi concepción de exilio y de literatura. En ello influye mi adscripción generacional. Sólo escarceos periodísticos precedentes, los míos, que lindaron siempre con lo cultural: mi escritura comienza y se desarrollo en el transtierro, consagrada a los temas sociales, históricos y humanos, que determinaron esa situación. La diferencia de calificación y veteranía--Rosa Chacel, Sender, Ayala--ha de entenderse desde su óptica de autores ya acreditados y en ejercicio al estallar la guerra civil, que continúan la tarea emprendida "fuera" de España. En todo caso, realizan su principal obra literaria en el destierro. Nosotros, los del 36,

escribimos del exilio y desde su emplazamiento. Empezamos, entonces; ellos prosiguieron. Más que de un "juego de las predilecciones," se ventilan circunstancias no enteramente homologables. Y de ilustres salvedades.

G.P. Las certeras observaciones del crítico Sanz Villanueva (El País, febrero, 1982) sobre Secretos augurios, al hablar de corrupción, degradación de nuestro tiempo y de nuestra gente podrían resumir el talante de todo el libro, pero me parecen aún más idóneas aplicadas al último relato del volumen, "Un episodio celestial," realto en clave, que satiriza la retórica neofranquista del período de transición y abre nuevas incógnitas frente al futuro político español. ¿Cuáles son algunas de sus claves para la comprensión total del relato?

M.A. Muy atinadas--nueva coincidencia con usted de mi parte--las observaciones del crítico Santos Sanz Villanueva, al caracterizar mi actitud general en Secretos augurios. El relato "Un episodio celestial" fue inspirado--y escrito--concretamente en la época del Almirante Carrero Blanco. Había

trazas, entonces, en al aire mismo, del inminente magnicidio. A Carrero Blanco lo representé como San Pedro. De ahí su concentración simbólica, alusiva. Trasladaba al cielo--¿un presentimiento?--lo que tatuaba a las clases rectoras del franquismo. A despecho de su ropaje ni siquiera intenté que apareciese en España, y se publicó en Espiral, la revista bogotana de Clemente Airó, todavía en vigencia aquella etapa. Las discrepancias de los arcángeles, su contraposición dialéctica, resulta también un presumible germinar de posiciones futuras. Y la historia entraña, asimismo, una reivindicación de la tipicidad popular. Satisface un imperativo de sátira y sarcasmo.

G.P. Pasemos ahora a algunos de sus cuentos aparecidos en antologías, revistas y otras publicaciones. En 1970 aparece la importante antología de Rafael Conte, Narraciones de la España desterrada, que incluye un relato suyo, "Distancias," junto a otros de Francisco Ayala, Sender, Max Aub, etc. ¿Cree usted que ese relato era, a la sazón, el más representativo de su producción cuentística?

M.A. "Distancias" no era, a la sazón, el cuento que pudiera estimar más representativo, cuando Rafael Conte compuso su valiosa antología. Se eligió por reflejar una mentalidad de la que apenas se tenía noticia en España y que abundaba--melacolías acumuladas--en algunos círculos de transterrados, en México.

G.P. La desmitificación de algunos de los mitos hispánicos parece preocuparle mucho. Por ejemplo, en "Sillón de patriarca" (1973), valientemente pone usted el dedo en la llaga al tratar de uno de los tabúes de nuestra sociedad: la homosexualidad. Los recuerdos de la viuda del "patriarca" son sacudidos violentamente cuando ésta descubre el turbio pasado de su esposo. Creo que este conmovedor relato lleva a que el lector se pregunte hasta qué punto es posible el conocimiento auténtico y profundo entre los seres humanos. Unamuniamente parece cuestionarse la personalidad del individuo. ¿Somos lo que creemos que somos o lo que los demás ven en nosotros?

M.A. "Sillón de patriarca": toda vida implica, por lo común, algún secreto inconfesado, cierta noción de culpabilidad--de pecado--que el individuo oculta. Difícil, cuando no imposible, lo que usted denomina "un conocimiento auténtico y profundo entre los seres humanos," sobre todo--sospecho--al aparentar intimidad su vinculación. Ortega y Gasset reprodujo aquella definición de la personalidad, según la cual somos lo que nosotros mismos creemos, el que los demás suponen, configurándonos de tal suerte, y lo que, objetiva y definitivamente, nos constituye.

G.P. La dificultad para el verdadero diálogo, la falta de comprensión y de amistad, como también lo anodino y rutinario de la criatura humana de hoy, permean el relato "Fin de jornada" (1974). Las diferencias entre las clases sociales parecen ser insuperables por estar minadas "a priori" por el rencor, el mutuo desprecio y la envidia. ¿Van por aquí los tiros?

M.A. Quizá lo que predomina en "Fin de jornada"--de modo tentativo al menos--es lo anodino y cansino que deforma a la criatura humana de hoy, la

sensación de insalvables barreras que ahonda aún más los desniveles sociales.

G.P. "Rotas las amarras" (México, 1949; Barcelona, 1974) es un homenaje a René Clair (a quien también se cita en "Distancias"), el director de cine francés. ¿Qué influencia ha podido tener el cinema en su obra narrativa y, concretamente, los filmes de este director?

M.A. Ese relato es un modesto homenaje a uno de los directores cinematográficos que más aprecio, de tiempo atrás. Reconozco, y ello me complace, cómo me produjo una impresión imborrable, al estrenarse en España A nous la liberté. ¡Lástima que el gran historiador, teórico y crítico de cine, Manuel Villegas López, querido amigo, no ensamblara, en los años que precedieron a su muerte, las copiosas notas y apuntes de sus prolongadas entrevistas con René Clair! Sin embargo, y vuelvo a su pregunta, no hay improntas del "séptimo arte" (¿pomposo, no?) en mi obra, por lo pronto consciente.

G.P. "Acertijo de feria" (1975) es un relato donde se mezclan la ironía crítica y un humor de corte surrealista (por ejemplo, la decapitación, tan cara a los surrealistas). ¿Hubiese podido usted escribir este cuento, de haber permanecido en el exilio? ¿No es fundamental para la comprensión y razón de ser del relato un conocimiento directo de la realidad española del momento?

M.A. Enteramente de acuerdo. Para idear y redactar "Acertijo de feria" fue indispensable un conocimiento directo, quizá doliente, de la realidad española de hoy, de anteayer, bajo el franquismo y sus secuelas.

G.P. Las incursiones del narrador en el relato, sus puntualizaciones sobre aspectos sintácticos o léxicos del mismo, los paréntesis aclaratorios en "Imposible ya albergarlo en mí" (como también en "Nuevo episodio celestial" y en "Los sucesores") son elementos que forman lo que la crítica estructuralista ha denominado metalenguaje. Algunos autores--como Juan Goytisolo, entre otros--han llevado la meditación sobre la propia escritura a límites insospechados. ¿Qué piensa usted de esto?

M.A. Podrían ser una cierta "inercia" las propias puntualizaciones de aspectos sintácticos y léxicos. En "Los sucesores," por ejemplo, esa tendencia--o prurito--, mucho menos acusado que en Juan Goytisolo, la disquisición, con sus tintes de narcisista, no traban, confío, el curso del tema, referido al fenómeno de las profesionalidades heredadas.

G.P. En "Cosas de la edad" (1979), a Sixto y Dimas, los dos protagonistas, se les ocurre la posibilidad de inventarse un pasado diferente al que tuvieron e incluso llegar a creérselo después. ¿De qué modo sigue acechando el pasado en su obra? ¿A qué obedece la estructura dialogada del relato?

M.A. En "Cosas de la edad" y usted lo capta muy acertadamente, se debate la desazón que por veces nos roe, de rescatar, para otra versión tardíamente anhelada, el pretérito siempre, para uno, imperfecto. El pasado late en la obra literaria, en la conciencia humana. En puridad, ¿hay presente? ¿No nos "transcurrimos"? Los estados de ánimo que se exteriorizan en un mundo

irrepetible, de viva voz, me requirieron el empleo del diálogo, con parcas acotaciones.

G.P. Aunque nos salgamos de los límites de esta entrevista (su narrativa), creo que convendría que nos hablara usted un poco de su labor teatral, poética y ensayística. Comencemos por el teatro. En 1961 se publicó en México un volumen con tres piezas teatrales: El Primer Juicio Final, Los aniversarios y El sueño robado. Años más tarde, en 1973 y 1974, respectivamente, aparecieron en España las obras En la espalda, una X y Aquel visitante. ¿Cuáles son las directrices de su teatro? ¿Se han representado sus obras y si ha sido así, cuál fue la acogida? ¿Qué aspectos de su teatro podrían iluminar su producción cuentística?

M.A. Remitámonos a mis incursiones teatrales. El notable especialista, Francisco Ruiz Ramón, las enclava en un terreno intelectual. Teatro de ideas, sin carpintería. Sin piezas--por las trazas--de difícil representación, salvo en lo experimental. . . Por sus ceñidas tesis se prestan más a la lectura. Alfredo Castellón

adaptó para la televisión "El sueño robado," que se disponía a dirigir Valentín Alvarez, pero en la santa casa de la caja tonta no les hicieron maldito caso. Guardo alentadora memoria de la lectura en público--numeroso fue y atento se mostró--de El Primer Juicio Final. Lo dijeron, matizadamente, los actores Augusto Benedico y Nancy Cárdenas, con los paréntesis del crítico Francisco Zendejas. Probablemente se publicará en la revista Barcarola mi comedia, rezumante de tristeza, Al minuto, elegía del último fotógrafo ambulante del Retiro. Un drama, Todo está previsto (de shakesperiano sólo el son), he de revisarlo, responde demasiado a una hostil circunstancia latinoamericana. ¿Las directrices de mi teatro? lo que no se puede ni puede narrar con holgura, cuestión de límites, de disciplina. Lo que tampoco admite la esencialidad y ritmo inherentes al poema. Todo se interpenetra. Las obsesiones sociales y personales de mi repertorio temático--vida/muerte; soledad/compañía; corporeidad/inefabilidad; cotidianidad y trascendencia--comparecen en los diversos géneros. El orden ha sido: narrativa larga y corta,

crítica, ensayo, teatro, poesía. No soy capaz de una fijación catastral. Aguardo a que se me ofrezcan propuestas, que me servirían de orientación.

G.P. En 1977 se publicó en Barcelona La propia imagen, selección efectuada por Víctor Pozanco de los poemarios del mismo título y de Campana y cadena, escritos desde 1961. En 1979 vio la luz Fechas de un retorno. En su libro Cartas son cartas le escribe usted lo siguiente a Paul Mayer, el poeta amigo: "Es difícil en un poeta contemporáneo escapar al exhibicionismo, al juego de los ritmos y de los ritos, a la propensión 'marmórea,' al desenfreno postromántico . . . o al sarcasmo intrascendente" (p. 17). Su poesía, esencialmente intimista, a veces de un hermetismo sólo revelado por el conocimiento de otras obras suyas, desafía y vence e esos cantos sirénidos. ¿Arrojaría luz su poesía en ciertos aspectos oníricos de sus relatos, algunos tan fantasmagóricos? ¿Relaciones poesía-cuento?

M.A. Suelen relacionarse en mí, ocasiones mediante, la tensión cuentística y las ondulaciones poéticas. Mi poesía adquiere su tónica intimista--o la resalta más--a partir de Fechas de un retorno. Aunque había chispazos de ese carácter en La propia imagen y en Campana y cadena, abundan ahí los textos de la nostalgia y de la increpación española, el sino de los exiliados. Tiene usted razón: algunos cuentos se emparentan con la textura lírica, a trechos.

G.P. Son varios los libros de ensayos que ha escrito usted--algunos de crítica literaria y otros históricos--desde La literatura catalana en el destierro hasta ese fascinante libro Andalucía e Hispanoamérica: crisol de mestizajes, que acaba de aparecer, sin olvidar su escrupuloso trabajo sobre "Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica" y su estudio sobre Jarnés, Sender y Arana en Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del siglo XX. En Cartas son cartas, la preocupación por España desde el exilio es el cañamazo que agavilla el librito. ¿Por qué esa preocupación por lo mestizo?

M.A. Mi preocupación por el hecho histórico y humano del mestizaje se deriva de la experiencia iberoamericana. Mi permite descifrar no pocas de nuestras singularidades cruciales, españolas, más positivamente acendradas, asentadas, en Andalucía.

G.P. En Andalucía e Hispanoamérica: crisol de mestizajes (1982), gravitan algunas de las ideas de don Américo Castro. ¿Cuál cree usted que ha sido la importancia de La realidad histórica de España en la comprensión y valoración de nuestro pasado histórico?

M.A. Extraordinaria la importancia de La realidad histórica de España. Imprescindible, incluso para disentir parcialmente. Se proyecta en el pensamiento de nuestro tiempo nacional moderno. Yo no conocía la gran obra cuando escribí mi trabajo Crisis de nostalgia (1955), de donde arracan las ideas para el ensayo sobre el mestizaje. A su vez, la trayectoria de Las Españas se distingue por haber abordado, en perspectiva, los problemas básicos del reciente pasado histórico de España.

G.P. ¿Qué obras tiene usted en marcha?

M.A. Apenas comenzada una novela, Los guardianes, que interrumpí por una serie de compromisos ineludibles. Costará reintegrarse a su clima. Me dispongo a completar Mi memoria del exilio y del regreso. Más adelante, sin prisa, un poemario, para el que guardo ya materiales, publicados e inéditos: Sentires y querencias. Surgirán algunos cuentos, que necesitan todavía la determinación de una línea común.

Apéndice C

Asedios a un surrealista español: Eugenio F. Granell

(Entrevista realizada el 4 de junio de 1982, en Nueva York)

G.P. Usted ha pasado por una serie de experiencias vitales muy interesantes: conoció el mundo de la Segunda República Española, la Guerra Civil, el exilio; estuvo en diferentes países hispanoamericanos hasta su llegada a Nueva York, donde reside desde 1959; ¿podría contarme algo sobre su infancia y adolescencia?

E.F.G. Primero, yo, durante mi infancia, era un niño. Nací en La Coruña en 1912. Mi padre era comerciante de Santiago. Siempre que mi madre iba a tener un hijo, iba a dar a luz a La Coruña. Pero vivíamos en Santiago. Eramos siete hermanos, de los que murieron dos. Yo estudié el bachillerato en Santiago. También estudié violín desde muy niño. Había un violinista gallego muy famoso en aquella época, que se llamaba Manolo Quiroga. Era extraordinario. Mucho después, me enteré de que era un dibujante sensacional. Manolo Quiroga estaba casado con una pianista argentina excelente, Marta Lehman. Siendo

yo niño, mi padre, a quien le gustaba mucho la música, me llevaba a los conciertos que daba Quiroga. Me impresionó tanto que quise ser violinista. Mi padre me compró, de un alemán que había en Santiago, un medio violín (porque yo era muy pequeño). Aquel alemán nos dijo: "Para que vean lo bueno que es este violín, les voy a tocar una marcha militar de Schubert. ¿Cómo quieren que se la toque, simple o complicada?" A mi padre le hizo mucha gracia eso y le dijo que la tocase simple. La tocó. Y después, mi padre, lleno de curiosidad, le dijo, "¿Y por qué no nos toca ahora la versión complicada?" En aquella versión complicada hizo sonar las cuerdas como acordes terribles. Aquello más parecía una batalla que una marcha militar. Mi padre quedó entusiasmado por las dos marchas, me compró el violín y me puso un maestro.

Cuando yo tenía catorce o quince años, la gente decía que tocaba muy bien--lo cual no era verdad--pero quizá hubiese podido llegar a algo. Primero estudié en Santiago con Don Manuel Valverde, quien un día compuso una ribeirana y me la dedicó. Más tarde, mi padre me llevó a Madrid y me puso a estudiar con Bordas.

En aquel año--que debía ser el año 27 o 28--hubo una reforma del bachillerato que se llamba la reforma Callejo, que era el nombre del Ministro de Educación. Había hecho una reforma inteligente: los que fuesen a estudiar en las universidades tendrían que estudiar el bachillerato universitario, que eran seis años, y los que tuviesen que ir a estudiar a escuelas especiales, como el Conservatorio, Ingenieros, la Escuela Superior de Magisterio y otras, deberían hacer el bachillerato elemental, los conocimientos básicos para entrar en una Escuela Superior. La reforma me sorprendió en aquel año, así que estudié cinco años en vez de cuatro, pero no el universitario, porque yo no iba a estudiar en la Universidad; yo iba a ir al Conservatorio de Madrid, donde ingresé en el año 29 en la Escuela Superior de Violín.

G.P. ¿Qué hizo usted por aquellos años?

