



E. IAÑEZ

HISTORIA DE LA LITERATURA

LA EDAD MEDIA

VOLUMEN 2



[REDACTED]

3. La narrativa medieval

a) La prosa didáctica

Determinadas por la ideología medieval, no es de extrañar que las primeras producciones castellanas en prosa tengan un propósito moral determinado. A él corresponden las primeras obras, carentes de valor literario pero valiosas en cuanto adelanto de las posteriores, las cuales no sólo se revestirán literariamente, sino que llegarán a ser de gran riqueza expresiva, gracias a la decisiva influencia árabe y judía.

I. EL SIGLO XIII. Entre las obras ya válidas literariamente se encuentra en primer lugar el *Calila e Dimna*; traducción al castellano de la época de Fernando III, probablemente de hacia el 1251, no deja por su estilo de tener una

orientación moral —la enseñanza en el camino del bien y el mal— reconocida en el prólogo de la obra. Es una colección de fábulas recogidas por Barzuyeh, médico del rey Cosroes I de Persia, posteriormente vertidas —sobre el 750— al árabe por Abdala ibn-Almocafa. El título lo ha dado el primer cuento tomado del *Panchatantra*, el más largo e interesante, que refiere las aventuras de los lobos hermanos Calila y Dimna. Casi todas las fábulas están puestas en boca de animales, pero algunas ofrecen protagonistas humanos, y pueden ser consideradas verdaderos cuentos.

Abundan en el *Calila e Dimna* fábulas interesantes que habrían de pasar a la tradición no sólo española, sino también europea; muy difundidas son las de «la niña que se tornó rata», los «mures» (ratones) que comían hierro, la «gulpeja y el atambor», y —especialmente— la del «religioso que vertió la miel y la manteca», asunto que en el siglo XVIII pasó a La Fontaine en su «Cuento de la lechera».

Junto al *Calila* penetró en nuestra literatura el *Sendebâr* indio, llamado en castellano *Libro de los enganos et los asayamientos de las mujeres*, traducido del árabe al castellano por orden de don Fadrique, hermano del rey, en 1253. Perdidos los textos persa, siríaco y árabe, queda el castellano como representante casi único de la forma más pura y antigua de este célebre libro. En la primitiva forma hispanoarábica queda reducido a 26 cuentos enlazados entre sí por un recurso análogo al de las *Mil y una noches*. Los asuntos son graves y doctrinales, pero —desde la concepción cristianizada, que no oriental— extraordinariamente ligeros, pese a todo sin procacidad alguna, sino refinados y artísticos.

Los *Castigos de Sancho IV*, obra de carácter devoto, fue compuesta durante el reinado del monarca, aunque se ignora si por él mismo o por un clérigo a su mandato. Los «castigos» (actualmente, «consejos») se llevan a cabo por medio de «enxiemplos» entresacados de diversas fuentes, algunos muy retomados durante toda la Edad Media; se trata, en definitiva, de una obra de carácter cortesano que fue abundante en otras sociedades y culturas: dedicada y pensada para su hijo, se inserta dentro de la tradición de «herencia ética» de un rey a su sucesor.

II. ENRIQUE DE VILLENA. Enrique de Aragón (1384-1434), llamado marqués de Villena por ser constante su aspiración al título que nunca consiguió, es el escritor más pintoresco y uno de los más doctos de su época. Aficionado a las ciencias ocultas, tuvo fama de mago y brujo, lo que le consigue una leyenda que

ha entrado en la literatura posterior.

De entre su obra, lo más destacado son *Los doce trabajos de Hércules*, redactados primero en catalán y más tarde vertidos al castellano; se trata de una versión moral del suceso mitológico griego, considerando alegóricamente cada uno de dichos trabajos. Destacan además su *Arte cisoria*, manual del uso correcto del cuchillo con interesantes noticias; y el *Libro de aojamiento o fascinología*, tratado que procura la curación del mal de ojo.

No debe olvidarse la faceta de Villena como traductor: es el primero en llevar la *Eneida* a una lengua vulgar, y su traducción al castellano de la *Divina Comedia* de Dante —la primera en nuestra lengua— fue la base para intentos posteriores.

III. EL ARCIPRESTE DE TALAVERA. Alfonso Martínez de Toledo (1398-1470?), más conocido por el cargo que desempeñó como Arcipreste de Talavera, es autor de una obra que debió de gozar de éxito y que dejó sin título, pero que desde sus primeras ediciones fue denominada *Corbacho* o *Reprobación del amor mundano*: se trata de la sátira más mordaz escrita en castellano contra las mujeres y un espléndido documento para el conocimiento de la vida cotidiana de la época. Enlazado con una tradición de literatura misógina muy frecuente en la Edad Media, el *Corbacho* es una de las más representativas en toda Europa.

Estructurada en cuatro partes —pecados que acarrea el «loco amor»; contra las «malas mujeres»; los temperamentos masculinos y el amor; y una exposición de la idea del libre albedrío—, en la obra se funden estilos diferenciados basados en el dominio de registros idiomáticos diversos: por un lado, una prosa elegante no exenta de latinismos; por otro, una prosa populista que recurre a alusiones, refranes y construcciones vulgares, y en la que consigue sus mejores logros por lo que se refiere a la asimilación de la lengua literaria a la popular pero expresivamente artística.

b) *Don Juan Manuel y el cuento*

El infante don Juan Manuel (1282-1348), hijo del infante don Manuel y sobrino del rey Alfonso X, es el prosista más notable del siglo XIV e, indudablemente, el primer artista castellano con conciencia de tal: orgulloso siempre de su producción, esta conciencia de escritor —y para la posteridad, lo

que le llevó a depositar sus manuscritos en Peñafiel— determina una cuidada elaboración y corrección continua. Su obra, correcta en todo momento y producto de un atento análisis de sus valores, abandona en cierta medida la intención didáctica —lo que no evita su enraizamiento en los esquemas cristianizados medievales— para hacerse más personal.

El *Libro de Patronio* —más conocido como el *Conde Lucanor*— es su mejor obra, y supone la plena adaptación del cuento en Castilla a esquemas propios y hasta cierto punto originales, trece años antes de que Boccaccio «fijara» el género en Occidente con su *Decamerón*. Dividido en cinco partes, su interés radica en la primera de ellas, donde se desarrollan en tono conversacional los ejemplos que el consejero Patronio da a su señor, el Conde Lucanor; así, mediante esta ejemplificación basada en el cuento, el servidor invita al noble a sacar sus propias conclusiones con respecto a determinados problemas planteados. De entre las narraciones insertas destacan la del «mancebo que casó con una mujer muy fuerte et muy brava» —cuyo asunto tomará *La fierecilla domada* de Shakespeare—; la de «Doña Truhana» —precedente del «Cuento de la lechera»—; o la de «los burladores que fizieron el paño».

La estructura es siempre idéntica: el relato se localiza entre la petición de consejo y la moraleja final; las conclusiones morales a deducir son claras y, en cualquier caso —y esto lo aleja en cierta medida del moralismo de la primera Edad Media—, de tipo práctico. Los cuentos quedan por tanto enmarcados en otra trama principal y se consigue, pese a la diversidad, cierta unidad en el conjunto de la obra, gracias también al estilo, sobrio y sencillo en todo momento. Las fuentes a las que recurre son varias, pero destacan de forma especial las fábulas orientales y las procedentes de la tradición y la leyenda española.

c) *La novela de caballería*

Síntoma claro de la transformación socioideológica que se produce entre los siglos XIV y XV es la irrupción de nuevos géneros que si ya desde su forma, la prosa, nos están acercando a nuevas concepciones literarias, reproducen unas nuevas condiciones de vida mucho más refinadas y triunfantes, en primer lugar, en los círculos cortesanos. Y síntoma de ello —repetimos— serán —aunque no exclusivamente— las novelas de caballería, género de evasión de una sociedad noble que se estaba descomponiendo y que en la misma escritura —idealizada e

intemporal— de la «caballería» así lo demostraba.

I. LAS NARRACIONES CABALLERESCAS. Habremos de entender por tales aquellos relatos que, sin inscribirse aún en el género de la novela de caballería, vienen a ser su precedente al tomar el asunto caballeresco como base de relatos variados.

La primera de ellas sería la *Historia Troyana* de hacia el 1270: se trata de una traducción en prosa del *Roman de Troya* francés, y recoge el elemento fabuloso y sentimental propio del género cortesano que más tarde habrá de introducirse en España plenamente.

Más importante es *La Gran Conquista de Ultramar*, vasta compilación «histórica» relativa a las Cruzadas, traducida en tiempos de Sancho IV. De extensión considerable —más de 1100 capítulos— narra las hazañas de Godofredo de Bouillon, la conquista de Jerusalén, la creación de las órdenes del Temple y los Hospitalarios, y las expediciones de los cruzados a Egipto, Túnez y Trípoli. Más que por su valor histórico, es interesante por la intercalación de leyendas como las de Baldovin y la Sierpe, la de Haspin de Bourges y los ladrones, la de Maynete y —para explicar la genealogía de Godofredo de Bouillon— la del Caballero del Cisne, quizá la mejor y más bella de todas ellas. La base de esta obra es el *Eracles* de Gautier d'Arras (citado ya en el *Epígrafe 3* del *Capítulo 10*), a su vez versión francesa de la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* de Guillermo de Tiro (véase, en el *Capítulo 2*, el *Epígrafe 4.a.I.*); contiene, además, fragmentos de otros poemas franceses relativos a las Cruzadas, como la *Chanson de Jérusalem* y la *Cansó d'Antioquía*, refundición de un texto provenzal.

II. EL «LIBRO DEL CABALLERO CIFAR». El más antiguo de los libros de caballería castellanos debió componerse a principios del siglo XIV, y en él se combinan elementos hagiográficos, didácticos y estrictamente caballerescos: de tono realista e incluso severamente moralista, la influencia francesa no debió de pesar en él considerablemente. Como será propio en todas las obras del género, en el *Libro del caballero Cifar* encontraremos, enmarcadas en las aventuras — naufragios, viajes, piraterías, etc.— del protagonista y su hijo, leyendas populares —como la de origen griego de San Eustaquio o Plácido— y recomendaciones morales —aquí, en forma de «castigos y documentos» del rey Mentón a sus hijos—.

III. EL «AMADÍS DE GAULA». El más importante de los libros de caballería castellanos, *Amadís de Gaula*, se publicó en Zaragoza en 1508; la referencia a la revisión de los tres primeros libros y la adición de un cuarto por Garci Rodríguez de Montalvo señala a las claras que debió existir, cuando menos, una edición anterior, incluso de principios del siglo XV —lo que la acercaría en gran manera a *El caballero Cifar*—, edición de la que se conservan algunos fragmentos.

De argumento complicado, la obra narra las hazañas de Amadís, hijo del rey Perión de Gaula; enamorado de Oriana, realiza todas sus acciones por su puro amor hacia ella, con la que finalmente se casa: gigantes, monstruos, encantadores, penitencias e innúmeras pruebas —incluso el rechazo de Oriana— deberá superar el héroe en busca del ideal amado.

Alejado del enrevesamiento estilístico generalizado de la novela de caballería —y especialmente la posterior—, resulta en general más realista —dentro de lo que cabe esperar— que los «romans» franceses de los que proviene, logrando enlazar con mayor verosimilitud los distintos episodios que lo integran sin abandonar completamente el moralismo —cada vez más relativo— que caracteriza en cierto modo el medievalismo castellano. Su éxito fue indudable y su traducción se llevó a muchas lenguas en cuyas literaturas influyó poderosamente; de igual modo, en España determinó toda una sucesión de relatos desde el quinto libro de *Las sergas de Espladián*, referentes al hijo de Amadís, hasta un decimotercero que lo mata pese a haber sido ya resucitado con anterioridad.

d) *La novela sentimental*

Presupuestos socioideológicos similares a los que determinaron la aparición de la novela de caballería se pueden apuntar para la producción de una novela sentimental a finales de la Edad Media: si el tema amoroso aparece justamente cuando ésta toca a su fin, en medio de una sociedad más refinada, se debe al hecho de pertenecer esta «sentimentalidad» a esferas íntimas no planteadas hasta el surgimiento de una conciencia de la individualidad. Así, no es de extrañar que la aparición de ambos géneros —novela sentimental y novela de caballería— esté conectada, enmarcándose ya el tema amoroso en los libros de caballería y localizándose el elemento caballeresco en la novela sentimental.

I. «SIERVO LIBRE DE AMOR». Juan Rodríguez de Padrón es el autor de la más antigua novela amorosa castellana, el *Siervo libre de amor*; natural de Galicia y adscrito a la escuela trovadoresca como el último de sus representantes, su novela no puede escapar de cierto lirismo contagiado de su producción de «amor cortés» poetizado mediante la teoría provenzal. Llena de recuerdos de su tierra natal, narra la historia de sus desventurados amores en la corte de Castilla.

II. «CÁRCEL DE AMOR». La principal obra del género es la *Cárcel de amor* (1492), del bachiller de origen judío Diego de San Pedro. Se trata de uno de los libros más leídos de la época, en el que se funden elementos de varias procedencias —predominando la narración íntima y psicológicamente caracterizadora de Boccaccio—. Breviario del amor cortesano, su éxito se alargó hasta el Renacimiento, y en él hay que considerar su redacción predominantemente epistolar —que lo hacía más directo y útil— y la efectividad de un lenguaje que, sin llegar a la afectación, resultaba elegante y perfectamente adecuado a la expresión del idealizado amor cortesano.

III. OTRAS NOVELAS. Habría aún que citar la anónima *Cuestión de amor*, novela de clave desarrollada en el ambiente de la Nápoles contemporánea; la cuestión amorosa imita al *Filocolo* de Boccaccio, e interesa ante todo por su aplicación al galanteo italiano, modelo de la época. De Juan de Flores es la *Historia de Grisel y Mirabella*, narración de los amores y la muerte de ambos y la del poeta misógino Torrellas, martirizado por las mujeres.



E. IAÑEZ

HISTORIA DE LA LITERATURA

EL SIGLO XIX

REALISMO Y POSROMANTICISMO

VOLUMEN 7

se

La novela realista en España

1. Cultura y sociedad españolas a finales del XIX

Durante todo el siglo XIX España había asistido —a grandes rasgos— a un fuerte enfrentamiento entre los defensores del Antiguo Régimen y los partidarios del nuevo sistema burgués del cual no habían quedado al margen los movimientos culturales. Del mismo modo que el Romanticismo había nacido en España al calor de una polémica de alcance en gran medida sociopolítico, también el Realismo habría de conformarse como toma de postura de los sectores más avanzados de la intelectualidad española, sin que por ello otros autores se resistiesen a él —en ocasiones con sus mismas armas «realistas»: pensemos, por ejemplo, en el caso del reaccionarismo tradicionalista del jesuita Luis Coloma, cuya novela *Pequeñeces* (1890) constituyó uno de los mayores éxitos editoriales de finales del XIX—.

