

«CUATRO NOVELAS ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS»

■ Gonzalo Sobejano analizó obras de Cela, Ferlosio, Martín-Santos y Benet

Bajo el título «Cuatro novelas españolas contemporáneas», Gonzalo Sobejano, profesor de la Universidad de Pennsylvania en Filadelfia, impartió del 27 de marzo al 5 de abril pasados, en la Fundación Juan March, un curso de cuatro lecciones sobre otras tantas obras de autores considerados representativos del género novelístico español de nuestro siglo: *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela; *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio; *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos; y *Saúl ante Samuel*, de Juan Benet.

Ofrecemos seguidamente un extracto del ciclo en el que el profesor Sobejano analiza cada título dentro del contexto de las corrientes narrativas de la época.

«La familia de Pascual Duarte»

EN 1942, hace ahora cuarenta y dos años, se publicó en Madrid la primera novela de Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, reeditada hasta hoy abundantemente, traducida a los más diversos idiomas, llevada a la pantalla en 1976, y estudiada por críticos desde todos los puntos de vista posibles.

«*Pascual Duarte* es una novela lineal, escrita en primera persona, que abarca toda una intensa vida», definía Cela su novela primera, diez años después de aparecer. La intensidad de la vida de Pascual Duarte consiste en la violencia de sus



GONZALO SOBEJANO, murciano, ha sido profesor en las Universidades de Heidelberg, Colonia y Columbia, y actualmente lo es de la Universidad de Pennsylvania en Filadelfia (Estados Unidos). Ha sido director del Instituto Internacional en España. Miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas y vocal de su Junta Directiva. Premio Nacional de Literatura «Emilia Pardo Bazán» 1971, ha formado parte del Consejo Editor de la «Revista Hispánica Moderna», «Romanic Review», «Revista Iberoamericana», y actualmente sigue perteneciendo a los de «Hispanic Review», «Anales de la Narrativa Española Contemporánea», «Insula» y otras prestigiosas publicaciones literarias. Es autor de numerosos trabajos sobre literatura española contemporánea.

acciones y reacciones, que le llevan al crimen, y en el resultado de sus crímenes, que le conducen a la soledad de la cárcel, desde donde, condenado a muerte, se confiesa.

Proceden los crímenes de Pascual Duarte desde el automático impulso de desquite contra el agente de una molestia o

herida (la yegua, la perra), pasando por la emocional venganza de honor contra el burlador («El Estirao»), hasta llegar a una especie de venganza metafísica contra el origen mismo de su vida (la madre). Sólo al asesinar al conde de Torremejía, Pascual ha encontrado por fin a un culpable distante, que no pertenece explícitamente a la familia particular, sino a la general: a la sociedad. Resulta así Pascual Duarte no sólo la víctima de su familia carnal, sino desde el principio el representante de la clase social desposeída, desamparada y destinada a sufrir y a perder.

Sería así *La familia de Pascual Duarte* no sólo un impresionante poema confesional, sino también el testimonio de una realidad española inmediata. Si el testimonio fue poco advertido, se debe cuando menos a dos razones: una, que el autor abordó por modo alusivo-elusivo aquella realidad; otra, que no le fue fácil dar al contenido propuesto (la confesión del condenado a muerte) la forma unitaria adecuada, por sentirse atraído hacia diversos patrones narrativos: la novela picaresca antigua y la neopicaresca urbana de Baroja, el romance de ciego y la tragedia rural (Valle-Inclán, García Lorca), e incluso la «historia extraordinaria» o cuento de horror al modo de Poe. La antigua novela picaresca, cuya influencia tonal, anecdótica y estilística es tan palmaria en la primera novela de Cela, ofreció a éste algunos elementos adecuados: la autoconfesión; la estructura lineal de la historia; la crítica implícita de los males sociales...

Muy probable me parece hoy una conexión intertextual de la

novela de Cela con los cuentos de Edgar Allan Poe, que tienen como narrador-protagonista al autor de uno o varios crímenes: cuentos como «El gato negro» y «El corazón delator».

Donde *La familia de Pascual Duarte* muestra más claramente la presencia de un escritor de grandes dotes propias no es en la composición misma del conjunto ni tampoco en la adopción de los modelos dichos, sino en otros aspectos: el poder de representación concreta del mundo abarcado por la confesión, el trémolo quejumbroso o flébil de ésta, y un nuevo modo de dar a sentir la crueldad y su contrario, la piedad.