E.F.G. Viví en Madrid hasta la víspera de la Guerra Civil, que interrumpió mis estudios, los que tampoco hubiese podido seguir, porque mi padre se había arruinado. Había ampliado sus negocios de comercio y de cine. Fue uno de los primeros que tuvo cine en Galicia,

pero todos se hicieron ricos menos él. El dinero que tenía nos lo gastábamos divertiéndonos, yendo a sitios y viviendo mejor. Cuando yo tenía que comprarme un violín carísimo y estudiar más, era cuando menos dinero teníamos y renuncié a seguir la carrera de músico.

Lo que podía haber hecho--lo que hicieron muchos--como lo hice yo por algún tiempo, fue dedicarme a tocar en orquestas. Se ganaba mucho. Cualquier violinista ganaba en Madrid una fortuna. Yo ganaba ciento cincuenta o doscientas pesetas diarias, que era el sueldo de un empleado corriente en un mes; era mucho dinero para la época. Pero yo no era un concertista. Tenía que tocar tangos y zarzuelas, y lo dejé. Luego vino la Guerra Civil y se acabó todo.

G.P. ¿Cuándo se despertó su afición por la pintura?

E.F.G. Yo pintaba acuarelas, como pintaban mis hermanos, mi padre, mi madre. En España todo el mundo pinta, como en Italia todo el mundo canta y en Rusia todo el mundo se arrodilla y confiesa sus pecados, desde Dostoyewsky hasta los stalinistas. Cada país tiene sus características propias.

G.P. ¿En qué circunstancias le sorprendió la Guerra Civil?

E.F.G. Al estallar la Guerra Civil fui voluntario con una milicia que organizó mi partido, que era el POUM. Defendimos Madrid, y después nos fuimos al frente de Guadalajara. A principios del 37, mi partido--ya estaba formándose el ejército regular--me trasladó a Cataluña, y de ahí me trasladaron al frente de Aragón, donde estuve ya hasta el final de la guerra, excepto una temporada, durante los hechos de mayo en Barcelona, cuando los comunistas provocaron a los cenetistas y a mi partido, mucho más fuertes que ellos en Cataluña, acusándonos de contrarrevolucionarios. Estuve escapado por el barrio de la prostitución de Barcelona, pasando de casa en casa por el tejado, para que no me matasen los stalinistas. Alguien me dio una pistola. Así que dormí una temporada con la pistola debajo de la almohada. Hasta que por fin, Otero y Tafalla, que era el comisario general de guerra, me destinó de comisario a una brigada de tanques en el frente de Cataluña.

En otra ocasión, estando con licencia en Barcelona,

la policía secreta stalinista me cogió y me llevó a una checa, cerca del puerto. Me torturaron de una manera terrible durante unos días. Yo sangraba desde la cabeza hasta los pies. En un retrete, tres individuos me daban culatazos, después de haberme hecho tragar tres o cuatro páginas del carné de mi partido. Al tercer día me desperté en el retrete mismo, al que estaba pegado al suelo con mi sangre y orines. Había estado más de un día sin conocimiento. No podía moverme. A gatas pude salir del retrete. Aquello era una casita de piso bajo que daba a la calle, en el puerto, frente a la Gobernación Militar de Barcelona. Colgada de la mesa en la que me habían interrogado al principio aquellos bestias, vi una correa. No podía incorporarme, pero tiré de la correa y cayó mi pistola. Aquello estaba solitario. Me habían abandonado completamente. Me di cuenta, por la luz, de que era muy temprano por la mañana. Esto me lo confirmó el oír de las campanitas de un carro de la basura. Serían las cuatro o las cinco de la mañana. Yo tenía miedo de que me esperasen a la puerta para rematarme. Esperé mucho tiempo, hasta que pude, con gran dolor, porque estaba todo magullado de heridas, incorporarme. Entonces me fui a casa de

Dieste, en la Calle De Muntaner, donde yo estaba viviendo. Dieste me trató muy bien, y me dijo que llevaba tres días haciendo gestiones. Todas estas gestiones determinaron que se vaciase aquella checa y me abandonasen en vez de rematarme. ¡Y todo porque no era del partido comunista!

G.P. ¿En qué circunstancias salió usted del país al acabar la Guerra Civil?

E.F.G. Salí por Prats del Molló, un pueblo de la frontera de España con Francia. Estuve en Francia en cuatro campos de concentración de los que me escapé. Me iba a ir a América por el SERE, que era una de las organizaciones que llevaba a los refugiados. Como tardaban tanto en darme el pase de salida, me fui a Perpignan. Allí tenía amigos socialistas, que me habían protegido. Un día me encuentro a un amigo de Madrid--del que no he vuelto a recordar el nombre--que era uno de los secretarios de Neruda en París, y me dice: "Granell, aquí, en secreto, quiero decirte una cosa: cuando llegó en la lista tu nombre, Pablo lo borró y dijo, 'éste no, éste es un trotskista.'" Así, tuve la explicación de por qué tardaban tanto los del SERE. Con la ayuda de los

amigos socialistas de Perpignan, me fui a París. Allí fui al JARE, que era otra organización, que dirigía Prieto, que era socialista; y así me pude ir a América.

G.P. ¿Cuáles fueron las peripecias del viaje a América y sus primeras impresiones al llegar?

E.F.G. Mi mujer y yo nos vinimos en el último barco que salió de Francia, en el De La Salle. Un submarino alemán nos persiguió durante varios días. El barco, de la compañía transatlántica francesa, de pasajeros, era un paquebote de turismo. Ibamos más de quinientos refugiados españoles y otros tantos judíos del centro de Europa y muchos niños de matrimonios refugiados. Los niños jugaban con unos tapones metálicos que tenían las balsas de salvamento. Como se habían perdido los tapones, si nos hubiese hundido el submarino alemán, las balsas ni hubiesen servido para nada, pues no era cosa de decirle a un submarino alemán, "Esperen un poco, que estamos buscando los tapones." No se podía decir eso a un submarino alemán, empezando porque ellos no entendían el español. Por fortuna nos abandonó, después de salir de Casablanca, y llegamos a Santo Domingo. Al

regresar de Santo Domingo a Europa, el De La Salle fue hundido por el mismo submarino que nos había estado persiguiendo . . .

G.P. En el libro de Vicente Llorens, Memorias de una emigración. Santo Domingo, 1939-1945, se recoge la estancia de muchos refugiados españoles en la República Dominicana. ¿Cuáles fueron algunas de sus experiencias en ese país?

E.F.G. Al llegar a Santo Domingo, los españoles tuvimos la sensación bienhechora de la salvación. Llegábamos a una tierra encantadora, romántica, paradisíaca. El acento melodioso de la voz dominicana, las muchachas, de una belleza exótica y delicada, la compostura caballerosa de los hombres, la extremada cortesía y amabilidad de toda la población, la hermosura arrobadora de un paisaje que habíamos visto en las ilustraciones de los escritos románticos, todo ello, más el acento melancólico de la música popular, contribuían a certificar nuestra percepción de hallarnos en una isla maravillosa. Nadie hablaba de nada que aludiese a la terrible situación del país, a las maquinaciones diabólicas del dueño todopoderoso de vidas y haciendas. Al contrario, la impresionante

arquitectura de la antigua ciudad daba a la vida, pausada y semisilenciosa, un aire de paz a no poder más evocador de otros tiempos, cuando cada día y cada paso abrían en la perspectiva de todos un nuevo descubrimiento inusitado, una nueva aventura digna de vivirse. Sólo más tarde, con enorme cautela y muy poco a poco, fuimos enterándonos por los dominicanos, nuestros amigos, de la realidad estremecedora. Pero un rasgo admirable de los dominicanos estaba, precisamente, en esa confianza que se atrevieron en depositar en nosotros, sabiendo, sin duda alguna, que con ello arriesgaban sus vidas y fortunas. Tal vez de ello provengan los lazos entrañables e imperecederos que se han mantenido a lo largo de años y años de aquella relación fraternal e inquebrantable.

En Santo Domingo yo tenía a mi cargo lo que se llamaba el departamento de arte del mayor periódico que salía allí, que, como todo lo demás, era de Trujillo. Técnicamente, el periódico era estupendo, pero la política del país lo impedía todo. Basta decirle que un día escribí: "El concurso nacional de bandas de música tuvo que suspenderse ayer por el temporal de lluvia que cayó sobre el parque Ramfis." Me llamó el director y me dijo que cambiara aquello

y que pusiese en su lugar: "Ayer, con tiempo excelente, se celebró el concurso y lo ganó la banda de Sabaná." ¡Así funcionaban las cosas!

G.P. ¿No fue terriblemente irónico que, habiendo salido de lo que ya comenzaba a ser una de las más largas y feroces dictaduras de todos los tiempos, fuese usted--y tantos otros--a refugiarse a Santo Domingo, predio del dictador Trujillo?

E.F.G. Sí. Trujillo era un dios. Había infinidad de bancos, de casas, de tiendas, que tenían una placa metálica con el Sagrado Corazón de Jesús, que decía: "Dios y Trujillo." Nosotros hemos visto pasar la revista de sus tropas a Trujillo. Iba maquillado de naranja y morado para salir más claro en las fotografías. Vestía de archigeneral, de generalísimo. Su mujer llevaba un traje blanco lleno de bordados, y delante de ellos iba el hijito, Ramfis, que tenía ocho o nueve años, vestido de general--pero de general pequeño, claro--en triciclo, pasándole revista al ejército.

G.P. ¿Cuánto tiempo estuvo en Santo Domingo?

E.F.G. Seis años, hasta que me echó Trujillo, que estaba persiguiendo a los intelectuales. Muchos estaban en la cárcel, como mi amigo Mescus, que después sería traductor en las Naciones Unidas. Querían que yo firmara un documento que decía que aquello eran calumnias de la prensa extranjera, que no había ningún intelectual dominicano preso, etc., etc.; pero había montones, y yo lo sabía. Como me negué a firmar, dijeron que pasase por la administración a recoger mi sueldo y me despidieron.

Después, tuve que ir a la policía a recoger mi cédula, a pagarla. En la jefatura de policía--que eso es lo que era--me recibió un tipo grande, vestido de blanco, que se llamaba Paulino, al que yo conocía porque visitaba mucho al director del periódico, don Rafael Vidal, que había sido uno de los promotores de Trujillo. Como oficial joven, Trujillo fue educado por los americanos para que resolviese la situación política. Trujillo siempre tuvo cierto respeto por Rafael Vidal, aunque éste mantuvo gran independencia, con mucho heroísmo. Trujillo no se atrevió a matarlo. Quizá lo respetaba por si pudiera valerse de él en otras circunstancias. Paulino, monstruo gigantesco, era uno de los pistoleros de

Trujillo. Entré en la jefatura con mucho miedo, porque yo no tenía cédula ni la había tenido nunca. Cuando se lo dije a Paulino me gritó: "¿Que llevas aquí seis años ilegalmente y nunca has tenido cédula?" Yo pensé que me mataban. De pronto, soltó una risa estrepitosa, y llamó a uno para que me arreglase lo de la cédula. Estaba de buen humor, si no, me mata.

Por entonces, La Nación tenía nuevo director, un hombre liberal, al que Trujillo había perseguido, pero quería dar cierto aspecto de liberalismo y nombró a Cundo Amiama, que era masón y muy amigo de los refugiados españoles. Un día--yo vivía en las afueras de la ciudad--y ya de madrugada, porque el periódico era matutino, y yo me iba del trabajo a las dos o a las tres de la mañana, oigo un ruido de motores. Llamaron a la puerta bruscamente. Amparo--mi mujer--y yo salimos asustados. Era el chófer del director de La Nación con dos policías uniformados en motocicleta. Tuve que ir a la dirección en seguida. Amiama estaba repantigado en su sillón. Al llegar yo, me preguntó: "¿Qué pasó aquí hoy a mediodía, a tal hora?" "Nada." "¿Tú estabas aqui?" "Sí, yo estaba aqui." "¿Y no pasó nada?" "No, no pasó nada." "¡Aquí sonó mi

teléfono!" "Ah, sí; es verdad. Yo estaba trabajando en la redacción, insistía el teléfono y vine por fin. Era un bromista que me dijo, 'Aquí el Jefe,' y yo le contesté, 'aquí el Archipámpano de las Indias,' y colgué." Entonces Amiama me dijo: "Granell, es que era el Jefe." Quedé paralizado, automáticamente cubierto de sudor. Me sentí muerto. Viéndome aterrado, Amiama empezó a reirse y me dice: "¡Menos mal que al Jefe le hizo gracia!" Pero mi espanto se hizo mucho más grande.

G.P. Vicente Llorens, en el libro ya aludido, dice que usted fue el verdadero animador de la revista La Poesía Sorprendida, habiendo contribuído a su fundación y desarrollo. ¿Cómo era el ambiente cultural y cuál fue la importancia de La Poesía Sorprendida?

E.F.G. La gente del país era maravillosa. Tenían bibliotecas fenomenales. Estaban subscritos a las mejores revistas literarias y de otro tipo del mundo musical o artístico. Allí yo tenía una información tremenda. Hicimos la revista La Poesía Sorprendida con un grupo de seis u ocho poetas dominicanos excelentes; sobre todo, dos de ellos, Gatón Arce y Franklin

Mieses Burgos. Esta revista tenía carácter surrealista. Publicamos originales de Juan Ramón Jiménez y de André Breton, quien dijo que no había mejor revista en América que La Poesía Sorprendida. También Juan Ramón la elogió con gran entusiasmo. Ahora aparece en todas las antologías de las que, por cierto, me suprimen a mí porque yo no soy hispanoamericano; ¡algo absurdo! La de Anderson Imbert, por ejemplo, comete también esta fenomenal burrada indecentemente patriotera.

La revista hizo historia. Recientemente, Gatón Arce editó la colección completa y ya se ha convertido en una joya bibliográfica. Esa publicación estaba completamente liberada de todo marchamo nacionalista. Su lema era la poesía con el hombre universal. Manteníamos relaciones con los grupos surrealistas de Chile, Perú, la Argentina, México, etc. Y publicábamos trabajos de todos los grandes poetas, fuesen de donde fuesen: europeos y americanos, lo mismo que egipcios o asiáticos. Era, verdaderamente, un cofre de poesía del hombre universal. Además de la revista, publicábamos cuadernos dedicados a la obra inédita de poetas que unían con su colaboración su obra a nuestra empresa. Un rasgo importante,

dadas las circunstancias, es que La Poesía Sorprendida evitó mencionar el nombre del dictador, siendo así la única publicación del país en la que todos nos arriesgamos a llevar a cabo semejante osadía. Pero, como era de esperar, el dictador acabó vengándose, esta vez no en nuestras vidas, pero sí en la de la revista, la cual acabó prohibiendo. Me interesa subsanar un error, sin duda involuntario, de Llorens en su libro, cuando dice que yo fui el principal animador de la revista. No hubo nadie principal en ella. Todos éramos iguales. Hasta la dirección la asumíamos siguiendo un turno riguroso, en el que entrábamos cada uno de los que la hacíamos. Dominicanos y españoles nos comportábamos con ausencia total de toda calificación nacionalista. Eramos, simplemente, poetas. Gatón Arce, Mieses Burgos, Baeza Flores, chileno y yo mismo, fuimos los fundadores. Pero enseguida formábamos el grupo junto con otros amigos: Valerio Henríquez, Aida Cartagena Portalatín, Mariano Lebrón Saviñón, Fernández Spencer y Glass Mejía. Existe una fotografía que se ha publicado en numerosas revistas, en la cual aparecemos todos en mi casa de Santo Domingo, junto con André Breton y su mujer, Elisa

Claro, también chilena, como Baeza Flores. El apretado grupo que tal foto presenta responde a la realidad igualitaria de la participación de cada uno de nosotros en aquella inolvidable aventura poética.

G.P. ¿Adónde fue después de los seis años en Guatemala?

E.F.G. Ibamos a ir a México, donde yo tenía un amigo editor, Costa-Amic, pero pasamos por Guatemala y nos gustó tanto que nos quedamos allí. En Guatemala lo pasamos mal. Yo tenía varios empleos en varios sitios: trabajaba para una revista del Ministerio de Cultura; estaba en la sección de censura de películas; era profesor de la Escuela de Bellas Artes; a veces di algún curso en la Facultad de Humanidades; daba conferencias y escribía artículos (que me pagaban); hacía los comentarios de los conciertos de la Orquesta Sinfónica; y hablaba por la radio una vez a la semana. En una palabra, el archipluriempleo.