La lucha entre reaccionarios y progresistas desembocó finalmente en la revolución setembrina de 1868, de carácter estrictamente burgués, liberal y democrático; entre ese año y el de 1874, cuando un golpe militar derrocó el poder establecido, España conoció uno de los períodos más dinámicos políticamente de su historia: se sucedían los gobiernos, se fundaban nuevos partidos políticos, existían evidentes reformas económicas y sociales... En definitiva, se ensayó un nuevo sistema cuya realización encerraba evidentes contradicciones que lo llevaron a su crisis, primeramente con la apresurada instauración en 1873 de la efímera I República española, y finalmente con la Restauración, cuyas formas se asimilaron a las democráticas, con la diferencia de que el sufragio era restringido, las elecciones un simple montaje para pactar el turno de partidos y de que el poder se confiaba al cacique, verdadero

representante y detentador del poder político, social y económico.

Los intelectuales españoles del momento adoptaron, como buena parte de los europeos, diversas posturas ante la realidad del fracaso revolucionario; a grandes líneas, existen dos actitudes claramente diferenciadas: por una parte, la de quienes ya en pleno período revolucionario renegaron de los excesos del liberalismo e incluso del parlamentarismo, temerosos de la magnitud que tomaban los movimientos y partidos proletarios; por otra, quienes apostaron por radicalizar sus posiciones, por hacer más patente su combatividad revolucionaria y enfrentarse así a esta corriente reaccionaria. Unos y otros se sirvieron por lo general del Realismo como medio de expresión, aunque con evidentes matices: desde el moralismo por el que optaron la mayoría de los realistas en su madurez, cuando no por una suerte de misticismo espiritualista (por ejemplo, Galdós o la Pardo Bazán); hasta la insobornabilidad de algunos naturalistas —pocos en España— cuya vida y obra desembocaron en la bohemia decadente (el caso del peculiar Alejandro Sawa); pasando, por fin, por el rigor de algunos intelectuales a quienes se deben las mejores y más lúcidas interpretaciones de la realidad de su época (y pensamos en concreto en Clarín).

2. El Realismo español

En la segunda mitad del siglo XIX, la novela española se hallaba en una compleja encrucijada; la tradición más inmediata no facilitaba la adopción del Realismo como estilo narrativo, especialmente a partir del ejemplo de las producciones románticas. En este panorama, la novela realista española debe abrirse paso paulatinamente entre las tendencias melodramáticas y folletinescas, entre las resonancias historicistas y entre el politicismo de determinada corriente narrativa. A las dificultades estrictamente literarias debemos unir las propiamente sociales, no desdeñables en el caso de nuestro país: el escaso desarrollo en España de una burguesía sólida retrasó la aparición y consolidación de aquella fracción de clase intelectual desde la cual hubo de surgir en toda Europa la crítica más efectiva para con el sistema burgués o, cuando menos, para con la burguesía conservadora detentadora del poder en el período de la Restauración.

El clima social e intelectual indispensable para la afirmación de un estricto

Realismo literario fue conformándose en España, así pues, según se avanzaba en el proceso de concienciación de un sector de la burguesía crítico para con el poder; antes de ese momento —políticamente traducido en la revolución del 68, la «Gloriosa», y en el consiguiente «sexenio revolucionario»—, algunos autores adoptaron técnicas realistas importadas de autores extranjeros, fundamentalmente franceses, aunque utilizadas para fines bien distintos a los reconocidos más tarde por los grandes realistas españoles. Podríamos por tanto afirmar que hay en nuestro país un primer momento «prerrealista» contaminado en no pocas ocasiones por el sentimentalismo y por el costumbrismo románticos, y, casi siempre, de carácter tendenciosamente moralizador; muy distinto —cuando no opuesto—, el Realismo español en sentido estricto pretende presentarse desde una aséptica objetividad, aunque pocas veces lo consiga por su tendencia a ofrecer notas reivindicativas, sobre todo en la obra de los autores más cercanos a lo que se llama «Generación del 68».

Los narradores realistas persiguen una recreación totalizadora de la realidad observable —especialmente la realidad social—; para ello recurren a un tono impersonal e intentan dejar mayor libertad de acción a sus personajes, que sin ningún género de dudas ganan en veracidad ante los de narradores anteriores. En general, la novela realista persigue una verosimilitud plena, sin que para lograrla se deban los autores españoles a técnica alguna en concreto; es cierto que existen recursos más propiamente realistas que otros, pero, en general, los novelistas españoles entienden el Realismo eclécticamente y ensayan un método capaz de resumir en sí tanto la tradición española como la modernidad extranjera (por lo que no puede extrañar el escaso número de narradores interesados por las implicaciones estéticas del Realismo). En general, y resumiendo, a los realistas españoles, más que otorgarle apariencia de vida a la literatura, les interesa partir de la vida para plasmarla literariamente como en un lienzo, como si se tratase de una copia, de una reproducción lo más fidedigna posible de la realidad observada. En este sentido, y para completar este somero panorama del Realismo español, deberemos reconocer la presencia de una vertiente que, sin llegar a los extremos del Naturalismo francés —en el cual bebe—, posee notables concomitancias con él y del cual tenemos buenos representantes en nuestro país.



4. Galdós

a) *Biografía*

Benito Pérez Galdós nació en Las Palmas en 1843; allí comenzó a escribir teatro y artículos críticos, pero su vida estuvo vinculada casi por completo a Madrid, ciudad a la que llegó en 1862 para estudiar derecho y ejercer el periodismo y de la cual se convirtió en verdadero cronista dejándonos inolvidables estampas de su vida cotidiana.

Pocos sucesos interesantes hubo en la vida de Galdós, si exceptuamos sus viajes al extranjero —Francia e Inglaterra—, sus dos nombramientos como diputado —en 1886 con los liberales; en 1910, con los republicanos y con los socialistas—, su ingreso en la Academia, el republicanismo de sus últimos años y, sobre todo, sus relaciones con la condesa Pardo Bazán, escritora que, al parecer, admiraba de él algo más que su obra. Galdós fue un autor bien arropado por la crítica y el público que pudo llegar a contemplar poco antes de su muerte cómo el pueblo de Madrid le dedicaba en el Retiro su famoso monumento; estimado y respetado, su longevidad le permitió actuar como maestro durante generaciones, si bien en sus últimos años de vida su figura quedó relegada a causa del notorio cambio de estética en España. Ciego y con apuros económicos —solventados por una colecta nacional—, murió el cuatro de enero de 1920 en Madrid, la ciudad a la cual le había dedicado toda su obra.

b) *Producción narrativa*

I. INICIACIÓN EN EL REALISMO. Los inicios de la inmensa obra galdosiana son tempranos, como sus frutos; sus primeras novelas alinean a Galdós junto a los representantes de la «Generación del 68» que por estos años ponían su producción literaria al servicio del nuevo sistema burgués y que, más tarde, reflexionaban desde ella sobre su fracaso.

En 1870 publicó Galdós la primera de sus novelas reseñables, *La Fontana de Oro*, nombre de un café madrileño por el cual hace desfilar el autor la vacía vida española; en ella enfrenta a los sectores progresista y reaccionario españoles e, identificándolos respectivamente con la libertad y el oscurantismo, intenta dilucidar las causas de la revolución del 68. Entre estas sus primeras novelas podemos encontrar ya algunas muy dignas de tener en cuenta: *Doña Perfecta* (1876) es en buena medida un contrapunto a *La Fontana de Oro*, pues a través de un argumento amoroso intenta Galdós demostrar cómo los ideales pueden ser acosados y vencidos por las fuerzas reaccionarias; cómo la envidia y la ambición, encarnadas en el tradicionalismo, provocan la tragedia en su entorno: a causa de la resistencia de la familia, aconsejada por un canónigo, un joven se ve obligado a raptar a su amada y encuentra por ello la muerte.

Con *Marianela* (1878) comienza a apartarse Galdós de la línea de producción narrativa más claramente ideológica; esta novela interesa principalmente por presentar por vez primera uno de los temas favoritos de Galdós: el del choque de los ideales contra la realidad y su consiguiente quebranto. Historia del amor entre la protagonista y su amigo ciego, y su frustración una vez que éste recupera la vista, es una de las novelas más románticas de su autor, quien, no obstante, supo trascender todo sentimentalismo y melodramatismo con su buen quehacer narrativo.

En torno a los años 80 del siglo, Galdós entró en una primera fase de madurez narrativa con la incorporación en su obra de técnicas mediante las cuales ir desapareciendo paulatinamente de ella como autor. Su novela nos ofrece entonces una visión más amplia y objetiva del mundo circundante — limitado, es cierto, al Madrid de la época—, considerado como lugar conflictivo, de integración y disgregación social; y, sobre todo, dio con el tono narrativo que lo consagraría definitivamente al incorporar a su obra el habla coloquial y hacerlo de forma fidedignamente realista. *La desheredada* (1881) desarrolla nuevamente el tema del enfrentamiento entre las aspiraciones y la realidad, centrándose en esta ocasión en el estudio de un personaje femenino al que le reserva la locura como resultado de su inadaptación, de su negación a obedecer los dictados de la realidad. Menos compleja temáticamente, *La de Bringas* (1884) es una de las novelas más sarcásticas del autor; en ella se limita a ridiculizar a la pequñoburguesía por sus falsas apariencias y ridículas aspiraciones, por su falta de honradez y su envidia. Posiblemente la mejor obra de este período sea *Tormento* (1884), no por melodramático menos convincente

retrato de una víctima de la sociedad: Amparo («Tormento») es explotada por su propia familia en nombre de una caridad mal entendida; su fortaleza y templanza de ánimo encuentra su justa recompensa en su redención social por medio del matrimonio con un hombre rico y de excelentes modales.

II. «FORTUNATA Y JACINTA». Como ha podido verse hasta ahora, los personajes galdosianos encierran cierto alcance idealista del que nunca quiso desprenderlos su autor; novelista de tesis —como lo fueron prácticamente todos los realistas—, Galdós encarnaba en sus personajes sus propias ideas, en un intento de hacer su obra lo más transparente posible para sus lectores. Sus novelas de madurez ganaron en profundidad y complejidad cuando renunció a este leve intelectualismo y lo superó por medio de un pleno simbolismo; cuando escarbó en el mundo que lo rodeaba para encontrar en él, personificados, los ideales que andaba buscando para su producción novelística. Trascendentalizando su obra, sacralizándola en buena medida como instrumento de conocimiento de las leyes del universo, Galdós se encaminaba, como otros contemporáneos, a su momento de pleno espiritualismo.

Antes, en 1887, habría de dar a la imprenta su obra magna, *Fortunata y Jacinta*, la mejor de sus novelas y acaso una de las mejores del XIX español y de toda la historia de nuestra narrativa. En ella conjuga y resume algunos de sus temas más característicos: el de las fatales consecuencias de las actitudes morales y sociales de la burguesía madrileña; el de la ruptura de los ideales humanos en su choque con la realidad —y sus posibles salidas: frustración, desengaño, locura...—; y, por fin, el tema del matrimonio, concretamente desde la óptica burguesa.

La originalidad y maestría de *Fortunata y Jacinta* en el conjunto de la producción galdosiana provienen fundamentalmente del tratamiento de sus personajes y de la estructuración del material narrativo, aspectos estrechamente vinculados en esta obra. Las dos primeras partes de la novela se centran en cada una de sus protagonistas: en primer lugar se nos ofrece la historia de Jacinta, su matrimonio con Juanito Santa Cruz y su instalación en su acogedor hogar burgués de la Plaza Mayor madrileña; el conflicto se plantea tanto por su esterilidad como por las cada vez más notorias relaciones del esposo con su amante, Fortunata. La historia de ésta es igualmente la de una frustración: la de la mujer entregada, ardiente y pasional predestinada por su origen a no ser siquiera la mantenida de Juanito Santa Cruz. Todos los intentos de regeneración

de Fortunata —que pasan por el matrimonio con Maxi, un buen hombre progresivamente enloquecido, e incluso por su ingreso en un convento— están llamados al fracaso en una sociedad que la ha señalado, desde su nacimiento en los barrios pobres, con el estigma de la marginalidad. El enfrentamiento entre las dos mujeres, entre los dos mundos en que vive cada una, se consume con tonos convincentemente trágicos: Maxi se suicida por amor y por locura (¿o acaso no es lo mismo?), Fortunata decide tener el hijo que Juanito Santa Cruz no puede engendrar en su esposa y muere en el parto, no sin antes confiarle la criatura a Jacinta; y ésta, con este hijo de su enemiga, abandona su casa, la falsa e ilusoria felicidad de un hogar convencional e hipócritamente burgués para intentar rehacer una vida ante la que está radicalmente desengañada.

En resumen, *Fortunata y Jacinta* supone el primer intento —y el más logrado— por parte de Galdós de exponer su progresiva visión del mundo como un lugar de imbricación y enfrentamiento entre mal y bien, entre caos y armonía, lanzando a sus personajes a la búsqueda de una plena realización que sólo puede conseguirse por la renuncia y el sufrimiento.

III. REALISMO Y ESPIRITUALISMO. Muchas novelas quedan dignas de mención del conjunto de la producción narrativa de Galdós; aunque al margen del sentido del Realismo español, debemos hacer referencia a sus ambiciosas cinco series de *Episodios Nacionales*, proyecto inigualado en la narrativa hispana de novelas históricas cuya publicación abarca, desde 1873 a 1912, toda la vida creativa de nuestro autor.

Aparte de estos *Episodios Nacionales* —ampliamente imitados y que constituyen el modelo de la escasa narrativa histórica española—, la novela de Galdós se espiritualiza progresivamente hasta llegar, en sus últimos años, a constituir un verdadero alegato en favor de una reforma humanitaria de la sociedad universal. Antes de llegar a ese extremo, Galdós compone aún algunas novelas de tono más realista; destaquemos entre ellas *Miau* (1888), una curiosa historia, con sabor de modernidad, de planteamientos cercanos al absurdo kafkiano: un escrupuloso funcionario debe hacer frente, poco antes de su jubilación, al desmoronamiento de todo aquello en lo que había confiado, pues se le cesa sin motivo ni razón alguna y sin mediar explicaciones; por el contrario, su propio yerno, incompetente e incapaz, promociona de cargo en un ambiente de generalizada corrupción administrativa. Tono igualmente social tiene *Tristana* (1892), nuevamente una historia de la «malcasada», aunque ahora

con un planteamiento insospechado: la protagonista renuncia, a pesar de la maledicencia, a un matrimonio convencional y opta honestamente por unos modos de comportamiento que cree le traerán la felicidad, aunque finalmente renuncia a ella con un desengañado matrimonio.