Y también queda indicar, como otra nota saliente, el contraste de crueldad y piedad en que estriba la visión de Pascual Duarte; aspecto moral que determina hondamente el arte de Camilo José Cela.

Pascual Duarte sólo es cruel en la medida en que se detiene a describir las violencias suyas y las ajenas y la vileza de la realidad que ha conocido. A través de esa crueldad descrita asoma una bondad no por infructífera menos patente, y la piedad, concentrada por Pascual en su hermana Rosario. El amor de Pascual a su hermana procede de saberla, como él, desgraciada y buena: desgraciada por ser buena.

No quiere decir todo ello que hayamos de canonizar a Pascual Duarte, previa su transfiguración en «delincuente honrado». Pero Camilo José Cela dibujó a su primer protagonista con el calor y la hondura de un corazón compenetrado, y de ahí deriva —de la *gracia* del personaje— la pervivencia de su novela cuando ya no importa demasiado si la interpretación

que le corresponde es o debe ser social, política, moral, psicoanalítica, mítica o cualquier otra.

«El Jarama»

Sin duda, en *El Jarama*, como en la vida, todo es simbólico, todo posee una entidad particular a la que se puede atribuir siempre un valor general. *El Jarama* es el pasar del tiempo; el día en sus orillas es la vida que fluye como el río; los muchachos que se bañan representan la juventud desprevenida, y los mayores que beben y conversan, la edad experimentada y reflexiva; el accidente simboliza la muerte imprevisible; la ahogada es la oveja sacrificial, etcétera. La novela misma adoptaría una estructura fluvial; el lenguaje mismo es como un río; el tren que pasa por el puente y el puente que pasa sobre el río forman otros signos simbólicos del correr del tiempo; la luna es la muerte; Lucio, la conciencia clarividente, y el hombre de los zapatos blancos la conciencia sentimental e impresionable...

Pero de los dos aspectos del símbolo, el general y el particular, es este último el que no debería nunca perderse de vista si se quiere preservar a la novela su más singular y arduo empeño: aprehender el presente en su entidad incomparable. Para realzar la historia única por encima del mito, Ferlosio apela a un procedimiento, definible como objetivista, que consiste básicamente en el adecuado empleo de una concreción descriptiva, una temporeidad alusiva y un dramatismo personal, situacional y dialogal constante. Mundo concreto, tiempo preciso, existencia intensa.

La visión de las cosas o los

objetos en *El Jarama* es aún más singularizadora que la de los lugares. La aparición de los objetos tiene poco de común, general o serial: tiende más bien a componer un mundo usado, un día habitado, una existencia impregnada de humanidad concreta, actuante y viva. Y en contraste con la precisa concreción de lugares y cosas, las personas están menos dibujadas y se perfilan hablando; y, además, el narrador visualiza a menudo, con memorable exactitud, gestos, posturas y movimientos.

Es el tiempo la categoría puesta de máximo relieve en *El Jarama*. El principio organizador de la novela es el día, cuyas partes se marcan sutilmente y cuyas horas van desgranándose hasta el oscurecer. El *presente*, puesto de relieve desde el umbral de la novela, la domina de un extremo a otro. Como temporalidad —el ahora en su pasar— ofrece dos aspectos principales: el cómputo de las horas y el sentimiento expreso de la fugacidad del día.

Es, a mi parecer, *el día habitado*, lo que el autor se sintió movido a crear para sí y para sus lectores.

Sería un ejercicio aleccionante, aunque aburrido, contar las muchas veces que los críticos han dicho que en *El Jarama* no ocurre nada. Pero lo cierto es que es una novela rebotante de intensidad. Un primer nivel de intensidad es el constituido por la tensión entre lo que se desea o espera que pase y lo que parece que no pasa; intensidad que, al hacerse notar, establece un ritmo de expectativa. Pero hay otra intensidad activa o positiva, dramática, que puede apreciarse como gradación del conjunto y como pluralidad de

«Tiempo de silencio»

FUNDACIÓN JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS 1983/1984

*Cuatro novelas españolas
contemporáneas*

GONZALO SOBEJANO



MARZO

Martes, 27
LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE, DE CAMILO JOSÉ CELA

Jueves, 29
EL JARAMA, DE RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO

ABRIL

Martes, 3
TIEMPO DE SILENCIO, DE LUIS MARTÍN-SANTOS

Jueves, 5
LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE, DE CAMILO JOSÉ CELA

casos dramáticos yuxtapuestos, enlazados o sueltos. Es decir: una intensidad general y otra formada por agregación de tensiones particulares.