Pero ahí también llegaron los comunistas y me hicieron la vida imposible. Querían hacer un Congreso Internacional Indígena de la Cultura. Iban a venir

intelectuales de todas partes. Cuando me trajeron las firmas en la Escuela de Bellas Artes, de donde yo era profesor, me negué a firmar porque se trataba de un congreso comunista. Les dije que yo era refugiado, pero no comunista, que a mí me habían querido matar los comunistas por creerme trotskista (yo era del POUM). Al ver que no firmaba, el director de la Escuela de Bellas Artes, Galeoti Torres, retiró su firma; y lo mismo hicieron cientos de otros intelectuales y artistas. Los comunistas me cogieron un odio feroz. Empezaron una intriga contra mí en la prensa, acusándome de ser agente de Hitler, de que daba informaciones a Franco, de que en La Vanguardia de Barcelona se publicaban trabajos míos de espionaje, de que era un agente del Papa. Empezaron a echarme de todos los trabajos, menos de la revista de educación, pero así no podía vivir. Entonces, pude colaborar con artículos contra mis calumniadores en un periódico dirigido por David Vela, de quien era yo amigo. Así pude defenderme de todas esas calumnias. En el periódico, a los stalinistas,yo los ponía verdes. Hasta que por fin ese periódico y otros dijeron: "Granell solo ha ganado la batalla contra todos." Algunos me

defendieron--como Alvarado Rubio, Monteforte Toledo y Eunice Odio, la gran poeta costarricense, entre otros, y toda la prensa--de las calumnias que aparecían en la prensa y la radio comunistas. Fue entonces cuando un grupo de intelectuales de allí--médicos, poetas, escritores, pintores, el rector de la Universidad, el director del periódico--me hicieron una exposición de homenaje para desagraviarme, y en el catálogo aparecía el nombre y la profesión de todos ellos. A mí eso me satisfizo mucho.

G.P. ¿Por qué se marchó de Guatemala?

E.F.G. De pronto estalló una revolución en la cual los comunistas, que tenían elegido para suceder a Arévalo a Arbenz, que era un militar que había sido nazi y que había estudiado en Alemania, prepararon durante las elecciones una conspiración, y mataron a otro general que era el que iba a sustituir a Arévalo, pero que era socialista. Después del asesinato, Arbenz, vuelto comunista, pasó a ser el nuevo presidente. Pero durante esa revolución, el Ministerio de Sanidad de Arévalo, que me conocía, al saber que éramos muy amigos del embajador de Italia, Bianco--socialista--fue a verle y le dijo

que estábamos en peligro, que los comunistas le habían pedido al presidente Arévalo que nos expulsase de Guatemala (que es poner al expulsado desnudo en burro y mandarlo a otro país, lo que hubiera sido un compromiso para mí, porque yo no sé montar en burro y me hubiese tenido que llevar el burro a cuestas) o que nos matarían. Entonces se pusieron en contacto con otro socialista diplomático, el de Bélgica, y avisaron al embajador del Brasil, porque ellos, como eran europeos, no tenían derecho de asilo. El embajador del Brasil, Martíns, fue a buscarme con el médico de la embajada italiana, que era el doctor Valle de Meduno, del que era yo muy amigo (ahora está en Los Angeles) y que me tuvo una noche escondido en su casa. Al día siguiente, me fue a buscar el embajador del Brasil, que me llevó a su embajada. Hubo un chivatazo. Si no me encontraban a mí, irían a buscarme con naranjeros, en un "jeep." Entonces los tres coches de las embajadas de Bélgica, Italia y Brasil cruzaron Guatemala en revolución--a tiros--con las banderas, para llevarse a mi mujer y a mi hija, que estaban en la embajada italiana. Yo pasé a la belga y después a la del Brasil. Allí pasamos medio mes,

mientras algunos amigos me arreglaban el irme de Guatemala. Yo no sabía a dónde ir. Estaba entusiasmado con la reforma del Congo Belga, del cual había visto fotografías preciosas, pero el embajador me decía que no debía ir, y entonces me sugirió que visitase al embajador americano. Este hablaba español muy bien porque había estado en Bogotá. Me dijo que yo podía entrar en los Estados Unidos de tres formas: como artista, como profesor, o como ministro de una religión reconocida. Como artista y profesor sí era, nos fuimos a Puerto Rico. Al salir de Guatemala fueron a despedirnos muchos amigos e intelectuales, entre ellos, Cardoza y Aragón, famoso intelectual guatemalteco, que se había hecho muy amigo mío. Años más tarde me enteré de que Cardoza y Aragón, tan amigo mío, y que me hablaba pestes de los stalinistas, era el agente comunista que había promovido todo contra mí.

G.P. ¿Fue en Puerto Rico ya cuando conoció personalmente a Juan Ramón Jiménez?

E.F.G. Sí, él fue quien me dijo que escribiera. Además, le gustaba mucho mi pintura. Le regalé un cuadro. Una vez di tres conferencias sobre surrealismo en

el Ateneo de Puerto Rico, y Juan Ramón, que tenía la manía de que padecía del corazón, había subido todas aquellas escaleras y estaba sentado en primera fila. Juan Ramón--y esto todo el mundo lo sabe--,en sus juicios satíricos sobre otros, era de una violencia tremenda, todo muy poéticamente dicho, pero muy fuerte. Cuando terminé mi tercera conferencia, subió hasta el escenario y, poniéndome la mano en el hombro, me dijo: "Granell, muy bien, muy bien; pero yo le voy a dar un consejo, porque yo soy más viejo que usted y tengo experiencia. Es un consejo práctico: imíteme a mí,en sus conferencias no se meta nunca con nadie."

G.P. ¿Cuándo se fue a los Estados Unidos? ¿Cómo fueron esos años?

E.F.G. En el año 1959. Ya en Nueva York--tras unos años difíciles--Angel del Río me pidió que diese algunos cursos graduados en Columbia University. Al mismo tiempo me doctoré en Sociología, que me había interesado siempre, como lo confirma mi conducta política. Después, entré como profesor de Lengua y Literatura españolas en Brooklyn College, donde he continuado hasta hoy mismo.

G.P. En muchos escritores del exilio, como en Max Aub, Manuel Andújar, Ramón Sender y otros, el recuerdo de la Guerra Civil se convirtió en una obsesión. Algunos nunca superaron el trauma. ¿Qué huellas han dejado en su obra la guerra y el exilio?

E.F.G. A mí no me parece que sea trauma la mayor experiencia de una vida. En lo que el escritor escribe, esa temática queda bien reflejada. Hay una actitud general de los escritores del exilio con respecto a la guerra, y es secundario si escriben sobre el tema de la guerra o no. En el exilio se han escrito sobre todas las cosas. Son escritores exiliados los que tuvieron que exiliarse, quienes vivían una vida distinta a los que quedaban en España, tanto los que estaban en libertad como los perseguidos. La perspectiva de España libertad-perseguida es una, y la perspectiva de España fuera de España, en el destierro, es una completamente diferente. La Guerra Civil tiene a la fuerza que influir tanto a los escritores que quedaron dentro, sean de un lado o del otro, perseguidos o beneficiados, como a los que estábamos fuera, tanto a los que vivieron muy bien como los que vivieron muy mal. Pero la perspectiva es distinta.

Hay una literatura del exilio independientemente de la temática. Los temas son del exilio mismo o son de la guerra misma, como mis dos novelas, La novela del Indio Tupinamba y Lo que sucedió. Mis cuentos representan, creo el producto de la experiencia de uno en un ambiente distinto, por ejemplo, la inmensidad de las universidades de este país, una mayor mecanización y una actitud general frente al mundo.

La actitud de los que quedan en España es una. Sería la mía si me hubiese quedado allí, pero la de los que salieron es distinta porque el punto de vista es distinto. Para mí, está perfectamente diferenciada la actitud general del espíritu de los escritores que continuaron en España, por la razón que fuese, y la de los que se fueron a otros países.

G.P. ¿Se puede entonces hablar de literatura del exilio?

E.F.G. Yo creo que sí. Todo lo que se escribe desde la perspectiva de un país extraño lo es. La cosa es así de simple.

G.P. Entonces, ¿no está usted de acuerdo con Francisco Ayala (exiliado él mismo), quien niega la existencia de una literatura del exilio?

E.F.G. Conozco ese artículo. Ayala comienza hablando sobre la novela. ¿Por qué hablar y teorizar sobre la novela? La novela es todo lo que queramos que sea novela y es indefinible por sí misma. Además, es lógico que sea así. Si la novela es una reflexión sobre la vida, ¿quién puede hacer una definición de la vida? Tampoco se puede hacer una definición de la reflexión de la vida vista por Cervantes, o vista por Dostoyewski. La novela es el género más flexible y más acogedor. ¡Todo puede ser novela!

G.P. La novela es un saco donde cabe todo, como decía Baroja.

E.F.G. Claro. La novela es un reflejo del mundo. En cuanto a la novela--y a la literatura en general--se puede enfocar desde todos los puntos de vista, tal como el escritor puede en sus novelas o cuentos o poemas usar lo que quiera. T.S. Elliot era un poeta filósofo. Auden era también filósofo. A este tipo de escritores les interesan las

especulaciones filosóficas. Otros son de otro tipo. Juan Ramón Jiménez es un esteta, y puramente lírico. En cambio, Lorca es lírico y dramático. Lo mismo pasa en la novela. Hay novelistas como Barea, cuya trilogía es puramente social.

Para mí, una de las más grandes novelas, en todo lo que va desde la Guerra Civil, es Nada, de Carmen Laforet (el resto de su producción no vale gran cosa). Esta novela es excepcional, de una belleza poética tremenda y de un misterio profundo. Prevalece en y la impregna la angustia, desde el principio hasta el final. Su poderoso ambiente mágico, espectral, está conseguido de una manera admirable.

Otra gran novela de nuestro tiempo, hasta hoy insuperada por ninguna otra, nacional o extranjera, es Nocturno de los 14, de Ramón Sender, de quien el Réquiem por un campesino español es otra joya admirable, de una emoción y de una belleza muy grandes.

Otra gran obra literaria, y para mí una de las obras de mayor calidad que se han hecho en todo este siglo, es la de Rafael Dieste, Historias e inven-

ciones de Félix Muriel. Para mí, estas tres novelas son las más importantes escritas durante el exilio. Además, yo creo que Sender es el más grande novelista español de las últimas décadas, no por la cantidad sino por la calidad y fuerza que tiene su obra. Su novela Nocturno de los 14--que se había publicado en Nueva York originalmente--me parece superior a todo lo que ha escrito Gabriel García Márquez, que además, es falso en todo, de un surrealismo hecho de recosidos. En Nocturno de los 14, las escenas maravillosas y mágicas, dentro del sentido general de la sucesión de suicidios, son de una gran fuerza, verdaderamente surrealista.

G.P. Francisco Ayala advierte también en el mismo artículo, al que antes aludíamos, que no se debe hablar de literatura del exilio, puesto que el exilio fue un fenómeno extraliterario.

E.F.G. Los exilios son casi siempre extraliterarios. A Unamuno no se le desterró a las Canarias y a Francia por sus escritos. Dostoyewsky y Turgueneff no salieron de Rusia porque eran escritores sino por ser perseguidos políticos, por sus ideas liberales. El Duque de Rivas, Blanco White, Martínez de la Rosa

y otros no fueron expulsados no por sus creaciones literarias, sino por sus actividades políticas. ¿No existe la literatura del exilio romántica? ¡Pues claro que existe!

No hay nada que obligue al exiliado a escribir solamente acerca del exilio. Literatura del exilio es toda la que sea escrita durante su exilio por los escritores que han sido exiliados.

G.P. ¿Cuál es la misión del arte? ¿Debe el artista comprometerse políticamente?

E.F.G. La libertad del artista incluye el derecho a hablar de política. Toda actividad humana--la literaria lo mismo que la científica--tiene que estar regida por unos patrones morales. Obra y artista son inseparables. La máxima misión del arte es la exaltación de la vida orientada hacia la conquista plena del amor y la libertad.

G.P. ¿Tiene el arte una misión estética y social?

E.F.G. No, porque una obra no vale por su belleza estética sino por la fuerza expresiva que tenga. El concepto estético es muy confuso. Generalmente le da más

importancia a la forma y al aspecto externo de la creación que a lo que ésta tiene de humano y profundo. Si aplicamos un criterio estético muy estricto, resulta que el Quijote saldría en ciertos aspectos muy mal parado; sin embargo, la belleza del Quijote es insuperable. Por otro lado, debemos admitir cualquier tipo de creación, sea ésta política o no. Hay una gran novela política escrita por Arthur Koestler, Oscuridad a mediodía, donde se describen los procesos stalinistas de Moscú. Otra novela social y mágica al mismo tiempo es la del polaco Jan Potocki, Manuscrito encontrado en Zaragoza, donde se cuentan cosas de la guerra napoleónica, de la lucha de los liberales; por otra parte también hay la aparición de ahorcados y fantasmas y espíritus. Es decir, que se mezcla lo mágico con lo social.

G.P. ¿De dónde nace esa atracción suya por el surrealismo, por ese mundo mágico que impregna el Hebdomeros de De Chirico, y sus propias novelas y cuentos?

E.F.G. Hebdomeros es una de las más grandes novelas de nuestro tiempo. Mi atracción por el surrealismo proviene de haber sentido en este movimiento la confirmación y hasta la plataforma desde la cual uno

podría entenderse con otro que pensase de manera similar, algo que me había preocupado siempre. Yo recuerdo haber hecho en Galicia, de niño, exposiciones de las acuarelas que pintaba. Pintábamos cosas extrañas como sueños, lo que después vi que era surrealista. Mi hermano Mario sacaba una revista en Santiago--cuando tenía doce o trece años--que se hacía a mano y circulaba entre los intelectuales, que la celebraban mucho. Las cosas que allí escribíamos eran fantásticas. Esta atracción por lo surrealista es algo innato en mí. Aunque quizá eso pueda estar determinado por lo que aún tiene de magia y misterio Galicia.

G.P. Algo parecido ocurre con algunas obras de Rosalía de Castro, Valle-Inclán, Rafael Dieste, Alvaro Cunqueiro y otros. ¿Cómo le influyó ese mundo mágico de Galicia?

E.F.G. Yo he oído los cuentos de las criadas a la luz de la lumbre de la chimenea, en invierno, cuentos de fantasmas y de meigas y de la Santa Compaña, cosas de las que Galicia está llena como lo están todos los países agrarios, como lo ha estado toda España, pero que se han ido perdiendo al aparecer la industria, que va matando esas tradiciones. Como la agricultura

había sido la forma natural de vida de Galicia, todo eso está muy vivo en todas partes. Historias de ese tipo las oí contar en La Coruña, en Santiago, en Villagarcía, en Pontevedra, en Vigo, en Orense, en todas partes, narradas por estudiantes, médicos, criadas, vendedores de leche, campesinos analfabetos. Todo el mundo las contaba como si al hacerlo las viviese.

Yo nunca creí en la exactitud de las ciencias mal llamadas exactas, ni en la ciencia y en los científicos con el papanatismo con que hoy se les tolera cuando barruntan y hacen, divinizándolos y dejándoles las manos libres para crear monstruos humano-animales o hacer saltar la tierra en mil pedazos. Toda investigación científica debe orientarse en beneficio de la condición humana. Si mi libertad me impide asesinar a mi vecino, no veo por qué la ciencia haya de tener carta blanca para el posible asesinato de toda la especie. Ya sé que eso proviene de la técnica, de los usos que ésta hace de los hallazgos científicos, pero el hecho subsiste de que la amenaza del aniquilamiento total de la vida se ha convertido en una pavorosa realidad. La libertad es el lujo supremo de la vida, así como su condición más esencial. Nadie

debe gozar el aberrante privilegio de ser libre para asesinar la libertad de vivir.

G.P. ¿A qué se debe que algunos críticos, como Dámaso Alonso y Guillermo de Torre, entre otros, hayan negado la existencia de un surrealismo español?

E.F.G. ¡Pero cómo se va a negar que exista el surrealismo español si el número más alto de grandes surrealistas sólo lo superó el surrealismo francés! España dio a Miró, a Dalí, a Larrea, a Picasso, a Planells, a Maruja Mallo, a Esteban Francés, y a otros muchos. ¿Qué pintor más grande surrealista hay que el Dalí de su primera época? ¿Qué pintor más grande que Miró, del cual Breton había dicho que era el pintor más surrealista de todos? Además, el caso es que no existen surrealismos nacionales. El surrealismo es fundamentalmente universal.

G.P. Usted menciona nombre de pintores principalmente, pero ¿y en la literatura?

E.F.G. En la literatura también. El propio Dalí ha escrito poemas y libros interesantísimos. Picasso ha escrito poemas que no sólo los ha comentado Moreno Villa en ese libro que publicó en México, Leyendo a,

sino que Breton ha repetido también que son de los poemas surrealistas más importantes jamás escritos. En España hay surrealistas dedicados al surrealismo como estos que mencioné: pintores, escultores y poetas. Dalí y Picasso, también poetas, no han sido lo únicos. Oscar Domínguez ha escrito relatos escalofriantes publicados en Papeles invertidos, del grupo surrealista de Canarias. Maruja Mallo ha escrito también.