En sus obras finales Galdós apuesta por una presentación eminentemente espiritualizada del mundo que le rodea, al cual le presenta propuestas de carácter moral para la solución de sus problemas. La dualidad entre espiritualismo y materialismo que ya habíamos entrevisto en obras anteriores —y cuyo máximo exponente fue *Fortunata y Jacinta*— se resuelve en su vejez en su decantación por un idealismo trascendentalista aplicado a la sociedad de su momento (posiblemente influenciado por el idealismo de la filosofía krausista, de amplia repercusión entre los intelectuales españoles). Un buen ejemplo de ello lo tenemos en la publicación en 1889 de *Realidad*, título altamente significativo por implicar una consciente renuncia a la objetivación del mundo y la opción por una visión aproblemática de la realidad, esencializada por el ojo del novelista. La mejor muestra de este su último modo de novelar lo constituye *Misericordia* (1897), cuyas dosis de melodramatismo —que muchos le reprocharon— están justa y sabiamente aderezadas con el arte narrativo característicamente galdosiano. La inolvidable protagonista de *Misericordia*, la «señá Benina» —una heroína, una mártir del humanitarismo del XIX—, demuestra desde la óptica galdosiana que la caridad puede acabar adecuadamente, aunque sea desde la sublimación, con la miseria que rodea a toda sociedad humana, basada por naturaleza en la corrupción, la desigualdad y el desamor.

c) *Alcance y sentido de la novela galdosiana*

Galdós es, sin ningún género de dudas, si no el mejor, el más representativo de los autores del Realismo español; punto de referencia obligado para el resto de los novelistas —ya la admirasen o la rechazasen—, su producción presenta y resume todas las virtudes y defectos de la narrativa realista española, e incluso nos atrevemos a decir de nuestra mejor tradición narrativa. Como para los grandes maestros del resto de Europa, para Galdós el Realismo no es tanto un movimiento ni una técnica literaria cuanto el resultado de lanzarse a la búsqueda de la verdad de la realidad circundante; el Realismo sale así de su pluma como fruto casi inmediato de su percepción del mundo, de una manera más o menos

espontánea que algunos le han reprochado pero de cuya sinceridad no puede dudarse. Su concepción de la novela es, por tanto, eminentemente ecléctica; en ella cabe toda la realidad, con la única condición de que pueda interesar y, por supuesto, de que sea presentada de forma verosímil; este eclecticismo que aún le siguen reprochando algunos puristas fue igualmente característico de muchos genios de la novela decimonónica: sin ir más lejos, la obra de Balzac y Dickens, a los que admiraba y él mismo tradujo, participaba de tales características. Como en la de ellos, la presencia de ciertos elementos folletinescos y melodramáticos vivifica y humaniza su novela, la acerca a esa sociedad multiforme y caótica que era la de la segunda mitad del siglo XIX.

En cierto sentido Galdós considera la sociedad como un ser vivo, como un organismo cuya febril actividad captó en sus novelas como sólo unos cuantos maestros supieron hacer en su época; su producción es un verdadero mundo, una parcela del Madrid del XIX trasplantada a la literatura: la producción de series novelescas y el recurso de hacer reaparecer a algunos de sus personajes se debe en su caso, como en el del francés Balzac, a sus excepcionales dotes de observación. Su necesidad de apresar el mundo tal como se le revela le impide a Galdós enfrentarse al arte literario con una técnica más rigurosa; su estilo, alejado de todo purismo, peca de compulsivo y apresurado, de vulgaridad y afectamiento, pero nace al menos de una radical sinceridad que no se esconde tras el artificio.

Es difícil decidir hasta qué punto está comprometida la novela galdosiana con su sociedad; a pesar de participar en la política activa, en su producción narrativa el escritor intentó esquivar toda toma de partido, a la vez que defendía la necesaria imbricación entre literatura y sociedad y hacía de su obra el mejor cuadro de la España de finales de siglo. Ahora bien, ideológicamente el conjunto de sus novelas no resiste la más mínima crítica: su visión de la sociedad es poco profunda a pesar de su riqueza; elimina su complejidad mediante el tratamiento de sus diversas clases como si fueran estancas, razón por la cual gustó de centrarse de forma preferente en la clase media —en concreto, la pequeñoburguesía madrileña—; y adoptó desde su obra una actitud de burguesismo liberal moderado prácticamente inamovible a pesar de su propia evolución ideológica hacia el radicalismo. Su producción narrativa asume sólo muy tangencialmente la actitud crítica que hicieron suya otros novelistas; si nos remitimos a ella, su ideario político fue esencialmente reformista y, como el de



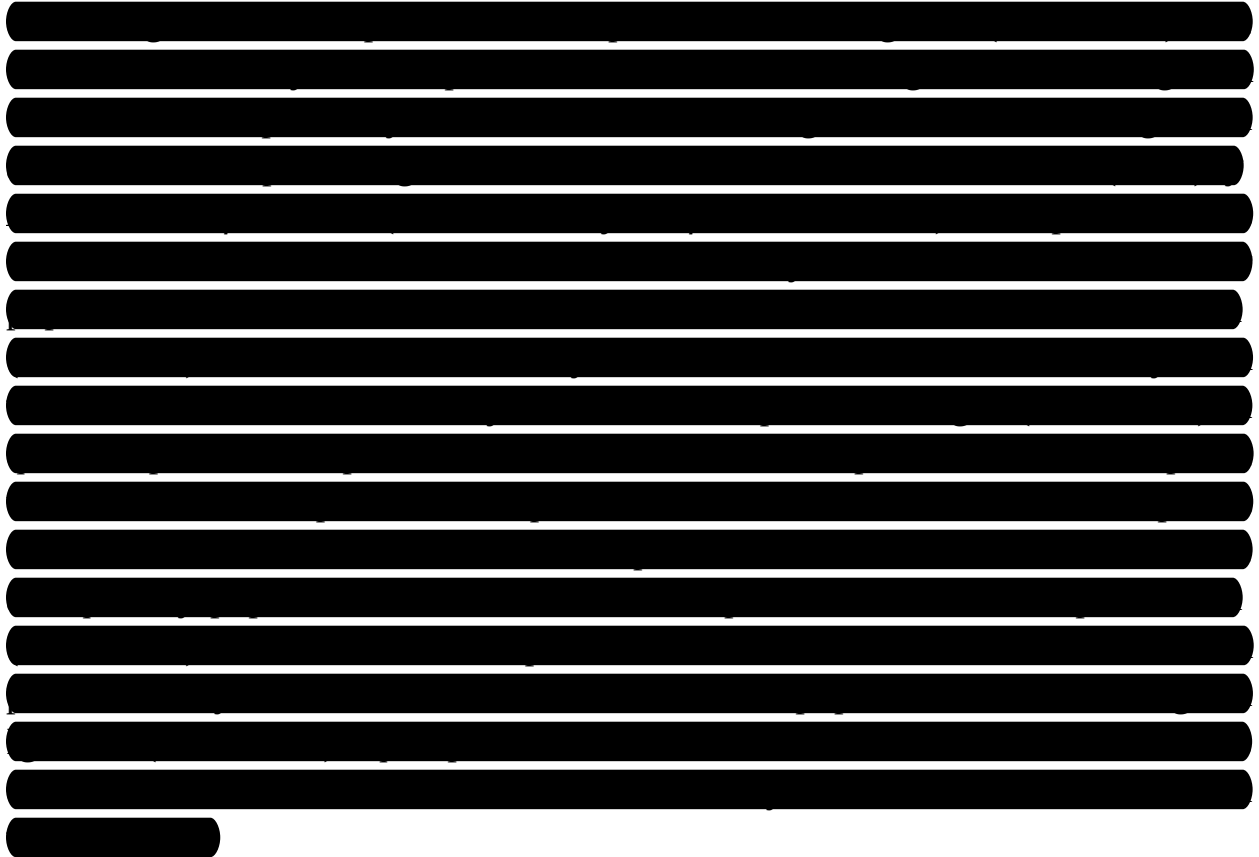
E. IAÑEZ

HISTORIA DE LA LITERATURA

EL SIGLO XX

LA NUEVA LITERATURA

VOLUMEN 8



3. La «Generación del 98»

En la primera década de nuestro siglo, algunos críticos agruparon a determinados autores contemporáneos bajo la denominación de «Generación del Desastre»: se les llamó así porque su actividad había coincidido con la pérdida de las últimas colonias españolas en 1898. Pero fue Azorín, precisamente integrante del grupo, quien en 1913 acuñó la denominación de «*Generación del 98*», término que ha tenido fortuna pese a todas sus posibles matizaciones. Al margen de la oportunidad del marbete de «noventaiochismo», estos escritores ciertamente aprovecharon la situación histórica para hacer ver a los gobernantes y a los españoles en general la necesidad de una reforma nacional de la que hicieron sus propias señas de identidad. En cuanto al concepto de «Generación», usual en los estudios históricos y literarios desde mediados del siglo XIX, insistiremos al menos en un par de aspectos: el primero, en la similar formación ideológica de los integrantes del 98, que en su mayoría pasaron por la

Universidad y disfrutaron de una cultura superior (aunque el hecho decisivo en este sentido fue el que estudiaran o estuvieran vinculados a la Institución Libre de Enseñanza, primer núcleo importante de enseñanza laica existente en España); en segundo lugar, recordemos que los integrantes de la Generación del 98 vivieron, al menos en su juventud, experiencias comunes, y que llegaron a convivir artísticamente más o menos estrechamente; algunos tuvieron cierto grado de amistad y, a pesar de sus divergencias, participaron en actos colectivos, escribieron en las mismas revistas y adoptaron posturas comunes ante determinados problemas.

La razón por la que en la nómina de autores noventaiochistas se incluyen en la actualidad nombres no considerados por Azorín, mientras que se excluyen otros, se halla en el establecimiento de las que hoy se tienen por características comunes a la trayectoria vital, artística e ideológica de los autores del 98. Tres grandes tipos de preocupaciones los aglutinaron por encima de sus diferencias personales y, sobre todo, de sus divergencias ideológicas: la preocupación política (a veces de tono patriótico); la preocupación religiosa; y sus ideales literarios y artísticos. Entre las tres existe una fuerte relación nacida del acusado idealismo del pensamiento noventaiochista: la Generación no entendía las posibilidades de una reforma material sin haber asistido antes a una reforma espiritual, y viceversa: el espíritu humano no puede transformarse si antes no hacen las condiciones materiales en que vive el hombre.

En cuanto a sus ideas políticas, estuvieron de acuerdo en rechazar las actuaciones y modos políticos de la Restauración; atacaron el caciquismo y el conservadurismo y comprendieron y expusieron la necesidad de reformas en España. Para todos estuvo clara la necesidad de un reformismo integral, que afectase no sólo a la política, sino también al pensamiento y a las costumbres españolas. Pero, mientras que en sus años de juventud adoptaron por lo general posturas progresistas, en su madurez solieron refugiarse en ideales conservadores que cifraron en un patriotismo lírico y subjetivista. Por otro lado, su tratamiento de la problemática religiosa participa de la preocupación existencial característica del pensamiento contemporáneo: la existencia de Dios, la posibilidad de una vida eterna, el dolor y la muerte, el sentido de nuestra existencia, etc., son algunos de los temas que pueden aparecer en sus obras tratados, lógicamente, no desde la convención católica, sino desde la heterodoxia.

Digamos por fin que la estética de la Generación rechaza en líneas generales

el esteticismo, abandona el formalismo y el ornamentalismo y persigue un planteamiento intelectualista pero comunicativo de la literatura —si bien debemos recordar que muchos noventaiochistas compusieron sus primeras obras en estilo modernista e incluso pueden ser tenidos por tales (es el caso, sobre todo, de Valle-Inclán y de Machado)—. El arte literario del 98 se caracteriza por la búsqueda de la verdad y por sobreponer el interés intelectual al artístico; es decir, aspira a la profundización en la idea sin renunciar a la claridad y la sencillez, razón por la cual los noventaiochistas son básicamente prosistas (no diremos novelistas, dados el frecuente cultivo del ensayo y, sobre todo, sus originales planteamientos e ideales narrativos, en línea con una cierta renovación del género).

4. Autores «noventaiochistas»

a) Unamuno

El bilbaíno Miguel de Unamuno (1864-1936) defendía en su juventud los ideales socialistas —estuvo afiliado al P.S.O.E.—, hasta que una honda crisis de valores le hizo rechazar el marxismo. Catedrático y rector de la Universidad de Salamanca, donde vivió hasta su muerte, Unamuno fue un hombre muy influyente en la vida pública como máximo opositor de la Corona y de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1929). Se le confinó al exilio durante seis años (1924-1930) en Fuerteventura y en Francia y, a su regreso a España, exigió públicamente la instauración de la República; sin embargo, la marcha de los sucesos durante los dos últimos años de la II República Española le desilusionó tan grandemente que llegó a apoyar a Franco, aunque después se opuso a los rebeldes y murió bajo arresto domiciliario.

I. EL PENSAMIENTO UNAMUNIANO: LOS ENSAYOS. A pesar de la fuerte presencia en su obra de la especulación filosófica —todavía hoy se duda de si Unamuno fue filósofo o creador literario— y del predominio en su prosa de elementos expositivos y argumentativos, Unamuno supo hacer partícipe al lector de sus preocupaciones y, para evitar que éstas fuesen meras abstracciones, procuró darles vida gracias a su uso del idioma. Su estilo es expresivo y sincero,

y a su prosa, descarnada, carente de adornos y efectos innecesarios, sólo le interesa la idea y plasmarla con sinceridad. El pensamiento unamuniano se vuelca de forma casi obsesiva sobre el tema de la muerte y de la inmortalidad: toda su vida estuvo el autor angustiado por el problema del sentido de la existencia, por la posibilidad o no de una vida más allá de la muerte y por el destino de nuestra conciencia. La angustia con que trata el tema evidencia que nunca fue Unamuno un pensador frío que sólo sometiese sus preocupaciones al filtro de su inteligencia, sino que las impregnó de sentimiento vital.

Citemos al menos dos ensayos muy característicos de su pensamiento y estilo. El primero de ellos es *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), que adolece de la típica interrelación noventaiochista entre materialismo y espiritualismo. Este ensayo indaga en los problemas humanos y nacionales sirviéndose de la figura de los dos personajes cervantinos: a Don Quijote le asigna Unamuno varios significados simbólicos, entre los que destacan el de la búsqueda de la fama y, con ella, de la inmortalidad (desde el respeto al concepto renacentista); y el de la necesidad de una visión espiritualizada del mundo y de la existencia en contra del imperio del materialismo. Estas ideas se encuentran más sistematizadas en *Del sentimiento trágico de la vida* (1914), que parte de una experiencia humana incontestable: la conciencia de la existencia propia y, en consecuencia, el miedo a la no-existencia. De ahí el terror a la nada y nuestro afán de inmortalidad, para cuya explicación no le sirve a Unamuno el pensamiento cristiano: según éste, la inmortalidad se gana con un «estado de gracia» ajeno a la voluntad y dependiente de un Dios lejano. Pero para el autor la fe es un proceso, un conjunto de momentos dinámicos, contradictorios y conflictivos; y la verdad se mide por necesidad, siendo verdadero aquello que por necesidad debe serlo, pues contribuye a dar sentido a la vida humana.

II. OBRA NARRATIVA. No existe acuerdo sobre el valor literario de las novelas de Unamuno: mientras que unos ven en ellas su aportación más original, otros creen que a sus narraciones les falta arte literario. Las novelas de Unamuno son ciertamente flojas en diversos aspectos: su ritmo decae con frecuencia; sus argumentos son poco verosímiles; y los personajes carecen de consistencia, pareciendo más encarnaciones de ideas que personas reales. Pero hemos de advertir, en primer lugar, que Unamuno fue un pensador que utilizó como medio de comunicación la creación literaria antes que el ensayo filosófico; y, en segundo lugar, que no se sirvió de la novela realista tradicional, sino de un tipo

de narrativa innovadora cuyo centro de interés era, en su caso, su valor simbólico. Sus preocupaciones formales remiten a sus preocupaciones intelectuales y en su novela predominan la abstracción y, consecuentemente, el esquematismo, la desnudez, el simbologismo, etc.; apartándose deliberadamente del relato realista decimonónico, ensayó una novela aparentemente más indefinida e inconsistente en la que acciones, personajes, lugares, etc. parecen hallarse como inacabados o desdibujados (no en balde Unamuno acuñó el término «*nivola*» para diferenciar su narrativa de la «novela» tradicional). Sus argumentos se ciñen al mundo íntimo de los personajes; desaparecen el retrato y el paisaje tradicionales en favor de otros simbólicos; el autor se inmiscuye en la narración y discute con los personajes las posibilidades del relato, etc.