Visto el conjunto de la novela como una sola unidad dramática, podría decirse que en ella el paso del tiempo cifra el conflicto entre la vida y la muerte como un «caer de repente de lo blanco a lo negro», en palabras del pastor glosando la desgracia. Pero la intensidad de *El Jarama* consiste, además, en una pluralidad de tensiones particulares: de personas, parejas, familias, grupos. Son dramas de conciencia, de situación, y a veces casi puramente verbales.

El hoy salvado de *El Jarama* es un *ayer verdadero* que su autor vivió (o pudo vivir, lo mismo da): un ayer que otros vivimos (o pudimos vivir) hace ahora treinta años.

En 1962, ocho años después de *El Jarama*, se publica en Barcelona *Tiempo de silencio*, novela que el consenso general estima como punto final del modelo socialrealista y principio de otro paradigma novelístico (estructural o dialéctico) a partir del cual se reduce el testimonio sobre la realidad inmediata y cobra fuerza la pesquisa intelectual acerca de los modos y fines pertinentes a la novela.

El modelo que Martín-Santos introduce podría caracterizarse así: la persona, en estas novelas, se transforma y transpone protericamente en busca de nexos sociales que le den razón de sí misma; el contexto social se ofrece en cambiantes relaciones que se deshacen y rehacen a ritmo rápido. La movilidad espacial se distingue por el desasosiego y la agitación en lo interior de un laberinto, imagen simbólica que traduce el anhelo de libertad y la dificultad de lograrla. Y la indagación del presente obliga a un registro del pasado significativo mediante una selección de los contenidos de la memoria, de tal modo que la materia del tiempo se descompone en fragmentos de rompecabezas.

En correspondencia con estos patrones configurativos, a saber, Proteo, el laberinto, el rompecabezas, las actitudes básicas pudieran condensarse en estas tres: el ansia comunicativa de la confesión, la reversión irónico-agresiva de la sátira y esa clarividente contemplación de lo que se ha perdido.

Tiempo de silencio, *Tiempo de destrucción*: la semejanza de los títulos de ambas novelas de Martín-Santos las hace parecer

como un díptico, en el cual la violencia del castigo domina el primer cuadro, y el anhelo de averiguar el porqué de la culpabilidad propia y de la ajena rige el segundo. Ni el tiempo, ni el lugar, ni la acción, ni el protagonista unen las dos novelas. Su elemento unificador es temático y de actitud: aparecen ambas como variaciones de un tema. *Tiempo de silencio* es la novela del fracaso de un individuo (médico investigador del cáncer) en el seno de una sociedad enferma. *Tiempo de destrucción*, la novela del esfuerzo de un individuo (juez) en el seno de una sociedad culpable.

En *Tiempo de silencio* el desenlace es la degradación del hombre de ciencia —a causa de su endeble voluntad y de la ineficacia de la sociedad circundante— a la condición de rutinario médico de aldea; derrota equivalente al hundimiento del individuo bien dotado, en la opresión de aquellos años 40 de España, cuando estaba prohibida la palabra. El desenlace de *Tiempo de destrucción* —muerte trágica del juez Agustín a manos de los disciplinantes alucinados de San Vicente de Sonsierra— cumpliría, según José Carlos Mainer, el destino de imposibilidad de los mejores españoles: la muerte.

Tiempo de silencio fue, en la hora de su publicación, una obra revolucionaria. No por su trama argumental, desde luego, la mayoría de cuyos ingredientes eran bastante trillados en las novelas de la época. Lo revolucionario estaba en el nuevo tratamiento dado a esa misma materia de la aislada España de los años del hambre. A pesar de la negatividad del fracaso, *Tiempo de silencio* dinamiza la realidad descrita en virtud princi-

palmente de su enfoque satírico y sarcástico: gracias a su eléctrica descarga de irritación frente a tantas cosas.