España es un país surrealista en sí mismo. Descubrir América es un acto surrealista. El mundo ya estaba hecho. Fue como si hay se encontrase otro continente que en lugar de estar en una parte de la tierra coincidiese a pico sobre el mar.

Después, en la literatura española hay un irracionalismo constante, como el tema del sueño en Quevedo, en Villarroel, en Goya. También hay que mencionar las novelas fantásticas escritas por Rosalía de Castro y por Pérez Galdós.

A Benjamín Péret lo echó de España la censura franquista porque iba a fotografiar todos los coros de las iglesias y catedrales españolas, donde hay infinidad de esculturas y relieves eróticos. Todo

eso es puro surrealismo.

G.P. Esa tradición de surrealismo español de la que usted habla--Quevedo, Villarroel, Goya--¿continúa en el siglo XX con Valle-Inclán, cuyos esperpentos tienen tanto de surreal?

E.F.G. En Valle-Inclán el humor es surrealista. Valle-Inclán fue uno de los iniciadores de lo que después se llamó teatro del absurdo, que es una calificación falsa, porque el teatro del absurdo es surrealista. Por ejemplo, Arrabal es un gran surrealista. Lo que pasa es que el surrealismo ha tenido siempre muchos enemigos. Pero sigue vivo. Aquí, en Nueva York, hay un grupo surrealista y hay grupos en Los Angeles, Nueva Jersey, Ohio, Chicago, Miami, Checoslovaquia, Egipto, Australia, Suecia, Islandia, Portugal, Inglaterra, etc.

G.P. Existe en la crítica española la idea de que el arte y la literatura peninsulares se caracterizan por el realismo.

E.F.G. Pero la revista Gayo era, en gran medida, surrealista y también Albor. Muchos críticos--es verdad--se han empeñado--y Dámaso Alonso es uno de ellos--en

fomentar el enorme error literario y académico de que el arte español se caracteriza por el realismo. No, el arte español se caracteriza por el disparate.

G.P. ¿Dónde y en qué circunstancias apareció por primera vez el término surrealismo en España?

E.F.G. Yo creo que la primera vez que apareció este término fue en el título de un libro, en la Antología de la poesía francesa superrealista, de Díez Canedo. El libro es excelente, pero el título es inapropiado. Se usó el subtítulo "surrealismo," que había puesto Guillaume Apollinarie a Les Mamelles de Tiresias, comedia surrealista, porque se había hecho en uso excesivo del término realismo, manchado ya por la literatura realista y el arte realista cuando ese realismo era mutilado porque presentaba sólo un aspecto de la realidad, que era el aspecto sensorial, lo que percibimos por nuestros sentidos, pero no lo que percibimos por nuestros espíritus. Lo que quiere decir surrealismo es realismo real, verdadero realismo; la realidad total.

G.P. ¿De qué forma se manifiesta este surrealismo en España?

E.F.G. El libro de Juan Francisco Aranda, El surrealismo español, da tantos datos, que se ve que España está impregnada de influencia surrealista y de surrealismo natural. Aquí, en los Estados Unidos, lo que se llama "pop art"--el verdadero--se puede considerar surrealista.

G.P. Sin embargo, por lo que tiene de mágico parece como si el surrealismo fuera germen irracional de todas las formas artísticas.

E.F.G. Sí, por eso los surrealistas le concedieron siempre tanta importancia al arte de los pueblos primitivos y a las creaciones tradicionales: fantasías, leyendas, invenciones, etc.

G.P. ¿Qué significa el surrealismo dentro de la historia del arte y la literatura?

E.F.G. El surrealismo es una herencia en gran parte del romanticismo. Es una exacerbación del romanticismo. Por eso, a los escritores surrealistas les interesa tanto la novela gótica.

G.P. ¿Cómo ve el surrealismo en los Estados Unidos?

E.F.G. En este país no hay traducido del surrealismo casi nada, únicamente en Nadja y los Manifiestos del Surrealismo, de Breton. De Aragón hay sus horrendas novelas realistas, pero no su obra surrealista. España y Estados Unidos son dos países refractarios al surrealismo. Aquí no ha entrado el surrealismo, como no ha entrado en España. No ha sido admitido, ha sido rechazado.

G.P. ¿A qué se debe ese rechazo?

E.F.G. Yo creo que principalmente influye el elemento erótico, que en España lo rechazaba la estupidez congénita del clericalismo español y en los Estados Unidos la estrictez igualmente estúpida del protestantismo. Por eso, en ambos países se pasó de la restricción más estricta de lo erótico al despilfarro pornográfico más repulsivo y humillante.

G.P. El crítico Wallace Fowlie dice que después de un lapso de veinte años, la influencia del surrealismo en la mayoría de los países aparece muy superficialmente. Ya hemos hablado de España y los Estados Unidos. ¿Cuál es la situación del surrealismo en otros países y cuál es su participación actual en el movimiento surrealista?

E.F.G. A Joseph Pierre, el mejor crítico de arte de Francia, le ha encargado un editor una obra monumental sobre el surrealismo. Se llamará El universo surrealista. El año pasado participé en una exposición internacional surrealista en el Museo de México, en dos en provincias de Francia este año (1982), en una a principios de enero en Londres . . .

Por otra parte, en la crítica sigue habiendo un gran interés por el surrealismo: ahí están los libros de Legrand sobre Breton, el que editó aquí Franklin Rosemont, en el que me cita muchas veces, y digo esto no para presumir sino porque soy un surrealista vivo, menos viejo que Miró y que Picasso. También hay que mencionar los libros sobre surrealismo de Matthews. La bibliografía surrealista ha aumentado prodigiosamente en todo el mundo durante los últimos años. Otra cosa es que no pocos autores denoten no haberse enterado de lo que se trata.

G.P. ¿Podría hacerme un breve comentario sobre los siguientes escritores y artistas, alguno de los cuales aparece más de una vez citado en sus libros? Para empezar, ¿cuáles cree usted que son las figuras más importantes, en el mundo moderno?

E.F.G. Yo creo que el mundo moderno no se entendería sin Marx, Freud, Einstein, Trotsky, Picasso y Breton, se esté o no esté de acuerdo con ellos. El mundo no sería lo que es sin las obras e intuiciones de estos hombres. La influencia de estos individuos es más grande incluso que la de acontecimientos inmensos como la Revolución Rusa, que fue gran signo inicial de esperanza liberadora extraordinaria, infortunadamente convertida en la tiranía más brutal y denigrante para el espíritu y la vida.

G.P. Volvamos a otras figuras que usted menciona frecuentemente, por ejemplo, William Blake.

E.F.G. Me parece extraordinario como poeta y como dibujante. Blake renovó toda la técnica del grabado. En general, los surrealistas lo estimamos mucho. Su obra está llena de intuiciones geniales.

Lo que hoy se llama ciencia, antes fue superstición. Esta es una idea de Blake. La superstición es una forma de conocimiento intuitivo, de tipo primitivo, que después se desarrolla en una realidad científica, que es lo que ha pasado con la interpretación onírica.

G.P. No hace demasiado tiempo se celebró en el Museo de Arte Moderno de Nueva York una exposición retrospectiva de las obras del pintor De Chirico. ¿Qué opina usted de él?

E.F.G. Para mí es el más grande pintor moderno. Sin embargo, su obra perdió su genialidad inicial. Después reaccionó contra su propia obra y aduló a Mussolini.

G.P. Para André Breton los Cantos de Maldoror, de Lautréamont, era la obra más genial de los tiempos modernos. En la obra de Isidore Ducasse hay una terrible y diabólica rebeldía contra todo lo rutinario y gris de la vida. ¿No hay en su propia obra mucho de esto?

E.F.G. Yo creo que sí, aunque eso no sería necesariamente por influencia de Lautréamont sino por mi actitud personal ante la vida. Estamos contra este desarrollo industrial que está arrastrando al mundo a su destrucción o a su regreso a la animalización total, a convertirnos todos en becerros, por medio de drogas y de una educación cretinizante. Por otra parte, las industrias químicas están envenenando los mares, los ríos. Se están perdiendo las especies

animales. Es un mundo horrible, en el que estamos entrando. El mundo no era perfecto, pero estaba mucho mejor que ahora. Lautréamont ha visto todo este horror proféticamente; porque el poeta es un profeta, un vaticinador (de ahí viene "vate," voz usada todavía en Sudamérica para denominar a los poetas). Los ejércitos romanos llevaban consigo al onirocrítico, que interpretaba los sueños, y no se decidía ninguna batalla sin que el onirocrítico dijera si los augurios eran favorables o no.

G.P. Usted dedicó su libro, Isla cofre mítico, a André Breton. ¿Qué influencia tuvo en su vida y en su obra el conocimiento personal del fundador del surrealismo?

E.F.G. André Breton es uno de los hombres más extraordinarias que yo haya conocido. Llegó a Santo Domingo junto con Wifredo Lam, el pintor surrealista cubano, al que yo conocía de Madrid, junto con Anna Zeghers, la autora de la novela La rebelión de los pescadores, Víctor Serge y el doctor Pierre Mabille, un profesor de la Sorbonne, que colaboró siempre con los surrealistas, muy amigo de Breton, autor de una antología de textos maravillosos.

Después, Breton volvió a Santo Domingo al cabo de tres años a reunirse con la que fue su mujer, y volví a verle. Me escribí mucho con él. Me invitaron a todas las exposiciones surrealistas. Y cuando fui a Francia, lo vi siempre.

Breton ejerció sobre mí una inmensa influencia espiritual, de la que me enorgullezco, no habiendo conocido a otro ser tan admirablemente extraordinario. Era hombre de convicciones arraigadas y gran honestidad.

G.P. Cuando algunos de los escritores y artistas del surrealismo iniciado por Breton se hicieron abiertamente miembros de partidos totalitarios, Breton los excomulgó, expulsándolos del grupo. ¿No es ésta una postura un tanto dictatorial y pontificante para un hombre que abogaba por una libertad sin cortapisas?

E.F.G. Esos escritores y artistas habían renegado de principios morales inexcusables. Un grupo que se propone como máximo fin la lucha, por todos los medios, por la libertad, ¿cómo puede tolerar que Aragón y Elouard se hagan partidarios del totalitarismo stalinista? En ese mismo instante dejaron

de ser surrealistas. Cuando Max Ernst se enorgullece y vanagloria por el premio recibido en la Bienal de Venecia (que había sido preparado), Breton se ríe porque él mismo había renunciado al Premio de la Ciudad de París. No fueron expulsados por capricho ni porque faltasen a una fe o un credo determinado, sino a un principio que los surrealistas consideramos fundamental, que es la conducta moral del individuo. La libertad de uno está en aceptar a los amigos que nos apetezca, así como rechazar a quienes tengamos por indeseables. Un luchador y cantor de la libertad, como Breton, difícilmente podría continuar siendo amigo del converso totalitario. Por lo demás, las expulsiones de que usted habla se llevaban a cabo colectivamente. No tiene sentido que siga siendo surrealista el que ha decidido, por su obra o acciones, dejar de serlo. Las asociaciones de médicos no admiten actrices, las de abogados no aceptan a los bomberos, ni los budistas a los protestantes, etc. Los términos Papa, pontificar, excomunión, aplicados a Breton con intención insultante, sólo reflejan la mala uva de los insultadores. La libertad tiene, desde luego, cortapisas. La mía no puede infringir la de los

demás. Y, que yo sepa, nadie es libre de divertirse provocando incendios.

G.P. ¿Con qué otro surrealista del grupo intimó usted, además de André Breton?

E.F.G. Me hice muy amigo de Benjamín Péret, quien presentó mi primera exposición en Guatemala, y después también mi primera exposición individual en París, en la galería de los surrealistas. A Péret lo había conocido en Barcelona--y también a George Orwell--en la oficina internacional de nuestro partido, en las Ramblas.

G.P. Yo creo que hay a veces algo de lúdico, a la manera joyciana, en sus novelas y cuentos. ¿Qué influencia ha tenido en su obra James Joyce?

E.F.G. Leí el Retrato del artista adolescente cuando era un muchacho, en una edición española, y me gustó mucho. Más tarde leí el Ulises. Creo que ha ejercido una influencia importante. Es una novela que hizo época, pero no me atrevería a juzgarlo, de todas formas. No me interesa enormemente.

G.P. Pasemos ahora al arte y la literatura hispánicos. ¿Se podría considerar a Goya como precursor del arte surrealista?

E.F.G.: Es un pintor fenomenal. Fue hombre de una inteligencia fabulosa. El surrealismo le debe mucho. Siempre se le considera como uno de los precursores, no por los retratos, que era pintura comercial con la que tenía que vivir y por la que tenía su posición en la corte. El mismo dice que cuando estaba solo y tenía tiempo, lo que a él le gustaba pintar eran sus cuadros fantásticos pequeños. También las decoraciones de las paredes de su casa, pinturas al óleo, todas escenas fantásticas: gente que vuela, diablos, peleas terribles, con un sentido simbólico. Sí, sin duda, podemos hablar del Goya surrealista.

G.P. Cuando hablemos de pintura surrealista hay que mencionar necesariamente a Salvador Dalí.

E.F.G. Le pasó lo mismo que a Rimbaud. Han sido geniales durante los años de juventud y agotaron todo su talento en esos años. Quizá cada individuo tiene una cantidad de talento, que si lo quema rápidamente, queda agotado para el resto de su vida

artística. Cuál sea la razón, no la sé.

G.P. En sus libros hay frecuentemente alusiones a la obra de Miguel de Cervantes. La estructura de una de sus novelas, Lo que sucedió, me parece muy cervantina por lo que tiene de técnica del engaste. También lo es su ironía--omnipresente--, pues no llega salvo en algunas ocasiones, a satirizar a sus personajes, sino que los ve con cierta compasión, con cierta benevolencia.

E.F.G. Cervantes me parece el más grande de todos. Yo lo admiro porque, además de ser gran escritor, era una buena persona, el español más bueno que ha habido en su época. Esa unión de la bondad espiritual, de la calidad humana con la calidad inventiva, es un gran prodigio.

La teoría de que la obra de arte se independiza del autor y vive por sí misma es una tontería. La obra de arte nos interesa porque está hecha por seres humanos y porque nos revela algo de ese ser humano que la creó. Tan pronto como las obras de arte las hagan los "computers," a mí no me interesarán absolutamente nada, y me imagino que a muchos otros tampoco. Cervantes repite en el Quijote que el

rasgo más distintivo de la condición humana es el agradecimiento. Yo he visto mucho desagradecimiento, y creo, como dice Cervantes, que el agradecimiento es el rasgo más profundo de la condición humana.

G.P. También en la novela a la que antes aludí, Lo que sucedió, hay mucho de humor, de risa, de burla. ¿Qué opina usted de Torres Villarroel?

E.F.G. Yo lo admiro enormemente. Fue un hombre que representó en la vida lo leído en las novelas picarescas. Es decir, que el tipo literario de las novelas picarescas después se convirtió en la realidad patética que es Torres Villarroel, escritor de una gracia enorme y con un sentido de profecía muy grande. Mucho de lo que él pronosticó se cumplió después. En gran parte es también un sucesor de Quevedo, como lo atestigua su libro en el que acompaña a Quevedo por las calles de Madrid.

G.P. Miguel de Unamuno ha influido de una manera u otra en todos los escritores de su generación y salvo excepciones (me refiero a las opiniones terribles de Ramón Sender en su libro Los Noventayocho), es admirado y respetado.

E.F.G. Unamuno es una figura extraordinaria. Su novela Nivola--neologismo preciso, poético en sí mismo, como si fuese una metáfora archiconcentrada--es una de las más originales de este siglo. (¿Ve usted amigo Piña? A Breton no le gustaban las novelas. Le parecían un género ridículo y trasnochado. A mí me gustan mucho y, sin embargo, tan amigos.) Con Lope de Vega y Antonio Machado creo que se ha exagerado su valor poético. Con Machado, tal vez se le haya sólo descentrado. Unamuno es sin duda un gran poeta y lo es siempre, o casi. Lope fue muy fecundo, muy inteligente, dotado de admirable instinto para descubrir lo poético donde quiera que se hallase, pero más habilidoso versificador que no creador real. Su fuerza poética me parece escasa. La estrella de Sevilla es la obra suya que me gusta más. Su personalidad como cortesano, saltimbanqui de amoríos e insultador de mujeres, me repele. Sus versos líricos, insoportablemente repetitivos, me cansan. Yo prefiero a Calderón, y de otros poetas, a Quevedo--el que más--y a Gracián. Lo que admiro inmensamente de Antonio Machado es su poesía en prosa, sus excepcionales creaciones, sobre Mairena ante todo, y sobre Abel Martín. Y me rindo ante la

entereza de su ejemplar calidad humana.