Su obra narrativa se inició con una novela tradicional —*Paz en la guerra* (1897), de corte galdosiano—, pero Unamuno dio muestras bien pronto de sus ansias de ruptura con *Amor y pedagogía* (1902). Sus obras más significativas son aquéllas que responden a su pensamiento y estilo: la más temprana fue *Niebla* (1914), que trata de forma original, innovadora y simbólica el tema de la muerte. El relato queda roto en el momento en que Unamuno decide intervenir como autor recriminándole al protagonista, Augusto Sánchez, su intento de suicidio. A partir de ese momento, la novela se transforma en una reflexión dialéctica sobre la vida y la muerte que concluye con el reproche del personaje de que se le haya otorgado, más que una existencia real, una «niebla»; pero, antes de desaparecer, le advierte a Unamuno que quizá también él sea sólo un sueño de Dios y que finalmente muera cuando éste deje de soñarlo. Menos interesante es *Abel Sánchez* (1917), cuyo tema es, sin embargo, característicamente noventaiochista: la envidia. Técnicamente, interesan sus monólogos interiores, las continuas digresiones y la inclusión de personajes simbólicos.

La tía Tula (1921) también trata un tema grato al autor y que encontró acomodo en la producción de otros contemporáneos: el de la maternidad frustrada. El hecho de subrayar en ella los aspectos más complejamente psicológicos hace de ésta una de las novelas unamunianas aparentemente más tradicionales; a pesar de todo, sigue siendo un relato donde interesan fundamentalmente las ideas y cuyos personajes y acciones tienen algo de simbólico. Tula, maternal y protectora, gobierna e incluso de algún modo tiraniza a quienes tiene a su alrededor, quizá porque nunca será madre y de este modo encauza su instinto. Junto a *La tía Tula*, y en el género de la novela corta, la mejor narración de Unamuno es *San Manuel Bueno, mártir* (1931), sin duda

su obra más personal y a la vez más característica. Este breve relato plantea paralelamente dos temas —el de la fe y el de la inmortalidad— de una forma similar a como lo hizo en el ensayo *La agonía del cristianismo* (1924): toda religión nace de un conflicto interior que no debe traspasarse a los demás, sino que debe resolverse en una opción por la santidad, por un mesianismo purificador y enaltecedor. Don Manuel Bueno, sacerdote de un pequeño pueblo, sufre el drama íntimo de permanecer fiel a su vida consagrada sin tener fe total en Dios, ya que cree imposible la vida después de la muerte y más aún la resurrección de los muertos. Pese a todo, el cura vive ejemplarmente hasta el punto de ganarse fama de santo (y, efectivamente, podemos pensar que don Manuel lo es al haber sacrificado toda su vida, su vida como sacerdote, a la fe del pueblo).

III. POESÍA Y TEATRO DE UNAMUNO. Unamuno comenzó a escribir poesía ya en su madurez, en una faceta de su creación literaria que durante bastante tiempo ha sido relegada. Hoy podemos afirmar que, sin ser un gran poeta, a él se le deben composiciones poéticas interesantes; buen conocedor de la lírica extranjera, Unamuno bebió directamente de fuentes románticas y posrománticas: los italianos y, en concreto, Leopardi, son sus modelos fundamentales, como de Kierkegaard le viene el fondo de su pensamiento; pero en su poesía existen también resonancias de Bécquer y del Modernismo hispánico. Los temas y preocupaciones de su obra lírica son idénticos a los de su prosa —sus dudas sobre la inmortalidad, el sentido de la existencia, el dolor y la muerte, etc.—, aunque en este caso el género le permite modulaciones más personales. Podemos destacar *El Cristo de Velázquez* (1920), una de sus obras más conocidas; y su amplio *Cancionero* (que se publicó en 1956 y que reúne sus composiciones poéticas desde 1928 hasta su muerte). No busquemos en su poesía, sin embargo, riqueza visual ni musicalidad; sus poemas pueden llegar a parecernos prosaicos, aunque emocionan por su profundidad de ideas, por su sinceridad y, sobre todo, por el personal sentimiento que las invade.

Prácticamente desconocida sigue siendo la producción dramática unamuniana, integrada por un considerable número de piezas que ni llegaron a ser representadas en vida de su autor ni puede decirse que hayan gozado de difusión. La mayor parte de ellas son tragedias clasicistas que se sirven del mito para la dramatización simbólica de conflictos humanos: es el caso de *Fedra* (1910), *Soledad* (1921) y *El otro* (1926), acaso sus piezas más características.



E. IAÑEZ

HISTORIA DE LA LITERATURA

**LITERATURA
CONTEMPORANEA**
(Después de 1945)

VOLUMEN 9

Literatura española de posguerra

1. España, del franquismo a la democracia

Fue en España, en 1936, donde estalló por primera vez el enfrentamiento ideológico experimentado por prácticamente todas las sociedades desarrolladas desde los años veinte, resultado a su vez de la crisis del capitalismo y del liberalismo. Durante el primer tercio del siglo, España conoció un período convulsivo que mostraba la resistencia a todo cambio de la burguesía conservadora, cuya crisis quiso ser solventada, frente al radicalismo revolucionario obrero, con el fascismo, considerado «brazo armado del capitalismo». La sublevación del 18 de julio de 1936, que en principio aparentaba ser fruto del descontento de los militares españoles de África —a cuyo frente pronto se situó Franco, no sin haber tenido que desplazar a otros candidatos—, mostró pronto unas motivaciones y un aliento más profundos y se reveló como el inicio de una Guerra Civil de amplia repercusión internacional. De ese modo, y a pesar del abandono de las potencias occidentales —que temían las represalias de Alemania—, la victoria de los rebeldes en España les mostró a aquéllos los peligros de despreciar no ya tanto el potencial bélico del III Reich como la expansión de la ideología fascista por toda Europa.

Los dos o tres primeros años del régimen de Franco —quien se había alzado desde la categoría de sublevado a la de Caudillo— fueron de euforia y de organización —y «purga»— de Falange, el partido único; eran años victoriosos para el Eje, años de excelentes relaciones con Alemania e Italia y de confianza en la construcción de una Europa fascista. Pero la marcha de

la guerra obligó al régimen de Franco a replegarse en sus posiciones y, con la victoria de los aliados, a mantenerse en una necesaria autarquía que se quebró a partir de mediados de los cincuenta, cuando se comprendió la necesidad de una tímida apertura: fueron años de una primera resistencia —universitaria y obrera—; y cuando los intelectuales y artistas comenzaron a salir de su marasmo y surgió el *realismo* como corriente ética y estética dominante. Durante los sesenta, por fin, el franquismo se asentó e instaló socialmente; es la época del «*desarrollismo*» propiciado por la incorporación al gobierno de los tecnócratas del Opus Dei; y España, a grandes rasgos, comenzó a incorporarse —pagando un alto coste económico y social— a la Europa industrializada, como también optaba por las formas neo-vanguardistas propias de la cultura y del arte occidentales. Será por fin este desfase entre la modernización de España y su régimen político lo que propicie la generalizada oposición al franquismo durante los setenta, cuando se pactó «clandestinamente» la transición política, consumada tras la muerte de Franco en 1975.

Desde entonces, España ha conocido un nuevo momento de modernización política e institucional, pero también económica y cultural. Los gobiernos centristas y socialdemócratas de UCD y PSOE, respectivamente, han apostado por una decidida incorporación a la legislación, los mercados y las instituciones occidentales —la entrada en la CEE y en la OTAN han sido las más destacadas—, aunque no sin pagar un alto precio: paro, inflación, agudización de las desigualdades económicas, etc.; y la oposición de sectores sociales entre los que no destacan precisamente los intelectuales, sumidos en una «crisis de la posmodernidad» para la que aún no han propuesto soluciones.

2. Literatura española de los años 40

El panorama literario presentaba en los primeros años de posguerra un aspecto lastimoso; de poco valieron, en líneas generales, los escasos personajes de la cultura que decidieron permanecer en España tras la victoria de los rebeldes. La autarquía literaria sólo pudo dar algún fruto en

el terreno de la poesía; la novela y el teatro hubieron de partir de cero, o bien continuar las sendas más tradicionales, obviando las aportaciones de las Vanguardias europeas y del 27 español.

a) *Novelistas «mayores»*

La pobreza y las limitaciones culturales se dejaron sentir en la novela más poderosamente que en ningún otro género, obligándola a desarrollarse muy al margen de cualquier referencia inmediata. De ahí que ya en los años cuarenta pudieran conocer su consagración varios narradores que, no obstante, publicaban por estos años sus primeras novelas —y entre los que se incluye a Torrente a pesar de que la fama le llegase tardíamente—.

I. CELA. Una brillante carrera literaria ha consagrado a Camilo José Cela (n. 1916) desde su primera novela en 1942 hasta la concesión del Nobel en 1989. Aplaudido por la crítica y por el público, Cela se ha convertido en el escritor español más popular de la posguerra, gracias también a su colaboración en periódicos, a su imagen de notable orador en televisión y a su gusto por la ironía, las palabras gruesas y el erotismo, que le han ganado una imagen no siempre acorde con la del narrador.

Su novela *La familia de Pascual Duarte* (1942) constituyó una auténtica revelación en el panorama de la España de posguerra, a pesar de no tratarse en absoluto de una obra original: deudora temáticamente del drama rural, genéricamente de la picaresca y estilísticamente de Valle-Inclán, *La familia de Pascual Duarte* es, sin embargo, una notable novela que para muchos sigue siendo de lo mejor de la producción de su autor. Por otro lado, existen en ella las dosis justas de equívoca denuncia social y de contemplación entre escéptica y angustiada de la existencia humana tan características del estilo de Cela y que le han ganado el favor del público y el beneplácito tanto del régimen franquista como de la actual democracia. Junto a *La familia de Pascual Duarte*, suele tenerse por la mejor novela de Cela a *La colmena* (1951), calificada de «social» y prohibida por la censura franquista. *La colmena* es una narración de personaje colectivo y técnica caleidoscópica —deudora de *Manhattan Transfer*, de Dos Passos (véase en

el Volumen 8 el *Epígrafe 3.b.I. del Capítulo 8*)— por la que discurren más de trescientos personajes y cuya intención es mostrarnos la sórdida vida del Madrid de posguerra. Por lo demás, no hay argumento posible en esta crónica selectiva de la vida de los cuarenta, aunque existe el denominador común de la miseria material y moral de sus personajes, cuya alienación se subraya entrecruzando sus vidas carentes de sentido (sentimiento que se potencia al haber optado el autor por una narración omnisciente, y no por el objetivismo que, en apariencia, quizás hubiese demandado la obra).

Después de un paréntesis, Cela publicó *San Camilo 1936* (1969), que intenta ser una interpretación de las motivaciones de la Guerra Civil. Insiste, por tanto, en algunos motivos y temas de obras anteriores, e ideológicamente sigue tratándolos, cuando menos, con demasiada ambigüedad y desde una perspectiva en exceso selectiva; sin embargo, su estilo supone un avance significativo en la evolución de la narrativa de Cela, pues se apropia de una prosa compleja que hace suyas las nuevas técnicas narrativas. Algo muy parecido podemos decir de *Mazurca para dos muertos* (1984), que retoma el tema de la Guerra Civil desde una perspectiva peculiar, y que para algunos marcó el definitivo agotamiento de Cela —preludiado por *Oficio de tinieblas 5* (1973), un libro ajeno a toda materia narrativa y confirmado por la dificultad del Nobel para dar nuevas novelas a la imprenta en estos últimos años—.

II. DELIBES. Constante y regular es, por el contrario, la producción narrativa de Miguel Delibes (n. 1920). Su primera obra, *La sombra del ciprés es alargada* (1948), evidencia, pese a sus defectos, las excelentes dotes de su autor; se trata de una novela tradicional donde Delibes intenta plasmar la vida cerrada de las ciudades castellanas de provincias; pero su obra no alcanzará cierta dimensión crítica hasta *El camino* (1950), un bello cuadro del paraíso perdido de la infancia contemplada desde la experiencia adquirida en el paso de la juventud a la madurez. Citemos también, entre sus novelas de las décadas de los cincuenta y de los sesenta, *La hoja roja* (1959), donde denuncia la insolidaridad de una sociedad que confina a los ancianos a la soledad; y *Las ratas* (1962), un retablo ya más complejo de la España de posguerra cuya denuncia es más explícita y amarga (advirtamos,

sin embargo, que la crítica de Delibes no posee filiación política ni ideológica, sino que se pone al servicio de un credo humanista que, por ejemplo, le ha llevado a defender desde los años cincuenta el ecologismo).

La segura trayectoria trazada por Delibes desemboca en *Cinco horas con Mario* (1966), sin duda su mejor obra y una de las novelas sobre las clases medias más logradas y narrativamente más avanzadas de aquellos años. Por una parte, en ella adquiere pleno sentido la dimensión crítica de su narrativa; y, por otra, cristaliza definitivamente su estilo, progresivamente más complejo y moderno. *Cinco horas con Mario* es un extenso monólogo interior en el que Carmen va desgranando, en la vela del cadáver de su marido, los episodios de una vida matrimonial deteriorada. Presidida por esa única voz narrativa en que predomina el tono irónico, la novela nos abre al mundo de la burguesía provinciana, dominado por el conservadurismo y la hipocresía contra los que choca cualquier intento de apertura a la sinceridad y a las libertades.

Sus novelas posteriores no han logrado superar *Cinco horas con Mario*; aun así, recordemos *Parábola del naufrago* (1969), una distopía paródica del mundo del progreso; y *El disputado voto del señor Cayo* (1978), donde exalta los modos de vida y de organización social del campo frente a la política de Estado. Caso aparte es el de *Los santos inocentes* (1981), otra de las cimas narrativas de Delibes —popularizada por una versión cinematográfica de gran valía—; con ella vuelve a sus temas más queridos: el paisaje y la vida rurales, tratados con un notable sentido lírico; la caza como modo de vida tradicional en la España más profunda; y un equilibrado y humanista tratamiento del tema de la justicia social, cuyo quebrantamiento denuncia en una sociedad falsamente tradicionalista.

III. TORRENTE. Muy distinto al de Cela y al de Delibes es el caso de Gonzalo Torrente Ballester (n. 1910), un autor consagrado treinta años después de la publicación de su primera novela. Posiblemente sea debido al calificativo, quizá poco afortunado, de escritor «intelectual» con que ha venido caracterizándose su producción y al hecho de encontrarnos ante un autor capaz de —e inclinado a— reflexionar sobre el proceso creativo.

Su primera novela, *Javier Mariño* (1943), se instala en la órbita de la novela falangista y revela ya las dotes narrativas de su autor, pudiendo leerse todavía con interés a pesar de su declarado partidismo. El escritor no volvería a incurrir en ese defecto y su obra posterior se caracteriza por una calculada ambigüedad, un sarcasmo y un distanciamiento —para algunos, muy gallego— que tienen su mejor expresión en la desmitificación a que somete la materia culta de muchas de sus novelas. *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* (1946) e *Ifigenia* (1949) son dos buenas muestras, pues la primera parodia el tema de las complejas revoluciones hispanoamericanas y la segunda hace una lectura muy particular de la mitología clásica.