La visión del mundo en *Tiempo de silencio* es compleja, dinámica y, sin embargo, por la violencia satírica que la impregna, dejó descontentos a no pocos lectores. La insatisfacción más fundada quizá sea la que tiene por motivo la aspereza inhumana de la imagen. Sometidos a las más iracundas formas de la caricatura, la sátira y la parodia, a través de un lenguaje que entabla su juego libérrimo por encima de cualquier respeto, los personajes de la novela funcionan a menudo como títeres de retablo. Si se añade que la más patente innovación expresiva de *Tiempo de silencio* consiste en la interposición de un lenguaje casi científico entre el mundo descrito (ajeno a la ciencia y hostil a ella) y la conciencia de un lector avezado a la diafanidad de la novela objetivista dominante hasta entonces, la sensación de acritud despiadada se acentúa.

«Saúl ante Samuel»

Deliberadamente, ya escriba un relato corto, ya componga una vasta novela, Juan Benet elude la aclaración, suscitando en el lector una curiosidad constante que no se satisface al término de la obra, pues el final impondrá nuevas lecturas. Quizá *Saúl ante Samuel* (1980) sea la novela en que tal efecto de seducción alcance una forma más apremiante. Como en cualquier narración de Benet, pero en grado extremo, en *Saúl ante Samuel* la frase prende, el párrafo deslumbra, el capítulo imanta, el conjunto fascina.

¿Quién es Saúl y quién Samuel en esta historia? Saúl: actividad arriesgada, toma de partido, asumida culpa, manos sucias. Samuel: contemplación resguardada, pasividad física, atención mirona o vidente, envejecimiento incorrupto. La historia diseminada a través del laberíntico discurso de esta novela es (para la sibila, para Simón y para el lector) la historia de un fratricidio.

Y nada más inmediato que poner el fratricidio general de la guerra española en íntima conexión con el particular. En la novela se yuxtaponen y coordinan, provistos de análogo relieve, la discordia entre ambos hermanos (el legítimo y el «bastardo») y el conflicto entre ambas causas (del pasado ¿y del futuro?). Pero no hay simplificación maniquea: no se maldice a Caín ni se glorifica a Abel. La impresión última es que el fratricidio familiar y el general afirman el compromiso contra la interminable angustia de la abstención.

El título mismo, *Saúl ante Samuel*, induce a admitir que si en el plano de la acción narrada el protagonista es Saúl (el hermano menor), en el del discurso narrativo el auténtico protagonista, «ante» quien aquél aparece, es Samuel (el primo Simón), y éste y el narrador absoluto coinciden en saber mucho, tanto, a fuerza de mirar y de suponer, que no tienen necesidad de aclarar nada. La narración, sea quien quiera el que la conduzca, adopta el procedimiento de contar varias veces lo que pasó una vez y está pasando siempre. Es el método característico del «nouveau roman», pero en la narrativa de Benet parece haber sido siempre ejercitado como una transposi-

ción de la música a la poesía: repetición, ocultación y variación de motivos, cambios de ritmo, polifonía. Sirven de puntales intelectivos del edificio musical las reflexiones originales, elevadas, a menudo sentenciosas a pesar de su longitud, vertidas hacia problemas muy diversos: cristianismo, la dualidad, el deseo, la falta de finalidad, la culpa, el mal...

Si los lugares, por imaginarios que sean, se describen con detallismo penetrante, y si las relaciones entre los personajes, al principio difíciles de precisar, van adquiriendo a través de las repeticiones y variaciones un dibujo más acusado, el tratamiento del tiempo se inspira en la suspensión de su vigencia como sucesión y en el reconocimiento de su única realidad como ámbito de la conciencia total, formado por una trama múltiple e inextricable de aparentes ayeres, hoyes y mañanas. Ello introduce al lector en un laberinto selvático que no vendría a ser otra cosa que la explosión potencialmente infinita del instante.

Saúl ante Samuel es, en mi opinión, uno de los más altos poemas novelescos de nuestro tiempo. Como verdadera poesía (y no «literatura»), encierra necesariamente un profundo valor de testimonio. Sobre la condición humana, sobre la psicología del hombre concreto, esta novela ofrece un testimonio que pudiera compendiarse en el rechazo de las motivaciones racionales y en el reconocimiento del instinto como primer motor. Tragedia humana *Saúl ante Samuel* y, por lo mismo, ética y política. El fratricidio entre los luchadores y el fratricidio infligido por los inactivos a los luchadores. ■