G.P. ¿Qué opina usted del novelista Pío Baroja?

E.F.G. Me parece un gran novelista. Me gusta muchísimo. Su lectura me estimula. Muchas veces se ha dicho que sus novelas tienen tanta acción para compensar su propia inactividad. Pero era hombre activo, viajaba mucho y se interesaba por lo que pasaba en todas partes adonde iba. Además, escribir es también una acción. Claro que no es hombre de acción en el sentido en que lo era Torres Villarroel, que toreaba, bailaba, hacía esgrima. Tengo verdadero entusiasmo por las dos novelas de Paradox; sobre todo, por Paradox Rey, que resultó profética.

G.P. Un pensador que ha sido muchas veces injustamente atacado, tanto por los intelectuales de derecha como por los de la izquierda, es Ortega y Gasset. Lo mismo que dijimos de Unamuno se podría decir de Ortega, que su influencia en las generaciones posteriores ha sido profunda y permanente.

E.F.G. Efectivamente, es parte de toda nuestra formación. Se han escrito libros diciendo que no era filósofo porque su filosofía no es sistemática, pero nadie

dice que la filosofía tenga que ser sistemática. La de Nietzsche no es sistemática tampoco. Ortega no sólo era filósofo, sino que tenía una penetración única. En La deshumanización del arte vio el cambio radical por el que estaba pasando el arte en su época, no sólo el plástico--al que se refiere principalmente--sino también al novelístico. Después de todo, en el mismo año (1925) en que escribe La deshumanización del arte, muere Lenin--muere una época, por consiguiente--pero muere también Kafka, con quien muere una época literaria. Escribir después de Kafka como se escribía antes de Kafka es una monstruosidad. Sin embargo, es una monstruosidad que se practica aún y que recibe premios y hasta sillones académicos.

G.P. En sus novelas hay grandes movimientos de masas (La novela del Indio Tupinamba, Lo que sucedió); en algunos de los cuentos de Federica no era tonta también. Ya Ortega había hablado de este fenómeno en su polémico libro La rebelión de las masas. ¿Qué opina usted de este libro?

E.F.G. En La rebelión de las masas Ortega avizoró lo que iba a suceder. Hoy lo estamos viviendo. Lo que

ocurre hoy es una rebelión de las masas. Mucha gente cree que hablaba de la rebelión de las masas trabajadoras contra la aristocracia o la burguesía. No es eso. En cada estamento social hay un grupo amorfo que es la masa, y una minoría, una élite, que es lo aristocrático, no como jerarquía social, sino del poder y como fuerza espiritual. Eso es lo que Ortega quiere decir; lo que pasa es que ha sido mal interpretado. En España hoy en día se le tiende a olvidar, pero en el mundo entero, en revistas, en libros de literatura, de filosofía, de arte y de sociología se le cita a cada instante. Es un hombre que ha tenido poca fortuna con su prestigio filosófico y literario. Ortega es un gran escritor, filósofo original, y dotado con una capacidad de intuición excepcional. El creador original e intuitivo paga caros sus dones, dando así pírrico alivio a los mastuerzos tuertos que no ven más que con su pequeño ojillo racional.

G.P. Algunos incluso le acusaron de nazi.

E.F.G. Ortega cometió errores. Por ejemplo, en una época, estando en la Argentina, dijo que era la hora de Alemania. Pero Ortega era un liberal de gran

integridad. Simplemente, se equivocó en eso. No era la hora de Alemania, por la que él tenía un cariño tremendo. Había estudiado allí. Ortega es una excepción en nuestra cultura. En España nunca abundaron los filósofos, lo cual no importa: unos países producen filósofos y otros países producen toreros y más vale torero bueno que filósofo malo. ¿Por qué, en vez de reprocharlos, se premia a los Alberti y a los García Márquez, que defienden un totalitarismo en nada menos siniestro que el nazi?

G.P. Usted le ha dedicado varios estudios a la obra de Federico García Lorca, sobre todo a sus obras surrealistas: Poeta en Nueva York, Así que pasen cinco años. ¿Qué influencia ha ejercido Lorca en su propia obra?

E.F.G. García Lorca es el poeta más grande de todo lo que va de siglo. Sus obras principales son Poeta en Nueva York y Así que pasen cinco años, además de las pequeñas farsas breves y los relatos publicados en la revista Gayo. El resto de su obra es más tradicional. En donde están su novedad y genio es en sus obras surrealistas. También hay que recordar su Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. La invención metafórica de Lorca es única.

G.P. Otro poeta que en su momento aportó mucho al surrealismo español es Rafael Alberti. Después siguió por otros derroteros, ajenos al surrealismo.

E.F.G. Alberti es un poeta que empezó bien y que acabó mal. Tiene mucha facilidad y gracia para escribir versos, pero me parece un poeta mediocre. Neruda también es un poeta mediocre. En aquel momento en España había poetas mucho más importantes que Alberti, y lo mismo sucede con Chile, donde había poetas mayores que Neruda. Ambos se han beneficiado de la propaganda comunista, por una parte, y de la estupidez burguesa por la otra, que precisamente porque son comunistas primero los rechaza, después los acepta para demostrar la imparcialidad de la cobardía académica.

G.P. En su libro Arte y artistas de Guatemala escribe usted: "En el Conservatorio hay un piano que cuando se le pisan los pedales chilla como si le pisasen los callos." ¿No es esto una greguería? ¿Cómo ha influido Ramón Gómez de la Serna en su obra?

E.F.G. Sí, ahora que cita ese pasaje, me parece una greguería. La greguería es un invento estupendo. Conocí a Ramón Gómez de la Serna. Hablé con él un par de

veces, pero muy brevemente. Una vez fuimos a Pombo, a pedirle una firma para una protesta, Sánchez Barbudo, Serrano Plaja, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Carlos Arias, Carlos Gurméndez y yo. Ramón era un hombre muy simpático y natural. Yo lo considero como escritor muy próximo al surrealismo. Además, su libro Ismos le dedica el capítulo más importante al surrealismo. Otros "ismos" desaparecieron. El surrealismo permanece.

G.P. El cuento "El hombre verde" (de su libro Federica no era tonta y otros cuentos) va encabezado por una cita de Historias e invenciones de Félix Muriel, de Rafael Dieste. ¿Cuál ha sido la influencia de Dieste en su obra?

E.F.G. Yo conocía a Dieste desde los años anteriores de la guerra y la admiraba como todos los jóvenes intelectuales de aquella época. Era hombre muy inteligente y de gran elocuencia. Hice gran amistad con él y con el hermano, Eduardo Dieste. Rafael pertenece a una de esas numerosas familias que hay en Galicia en las que la mitad son gallegos y la otra mitad de países hispanoamericanos. En el caso de Dieste, la mitad era de Galicia y la otra mitad de Uruguay.

Eduardo Dieste publicó en Madrid un libro muy bello, ilustrado por Arturo Souto, que se llamaba Buscón, poeta y su teatro, libro que recoge varias obras: ensayos, críticas, poemas y narraciones literarias. El libro lo editó Pueyo. Lo ayudé mucho en esa edición, corrigiendo pruebas y leyéndolo. También ayudó Fernández Mezquita, que después fue secretario particular de Rómulo Gallegos.

Rafael Dieste influyó mucho en mí porque era un hombre muy honesto, un intelectual muy sano (muy irracional, por otra parte, y nada práctico). Era un niño, como lo son los poetas. Juan Ramón era un niño y Guillén y Lorca. El que no es poeta es porque se le murió el niño que tenía dentro. El niño tiene esa capacidad de admiración, esa absorción de lo maravilloso, de ver todo de una manera distinta y de imaginar cosas asombrosas, verdaderas imágenes poéticas. Todo esto, cuando crecemos, lo vamos perdiendo al recibir la educación racional que nos mutila mental y espiritualmente. El niño está virgen ante todo lo desconocido. Ve donde nosotros no vemos. Así era Rafael Dieste.

G.P. En ciertos aspectos, las vidas de Serrano Poncela y la suya son vidas paralelas: la guerra, el exilio, Centroamérica, Nueva York . . .

E.F.G. A Segundo Serrano Poncela lo conocí en Madrid. Lo conocía mucho porque él era uno de los líderes de la juventud socialista española. En vísperas de la guerra coincidimos en una reunión de tipo político. Después nos vimos también en varias ocasiones. En Santo Domingo también nos encontramos y después volvimos a coincidir en Puerto Rico. Cuando yo estaba en Guatemala, nos escribíamos.

A Serrano Poncela lo trataron muy mal después de la guerra porque había cometido errores. Del otro lado, con Franco se hacía lo mismo, claro que para ellos el que lo hacía pasó a ser un héroe nacional. Serrano Poncela era entonces muy joven y ambicioso. Como todo ser humano tiene derecho a reivindicarse con su conciencia a cuestas. El trató de hacerlo superándose como escritor y llevando a la cabeza lo que no podía arrancarse del corazón.

Serrano Poncela creaba animadversión hacia él porque estaba muy seguro de sí mismo y tenía un juicio muy claro de las cosas. No era arrogante, pero no le

interesaba la conversación con gente ni escritores mediocres. Esto hizo que algunos--que hoy tienen cierto nombre--conspiraran contra él, llegando a calumniarlo acerbamente.

G.P. ¿Había publicado Serrano Poncela antes de la Guerra Civil? ¿Qué le parece como novelista y cuentista?

E.F.G. No, solamente había publicado antes de la guerra algunos artículos de periódicos y quizá poesía suelta. Como escritor me parece estupendo. Pero yo le encuentro un par de defectos--y se lo dije a él. A través de sus novelas deja ver al lector el éxito que tiene con las mujeres. El otro es citar en diversos idiomas, cuando no conocía esas lenguas. Esos pequeños rasgos de vanidad me parecían ridículos en un hombre que poseía capacidad suficiente para prescindir de esa clase de alardes. Homero tampoco sabía alemán, y era Homero. Literariamente, Serrano Poncela es uno de los más sabios y grandes creadores del exilio.

G.P. Usted había sido pintor antes que escritor. Ha expuesto en las principales capitales del mundo. La primera exposición de su vida fue en Santo

Domingo, presentada por Manuel Valldeperes en 1942. Su primera exposición en Puerto Rico la presentó Pedro Salinas. Su primera exposición en Nueva York fue en 1949, presentada por Marcel Duchamp y Julián Levy; en París, Benjamín Péret; en Madrid, Santiago Arbós. A partir de 1942 participa usted en todas las exposiciones internacionales de surrealismo. Otros escritores españoles, que fueron en algún momento surrealistas, también se dedicaron a las artes plásticas: Lorca hizo en Barcelona una exposición de dibujos en color, es bien conocida la labor pictórica de Alberti, Moreno Villa y Prados y otros muchos también pintaban. ¿Cree usted que el surrealismo, que tanta importancia concede a la imagen, vehiculiza especialmente la bipolaridad artística?

E.F.G. Es que la imagen poética más importante es siempre visual: se ve en Lautréamont, se ve en Rimbaud, en San Juan de la Cruz, en Garcilaso de la Vega. No puede haber abstracciones. No se va a hacer poesía de conceptos filosóficos o científicos; es imposible. La poesía está en todas partes, como decía Lorca. Los renacentistas italianos hablaban de la pintura escrita y de la poesía pintada.

G.P. Usted le dedicó varios años de su vida al estudio de la música. Fue después violinista. ¿Cree que ha podido influir su educación musical en su obra literaria?

E.F.G. Ahora que me pregunta, pienso que a veces, leyendo algo que escribí, lo corrijo porque me parece que la frase carece de un ritmo determinado. Quizá exista relación entre el ritmo literario y el ritmo musical. También, el sonido de las palabras: a veces hay que cambiar un adjetivo por otro porque es más sonoro y esa sonoridad le cede más elocuencia, con ella resulta más justo lo dicho.

G.P. A veces ocurre lo contrario, como cuando conscientemente busca usted cacofonías para resaltar lo grotesco de una situación. Eso se nota mucho en La novela del Indio Tupinamba.

E.F.G. Sí, tiene razón, también ocurre así. Pero la cacofonía puede ser musical y ser expresiva y bella, como en ciertos versos de Góngora.

G.P. ¿Cuál de sus obras--novelas y cuentos--le parece más surrealista?

E.F.G. De los cuentos creo que "Nostálgico pronóstico" es el más surrealista. Mi novela Lo que sucedió es muy surrealista. Críticos como Llorens y Sobejano piensan que Lo que sucedió es mejor que mi anterior La novela del Indio Tupinamba. Yo también creo que me salió mejor. A uno, a veces, le salen las cosas de chiripa.

G.P. Ya Paul Elouard, al principio del movimiento surrealista, había dudado del automatismo psíquico puro y de la escritura automática. Para André Breton, el surrealismo se basaba en el "automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón ajeno a toda preocupación estética o moral." ¿Qué importancia tiene para usted en su creación literaria el automatismo?

E.F.G. Mucha gente piensa que el surrealismo es sólo el automatismo. El automatismo fue una exploración inicial. No hay que hacer forzosamente escritura automática.

G.P. Eso llevaría a un callejón sin salida. Sin embargo, Breton le daba mucha importancia.

E.F.G. Pero él mismo dice que el automatismo fue un período de exploración, de investigación. El estaba sorprendido por los resultados admirables que se estaban obteniendo con esa técnica. Hay novelas y poemas que no son automáticos, pero son evidentemente surrealistas. La subjetividad, lo inesperado, la sorpresa y la originalidad metafísica son todos los elementos de novedad que el surrealismo estima considerablemente, porque abren nuevas perspectivas para entender el mundo y el ser humano.

G.P. ¿Planea cuidadosamente la estructura de sus relatos o se deja llevar por la espontaneidad?

E.F.G. Yo empiezo a escribir siempre sin saber lo que va a salir (en ficción, claro). Una vez le preguntaron a Rafael, el pintor renacentista italiano, que si hacía muchos croquis, y contestó que él comenzaba a trabajar con una "certa" idea. Pues eso me pasa a mí.

G.P. Sin embargo, sus cuentos parecen haber sido escritos siguiendo un plan perfectamente trazado de antemano.

E.F.G. Pueden dar esa idea, pero no es así. No nunca planeo nada. No sé hacerlo. Por ejemplo, para el cuento "El estudiante" me inspiré viendo la desproporción enorme que hay entre un mecanismo burocrático fabuloso que tienen las universidades y el mecanismo, fabuloso también, de profesores. Va a llegar un momento que habrá un estudiante sólo y tendrá que conservarse para justificar la existencia de la universidad.

G.P. Usted ha escrito ensayos (La leyenda, de Lorca y otros ensayos), cuentos (Federica no era tonta y otros cuentos), novelas (Lo que sucedió, La novela del Indio Tupinamba, El clavo), poesía (Estela de presagios). ¿Qué opina de la distinción entre los géneros literarios puesto que el surrealismo quería abolirlos, aunque en su obra aparecen muy bien definidos y delimitados?

E.F.G. Puesto que hay maneras diversas de afrontar el problema literario, que es tan vasto, desde un punto de vista práctico, la división de género es útil y además existe, eso no se puede dudar. Una cosa es la novela El señor de Bembibre y otra cosa La Estrella de Sevilla, como otra cosa muy

diferente es el Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. Son obras bien claramente distintas, como son distintos un cuadro pintado al óleo y un dibujo a tinta, o una escultura policromada y otra sin policromar. Lo que me parece absurdo es que se quiera someter la creación artística a la rigidez que se les adscribe a esas categorías. El libro de Torres Villarroel, Vida, tanto puede ser una novela, como una biografía, como un relato, o un ensayo; en fin, mil cosas.

G.P. En ese caso usted estaría de acuerdo con Cela cuando--muy socarronamente--dice que una novela es novela cuando en la portada del libro aparece la palabra "Novela."

E.F.G. Eso es lo que creo. Y haré cuanto pueda para no estar de acuerdo con Cela en absolutamente nada más.

Bibliografía

I. Autores estudiados.

ANDUJAR, Manuel.

Novelas

Cristal herido. México: Editorial Isla, 1945 (segunda parte del ciclo "Lares y penares").

Vísperas: I. Llanura. II. El vencido. III. El destino de Lázaro. Barcelona: Editorial Andorra, 1970 (primera parte del ciclo "Lares y penares"). También en Alianza Editorial, Madrid, 1976-1977. Llanura, El vencido y El destino de Lázaro aparecieron en México en 1947, 1949 y 1959 respectivamente.

Historias de una historia. Madrid: Al-Borak, 1973 (tercera parte del ciclo "Lares y penares").

Cita de fantasmas. Barcelona: Editorial Laia, 1984.

La voz y la sangre. Madrid: Iberoeuropea de Ediciones, 1984.

Novela corta

La sombra del madero. Madrid: Alfaguara, 1966.