Entre los cincuenta y los sesenta alcanza Torrente una de sus cimas narrativas: la trilogía *Los gozos y las sombras* (1957-1962), que a causa del desánimo estuvo a punto de abandonar para dedicarse exclusivamente a la crítica —faceta que nunca ha soslayado—. Con *Los gozos y las sombras* Torrente se aproxima desde el realismo tradicional a la novela social imperante en los cincuenta (véase el *Epígrafe 4.a.*), obteniendo, según nuestro entender, mejores logros que otros autores, concretamente en la construcción de sus personajes y en el planteamiento del conflicto, que sabe abstraerse a la oposición entre dos concepciones vitales: la fidelidad a sí mismo o el culto al poder. Después de *Los gozos y las sombras* llega un momento de desorientación en la trayectoria narrativa de Torrente; experimenta durante los sesenta nuevos recursos y posibilidades, que por fin encuentran su expresión idónea en *La saga/fuga de J. B.* (1972), un título fundamental del formalismo narrativo en España. *La saga/fuga de J. B.* es una fábula de proporciones míticas en la que confluyen leyendas de origen céltico y la historia gallega contemporánea, ligada a partes iguales al tradicionalismo y al liberalismo, a las luces de la Ilustración y a la irracionalidad romántica. La imaginación se adueña de este complejo y extenso relato que obtuvo un éxito inmediato y consagró definitivamente a Torrente Ballester: monólogos, continuos «flash-backs», perspectivismo, confluencia de voces narrativas, diversidad espacio-temporal, etc. se dan cita en este mito de un «pueblo ensimismado» que vive para sus adentros una historia de milenios.

Torrente sigue esta línea en algunas de sus novelas posteriores. Merecen ser recordadas *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) y *La isla de los jacintos cortados* (1981), dos ejercicios narrativos de altos vuelos que, en gran medida, nos dan cuenta de su mismo proceso creativo. A partir de ellas, y durante la última década, Torrente no ha hecho sino repetirse, descendiendo por lo general, a veces alarmantemente, la calidad de su producción.

b) Otros narradores

I. NOVELISTAS TRADICIONALES. Al margen de la labor que pudieran estar desarrollando estos «grandes» de la narrativa española contemporánea, los años cuarenta conocen el florecimiento de un realismo tradicional, de tono burgués, en la vena más característicamente decimonónica. Sus cultivadores son básicamente autores conservadores, más o menos cercanos al régimen a pesar de que pudieran tener algún problema con él en determinado momento.

Juan Antonio de Zunzunegui (1902-1982) fue un escritor incansable cuyas novelas evocan y ensalzan la moral y el trabajo burgueses, así como el progreso y el sistema social que aquéllos implican. Muy parecida temática desarrolla la producción de Ignacio Agustí (1913-1974), quien hace de la crisis de la burguesía el motivo de su obra fundamental, *La ceniza fue árbol* (1944-1972), extensa novela-río integrada por cinco libros —destacan *Mariona Rebull* (1944) y *El viudo Rius* (1945)— que desarrollan la historia de una familia burguesa catalana desde finales del siglo pasado hasta la Guerra Civil. En cierto modo también es una novela-río la trilogía que le abrió las puertas del éxito a José María Gironella (n. 1917): *Los cipreses creen en Dios* (1953), *Un millón de muertos* (1961) y *Ha estallado la paz* (1966), que intentan reconstruir el conflicto civil español y que adolecen de exceso de documentalismo y, en consecuencia, de falta de interés narrativo.

Muy distinto es el tono de la novela *Nada* (1945), de Carmen Laforet (n. 1921), que en esencia es la historia moral de la incorporación al mundo adulto de una joven; sin embargo, su fondo socio-histórico, presidido por la miseria, la anormalidad y el horror, así como el tono simple y directo de su

estilo realista, permitieron que se la considerase emblemática de una nueva forma de narrar que la obra posterior de Laforet, sin embargo, no ha confirmado.

II. NARRADORES DEL EXILIO. Recordemos aquí la notable labor de los escritores exiliados españoles, aquéllos que en circunstancias diversas se vieron obligados a abandonar su país natal por su fidelidad republicana o por rechazo del fascismo franquista, y que siguieron desarrollando su obra fuera de España. Citemos, al menos como botón de muestra, a Francisco Ayala y a Rosa Chacel, dos excelentes narradores formados en la filosofía orteguiana y en la estética vanguardista y cuya evolución ha sido un ejemplo, a pesar del desarraigo, para otros autores.

Francisco Ayala (n. 1906) apuntaba durante los años treinta como el más interesante y genuino representante de la narrativa vanguardista y sus cuentos —citemos el volumen *Cazador en el alba* (1930)— eliminaban la anécdota apostando por un lirismo brillante inspirado en la modernidad. Después de años de silencio publicó en el exilio americano *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero* —ambas de 1949—, colecciones centradas en el tema del ejercicio del poder e inspiradas en la guerra española. A partir de los años cincuenta Ayala ha encontrado en la ironía y el sarcasmo el tono de su producción, que se ha ensombrecido progresivamente y que pone de manifiesto la banalidad de la existencia y de la sociedad humanas. En este sentido se orientan sus novelas *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962), así como sus cuentos de esta época —al menos hasta *El jardín de las delicias* (1971), sorprendente por su frescura y modernidad—.

En un ambiente similar al de Ayala se movió Rosa Chacel (1898-1984), autora fundamentalmente de relatos breves hasta que en el exilio publicó *Memorias de Leticia Valle* (1945), novela en la que asistimos al paso de la adolescencia a la madurez de la protagonista por medio de su propio discurso mental. La explicación de la existencia a partir de una reflexión seria y rigurosa —Chacel fue la última discípula directa de Ortega— ha sido una de las constantes de su producción, caracterizada por la atemporalidad y la fragmentación. La mejor expresión de su arte y de sus preocupaciones la tenemos en la trilogía integrada por *Barrio de Maravillas*

VALERIA SCORPIONI COGGIOLA

TEMPO DI SILENZIO E TEMPO DI PAROLA

INCURSIONI NEL ROMANZO SPAGNOLO

DALLA FINE DELLA GUERRA CIVILE

AI PRIMI ANNI '90

il **Segnalibro**

Capitolo I

FATTORI ESSENZIALI PER LA COMPrensIONE DEL ROMANZO SPAGNOLO CONTEMPORANEO

I.1 - CENNI STORICI

La letteratura spagnola contemporanea è stata ed è particolarmente influenzata dalle vicende politiche, a partire dalla perdita di Cuba, che provocò una crisi intellettuale e dette origine alla cosiddetta generazione del '98; le varie correnti letterarie che si succedono in Spagna dagli anni '40 in poi (*tremendismo*, *realismo sociale*, *realismo critico*, ecc.) sono legate, rispettivamente, all'instaurazione, al consolidamento ed alla fine del regime franchista; la guerra civile ha informato direttamente o indirettamente una gran parte del romanzo spagnolo; lo stesso ritardo degli uomini di lettere (critici e romanzieri in particolare) nell'assorbire le novità tecniche e formali europee ed extraeuropee, si spiega solo tenendo conto della pressione del regime politico, che ha privato la Spagna di contatti culturali con l'estero per circa trent'anni, mentre all'interno si esercitava una forte censura repressiva; alle vicende politiche e sociali della transizione dalla dittatura alla democrazia, al boom economico, alla *movida*, al consolidamento del socialismo "morbido", infine, sono strettamente legati i fenomeni che caratterizzano la letteratura attuale: il ritorno al privato e l'abbandono del testimonialismo, inteso come denuncia aperta.

È assolutamente impossibile, dunque, accostarsi alla letteratura contemporanea, se non si ha un chiaro panorama delle vicende politiche spagnole.

1814-1930¹

Con la Restaurazione, che segue la caduta di Napoleone, in Spagna torna sul trono Ferdinando VII di Borbone; inizia un ventennio all'insegna dell'*ancien régime*. Nel 1833 il re muore; non avendo figli maschi, aveva abrogato la "legge salica", che limitava a questi il diritto di successione. Erede al trono diventa, dunque, la figlia Isabel. Il fratello del re, Carlos, ed i suoi seguaci non riconoscono questa successione e scatenano una guerra, che si concluderà definitivamente soltanto nel 1879 con la loro sconfitta. I "carlisti" costituiranno da quel momento la forza politica più reazionaria e tradizionalista di Spagna.

Il corrotto regno di Isabel II provoca il risentimento generale e nel 1868 un ennesimo *pronunciamiento* militare, di ispirazione liberale, costringe la regina all'esilio. I generali Prim e Serrano, capi dell'insurrezione, promulgano una costituzione democratica, ma rimangono fedeli alla monarchia, pur avendo sostituito la regina, considerata incapace di governare.

Con la cacciata di Isabel II ha inizio il cosiddetto *sexenio democrático*; viene scelto come re Amedeo di Savoia, figlio di Vittorio Emanuele II, che, in quanto appartenente ad una dinastia debole (il Regno d'Italia era in via di formazione), non avrebbe rappresentato un problema in caso di futuri cambiamenti.

Nel 1873 Amedeo abdica; nasce così la Prima Repubblica, con a capo Pi y Margall, di idee proudhoniane, fondatore del partito federalista.

L'anno successivo, però, le forze armate ripristinano la monarchia e impongono una dittatura militare. Comincia un nuovo periodo di restaurazione: si richiamano i Borboni e sale al trono Alfonso XII, figlio di Isabel II.

Nel 1886 gli succede il figlio Alfonso XIII. È un periodo di stabilità, caratterizzato dal cosiddetto sistema del "turno", che

¹ La parte storica fino al 1939 è a cura del Dott. Stefano BORGOGNI, che ringrazio per la fattiva e competente collaborazione.

tacitamente prevede l'alternanza al potere, ogni quattro anni, di liberali e conservatori.

Nel 1898, in seguito alla guerra con gli Stati Uniti d'America, la Spagna perde le sue ultime colonie d'oltre oceano (Cuba, Portorico, le Filippine), il che determina un senso di frustrazione nelle classi medio-alte e tra gli intellettuali; il desiderio di rivincita ed il rimpianto del glorioso passato imperiale contribuiscono alla formazione di un'ideologia nazionalista, che si rivelerà fondamentale nella guerra civile.

La Spagna resta neutrale durante la prima guerra mondiale e ciò porta ad un periodo economicamente propizio, in quanto aumentano le esportazioni verso i paesi in guerra; lo sviluppo politico, tuttavia, non va di pari passo con quello economico, per cui cresce un malcontento generalizzato che riporta i militari alla ribalta; l'instabilità politica produce una serie di crisi governative.

Dal 1917 al 1919 l'ondata rivoluzionaria europea trova rispondenza anche in Spagna con una serie di scioperi operai, repressi dall'esercito; si verifica anche una reazione di tipo terroristico da parte di bande armate organizzate dai padroni, il cosiddetto *pistolero*.

In questo clima avviene, nel 1923, il colpo di stato del generale Miguel Primo de Rivera, che impone la dittatura, pur non rovesciando la monarchia; malgrado una gestione oculata, tuttavia, Primo de Rivera non riesce a risolvere i problemi di fondo: nel 1930, sotto la pressione del malcontento popolare, dell'opposizione socialista, repubblicana e del separatismo catalano, il re licenzia il dittatore.

1931-1935

Nel 1931 si verifica una netta vittoria elettorale di repubblicani e socialisti; il re abdica in favore del figlio e sceglie l'esilio in Francia. Viene proclamata la Repubblica; il nuovo governo promulga una Costituzione assai avanzata e realizza alcune importanti misure, come la riforma scolastica (fino ad

allora l'istruzione era controllata per il 95% dagli ordini religiosi), l'estensione del diritto di voto alle donne, l'introduzione del divorzio e la requisizione dei beni ecclesiastici. Nel 1932, inoltre, vengono espulsi dalla Spagna i Gesuiti.

Questa politica anticlericale provoca l'asserragliarsi dei cattolici su posizioni reazionarie ed intransigenti, in particolare intorno al partito di Gil Robles, la CEDA (*Confederación Española de Derechas Autónomas*). Sono le prime avvisaglie del movimento ideologico in difesa della religione cattolica (che costituirà il fondamento del franchismo) nei confronti del comunismo ateo e materialista.

Rispetto ad altri paesi europei, la Spagna è ancora assai arretrata; l'industria, che si avvale di tecniche di produzione ormai superate, è concentrata in Catalogna e nei Paesi Baschi, mentre nel resto del paese domina il latifondo: poche famiglie nobili hanno in mano enormi estensioni di terreno, mentre una maggioranza di contadini senza terra si trova in una condizione economica ed esistenziale al limite della sopravvivenza.

La riforma agraria, avviata nel 1932, si inquadra in una situazione insostenibile, finendo di scontentare sia i proprietari terrieri, che vedono attaccati i propri privilegi, sia i contadini i quali, tra lentezze ed esenzioni, vedono vanificate le proprie attese.

Nel 1933, nel villaggio andaluso di Casas Viejas, scoppia una rivolta di contadini, i quali bruciano i registri del catasto che certificano le proprietà terriere e proclamano il comunismo libertario. Le forze di polizia reprimono l'insurrezione nel sangue; i socialisti si dissociano dal governo, il quale cade alla fine dell'anno. La sinistra ha perso il consenso popolare e la destra vince nettamente le elezioni. Nello stesso 1933 José Antonio Primo de Rivera, figlio dell'ex dittatore, fonda la *Falange*, ispirata a principi fascisti, che appoggerà la sollevazione di Franco e che dal 1939 sarà l'unico partito politico ammesso in Spagna.

Fra il 1934 e il 1935, anni noti come il *bienio negro*, vengo-

no cancellate le riforme precedenti. Nell'ottobre del '34, uno sciopero nazionale dà l'avvio alla rivolta dei minatori delle Asturie; per quindici giorni la regione resta in mano agli operai, finché il governo invia l'esercito agli ordini dei generali Franco e Goded, i quali reprimono l'insurrezione nel sangue (si calcolano circa 1300 morti e 3000 feriti) e riempiono le carceri di prigionieri politici (quasi 30.000).

1936-1939

All'inizio del 1936 il Fronte Popolare (che riunisce il partito repubblicano e i gruppi di sinistra) batte alle elezioni il Fronte nazionale (destra conservatrice, monarchici e fascisti); ha inizio un periodo turbolento: la *Falange* cerca di creare il caos, in modo da giustificare un intervento che ristabilisca l'ordine, mentre il governo lascia ampio spazio alle rivendicazioni operaie. I due fronti sono ormai sull'orlo del conflitto armato.

Il 12 luglio 1936 un estremista di destra spara a un tenente delle guardie d'assalto, le quali reagiscono uccidendo José Calvo Sotelo, il principale esponente della destra monarchica. La situazione è ormai incontrollabile, mentre i vertici militari sono già pronti per la sollevazione.

Il 17 luglio il generale Francisco Franco lancia l'ordine di *alzamiento*; dal Marocco, al comando delle truppe coloniali, raggiunge Gibilterra grazie ad un ponte aereo realizzato dalle forze nazi-fasciste di Germania e Italia. La rivolta si estende alle caserme della penisola e gli insorti occupano intere regioni del nord; a Barcellona e a Madrid, invece, la sollevazione militare nazionalista viene bloccata dalle forze popolari (milizie volontarie che i sindacati, visto l'immobilismo del governo, hanno armato ed organizzato).