Relatos

Partiendo de la angustia y otras narraciones. México: Editorial Moncayo, 1944.

Los lugares vacíos. Madrid: Editorial Helios, 1971. Contiene los siguientes relatos: "El mejor de nosotros"; "Guillermo, el de Caspe"; "Para la próxima figura de barro"; "La mujer de Fabián"; "Al cruzar mi frontera"; "Como si acabase de ocurrir"; "La fina hebra pajiza"; "'Argos,' el farol"; "Un abril, aquella primavera"; "Yacentes"; "Milagro del sotero"; "De recién casados"; "Olor a rancio"; "Crisanto."

La franja luminosa. Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios Provisionales, 1973. Contiene los siguientes relatos: "La franja luminosa;" "Calleja de las ánimas"; "Acércate, sombra"; "Hombre de iniciales."

Secretos augurios. Madrid: Emiliano Escolar, 1981. Contiene los siguientes relatos: "La otra, desde el más allá"; "Arturo, el innovador"; "Título, a vuestro parecer"; "La enajenación de Hilario"; "Durante una eternidad...Las copas del pinar"; "Visita irreprochable"; "El viudo alegre"; "Pequeñas escenas para breves misterios"; "Mi desventurado amigo"; "Descifrados fueron los arcanos"; "Cuatro versiones del señor Eulogio y su rutina"; "La duplicación de las sombras"; "Baltasar y su problema"; "El juego de las predilecciones"; "Hijo único"; "Un episodio celestial."

Relatos aparecidos en antologías

"Distancias." En Narraciones de la España desterrada. Antología de Rafael Conte. Barcelona: EDHASA, 1970.

"Sillón de patriarca." En Manifiesto español o una antología de narradores. Antología de Antonio Beneyto. Barcelona: Edit. Marte, 1973.

"Animas encontradas." En Narraciones de lo real y lo fantástico. Antología de Antonio Beneyto. Barcelona: Ed. Picazo, 1971. Segunda edición Bruguera, 1977.

"La fina hebra pajiza." En Narradores andaluces. Antología de Rafael de Cózar. Legasa Literaria, 1981.

Otros relatos no incluidos en libro

"Fin de jornada." Fablas, Nos. 50-51 [Las Palmas de Gran Canaria], febrero 1974.

"Rotas las amarras." Diario Tele-Exprés [Barcelona], marzo 1974.

"Acertijo de feria." Papeles de Son Armadáns [Palma de Mallorca], noviembre-diciembre, 1975.

"La cintura-Una pulsera rota-Aquella función de circo." Q.P., noviembre 1978.

"Imposible ya albergarlo en mí." Andarax [Almería], junio 1979.

"Constelación de recuerdos o don Sebastián." Diálogos, No. 89 (1979). También aparecido en Cuadernos de narradores andaluces [Sevilla], No. 1, 1981.

"Hermano de José." Semana de Bellas Artes [México], 1 agosto 1979.

"Cosas de la edad." El Nacional [México], 26 agosto 1979, pp. 3-4. También aparecido en Cuadernos de narradores andaluces, No. 1 (1981).

"Candelaria." Q.P., septiembre 1980.

"Nuevo episodio celestial." Insula, diciembre 1981.

"Los sucesores." Nueva Estafeta [Madrid], octubre 1981.

"Alejandro y 'Barajas.'" Q.P., No. 174 (1981).

"Hacia el Sur, un comunero." Los Cuadernos del Norte, No. 20 (1983).

"Rent a car." Q.P., diciembre 1983.

"Conjetura de Sor Teresa y de don Diego." Fin de siglo [Jerez de la Frontera], Nos. 6-7 (1983).

Teatro

El primer Juicio Final; Los aniversarios; El sueño robado. México: Ed. de Andrea, 1961.

En la espalda, una X. Palma de Mallorca: Ed. Papeles de Son Armadáns, 1973.

Aquel visitante. Palma de Mallorca: Ed. Papeles de Son Armadáns, 1974.

Poesía

La propia imagen. México, 1961.

Campana y cadena. Alcalá de Henares: col. Aldonza, 1965.

La propia imagen. Selección de los anteriores poemarios, por Víctor Pozanco. Madrid: Ed. Ambito literario, 1977.

Fechas de un retorno. Madrid: Ed. Ambito literario, 1979.

Crónicas, ensayos

Saint Cyprien, plage, campo de concentración (crónicas). México: Cuadernos del Destierro, 1942.

La literatura catalana en el destierro. México: Costa-Amic, 1949 (conferencia).

Cartas son cartas. México: Finisterre, 1968 (selección epistolar).

"Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica." Vol. III de la obra El exilio español de 1939. Madrid: Taurus, 1975.

Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del siglo XX. Zaragoza: Ediciones de Heraldo de Aragón, 1981.

Encuentros con don Pío; homenaje a Pío Baroja. Madrid: Al-Borak, 1972.

Narrativa del exilio español y literatura latinoamericana. Toulouse, 1974. También "Narrativa del exilio español y literatura latinoamericana," en Cuadernos Hispanoamericanas, No. 295 (1975), p. 24.

Andalucía e Hispanoamérica: Crisol de mestizajes. Sevilla: EDISUR, 1982.

Bibliografía sobre Manuel Andújar y su obra literaria

Conte, Rafael. "El realismo simbólico de Manuel Andújar." Prólogo a Vísperas. Barcelona: Ed. Andorra, 1970.

Conte, Rafael. "Un balance narrativo. De Cela a Corpus Barga." Informaciones de las Artes y las Letras [Madrid], No. 285 (1973), pp. 1-2.

Conte, Rafael. "Las tres vidas de Manuel Andújar." Prefacio a Secretos augurios. Madrid: Emiliano Escolar editor, 1981.

Cózar, Rafael de. Cuestionario en la antología Narradores andaluces. Ed. Legasa Literaria, 1981. Se incluye biografía y bibliografía sobre Manuel Andújar.

Díez, Luis A. "Los amargos principios dorados de Manuel Andújar." Revista de la Comunidad Latinoamericana de Escritores [México], No. 16 (1975), pp. 87-94.

Domingo, José. "Vísperas, una trilogía de Manuel Andújar." Insula, Nos. 284-285 (1970), p. 31.

Domingo, José. "El último premio 'Leopoldo Alas' y otros libros de cuentos." Insula, No. 299 (1971), p. 7 (sobre Los lugares vacíos).

Esteban, J. "Manuel Andújar o la literatura del arraigo." Triunfo, No. 562 (1973).

Fajardo, José Manuel. "Manuel Andújar, memoria de otra España." Entrevista. Informaciones, 2 junio 1983, pp. 6-7.

Joly, Monique, Ignacio Soldevila y Jean Tena. Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975). Montpellier: Collection du Centre d'Etudes Sociocritiques, 1979.

Marra-López, J.R. Narrativa española fuera de España. Madrid: Ed. Guadarrama, 1963.

Nora, Eugenio G. de. La novela española contemporánea. Vol. III. Madrid: Gredos, 1962.

Pérez Minik, Domingo. "Manuel Andújar o la fidelidad a una España en vísperas." Cuadernos Hispano-americanos, Nos. 253-254 (1971), pp. 366-72.

Pérez Minik, Domingo. "Un exiliado distinto: Manuel Andújar o los lugares vacíos." Cuadernos de narradores andaluces, No. 1 (1981), p. 3.

Rodríguez Padrón, Jorge. "Apuntes iniciales sobre Vísperas, de Manuel Andújar." Cuadernos Hispanoamericanos, No. 316 (1976), pp. 153-63.

Rodríguez Padrón, Jorge. "El mestizaje como identidad cultural." Insula, No. 431 (1982), p. 10.

Salcedo, Emilio. "Vísperas españolas del novelista Manuel Andújar." El Norte de Castilla [Valladolid], 9 agosto 1970.

Salcedo, Emilio. "Un lugar para Manuel Andújar." Prólogo a Los lugares vacíos. Madrid: Ed. Helios, 1971.

Saludes, Esperanza. "El arraigamiento español en las novelas de Manuel Andújar." MLA Convention. Nueva York, 27 diciembre 1981.

Sanz Villanueva, Santos. "La narrativa del exilio." En Cultura y Literatura. Vol. IV de El exilio español de 1939. Ed. José Luis Abellán. Madrid: Taurus Ediciones, 1977.

Sanz Villanueva, Santos. "Presencia de Manuel Andújar." El País, 14 febrero 1982. p. 5 (sobre Secretos augurios y Grandes escritores aragoneses en la narrativa española del siglo XX).

Valbuena Prat, A. Historia de la literatura española. Vol. III. Barcelona: G. Gili, 1950, pp. 431-32.

SERRANO PONCELA, Segundo.

"Novellae"

Habitación para hombre solo. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1963.

El hombre de la cruz verde. Andorra la Vella: Editorial Andorra, 1969. Contiene, además, dos relatos: "Lluvias de primavera" y "Unos pies desnudos."

Novela

La Viña de Nabot. Madrid: Ediciones Albia, 1979.

Relatos

Seis relatos y uno más. México: n.p., 1954. Contiene: "Edipo," "El juicio de París," "Un diálogo," "El centinela," "El huésped," "Una pasión culpable," "Amor a primera vista."

La venda. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1956. Contiene los siguientes relatos: "La venda," "Amore amaro," "El encuentro," "Prisioneros de guerra," "El retorno," "Fraülein Inka," "El íncubo," "Un susto."

La raya oscura. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1959. Contiene los siguientes relatos: "La raya oscura," "El zopilote," "La 'Bonne Ercilie,'" "El cónsul," "El faro."

La puesta de Capricornio. Buenos Aires: Editorial Losada, 1959. Contiene los siguientes relatos: "La puesta de Capricornio," "Cirios rojos," "Unos pies desnudos."

Un olor a crisantemo. Barcelona: Seix Barral, 1972. Contiene: "Solo de guitarra," "La copa quebrada," "La máscara," "Un olor a crisantemo."

Los huéspedes. Caracas: Monte Avila Editores, 1968. Contiene los siguientes relatos: "La sirena," "El homúnculo," "La Mandrágora," "Edipo," "Bellos imposibles," "Francisca, mi bella Francesca," "El centinela," "Dominus autocrator," "El juicio de París," "Una pasión culpable," "Amor a primera vista," "El doble," "Un día para las lilas," "El filántropo," "El féretro," "El evangelista."

Ensayos

Un peregrino español. Santiago, R.D.: La Información, 1940.

El alma desencantada y otros ensayos. Santiago, R.D.: La Información, 1941.

El pensamiento de Unamuno. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

"La novela española contemporánea." La Torre, No. 2 (1953), pp. 105-28.

Antonio Machado, su vida y su obra. Buenos Aires: Editorial Losada, 1954.

"¿Qué es la literatura?" La Torre, No. 4 (1954), pp. 147-73.

"Encuentro con don Miguel." Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, No. 22 (1957), pp. 33-37.

El secreto de Melibea y otros ensayos. Madrid: Taurus Ediciones, 1959.

Dostoiewski menor. Madrid: Taurus Ediciones, 1959.

"La canción de gesta de Ignacio Sánchez Mejías." Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, No. 39 (1959), pp. 58-64.

Del Romancero a Machado. Caracas: Ed. de la Universidad Central de Caracas, 1962.

Formas de vida hispánica (Garcilaso, Quevedo, Godoy y los Ilustrados). Madrid: Editorial Gredos, 1963.

"Séneca entre españoles." Cuadernos Americanos, mayo-junio 1964, pp. 97-112.

Literatura y Subliteratura. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1966.

"El novelista y su sombra." Insula, No. 235 (1966), pp. 1 y 2.

"El ojo y la letra." Insula, No. 271 (1969), pp. 6 y 11.

Segundo Serrano Poncela fue redactor de La Información, en Santiago de los Caballeros (República Dominicana). Fue también colaborador de La Poesía Sorprendida. Publicó ensayos en Anales de la Universidad y en los Cuadernos Dominicanos de Cultura, entre otros.

Bibliografía

Aub, Max. Manual de Historia de la Literatura Española. Vol II. México: Editorial Pormaca, 1966, p. 329.

Brandenberger, Erna. Estudios sobre el cuento español contemporáneo. Madrid: Editora Nacional, 1973, pp. 41-43.

Campos, Jorge. "La Viña de Nabot, de Serrano Poncela." Insula, No. 239 (1966), p. 8.

Cano, J.L. "Segundo Serrano Poncela: Seis relatos y uno más." Insula, No. 105 (1954).

----------. "La raya oscura." Insula, No. 158 (1960), pp. 11-12.

----------. "Un olor a crisantemo." Insula, No. 175 (1961).

Castroviejo, Concha. "Segundo Serrano Poncela: El hombre de la cruz verde." Insula, Nos. 296-297 (1971), p. 27.

Domingo, José. La novela española del siglo XX. De la postguerra a nuestros días. Vol II. Barcelona: Editorial Labor, 1973, pp. 84-85.

----------. "La obra narrativa de S. Serrano Poncela." Prólogo a El hombre de la cruz verde. Andorra la Vella: Editorial Andorra, 1969, pp. 9-14.

F.S.F. "La venda." Indice de Artes y Letras [Madrid], Nos. 116-117 (1958), p. 31.

Gimferrer, Pedro. "En torno a la obra narrativa de Serrano Poncela." Insula, No. 226 (1965), p. 7.

González, Emilio. "Seis relatos y uno más." Revista Hispánica Moderna, 22, Nos. 1-2, pp. 318-19.

Iduarte, Andrés. "La España y el mundo dramático de S. Serrano Poncela." Revista Hispánica Moderna, 23, No. 4 (1957), pp. 320-22.

Iglesias, J. "Dos representantes de la nueva literatura española: S. Serrano Poncela y Juan Goytisolo." Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, No. 26 (1957), pp. 97-99.

Joly, Monique, Ignacio Soldevila y Jean Tena. "Variations sur le roman historique. Introduction a l'oeuvre de Segundo Serrano Poncela." En Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975). Montepellier: Collection du Centre d'Etudes Sociocritiques, 1979, pp. 169-74.

Llorens, Vicente. Memorias de una emigración. Santo Domingo, 1939-1945. Barcelona: Editorial Ariel, 1975, pp. 145-51.

Marco, Joaquín. "Literatura y Subliteratura." Insula, No. 238 (1966), p. 8.

Martínez,Carlos. Crónica de una emigración (La de los Republicanos Españoles en 1939). México: Costa-Amic, 1959, pp. 280-82.

Marra-López, J.R. "Segundo Serrano Poncela. La difícil comunicación." En Narrativa española fuera de España (1939-1961). Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963, pp. 413-41.

----------. "Serrano Poncela: La venda." Insula No. 156 (1959).

Nora, Eugenio G. de. La novela española contemporánea 1939-1967. Madrid: Editorial Gredos, 1982, pp. 237-39.

Pérez-Guerra, José. "Reivindicación de Segundo Serrano Poncela, escritor." Informaciones de las Artes y las Letras, junio 1983, pp. 8-9.

Rial, J.A. "Los caracteres como valores en la novelística de Serrano Poncela." Revista Nacional de Cultura [Caracas], septiembre-octubre 1983, pp. 44-64.

Sanz Villanueva, Santos. "La narrativa del exilio." En Cultura y Literatura. Vol. IV de El exilio español de 1939. Madrid: Taurus Ediciones, 1977, pp. 173-74.

Villanueva, Darío. "La novela." En El año literario español 1977. Madrid: Editorial Castalia, 1978, pp. 15-16 (sobre La Viña de Nabot), p. 19 (sobre Habitación para hombre solo).

FERNANDEZ GRANELL, Eugenio.

Escritos

El hombre verde. Santo Domingo: La Poesía Sorprendida, 1944 (relatos).

Arte y artistas en Guatemala. Guatemala: El Libro de Guatemala, 1949. La mayor parte de la edición fue secuestrada o destruída por el gobierno del General Arbenz. Los ejemplares salvados carecen de las páginas siguientes a la 210, según Granell.

Isla cofre mítico. Puerto Rico: Editorial Caribe, 1951 (ensayo).

La novela del Indio Tupinamba. México: Costa-Amic, 1959 (novela).

El clavo. Madrid: La Novela Popular inédita española, 1967 (novela).

Lo que sucedió. México: Editorial España Errante, 1968 (novela).

Federica no era tonta y otros cuentos. México: Costa-Amic, 1970 (relatos).

La Leyenda, de Lorca, y otros escritos. México: Costa-Amic, 1973 (ensayos).

Estela de presagios. Toronto: Ediciones Oasis, 1981 (poemas).

Picasso's Guernica. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

La novela del Indio Tupinamba. Primera edición española. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982.

Artículos en periódicos, revistas, etc.

"Con el Doctor Pierre Mabille." Entrevista. La Nación [Santo Domingo], 26 julio 1941.

"La timidez." La Nación, 27 enero 1942.

"Literatos europeos que viven en América." La Nación, 12 diciembre 1942.

"El surrealista Breton." La Nación, 24 mayo 1943.

"Surrealistas chilenos." La Nación, 28 febrero 1944.

"S. Serrano Poncela, Poesía Medieval española, Cuadernos a Galatea." La Nación, 6 octubre 1944.

"Las Artes: Goya, pintor del drama de España." La Nación, 14 abril 1945.

"Falleció el pintor Solana." La Nación, 26 junio 1945.

"El surrealismo y la libertad." AGEAR [Guatemala], diciembre 1948.

"André Breton y América." Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas [Guatemala], marzo 1949.

"La saca, de Escobal, y el terror franquista." Conferencia. Casa Hispánica, Columbia University. Nueva York, 12 junio 1969.

"Nocturno de los 14, de Sender, es un gran triunfo de la imaginación." España Libre [Nueva York], 11 octubre 1969.

"Las novelas de Roberto Ruiz." España Libre, 2 enero 1970.

"Sobre los orígenes de la literatura del destierro." España Libre, 3 abril 1970.

"Vigencia del surrealismo." Encuesta de la revista El urogallo, Nos. 29-30 (1974).

"André Breton y los surrealistas en Santo Domingo. E. Granell contesta las preguntas de Stefan Baciu." Entrevista. El Imparcial [Guatemala], 24 mayo 1975.

"Sobre el surrealismo latinoamericano." La Hora [Guatemala], 12 abril 1980.

"¿Qué es el surrealismo?" Avisos de Cultura [Santa Cruz de Tenerife], 19 septiembre 1981.

"Rafael Dieste: Espello transparente." Grial [Vigo], 1982.

Bibliografía

Acevedo Escobedo, J. "Una novela y unas quijotadas." El Nacional [México], 11 febrero 1969.

Alins, Julián. "Tres premios, tres novelistas. Miguel Angel Asturias, Mario Vargas Llosa, E.F. Granell." El Imparcial [Guatemala], 11 noviembre 1967.

----------. "Una pica en Flandes." El Caribe [Santo Domingo], 12 noviembre 1968 (sobre Lo que sucedió).

----------. "De la novela al cuento." España Libre, 1 febrero 1971 (sobre Federica no era tonta).

Andújar, Manuel. "Una visión surrealista. La novela del Indio Tupinamba, de E.F. Granell." Quimera [Barcelona], octubre 1982.

Aranda, J.F. El surrealismo español. Barcelona: Lumen, 1981.

Baciu, Stefan. Antología de la poesía surrealista latinoamericana. México: Mortiz, 1974.

Breton, André. Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas. Valparaíso: Editorial Universitaria, 1979.

Bedouin, Jean-Louis. Vingt ans de Surréalism. París: Denoél, 1961.

Campos, Jorge. "Estelle Irizarry, La inventiva surrealista de E.F. Granell." Insula, No. 361 (1976).

Cirlot, Juan Eduardo. Introducción al surrealismo. Madrid: Revista de Occidente, 1953.

Fernández Santos, F. "Eugenio F. Granell: La novela del Indio Tupinamba." Cuadernos [París], 11 diciembre 1960.

Irizarry, Estelle. "Los hechos y la cultura en los Estados Unidos: Federica no era tonta." Nivel [México], junio 1971.

----------. "E.F. Granell: El clavo." El Tiempo [Nueva York], 9 julio 1972.

----------. "Los hechos y la cultura en los Estados Unidos: La Leyenda, de Lorca, y otros escritos." Nivel, No. 142 (1974).

----------. La inventiva surrealista de E.F. Granell. Madrid: Insula, 1976.

----------. "La literatura y la pintura de Granell." Conferencia. Sociedad Hispánica, Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas. Brooklyn College, CUNY, 3 diciembre 1979.

----------. "La única novela humorística y satírica sobre la guerra española es la del Indio Tupinamba, de E.F. Granell." Conferencia. AATSP Convention, Toronto, julio 1978.

Llorens, Vicente. Prólogo a la primera edición de La novela del Indio Tupinamba. México: Costa-Amic, 1959.

Llorens, Vicente. Memorias de una emigración. Santo Domingo, 1939-1945. Barcelona: Ariel, 1975.

Marra-López, J.R. Narrativa española fuera de España. Madrid: Guadarrama, 1963.

Martínez, Carlos. Crónica de una emigración. México: Ibero-Mex, 1959.

Martínez, Régulo. Republicanos en el exilio. Barcelona: Ed. Personas, 1976.

Matthews, J.H. The Imagery of Surrealism. Syracuse: Syracuse University Press, 1977.

Mayo, W.K. "El Indio Tupinamba, nuevo Quijote." El Mercurio (Chile), 24 julio 1960.

----------, "La guerra española y la literatura. El Indio Tupinamba." España Libre, 5 agosto 1960.

Monteforte Toledo, Mario. "Geografías." El Nacional, 9 mayo 1952 (sobre Isla cofre mítico).

Nora, Eugenio G. de. La novela española contemporánea. Vol. III. Madrid: Gredos, 1962.

Paz, Octavio. "Sobre el surrealismo hispanoamericano. El fin de las habladurías." Plural (México), agosto 1974.

Pego, Aurelio. "Raro libro de cuentos." España Libre, 9 octubre 1972 (sobre Federica no era tonta).

Quién es quien en las Letras Españolas. Madrid: Instituto del Libro Español, 1959.

Río, Angel del. Historia de la Literatura Española. Vol II. Nueva York: Holt, 1963.

R.M.L. "Eugenio Granell." La Estafeta Literaria (Madrid), 15 enero 1977.

Rosemont, Franklin. André Breton and the First Principles of Surrealism. Londres: Pluto Press, 1977.

----------, André Breton. What is Surrealism? Selected Writings. Londres-Nueva York: Monad, 1978.

Rubia Barcia, José. "Eugenio Fernández Granell: La novela del Indio Tupinamba." Revista Hispánica Moderna, abril 1961.

----------. "Festín durante la peste. A propósito de un libro de Granell." Revista Hispánica Moderna, 1963.

---------- Prosas de Razón y Hiel. Caracas: Ed. Casuz, 1976.

Sanz Villanueva, Santos. "La narrativa del exilio." En Cultura y Literatura. Vol. IV de El exilio español de 1939. Madrid: Taurus Ediciones, 1977.

----------. "El Indio Tupinamba, visión surrealista de la guerra civil." Camp de l'Arpa [Barcelona], junio 1982.

Serrano Poncela, Segundo. "En torno a la pintura surrealista de E.F. Granell." Panorama [Santiago de los Caballeros, R.D.], 1943.

Soler y Pérez, Francisco. "EFG." Nuestro Diario [Guatemala], 17 diciembre 1946.

Sobejano, Gonzalo. Novela Española de Nuestro Tiempo. Madrid: Prensa Española, 1970.

----------. "Estelle Irizarry, La invención surrealista de E.F. Granell." Hispania, 1979.

Suárez-Galbán Guerra, Eugenio. "Eugenio F. Granell y La novela del Indio Tupinamba." Insula, diciembre 1982.

Valldeperes, Manuel. "El surrealismo de Eugenio F. Granell." La Nación, 17 agosto 1943.

Zeller, Ludwig. "En la noche cerrada y amenazante." Prefacio a Estela de presagios. Toronto: Oasis, 1981.

----------. The Invention of the Dice or Eugenio Granell o La invención del dado. Toronto: Oasis, 1982.

II. Estudios y textos misceláneos.

Ayala, Francisco. El escritor en la sociedad de masas. México: Obregón, 1956.

Barthes, Roland. Camera Lucida. Reflections on Photography. New York: Hill, Wang, Farrar, Straus and Giroux, 1981.

Bataille, Georges. La literatura y el mal. Madrid: Taurus, 1977.

Beja, Morris. Film and Literature. New York: Longman, 1979.

Beneyto, Antonio. Censura y política en los escritores españoles. Barcelona: Euros, 1975.

Buñuel, Luis. Mi último suspiro. Barcelona: Plaza y Janés, 1982.

Butor, Michel. Sobre literatura. Barcelona: Seix Barral, 1960.

Castro, Américo. La realidad histórica de España. México: Ed. Porrúa, 1973.

Chen-Chi, Chang. La práctica del Zen. Buenos Aires: Edit. La Pléyede, 1971.

Cirlot, J.E. A Dictionary of Symbols. New York: Philosophical Library, 1981.

Ducrot, O., and Tzvetan Todorov. Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979.

Eliade, Mircea. Yoga, Inmortalidad y Libertad. Buenos Aires: Edit. La Pléyede, 1971.

Marañón, Gregorio. Amiel. Un estudio sobre la timidez. Madrid: Espasa Calpe, 1967.

Mermall, Thomas. La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega. Madrid: Ediciones Taurus, 1978.

Moliner, María. Diccionario de uso del español. Madrid: Editorial Gredos, 1966.

Ortega y Gasset, José. Obras completas. Madrid: Revista de Occidente, 1964.

Sobejano, Gonzalo. Nietzsche en España. Madrid: Editorial Gredos, 1967.

Thorndike, Lynn. History of Magic and Experimental Science. New York: Columbia University Press, 1941.

III. Estudios generales del período de posguerra español.

Abellán, José Luis. Metodología e Introducción histórica. Vol. I de Historia crítica del pensamiento español. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

----------. La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico). Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1971.

Blanco Aguinaga, Carlos, et. al. Historia social de la literatura española. Vol. III. Madrid: Castalia, 1979.

Brenan, Gerald. The Spanish Labyrinth: An Account of the Social and Political Background of the Civil War. Cambridge: Oxford University Press, 1950.

Carr, Raymond. Spain, 1808-1939. Oxford: The Clarendon Press, 1966.

----------. Estudios sobre la República y la Guerra Civil española. Barcelona: Editorial Ariel, 1973.

Cozier, Brian. Franco, Historia y Biografía. 2 vols. Madrid: E.M.E.S.A., 1969.

Díaz, Elías. Pensamiento español: 1939-1973. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1974.

Díaz-Plaja, F. El intelectual y su libertad. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.

Gallo, Max. Spain Under Franco. New York: Dutton and Company, 1974.

Gómez Pérez, Rafael. Política y religión en el régimen de Franco. Barcelona: DOPESA, 1976.

Gómez de la Serna, Gaspar. Ensayos sobre literatura social. Madrid: Guadarrama, 1971.

Hauser, Arnold. Historia social de la Literatura y el Arte. Madrid: Guadarrama, 1957.

Herr, Richard. Spain. New Jersey: Prentice-Hall, 1971.

Hills, George. Spain. New York: Praeger, 1970.

Inman Fox, E. La crisis intelectual del 98. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1976.

Jackson, Gabriel. The Spanish Republic and the Civil War. Princeton: Princeton University Press, 1965.

Jackson, Gabriel, et. al. The Spanish Civil War. Chicago: Quadrangle Books, 1972.

Jutglar, Anton. Ideologías y clases en la España contemporánea (1874-1931). Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1971.

López Morillas, Juan. El Krausismo español. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Mainer, José Carlos. Falange y Literatura. Barcelona: Editorial Labor, 1971.

----------. Literatura y pequeña burguesía en España. Madrid: Edicusa, 1972.

Malefakis, Edward. Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX. Barcelona: Ediciones Ariel, 1972.

Martínez Cuadrado, Miguel. Historia de España: La burguesía conservadora (1874-1931). Madrid: Alianza Editorial, 1976. Vol. VI.

Mermall, Thomas. La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega. Madrid: Ediciones Taurus, 1978.

Miguel, Amando de. La herencia del franquismo. Madrid: Edit. Cambio 16, 1976.

----------. Sociología del franquismo. Análisis de los ministros del Régimen. Barcelona: Edit. Euros, 1975.

Payne, Robert. The Civil War in Spain. New York: Putnam's Sons, 1972.

Payne, Stanley. Falange: A History of Spanish Fascism. Stanford: Stanford University Press, 1961.

----------. Franco's Spain. New York: Crowell, 1967.

----------. History of Spain and Portugal. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1973.

----------. The Spanish Revolution. New York: W.W. Norton, 1970.

Rama, Carlos. La crisis española del siglo XX. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

Sastre, Alfonso. La revolución y la crítica de la cultura. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1970.

Schulte, Henry. The Spanish Press 1470-1966: Print, Power and Politics. Chicago: University of Illinois Press, 1968.

Tamames, Ramón. Historia de España: La República. La era de Franco. Madrid: Alianza Editorial, 1977. Vol. VII.

----------. Introducción a la economía española. Madrid: Alianza Editorial, 1968.

Thomas, Hugh. The Spanish Civil War. New York: Harper & Row, 1961.

Torre, Guillermo de. Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo. Barcelona: Seix Barral, 1962.

Tuñón de Lara, Manuel. La España del siglo XX. 3 vols. Barcelona: Editorial Laia, 1974.

----------. Medio siglo de cultura española (1885-1936). Madrid: Tecnos, 1977.

----------. Metodología de la historia social de España. Madrid: Siglo XXI, 1973.

Tuñón de Lara, Manuel, et. al. Teoría y práctica del movimiento obrero en España (1900-1936). Valencia: Fernando Torres Editor, 1977.

Vázquez Montalbán, Manuel. Crónica sentimental de España. Barcelona: Editorial Lumen, 1971.

Verdú, P.L. Política e inteligencia. Madrid: Tecnos, 1972.

Vicens Vives, Jaime. Aproximación a la historia de España. Barcelona: Editorial Vicens Vives, 1966.

----------. Burguesía, industrialización y obrerismo. Barcelona: Editorial Vicens Vives, 1959.

----------. Historia de España y América, siglos XIX y XX, Vol. V. Barcelona: Editorial Vicens Vives, 1961.

----------. Manual de historia económica de España. Barcelona: Editorial Vicens Vives, 1965.

Vilar, Pierre. Histoire de l'Espagne. París: Presses Universitaires de France, 1963.

Vizcaíno Casas, Fernando. La España de la posguerra 1939-1953. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.

Welles, Benjamin. Spain: The Gentle Anarchy. New York: Praeger, 1965.

IV. Estudios sobre aspectos formales de la literatura.

Adorno, Theodor W. Notas de literatura. Barcelona: Ariel, 1966.

Aguiar e Silva, Vítor Manuel. Teoría de la literatura. Madrid: Gredos, 1975.

Allott, Miriam. Los novelistas y la novela. Barcelona: Seix Barral, 1966.

Anderson Imbert, Enrique. Métodos de crítica literaria. Madrid: Revista de Occidente, 1969.

Ayala, Francisco. La estructura narrativa. Madrid: Ed. Taurus, 1970.

Ayala, Francisco. El escritor en la sociedad de masas. Buenos Aires: Sur, 1956.

Baquero Goyanes, Mariano. Estructuras de la novela actual. Barcelona: Edit. Planeta, 1970.

----------. Perspectivismo y contraste. Madrid: Gredos, 1963.

Barja, C. Libros y autores contemporáneos. New York: Las Américas, 1964.

Barthes, Roland. Ensayos críticos. Barcelona: Seix Barral, 1967.

Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. 2 vols. Madrid: Gredos, 1970.

Eco, Umberto. Obra abierta. Barcelona: Seix Barral, 1965.

Forster, E.M. Aspects of the Novel. New York: Harcourt, Brace & World, 1954.

Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. New York: Atheneum, 1966.

Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1969.

Goldmann, Lucien. Pour une sociologie du roman. París: Gallimard, 1964.

Hernando, Miguel Angel. Prosa vanguardista en la Generación del 27. Madrid: Editorial Prensa Española, 1978.

Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1976.

Lukács, Georgy. Estética. 4 vols. Barcelona: Grijalbo, 1968.

----------. Sociología de la literatura. Barcelona: Ediciones Península, 1968.

----------. Teoría de la novela. Buenos Aires: Siglo XX, 1966.

Martínez Bonati. La estructura de la obra literaria. Barcelona: Seix Barral, 1972.

Pérez Minik, Domingo. Novelistas españoles de los siglos XIX y XX. Madrid: Taller Ediciones, 1973.

Río, Angel del. Historia de la literatura española. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963. Vol. II.

Río, Emilio del. Novela intelectual. Madrid: Ed. Prensa Española, 1971.

Robbe-Grillet. Por una novela nueva. Barcelona: Seix Barral, 1965.

Sartre, J.P. ¿Qué es la literatura? Buenos Aires: Losada, 1962.

Scholes, Robert. Structuralism in Literature. An Introduction. New Haven: Yale University Press, 1974.

Spiegel, Alan. Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel. Charlottesville: University Press of Virginia, 1976.

Tacca, Oscar. Las voces de la novela. Madrid: Edit. Gredos, 1973.