Le truppe di Franco risalgono la penisola fino a ricongiungersi all'esercito del nord. La Spagna è ormai divisa in due zone: nei territori rimasti in mano ai repubblicani si forma un nuovo governo che riunisce tutte le forze antifasciste, con a capo Largo Caballero; nella zona occupata dai nazionalisti, Franco vie-

ne nominato Capo dello Stato con il titolo di *Caudillo* (equivalente a quelli di *Duce* e *Führer*) e *Generalísimo* delle forze armate. L'irresistibile ascesa di Franco è favorita dalla morte di tutti i suoi possibili "concorrenti": Calvo Sotelo era stato ucciso il 13 luglio, José Antonio Primo de Rivera viene giustiziato nel novembre del '36; dei quattro generali organizzatori dell'*alzamiento*, Sanjurjo muore in un incidente aereo nel luglio del '36, Mola subisce la stessa sorte l'anno seguente, Goded viene fucilato a Barcellona.

Vediamo ora quali sono le forze in campo e su quali aiuti esterni possono contare. Francia e Gran Bretagna promuovono un comitato di non-intervento, al quale aderiscono anche Italia e Germania, che non lo rispetteranno mai, complice l'indifferenza delle altre nazioni; oltre al ponte aereo già menzionato, massicci aiuti italo-tedeschi continueranno ad affluire alla Spagna nazionalista. Mussolini invia un corpo di 50.000 uomini, mentre Hitler utilizza il conflitto come banco di prova per la tattica del bombardamento aereo a tappeto: nel '37 l'aviazione tedesca rade al suolo la cittadina di Guernica (la battaglia fu resa famosa dall'omonimo quadro di Picasso).

Alla Repubblica affluiscono dall'Unione Sovietica aiuti alquanto limitati, posto che il governo di Mosca è impegnato in un avvicinamento alle potenze occidentali in funzione anti-tedesca. Tali aiuti diminuiscono progressivamente fino a cessare del tutto. Nel '38 vengono ritirate le Brigate Internazionali, formazioni di volontari stranieri antifascisti accorsi da tutta Europa e dagli Stati Uniti per combattere a fianco dei repubblicani.

All'interno del fronte antifascista, inoltre, vi è una profonda spaccatura fra le sue diverse anime; il nodo fondamentale dello scontro è la questione "guerra o rivoluzione?". Le forze moderate (comunisti, repubblicani e socialisti) sostengono che l'obiettivo primario è vincere la guerra, e che solo in seguito sarà possibile stabilire la forma da dare allo stato; quelle intransigenti (anarchici e filo-trozkisti) ritengono inscindibili le

due questioni, in quanto, senza una radicale trasformazione sociale, verrebbe meno la motivazione che spinge le masse popolari a combattere. Nel maggio del '37, a Barcellona, si arriva ad un sanguinoso scontro armato, in cui prevale l'ala moderata. La sinistra rivoluzionaria viene esclusa dal potere e molti suoi dirigenti sono messi fuori gioco con il carcere o con esecuzioni sommarie.

Nel novembre del '36 comincia la prima grande offensiva dei nazionalisti contro Madrid; dopo due mesi di duri combattimenti, le milizie popolari e le Brigate Internazionali riescono a respingerli, mentre il governo repubblicano si trasferisce a Valencia. Nel '37 i nazionalisti vengono sconfitti a Guadalajara e sul fiume Jarama (non lontano da Madrid), per cui Franco abbandona, per il momento, l'idea di conquistare la capitale.

Ma la Repubblica, nonostante le occasionali vittorie, non è in grado di sferrare l'attacco decisivo; i franchisti riescono ad occupare tutto il nord: di qui, all'inizio del '38, parte l'offensiva per cui le truppe nazionaliste raggiungono il Mediterraneo, tagliando in due la zona controllata dal fronte repubblicano. La Repubblica tenta di riunificare il proprio territorio attaccando lungo il fiume Ebro, ma anche questa battaglia, la più lunga e sanguinosa della guerra, si risolve in un nulla di fatto.

L'esito del conflitto è ormai segnato; le milizie che si oppongono all'offensiva franchista contro la Catalogna sono sfiduciate e ridotte allo stremo; il 26 gennaio 1939 cade Barcellona. Il governo repubblicano tenta di trattare la resa, ponendo come condizioni irrinunciabili l'indipendenza del paese, libere elezioni e la garanzia che non vi sarebbe stata repressione. Franco, però, conscio di avere ormai partita vinta, pretende la resa incondizionata.

Il 28 marzo 1939 le forze nazionaliste entrano in Madrid senza incontrare resistenza, ed il 1° aprile Franco può annunciare la fine della guerra civile.

Se si tiene conto che all'epoca la Spagna contava circa venti milioni di abitanti e che il bilancio del conflitto si aggira in-

torno al milione di morti (senza contare l'esorbitante numero di detenuti politici con incerto destino), ci si rende immediatamente conto delle dimensioni della tragedia vissuta dal paese.

1939-1975

Sono gli anni della dittatura di Franco, il cui carattere peculiare risiede nell'inscindibilità della figura del *Caudillo* dal "suo" regime politico: ordine, autorità e cattolicesimo si identificano con i fondamenti della "patria" spagnola. La pluralità di idee, i partiti politici, le libertà civili, il concetto di democrazia appaiono come nemici da combattere strenuamente. Franco, più che un vero e proprio fascista, fu un genuino e radicale antidemocratico.

Allo scoppio del conflitto mondiale Franco, che aveva ricevuto aiuti dalla Germania nazista e dall'Italia fascista durante la guerra civile, assume un atteggiamento che non è esagerato definire opportunistico; nel 1939 dichiara la propria neutralità, ma nel 1940 corregge la sua posizione in stato di "non belligeranza", il che gli permette di non partecipare al conflitto, ma di mantenere pubblicamente una posizione di sostegno alle forze nazi-fasciste. Nel 1941, allegando la motivazione della lotta al comunismo, invia sul fronte russo un contingente di truppe, la *División Azul*; la richiama nel 1943, anno in cui decide di passare nuovamente dalla non belligeranza alla stretta neutralità.

All'interno la politica si basa su due postulati fondamentali: la dura repressione contro i dissidenti e lo smantellamento della Costituzione repubblicana del 1931. I partiti politici ed i sindacati vengono aboliti, sostituiti dal partito unico, la *Falange española tradicionalista*, e dal sindacato unico *central nacional sindicalista*. Le autonomie locali approvate durante il periodo repubblicano (Statuti autonomi di Catalogna e Paesi Baschi) sono soppresse, le lingue diverse dal castigliano (basco, catalano, gagliogo) vengono proibite.

A partire dal 1939, il potere di Franco è totale: è capo dello Stato, del Governo, dell'esercito, della *Falange* e del potere legislativo.

Per dare una veste legale al nuovo regime, nel 1942 si istituirono le *Cortes* franchiste, una specie di Parlamento che, prescindendo da qualsiasi tipo di elezione democratica, era formato da un gruppo di fedelissimi del regime disposti ad accettare qualunque direttiva del *Caudillo*.

Sul paese si abbatte la repressione; nel 1940 i prigionieri politici sono più di 300.000; le stime più basse indicano in 30.000 il numero di esecuzioni capitali negli anni che seguono la fine della guerra civile; dall'amministrazione pubblica, dalla scuola, dall'università e perfino dalle imprese private vengono epurati coloro che erano stati in qualche modo compromessi con la Repubblica.

Ha inizio l'isolamento della Spagna; nel 1945 viene creata l'ONU e la richiesta spagnola di adesione è respinta. Nel 1946 l'ONU condanna il regime franchista e gli stati membri ritirano gli ambasciatori da Madrid. Nel 1948 viene chiusa la frontiera tra Francia e Spagna.

Franco, dopo l'istituzione delle *Cortes*, prosegue nel suo intento di dare agli spagnoli l'illusione di godere di diritti politici; nel 1945 venne promulgato il *Fuero de los españoles*, una legge che apparentemente garantiva i diritti dei cittadini, ma in effetti ne limitava la libertà politica e sociale in ogni campo.

La chiesa cattolica, che fin dall'inizio aveva incondizionatamente appoggiato la "crociata" franchista contro il comunismo e l'ateismo, entra ufficialmente a far parte dei quadri del potere politico; tutti i posti di responsabilità sono occupati dalle tre istituzioni vittoriose: i militari, i falangisti, i cattolici. L'insegnamento (quasi interamente monopolizzato dalla chiesa), la censura e la religione impongono la morale tradizionale: è ormai nato il "nazional-cattolicesimo".

L'economia spagnola è in condizioni disperate: basti pensare che il razionamento degli alimenti, venduti in base a tessere annonarie (*cartillas*), durerà fino al 1951; fiorisce ovunque il mercato nero, il cosiddetto *estraperlo*.

Nel 1947 viene promulgata la *Ley de sucesión*, che defini-

sce la forma dello Stato: la Spagna è una monarchia in cui Franco assume le funzioni di Capo dello Stato, reggente del futuro re *vita natural* durante o fino alla sua eventuale rinuncia. Franco, inoltre, si riserva il diritto di nominare lo stesso re; queste clausole scontentano i monarchici, ed in particolare Juan di Borbone (figlio di Alfonso XIII e, pertanto, legittimo erede della dinastia), il quale entra in contrasto aperto con il regime. Per la successione il *Generalísimo* pensa allora al principe Juan Carlos, figlio di Don Juan, che considera particolarmente manovrabile, sia per la giovane età, sia per l'enorme influenza che lo stesso Franco può esercitare su di lui, scegliendone addirittura il tipo di educazione. La designazione ufficiale non si avrà, per altro, fino al 1969.

Dopo la fine della seconda guerra mondiale, la progressiva rottura del fronte democratico internazionale e la conseguente "guerra fredda" fra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica si risolvono in favore della Spagna, che, per la sua posizione strategica, si rivela un alleato ambito; il regime, inoltre, può presentarsi come un antesignano della lotta al comunismo. A partire dal 1950 ritornano a Madrid gli ambasciatori europei; nel 1953 viene sottoscritto un accordo con gli Stati Uniti, i quali, in cambio del permesso di installare quattro basi militari in Spagna, si impegnano a fornire sostanziosi aiuti economici. Nel 1956 la Spagna viene ammessa all'ONU.

All'interno incomincia a manifestarsi una certa opposizione al regime, finora rappresentata solo dai *maquis*, piccoli gruppi di guerriglieri responsabili di isolate azioni nelle zone di montagna. A partire dagli anni '50, iniziano le manifestazioni di protesta politica: nel 1951, con il pretesto dell'aumento dei prezzi dei biglietti tranviari, a Barcellona si organizza uno sciopero generale; nel 1956 scoppiano violenti tafferugli all'Università di Madrid; la conseguente repressione fu la causa della nascita del *Frente de liberación popular* (conosciuto come *Felipe*).

Verso la fine del decennio due fattori importanti aiutano a

risolleverebbe l'economia: i sostanziosi investimenti di capitale straniero, attirati dal mercato favorevole e dalla mano d'opera a basso costo, e lo sviluppo del turismo, primo responsabile dello sconcio delle coste, ma anche di una salutare apertura mentale della popolazione (sono gli anni del *destape*, così chiamato in base all'abbigliamento ridotto dei turisti stranieri sulle spiagge). Contemporaneamente inizia l'industrializzazione del paese; da un lato, essa è responsabile del degrado ambientale, dovuto agli impianti inquinanti installati senza controllo in ogni luogo (ad esempio, sulle splendide coste dei Paesi Baschi e della Galizia); d'altro lato, le campagne si spopolano dei contadini, che si inurbano o emigrano all'estero.

Nel 1959 il nazionalismo basco dà vita all'ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*, ovvero "Paesi Baschi e libertà"), organizzazione di carattere violentemente terroristico, tuttora in attività. La stessa chiesa cattolica dà segni di insofferenza al regime; nel 1962 si riuniscono a Monaco, in Germania, 118 rappresentanti dell'opposizione democratica. La risposta di Franco è l'istituzione del TOP (*Tribunal de orden público*) incaricato di condurre una dura repressione di qualunque forma di opposizione politica.

Nel 1969 Franco designa ufficialmente come suo successore Juan Carlos di Borbone, che assumerà titolo di re.

Nel 1973 Franco decide di delegare una parte dei propri poteri ad un suo fedelissimo collaboratore: nomina Primo Ministro l'Ammiraglio Luis Carrero Blanco, il quale, sei mesi dopo, resterà vittima di un attentato dei terroristi baschi. Il generalissimo sceglie, come successore di Carrero, Carlos Arias Navarro.

L'opposizione al regime è in costante aumento: alle proteste operaie si assommano gli attentati dell'ETA e la contestazione di una parte del clero. La repressione (fu creato un carcere speciale a Zamora per gli ecclesiastici e nel 1970 sei appartenenti all'ETA furono condannati a morte) non fa che accrescere il malcontento popolare. Nel 1974, l'esecuzione dell'anarchico Puich Antich sollevò contro la Spagna l'opinione

pubblica dell'Europa intera. Nel contempo, alle azioni dell'ETA si aggiunsero quelle del FRAP (*Frente Revolucionario Antifascista Patriótico*), di ispirazione marxista-leninista. Ancora nel settembre 1975, due mesi prima della morte del dittatore, cinque membri dell'ETA e del FRAP furono condannati a morte. Nel frattempo si riorganizzavano i partiti politici clandestini, in esilio all'estero.

Il 20 novembre 1975, dopo una lunga agonia, muore il *Generalísimo* Franco. Due giorni dopo Juan Carlos giura come re di Spagna; questo giuramento era stato voluto per assicurare la continuità del regime, in quanto conteneva la solenne e vincolante dichiarazione di fedeltà ai principi del Movimento Nazionale e alle leggi fondamentali del paese; gli spagnoli non potevano certo sperare in cambiamenti radicali (si moltiplicarono all'epoca le battute e le storielle sull'inettitudine del re "addomesticato"). Si trattava di un enorme errore di valutazione, sia da parte di Franco, sia da parte della popolazione: Juan Carlos, come vedremo, si dimostrerà in grado di condurre il paese alla democrazia, attraverso una transizione tranquilla, vanificando i rigurgiti falangisti e aggirando intelligentemente gli ostacoli ideologici e morali.

1976-1994

Alla morte di Franco, la classe politica spagnola è divisa tra: a) i fedelissimi al vecchio regime, chiusi ad ogni progetto riformistico (il cosiddetto *bunker*); b) coloro che comprendono la necessità di cambiare, ma in modo graduale e con molta cautela (gli *aperturistas*); infine, c) i rappresentanti dei partiti, ancora illegali, che reclamano un taglio netto e immediato con il passato (la *ruptura*).

Al momento di formare il nuovo governo, il re è sottoposto sia alle pressioni della classe politica al potere, sia ai vincoli impostigli dal giuramento, per cui si vede obbligato a scegliere il primo ministro fra tre persone suggerite dal Consiglio del Regno: di malavoglia, opta per il male minore e riconferma Arias Navarro.

Viene presentato un progetto di blande riforme, che contempla, pur con molte restrizioni, il diritto di riunione, di manifestazione e di associazione politica; tutto ciò non soddisfa i sostenitori della *ruptura* e ne nascono scioperi e confronti violenti, il più grave dei quali si verifica a Vitoria: dopo cinquanta-quattro giorni di sciopero, la città rimane paralizzata e la polizia uccide cinque lavoratori. Il governo di Arias Navarro perde totalmente di prestigio ed il primo ministro si dimette. L'incarico passa ad Adolfo Suárez, un personaggio politico in grado di accontentare tutti, in quanto vanta origini falangiste, ma è anche ben nota la sua propensione per la transizione verso la democrazia.

Nel novembre del 1976 Suárez presenta alle *Cortes* un progetto di riforma politica che prevede il suffragio universale e la formazione di due Camere. Il progetto venne approvato e ratificato da un referendum popolare.

Nei primi mesi del 1977 si intensificano le violenze politiche, sia da parte della destra (con l'uccisione di cinque membri di un ufficio legale di tendenza comunista), sia da parte del GRAPO (*Grupos de Resistencia Antifranquista Primero de Octubre*) che sequestra e assassina diversi tutori dell'ordine.

Sempre nel 1977 vengono legalizzati i partiti politici, compreso quello comunista; nasce la UCD (*Unión de Centro Democrático*) con a capo Suárez, che rappresenta il riformismo moderato; i nostalgici della dittatura si aggregano nell'*Alianza popular*, guidata da Manuel Fraga; segretario del PSOE (*Partido Socialista Obrero Español*) è Felipe González. Anche i sindacati vengono legalizzati, si sancisce il diritto di sciopero e il Movimento Nazionale viene sciolto. In giugno si tengono le prime elezioni libere del dopo-Franco, vinte dall'UCD.

Nel 1978 viene stilata la Costituzione, la prima realmente democratica in quanto basata sul consenso generale. Si tratta di una delle Costituzioni più liberali dell'Europa occidentale. La Spagna è una monarchia parlamentare (non semplicemente costituzionale), non esiste una religione ufficiale, le Forze Ar-

mate hanno poteri limitati ed è abolita la pena di morte. La Costituzione viene approvata da un referendum popolare; Suárez deve sciogliere le Cortes, che avevano avuto carattere costituente, ed indire nuove elezioni nel 1979. Il risultato è identico al precedente.

Già negli ultimi anni della dittatura si era diffusa quella che è stata chiamata la *fiebre autonómica*: per naturale reazione al forte centralismo che Franco aveva imposto, il popolo associa il nazionalismo regionale all'idea di libertà. A partire dal 1979, la Spagna si avvia ad essere un paese federale, in cui le singole regioni godono di una maggiore o minore autonomia dal governo di Madrid, seppur limitata a questioni che riguardano, ad esempio, l'urbanistica, l'agricoltura, gli impianti turistici, ecc.; Madrid si riserva il potere decisionale su questioni non puramente locali, come l'amministrazione della giustizia, la legislazione commerciale, e così via; le comunità autonome hanno una propria bandiera e una propria capitale. I Paesi Baschi e la Catalogna hanno addirittura un proprio governo.

Tutto ciò ha portato ad una revisione delle precedenti divisioni amministrative: alcune regioni si sono unite in un'unica comunità (ad esempio Castilla e León), mentre altre comunità coincidono con una sola provincia (Madrid); infine sono state riconosciute alcune regioni storiche, il cui territorio era prima diviso tra varie entità amministrative (La Mancha, La Rioja).

A questo punto le grandi questioni relative alla transizione sembrano risolte; sopravvivono, tuttavia, pratiche autoritaristiche in tutti i settori della vita pubblica, dall'amministrazione ai servizi sociali, alla struttura dell'insegnamento. Risulta presto chiaro che il governo Suárez non è in grado di proporre alternative convincenti: nel 1981 il Primo Ministro rinuncia all'incarico. Nel mese che intercorre tra la cessazione di Suárez e il giuramento del suo successore, Leopoldo Calvo Sotelo, le forze reazionarie legate ai militari organizzano un tentativo di colpo di Stato.

Il 23 febbraio il tenente colonnello della *Guardia Civil* An-

tonio Tejero Molina irrompe alle *Cortes*, che stanno per eleggere il nuovo Primo Ministro, tenendo per ventiquattro ore i parlamentari sotto il tiro delle armi. Si tratta di un *golpe* preparato da tempo e dovuto attuare in fretta a causa di una fuga di notizie. L'esercito avrebbe dovuto sollevarsi, e, in effetti, il generale Millans del Bosch già presidiava Valencia con i carri armati; il fine era quello di proclamare la legge marziale in vista di una decisa svolta a destra. La situazione viene risolta dalla mediazione, pacifica ma decisa, del re il quale fa appello alla lealtà che i militari devono alla Corona, ottenendo la revoca dell'ordine di sollevazione ed ampie garanzie per il futuro.

La UCD, accusata di non essere stata capace di garantire la conquistata democrazia, si spacca in una serie di correnti che affluiscono ad altri partiti. Le elezioni del 1982 sanciscono la vittoria del PSOE e del suo *leader* Felipe González. Il socialismo di González si è dimostrato "morbido"; si tratta, in effetti, di un centro-sinistra preoccupato di catturare i voti delle masse e di non scontentare del tutto i conservatori. In ogni caso, la "transizione tranquilla" è stata portata a termine: un cambiamento, tutto sommato radicale, non ha provocato forti opposizioni.

Le elezioni del 1986 riconfermano González al governo, dimostrando la propensione degli spagnoli per il riformismo moderato; un giornalista inglese, autore di una lucida analisi della Spagna contemporanea, ha scritto che la colorazione politica della nuova Spagna è di un rosa molto pallido, ma notoriamente uniforme².

Nel 1989 le elezioni riconfermano il PSOE al governo. Da allora, il partito si trova ad affrontare una serie di scandali finanziari e di episodi di corruzione, nonché i problemi della crescente disoccupazione, della crisi conseguente al boom economico e la spaccatura del fronte socialista. Le elezioni ven-

² John HOOPER, *Los españoles de hoy*, Vergara, Buenos Aires 1987, p. 53 (ed. or. *The Spaniards. A portrait of the new Spain*, Penguin Books, 1986).

gono stabilite per il 6 giugno 1993; avversario pericoloso del PSOE è il *Partido popular* di José María Aznar, di ispirazione destrorsa. In Spagna, a differenza di altri paesi, l'estrema destra non è più uscita allo scoperto: non esiste un partito dichiaratamente neo-franchista o neo-falangista; la punta massima è rappresentata da uno degli ex delfini del *Generalísimo*, Fraga Iribarne, ultimo sopravvissuto del regime e, per altro, abbastanza moderato.

Gli scandali finanziari incominciano a turbare il paese. Nel 1990 si scopre che il fratello di Alfonso Guerra, esponente storico del PSOE, usava l'ufficio ed i mezzi del governo regionale per i propri affari privati.

In seguito scoppia il caso della società finanziaria "Filesa", che regolava il finanziamento illecito del partito.

Le elezioni del 1993, pur affrontate in questo clima, confermano il PSOE e Felipe González; i socialisti restano al governo, ma devono fare i conti con le alleanze: il sostegno degli autonomisti catalani (formazione di centro-destra) risulta imprescindibile.

Nel frattempo, si ripropone il terrorismo dell'ETA; il 21 giugno 1993, due bombe provocano sette morti a Madrid; il 18 marzo 1994 nella centralissima *Plaza de Colón* a Barcellona vengono lanciate due granate che provocano morti e feriti. L'obiettivo dichiarato è quello di scoraggiare il turismo, privando così la Spagna di una delle maggiori fonti di reddito; il 4 aprile viene ucciso un rappresentante della *Guardia Civil* a Bilbao.

Il partito di González deve affrontare gravi problemi, quali l'aumento della disoccupazione (che nel marzo 1994 arriva al 23,9 per cento) e la recessione economica, proprio in un momento in cui all'interno dello schieramento socialista si stanno profilando delle divisioni tra *renovadores*, *integradores* e *guerristas*; i primi sono i fedelissimi di González, il quale intenderebbe modernizzare il partito slegandolo dalle tradizioni della sinistra; gli *integradores* sono personalità di spicco delle sin-

gole regioni, per lo più di tendenza indipendente; i *guerristas* sono i sostenitori del vicesegretario Alfonso Guerra e rappresentano l'ala più a sinistra del PSOE. Il congresso del partito, tenutosi nel marzo del 1994, ha deluso le attese trionfalistiche di González, mettendolo alla pari con i *guerristas*.

Si moltiplicano gli scandali per corruzione, tangenti e finanziamenti illeciti. Il governatore della banca di Spagna, nominato dai socialisti, finisce in carcere per frode fiscale e per aver giocato in Borsa servendosi di informazioni privilegiate ottenute grazie alla sua carica.

Alla fine di aprile del '94 il direttore generale della Guardia Civil, Luis Roldán, viene accusato di corruzione per le tangenti che da otto anni imponeva su molte attività del corpo, compresa la costruzione delle caserme; Roldán si rende irreperibile, pur rilasciando dichiarazioni incandescenti ai giornali da un imprecisato paese dell'America Latina. Vari ministri (fra cui quello degli Interni) si dimettono o vengono allontanati. Mentre cresce l'indignazione popolare, i partiti chiedono le dimissioni di González; i nazionalisti catalani minacciano di ritirare il proprio appoggio al PSOE, indispensabile per la governabilità del paese. González non si arrende, rifiuta di dimettersi o di andare ad elezioni anticipate.

Il 12 giugno 1994 il PSOE subisce una pesante sconfitta, sia alle elezioni europee (che rappresentano un test del consenso popolare) sia alle regionali dell'Andalucía, storica roccaforte di González, dove il PSOE perde la maggioranza assoluta; l'avanzata del *Partido Popular* di Aznar mette in crisi il governo, rappresentando una decisa svolta a destra. La lista unitaria delle sinistre (*Izquierda Unida*), per altro, raddoppia il numero di voti. Sia da destra che da sinistra si reclamano elezioni anticipate.

Il 29 luglio, a Madrid poco lontano dal Palazzo Reale, un'autobomba uccide un *teniente general*, braccio destro del Ministro della Difesa, e la sua scorta; le vittime del terrorismo nel 1994, fino all'agosto, ammontano a 10 (sono 129 dal 1982).

I.2 - IL RITARDO SPAGNOLO NEI CONFRONTI DELL'EVOLUZIONE DEL ROMANZO

L'Europa, già dai primi decenni del secolo, conosce una vera rivoluzione delle tecniche e dei contenuti narrativi. James Joyce pubblica nel 1922 l'*Ulisse*, interamente basato sul *monologo interiore*, ossia su quella tecnica letteraria intesa a riprodurre i pensieri e i sentimenti dei personaggi anteriormente all'intenzione espressiva o alla sistemazione logica; è, insomma, un tentativo di ricreare fedelmente lo stato caotico in cui le sensazioni si presentano al subcosciente del protagonista. Tra il 1913 e il 1917, Marcel Proust scrive *Alla ricerca del tempo perduto*, in cui tenta un recupero del passato a partire da sensazioni apparentemente banali o irrilevanti. Il tempo si converte in qualcosa di soggettivo, si adatta ai movimenti spirituali dell'uomo, indipendentemente dalle leggi della cronologia tradizionale; si possono, pertanto, dedicare cinquanta pagine ad un istante, mentre diversi anni vengono riassunti in poche righe. Il tempo, insomma, attinge una dimensione squisitamente psicologica, che nulla ha a che vedere con la scansione meccanica delle ore.

La storia ufficiale, tutto ciò che è collettivo, perde importanza: ciò che conta è il momento o l'esperienza intima, individuale.

Franz Kafka pubblica *La metamorfosi* (1916), *Il processo* (1924) e *Il castello* (1926); con questi testi crea una visione di un mondo assurdo, irrazionale, angoscioso e carente di qualunque punto di riferimento religioso, sociale o genericamente umano che sia.

Un grande contributo al rinnovamento del romanzo viene dato dalla cosiddetta "generazione perduta"; la definizione, per quanto generica e variamente interpretata, si riferisce ad un gruppo di scrittori nordamericani che, negli anni '20, si fanno portavoce del disagio e dell'insofferenza provocati dalla società del dopoguerra. Li accomuna l'esigenza di un rinnovamento radicale delle tecniche narrative e della nozione stessa di letteratura, anche se risultano poi lontanissimi l'uno dall'altro nella realizzazione concreta del loro programma. In particolare, John Dos Passos delinea un quadro nichilista della società statunitense, servendosi di una

nuova tecnica narrativa, la *camera eye* (quella che nel paragrafo dedicato al punto di vista sarà chiamata *modo cinematografico* o *obiettivismo sensoriale*).

William Faulkner, invece, si concentra sul raffinamento della tecnica dello *stream of consciousness*, o *flusso di coscienza* o *monologo interiore*³.

Ernest Hemingway, infine, si distingue per l'interesse nei confronti di una tematica rude e sanguigna, supportata da uno stile narrativo scarno fino all'inverosimile

Grande influenza ha avuto anche il cosiddetto *nouveau roman* francese degli anni '50, che porta alle conseguenze estreme la *camera eye*; Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Michel Butor tendono a una descrizione corrispondente ad una misurazione quasi geometrica degli spazi e dei corpi; Butor, ne *La modification*, supera addirittura il *monologo interiore* conducendo la narrazione in seconda persona singolare: in tal modo il narratore riveste contemporaneamente i ruoli di emittente del messaggio e destinatario dello stesso.

Il romanzo spagnolo degli anni '30 è caratterizzato dalle ultime opere dei narratori appartenenti alla generazione del '98⁴, cui si aggiunge la produzione dovuta all'atteggiamento intellettuale che radica nelle idee estetiche espresse da José Ortega y Gasset ne

³ Una parte della critica distingue tra *flusso di coscienza* e *monologo interiore*: personalmente ritengo superflua la differenziazione.

⁴ La definizione "generazione del '98" sta a designare gli uomini di lettere che si fanno interpreti del disagio politico, sociale e culturale conseguente al disastro militare, a causa del quale la Spagna perde gli ultimi resti del suo dominio coloniale (cfr. I.1). Gli esponenti più rappresentativi sono Azorín, Pío Baroja e Miguel de Unamuno. La generazione del '98 è caratterizzata dalla reazione al positivismo materialista che la borghesia del secolo XIX aveva imposto: alla preoccupazione scientifica si sostituisce l'inquietudine nei confronti di tutto ciò che è inafferrabile e misterioso; si crea in tal modo una sorta di idealismo esaltato che si incentra sui valori religiosi, morali e patriottici. L'interesse degli scrittori del '98 si volge alla definizione dell'"anima" della Spagna, ricercata nel paesaggio castigliano, nella storia e nella letteratura o medioevali o, comunque, a quei tempi dimenticate o sottovalutate.

La generazione del '98 si occupa parallelamente di indagare e stabilire quale sia il vero senso della vita, manifestando in questa ricerca le proprie inquietudini metafisiche ed esprimendo la propria concezione dell'esistenza come problema.

La deshumanización del arte (1925); si tratta di opere di *élite*, assolutamente non popolari, in quanto, secondo il teorizzatore, la scrittura deve tendere alla deformazione ed alla stilizzazione, deve trasformarsi in puro gioco, prescindendo dall'aneddotico, dal sentimentale e da qualunque tesi ideologica.