Torrente Ballester, G. Panorama de la literatura española contemporánea. Madrid: Guadarrama, 1956.

Villegas, Juan. La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX. Barcelona: Edit. Planeta, 1973.

Wellek, René y Austin Warren. Teoría literaria. Madrid: Gredos, 1962.

Zulueta, Emilia de. Historia de la crítica española contemporánea. Madrid: Gredos, 1962.

V. Estudios sobre el cuento como género.

Adell, Alberto. "Novela larga y novela corta (Angus Wilson y John Wain)." Insula, No. 263 (1968), p. 14.

Amorós, Andrés. Introducción a la literatura. Madrid: Edit. Castalia, 1980.

Anderson Imbert, Enrique. Teoría y técnica del cuento. Buenos Aires: Marymar, 1979.

Azorín. "La estética del cuento." Prólogo a Cuentos. Madrid: Afrodisio Aguado, 1956.

Baquero Goyanes, Mariano. ¿Qué es el cuento? Buenos Aires: Columba, 1967.

Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos." En Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-43.

Bosch, Juan. Teoría del cuento. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, 1967.

Cano, José Luis. "Francisco García Pavón nos habla del cuento." Insula, Nos. 152-153 (1959), p. 19.

Carilla, Eduardo. El cuento fantástico. Buenos Aires: Nova, 1968.

Castagnigno, Raúl. "Cuento-artefacto" y artificios del cuento. Buenos Aires: Nova, 1977.

Chekhov, Anton. Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics. Trans. Louis S. Friedland. New York: Benjamin Blom, 1964.

Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento." Casa de las Américas, Nos. 15-16 (1962), pp. 3-14.

Durán-Cerda, J. "Sobre el concepto del cuento moderno." ETL, No. 2 (1976), pp. 119-132.

Fages, J.B. "Mitos, cuentos, relatos." En Para comprender el estructuralismo. Buenos Aires: Galerna, 1969, pp. 130-49.

Fraile, Medardo. "El cuento y su categoría literaria." Informaciones, octubre, 1955.

Genette, G. "Fronteras del relato." En Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 193-208.

Ghiano, Juan C. Los géneros literarios. Buenos Aires: Nova, 1961.

Hierro, José. "El cuento como género literario." Cuadernos Hispanoamericanos, No. 61 (1955), pp. 60-66.

Ingram, Forrest. Representative Short-Story Cycles of The Twentieth Century; Studies in a Literary Genre. The Hague: Mouton, 1971.

Jolles, André. Formes simples. París: Editions du Seuil, 1972.

Kane, T.S. and L.J. Peters. The Short Story and the Reader. Discovering Narrative Techniques. Oxford: Oxford University Press, 1976.

Lancelotti, M.A. De Poe a Kafka; para una teoría del cuento. Buenos Aires: Nova, 1965.

Leal, Luis. Cuentistas hispanoamericanos del siglo XX. New York: Random House, 1972.

Llopis, Rafael, introd. Cuentos de terror. Madrid: Taurus, 1963.

Matthews, Brander. The Philosophy of the Short-story. New York: Longmans, Green and Company, 1912.

May, Charles E., ed. Short Story Theories. Ohio: Ohio University Press, 1976.

Mélétinski, E. Estudio estructural y tipológico del cuento. Buenos Aires: R. Alonso Ed., 1972.

Mizener, Arthur. Modern Short Stories; The Uses of Imagination. New York: W.W. Norton, 1967.

O'Faolain, Jean. The Short Story. New York: The Devin-Adair, 1951.

Omil, Alba y R. Piérola. El cuento y sus claves. Buenos Aires: Editorial Nova, 1967.

Pabst, Walter. La novela corta en la teoría y en la creación literaria; notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas. Madrid: Editorial Gredos, 1972.

Perrine, Laurence. Story and Structure. New York: Harcourt, Brace, 1959.

Poe, E.A. Filosofía de la composición. Buenos Aires: Emecé, 1944.

Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Madrid: Ed. Fundamentos, 1971.

Reid, I. The Short Story. The Critical Idiom. London: Methuen & Company, 1977.

Rest, J. Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis. Buenos Aires: CEAL, 1971.

Saénz, D.A. El oficio de escribir cuentos. Buenos Aires: Emecé, 1968.

Serra, Edelweis. Tipología del cuento literario. Madrid: CUPSA, 1978.

Todorov, Tzvetan. Les genres du discours. París: Editions du Seuil, 1978.

Yndurain, Domingo. "Los géneros literarios." En Introducción a la metodología literaria. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1979.

VI. Estudios sobre la historia del cuento español.

Amorós, Andrés. "Fernández Santos o el arte de narrar." Literatura y Filología, No. 60 (1978), pp. 6-7.

Anderson Imbert, E. El cuento español. Buenos Aires: Edit. Columba, 1969.

----------. Veinte cuentos españoles del siglo XX. New York: Appleton-Century Crofts, 1961.

Baquero Goyanes, Mariano. El cuento español en el siglo XIX. Madrid: C.S.I.C., 1949.

Borges, J.L. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1961-1965.

Bouland, Caroline. The Short Story in Spain in the Seventeenth Century. Northampton: Smith College, 1927.

Brandenberger, Erna. Estudios sobre el cuento español contemporáneo. Madrid: Editora Nacional, 1973.

Burns, Adelaide. Doce cuentistas españoles de postguerra. London: George G. Harrap, 1968.

Domingo, José. "Perennidad del cuento." Insula, No. 319 (1973), p. 5.

Espinosa, Aurelio, prólogo. Cuentos populares de España. Madrid: Espasa Calpe, 1965, pp. 10-15.

Foster, D.W. Studies in the Contemporary Spanish-American Short Story. Columbia: University of Missouri Press, 1979.

García Pavón, Francisco. Antología de cuentistas españoles contemporáneos. Madrid: Edit. Gredos, 1966.

Grande, Félix. Narradores españoles de hoy. Caracas: Monte Avila, 1970.

Lacarra, María Jesús. Cuentística medieval en España: Los orígenes. Zaragoza: Depto. de Literatura de la Universidad de Zaragoza, 1979.

Leal, Luis. Historia del cuento hispanoamericano. México: De Andrea, 1971.

Lida de Malkiel, María Rosa. "El cuento popular en la literatura española." En El cuento popular y otros. Buenos Aires: Losada, 1976.

Menchén, A.M., et al. El cuento en España. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1972.

Menéndez Pelayo, M. Orígenes de la novela. Madrid: C.S.I.C., 1961.

Menéndez Pidal, R., introd. Antología de cuentos de la Literatura Universal. Barcelona: Editorial Labor, 1954, pp. XXI-XLIV.

Montesinos, J. Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española. Madrid: Castalia, 1960.

Paola, Luis de. "El cuento en América y España o los caminos que se bifurcan." Arbor, No. 397 (1979), pp. 91-95.

Pupo-Walker, E. "Indicios de una nueva plenitud: Notas sobre el cuento español y un libro de Ricardo Doménech." Insula, No. 394 (1977), p. 4.

Sanz Villanueva, Santos. "Noticias sobre el relato corto." En Historia de la novela social española. Madrid: Edit. Alhambra, 1980.

Tijeras, Eduardo. Ultimos rumbos del cuento español. Buenos Aires: Edit. Columba, 1969.

Wiegman, N.A. Leer es volver. Un enfoque crítico del cuento hispánico. New York: D. Van Nostrand, 1973.

VII. Estudios sobre aspectos históricos, sociológicos, políticos y psicológicos del exilio.

Abellán, J.L. Filosofía española en América (1936-1966). Madrid: Guadarrama, 1966.

----------. El exilio español de 1939. Madrid: Taurus, 1977.

Adorno, T.W. The Intellectual Migration. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

Alba, Víctor. Los españoles fuera de su casa. Esquema histórico de España 1868-1965. New York: Las Américas, 1968.

Aranguren, J.L. La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración. Crítica y meditación. Madrid: Taurus, 1955.

Asunción, H. de León-Portilla. España desde México. Vida y testimonio de transterrados. México: Universidad Autónoma de México, 1978.

Avedon, John F. In Exile From the Land of Snows. New York: Alfred A. Knopf, 1984.

Barrutieta, Angel. La emigración española. El timo del desarrollo. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1976.

Bautista Climent, Juan. "España en el exilio." Cuadernos Americanos, enero-febrero, 1963.

Behlheim, Bruno. Surviving, and Other Essays. New York: Knopf, 1979.

Berner, Dr. Peter. Psychology and Environment of Refugees. Geneva: UNHCR, 1964.

Borrie, W.D. The Cultural Integration of Immigrants. París: UNESCO, 1959.

Bort-Vela, José. La angustia de vivir. Memorias de un emigrado republicano español. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

Boveri, Margret. Treason in the Twentieth Century. New York: Putnam, 1963.

Bravo-Tellado, A. El peso de la derrota. La tragedia de medio millón de españoles en el exilio 1939-1944. Madrid: Edifrans, 1974.

Brodsky, M. "Los niños que exilió España." El País, 15 mayo 1983, pp. 75-79.

Candel, Francisco. Inmigrantes y trabajadores. Barcelona: Planeta, 1972.

Castro, Américo. Españoles al margen. Madrid: Ediciones Júcar, 1975.

Cohen, A.E. Human Behavior in the Concentration Camp. New York: W.W. Norton, 1953.

Des Pres, Terrence. The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps. New York: Oxford University Press, 1976.

Eagleton, Terence. Exiles and Emigrés; Studies in Modern Literature. New York: Schocken Books, 1970.

Fagen, Patricia W. Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México. México: F.C.E., 1975.

Fresco, Mauricio. La emigración republicana española. Una víctima de México. México: Ed. Asociados, 1950.

Gaos, José. "La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana." Revista de Occidente, No. 38 (1966).

----------. "Los 'transterrados' españoles de la filosofía en México." Revista de la Universidad de México, No. 36 (1949).

Goytisolo, Juan, prólogo. Obra Inglesa. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Gullón, Germán. "La acogida mejicana a los intelectuales españoles en 1939." Insula, No. 411 (1981).

Heilbut, A. Exiled in Paradise: German Refugee Artists and Intellectuals in America; From the 1930's to the Present. New York: Viking Press, 1983.

Izquierdo, Julián. "Pensadores españoles fuera de España." Cuadernos Americanos, I (1949).

Katz, Jane. Artists in Exile. New York: Stein and Day, 1983.

Koestler, Arthur. Scum of the Earth. New York: McMillan Company, 1968.

Llorens, Vicente. Memorias de una emigración. Santo Domingo 1939-1945. Barcelona: Edit. Ariel, 1975.

----------. Liberales y románticos. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

López Portillo, José, prólogo. El exilio español en México 1939-1982. México: Salvat y Fondo de Cultura Económica, 1982.

Marañón, Gregorio. Españoles fuera de España: Influencia de Francia en la política española a través de los emigrados. Madrid: Espasa Calpe, 1960.

Martínez, Carlos. Crónicas de una emigración (La de los republicanos españoles en 1939). México: Libro Mex Editores, 1959.

Pàmies, Teresa. Los que se fueron. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1976.

----------. Los niños de la guerra. Barcelona: Bruguera, 1977.

Pérez Mateos, J.A. Los confinados. Barcelona: Plaza y Janés, 1977.

Puche, José. "Palabras del exilio." En Contribución a la historia de los refugiados españoles en México. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1980.

Rasco, J.I. "El exilio cubano." Exilio, I (1969-1970).

Stein, Louis. Beyond Death and Exile: The Spanish Republicans in France, 1939-1955. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

Tabori, Paul. The Anatomy of Exile: A Semantic and Historical Study. London: Harrap, 1972.

Valle, José María del. Las instituciones de la República Española en el exilio. París: Ruedo Ibérico, 1976.

Vernaut, Jacques. The Refugee in the Post-War World. London: Allen and Unwin, 1953.

Wingeate Pike, David. Vae Victis! Los republicanos españoles refugiados en Francia 1939-1944. París: Ruedo Ibérico, 1969.

Zambrano, María. "Carta sobre el exilio." Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, No. 49 (1961).

Zugazagoitia, Julián. Guerras y vicisitudes de los españoles. Barcelona: Ed. Crítica, 1977.

Zwingmann, Charles, et al. Uprooting and after . . . New York: Springer-Verlag, 1973.

VIII. Estudios sobre la literatura española en el exilio.

Abellán, José Luis, ed. El exilio español de 1939. Madrid: Taurus, 1977.

Abellán, Manuel. Censura y creación literaria en España (1936-1976). Barcelona: Ediciones Península, 1980.

Alatorre, Antonio. "Literatura de la emigración republicana española en México." Boletín de Información U.I.M., No. 10 (1954).

Alberti, Rafael, Prosas encontradas. Madrid: Ayuso, 1973.

Alegría, Fernando, ed. Chilean Writers in Exile: Eight Short Novels. New York: The Crossing Press, 1982.

Amo, Julián y Charmion Shelby. La obra impresa de los intelectuales españoles en América, 1936-1945. Stanford: Stanford University Press, 1950.

Andújar, Manuel. La literatura catalana en el destierro. México: Costa-Amic, 1949.

Andújar, Manuel. "Narrativa del exilio español y literatura latinoamericana: recuerdo y temas." Cuadernos Hispanoamericanos, No. 295 (1975).

Aub, Max. Manual de Historia de la Literatura Española. México: Editorial Pormaca, 1966. Vol. II.

Ayala, Francisco. "La cuestionable literatura del exilio." Los cuadernos de literatura, No. 8 (1981).

----------. Entrevista con Bel Carrasco en El País, 7 febrero 1982, p. 3.

----------. Recuerdos y olvidos. El exilio. Madrid: Alianza Tres, 1983.

Bautista Climent, Juan. "España en el exilio." Cuadernos Americanos, No. 1 (1963), pp. 91-100.

Berenguer, Angel. "Veinticinco años de exilio en el teatro español contemporáneo." Insula, No. 371 (1977).

Bergamín, José. De una España peregrina. Madrid: Al-Borak, 1972.

Blanco Amor, José. "El siglo del exilio." Cuadernos Americanos, No. 4 (1975).

Campos, José. "Balance del exilio republicano." Insula, No. 363 (1977), p. 11.

Cano, José Luis. "Un panorama de la novela española en el exilio." Insula, No. 194 (1963), pp. 8-9.

Caudet, Francisco. Cultura y exilio. La revista "España Peregrina" (1940). Valencia: Fernando Torres, 1976.

Conte, Rafael. "La novela española del exilio." Cuadernos para el diálogo, XIV (1969).

----------. Narraciones de una España desterrada. Barcelona: EDHASA, 1970.

----------. "Aires del exterior." Cuadernos para el diálogo, XLII (1974), pp. 62-64.

Domingo, José. "Narradores de aquí y de allá." Insula, No. 286 (1970), p. 5.

----------. "Narrativa española: el retorno de los exiliados." Insula, No. 25 (1970), p. 5.

----------. La novela españa del siglo XX. Barcelona: Edit. Labor, 1973.

Durán, Manuel. "La generación del 36 vista desde el exilio." Cuadernos Americanos, CXLVII (1966), pp. 222-33.

Ferreras, Juan Ignacio. Tendencias de la novela española actual 1931-1969. París: Ediciones Hispanoamericanas, 1970.

Ilie, Paul. Literature and Inner Exile. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

Joly, Monique, et al. Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975). Montpellier: Collection du Centre d'Etudes Sociocritiques, 1979.

Lamana, Manuel. Literatura de postguerra. Buenos Aires: Nova, 1965.

Llorens, Vicente. "Perfil literario de una emigración política." En Aspectos sociales de la literatura española. Madrid: Castalia, 1974.

Marra-López, J.R. Narrativa española fuera de España. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963.

Martínez Cachero, J.M. La novela española entre 1939 y 1969. Madrid: Edit. Castalia, 1973.

Millares Carlo, Agustín. "Bibliografía española en el destierro: 1939-1940." Ultramar, No. 1 (1947).

Ponce de León, J.L. La novela española de la Guerra Civil (1936-1939). Madrid: Insula, 1971.

Salado, Ana. "Francisco Ayala: El pasado como literatura." Insula, No. 442 (1983), p. 4.

Sanz Villanueva, Santos. "La narrativa del exilio." En El exilio español de 1939. Madrid: Taurus Ediciones, 1977. Vol. IV.

Siles, Jaime. "Sentimiento y razón de Francisco Ayala." Insula, No. 442 (1983), p. 4.

Souto Alabarce, Arturo. "La novela española en el destierro." Filosofía y Letras, mayo-junio 1977, pp. 8-12.

----------. "Letras." En El exilio español en México, 1939-1982. México: Salvat y Fondo de Cultura Económica, 1982.

Torre, Guillermo de. "Afirmación y negación de la novela española contemporánea." Ficción, No. 2 (1956).