Sopravvive, infine, il filone *realista*, a volte impegnato sul versante di un socialismo rivoluzionario, a volte piattamente tradizionale.

Con gli anni '40 ha inizio un lento, ma progressivo adeguamento della narrativa spagnola ai canoni già ampiamente diffusi all'estero. Vediamo, dunque, quali sono gli elementi fondamentali del rinnovamento del romanzo.

I.3 - EVOLUZIONE DELLE FORME NARRATIVE

Le operazioni fondamentali che stanno alla base della costruzione del romanzo sono sostanzialmente tre:

- la selezione del materiale narrativo
- la disposizione, secondo un certo ordine, del materiale stesso
- la scelta della prospettiva narrativa, cioè del rapporto che il narratore intrattiene con la storia e con i personaggi.

Nel romanzo tradizionale ottocentesco, queste operazioni si traducevano nella scelta di un tema e di un'azione specifici, nella disposizione logica e cronologicamente ordinata del materiale, nell'adozione di un punto di vista fisso, che coincideva normalmente con l'uso della prima o della terza persona verbale.

Il romanzo contemporaneo tende generalmente ad una maggiore libertà di costruzione che implica tutte le operazioni cui ho accennato.

I.3.1 - IL MATERIALE NARRATIVO

La selezione del materiale narrativo è evidentemente legata al periodo storico, alla corrente letteraria ed agli interessi individua-

li del singolo autore. Non è assolutamente possibile, pertanto, tentare una tipologizzazione astratta delle scelte; nei confronti del romanzo ottocentesco, comunque, la narrativa contemporanea offre un maggior numero di opzioni.

Il romanzo tradizionale presentava una vera e propria "storia", intesa come passaggio da una situazione iniziale, modificata dalle azioni successive dei personaggi e culminante in uno scioglimento positivo o negativo: in *Madame Bovary* di Flaubert, ad esempio, Emma vive un'esistenza monotona accanto ad un marito noioso; la sua ribellione la porta ad indebitarsi e a diventare adultera; tutto ciò sfocia nel suicidio della protagonista. Molti romanzi contemporanei rinunciano ad un siffatto tipo di storia, limitandosi a raccontare squarci di vita – per cui la situazione finale è più o meno identica a quella iniziale – o sopprimono del tutto l'azione, basandosi su una serie di dialoghi o sul *monologo interiore*. Altri romanzi non hanno un unico protagonista, ma presentano alcuni momenti di vita di vari personaggi, senza narrare compiutamente la storia di nessuno di essi. Negli ultimi decenni, infine, la tecnica postmoderna del *pastiche* tende ad accostare e a mescolare vicende di genere diverso che riguardano personaggi diversi.

Come ho già detto, è impossibile catalogare le scelte relative al contenuto dei romanzi; rimando, pertanto, all'analisi dei singoli testi.

I.3.2 - LA DISPOSIZIONE DEL MATERIALE NARRATIVO

Il romanzo contemporaneo è caratterizzato da un'estrema libertà di rapporto tra *fabula* e *intreccio*⁵.

Per *fabula* si intende l'insieme degli avvenimenti narrati disposti in successione logico-cronologica; questa successione può essere parzialmente o totalmente sovvertita nell'*intreccio* secondo le intenzioni del narratore, il quale può decidere di anticipare o

⁵ Per la definizione di questi concetti, v. AA.VV., *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan TODOROV, Einaudi, Torino 1968. I saggi raccolti nel volume risalgono agli anni '20.

posticipare determinati avvenimenti. L'*intreccio*, insomma, ci presenta gli eventi nell'ordine arbitrario voluto dall'autore, mentre la *fabula* comporta la ricostruzione dei fatti secondo la cronologia naturale e i rapporti di causa-effetto. Un esempio servirà a chiarire il concetto: un caso classico di sfasamento tra *fabula* e *intreccio* è rappresentato dal romanzo giallo, che si apre su un crimine già consumato mentre gli avvenimenti che precedono il delitto vengono riferiti solo alla fine. Un caso tipico, invece, di coincidenza tra *fabula* e *intreccio* può essere rappresentato dal romanzo rosa tradizionale, in cui si narra passo a passo la storia di un amore, dal suo nascere alla conclusione, positiva o negativa che sia.

Lo scrittore, dunque, ha la libertà di manipolare a proprio piacimento la cronologia all'interno del romanzo. Gérard Genette ha studiato a fondo le modalità possibili di questa manipolazione⁶.

Per quanto riguarda l'*ordine*⁷, ossia la disposizione dei segmenti temporali all'interno dell'*intreccio* in rapporto a quella che dovrebbe essere la successione logica (che emerge dalla *fabula*), si possono verificare delle *analessi* o delle *prolessi*. L'*analessi* consiste nell'evocazione di un avvenimento cronologicamente anteriore al punto in cui la storia si trova (si tratta del fenomeno che gli anglosassoni denominano *flash-back*). La *prolessi* consiste nell'anticipare un avvenimento che in quel determinato punto della storia deve ancora prodursi (*flash-forward*).

Analessi e *prolessi* possono essere *interne*, se si riferiscono ad un momento compreso tra l'inizio e la fine della storia; sono, invece *esterne* quando la retrospezione o l'anticipazione esce dai limiti cronologici di inizio e fine della storia. Ad esempio, se si sta raccontando la vita del signor X dal 1950 al 1960, un riferimento a fatti accaduti nel 1940 costituisce un'*analessi esterna*; se, invece, mentre si sta narrando un episodio del 1959 si fa un salto

⁶ Gérard GENETTE, *Figure III*, Ed. du Seuil, Paris 1972 (trad. it. *Figure III*, Einaudi, Torino 1986).

⁷ Mi servo dell'ed. francese. Cit., pp. 77-121.

indietro al 1952, si produce un'*analessi interna*; lo stesso discorso vale per le *prolessi*.

Sulla base di questa manipolazione del tempo, la narrazione può scindersi in *racconto primo*, da cui si diparte un *racconto secondo* (*analettico* o, raramente, *prolettico*).

Per quanto riguarda i fenomeni che Genette definisce di *durata*⁸, il narratore può ricorrere alla *pausa*, dilatando indefinitamente la descrizione di pochi istanti di vita di un personaggio, o al *sommario* riassumendo in poche righe un lungo periodo; può avvalersi dell'*ellissi*, che consiste nel passare sotto silenzio un numero anche rilevante di avvenimenti, oppure può ricorrere alla *scena*, in cui il tempo della narrazione coincide con quello della storia (è il caso dei dialoghi).

Per quanto attiene a quelli che Genette definisce fenomeni di *frequenza*⁹, possiamo sintetizzare quattro modalità principali:

- il narratore racconta una sola volta ciò che è accaduto una sola volta. Es.: “Ieri andai a dormire presto”.
- il narratore racconta n volte ciò che è accaduto n volte. Es.: “Lunedì andai a dormire presto, martedì andai a dormire presto, mercoledì andai a dormire presto, etc.”
- il narratore racconta una sola volta ciò che è accaduto n volte. Es.: “Tutti i lunedì vado a dormire presto”.
- il narratore racconta n volte ciò che è accaduto una sola volta.

È il caso meno facilmente intuibile ed il più specificamente letterario; per l'esemplificazione relativa rimando a *Esperimento en génesis*¹⁰, in cui il primo incontro dei protagonisti in macelleria ritorna svariate volte nel racconto. Un caso più complicato è rappresentato da *La muchacha de las bragas de oro*¹¹, in cui, ad esempio, l'episodio del furgone per le consegne che investe un pedone è narrato molte volte, con notevoli variazioni delle circostanze e delle conseguenze del fatto.

⁸ Cit., pp. 122-144.

⁹ Cit., pp. 145-182.

¹⁰ Cfr. V.2.2.

¹¹ Cfr. VIII.1.3.

Proprio perché il romanzo contemporaneo rinuncia sovente alla storia, nel senso precedentemente chiarito, tende anche parallelamente a restringere i confini cronologici degli avvenimenti narrati. Si verifica in tal modo il fenomeno della *riduzione temporale*, attentamente studiato da Darío Villanueva¹². Si possono distinguere tre modalità principali:

- la *riduzione temporale lineare*, per cui il romanzo diventa un aneddoto significativo anziché una completa avventura esemplare, pur conservando la successione cronologica naturale degli avvenimenti
- la *riduzione temporale retrospettiva*, per cui si passa da un *racconto primo*, temporalmente ridotto, ad una serie di racconti analettici. La retrospezione può essere *oggettiva*, quando l'episodio del passato ci viene raccontato dal narratore con la stessa veste e la stessa angolazione con cui ci presenta il *racconto primo*; la retrospezione è, invece, *soggettiva* quando un personaggio ricostruisce o ricorda il passato. Nel caso in cui il personaggio vada coscientemente alla ricerca dei propri ricordi, il processo sarà *commemorativo*; se, invece, è il passato ad impossessarsi della coscienza del personaggio in modo arbitrario e incontrollabile (per esempio tramite una serie di sensazioni), la retrospezione verrà definita *evocativa*.
- la *riduzione temporale simultaneistica*, in cui uno stesso tempo ridotto viene vissuto da personaggi diversi in luoghi diversi.

Anche in questo caso, rimando per l'esemplificazione all'analisi delle singole opere che presentino riduzione temporale.

I.3.3 - LA VOCE NARRANTE E IL PUNTO DI VISTA

Innanzitutto è necessario rispondere a due domande fondamentali: che tipo di relazione intrattiene il narratore con il racconto?

¹² Darío VILLANUEVA, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Ed. Bello, Valencia 1977.

Di quante informazioni sulla vicenda e sui personaggi è in possesso il narratore?

Al primo quesito risponde egregiamente la teoria di Genette relativa alla *voce*¹³. Il narratore può intrattenere due tipi di relazione con la storia narrata: o ne è totalmente fuori, ed in tal caso lo si definisce *extradiegetico*, o è un personaggio di essa, ed in tal caso lo si definisce *intradiegetico*; il narratore *extradiegetico* è sempre di 1° grado, in quanto nessuno gli passa la parola, mentre il narratore *intradiegetico* è sempre di 2° grado, in quanto necessita, come personaggio, che altri lo invitino o gli permettano di raccontare. Il narratore può avere due tipi di relazioni con le persone di cui si narra la storia: può raccontare le vicende di altri, ed in tal caso è *eterodiegetico*, oppure le proprie, ed in questo caso è *omodiegetico*.

Schematizzando al massimo, sono possibili le seguenti combinazioni:

- A) Il narratore è *extradiegetico* (di 1° grado e fuori dalla storia narrata) e può:
- a) essere *eterodiegetico* (narra avvenimenti accaduti ad altri). Per esempio, Omero racconta nell'*Odissea* le peregrinazioni di Ulisse.
 - b) essere *omodiegetico* (racconta avvenimenti della propria vita). È il caso, ad esempio, de *El cuarto de atrás*¹⁴, in cui un autore reale (Carmen Martín Gaité) scrive un testo, quasi totalmente autobiografico, in cui Carmen (protagonista) racconta le proprie esperienze attuali ed il proprio passato. Da un lato, autore-narratore-protagonista coincidono; dall'altro, si rispetta la condizione fondamentale in base alla quale un narratore deve essere considerato *extradiegetico* quando, pur essendo un personaggio, non

¹³ Cit., pp. 225 segg.; Genette riprende l'argomento, chiarificandone alcuni punti, in *Nouveau discours du récit*, Ed. du Seuil, Paris 1983. In particolare, puntualizza il concetto di livello e di rapporto (ed. it. *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1987, alle pp. 71 segg.).

¹⁴ Cfr. VIII.1.1.

compaia mai in veste di narratore all'interno della diegesi¹⁵ (interventi del tipo "a questo punto è necessario che vi racconti che...").

- B) Il narratore è *intradiegetico* (di 2° grado, personaggio del racconto) e può essere:
- c) *eterodiegetico* (racconta una storia accaduta ad altri). Ad esempio Sharazàd, ne *Le mille e una notte*, è un personaggio della storia, che narra avvenimenti accaduti ad altri (Aladino, Simbad, etc.).
 - d) *omodiegetico* (racconta la propria storia). Ad esempio Ulisse nell'*Odissea* narra il proprio "folle volo".

Si è detto che il narratore *extradiegetico* è un narratore di 1° grado, mentre quello *intradiegetico* è di 2°; può accadere che quest'ultimo, a sua volta, introduca un altro personaggio, che inizia a raccontare una storia: si produce in questo caso una *metadiegesi*, in cui il narratore è di 3° grado. Il processo, in teoria, potrebbe continuare all'infinito tramite la *meta-metadiegesi* (narratore di 4°, 5°, 6°... grado).

Esiste, infine, un processo di *pseudodiegesi*, che consiste nel raccontare come diegetico – allo stesso livello del contesto – ciò che è presentato come *metadiegetico*¹⁶.

L'esempio riportato da Genette chiarirà il concetto. Nel dialogo di Platone *Teeteto*, Socrate riferisce ad Euclide una conversazione da lui avuta con Teeteto e Teodoro; Euclide, per riportare tale conversazione, decide di evitarsi la noia di ripetere continuamente formule del tipo "io dissi", "io risposi"; la conversazione, pertanto, ci viene riferita sotto forma di dialogo diretto fra Socrate ed i suoi interlocutori. La narrazione, presentata come *metadiegetica* (Euclide ha il compito di raccontare), è in realtà *diegetica*, in quanto la conversazione non si diparte da una narrazione principale, bensì è parallela alla stessa (assistiamo, per così dire, ad un dialogo diretto non mediato dal racconto di Euclide).

¹⁵ Cfr. Gérard GENETTE, *Nuovo discorso...*, cit., p. 71.

¹⁶ Gérard GENETTE, *Figure III*, cit. pp. 245 segg.

Per un esempio in ambito ispanico, rimando all'*Autobiografia del general Franco*¹⁷.

Per quanto riguarda il punto di vista, ovvero l'angolazione da cui si pone il narratore per raccontare la storia e, di conseguenza, la quantità di informazioni di cui è in possesso, si suole tradizionalmente distinguere tra: a) narratore onnisciente, che "ne sa" più dei personaggi; b) narratore che "ne sa" esattamente quanto i personaggi e c) narratore-testimone che "ne sa" meno, essendo all'oscuro dei pensieri e del passato dei personaggi.

Sulla scorta di Norman Friedman¹⁸, operando qualche semplificazione, si possono enucleare le seguenti posizioni del narratore:

- *onniscienza editoriale*, per cui il narratore ha un'illimitata conoscenza dei fatti e dei personaggi ed interviene in prima persona a criticare e a commentare.
- *onniscienza neutrale*, la cui unica differenza con la precedente modalità consiste nel fatto che il narratore non interviene esplicitamente nel testo.
- *onniscienza selettiva*, per cui i personaggi stessi ci mostrano la loro vita, mentre il narratore si mantiene al margine; si può dare un punto di vista singolo (limitato alla coscienza di un unico personaggio) o multiplo (implicante la coscienza di più personaggi).
- *"io" testimone ed "io" protagonista* : la narrazione è in prima persona; in un caso il narratore è un semplice osservatore che non conosce né i pensieri né il passato dei personaggi (è, appunto, un testimone). Nell'altro caso, è protagonista della storia e, pertanto, usa tutto il bagaglio di informazioni che da questa condizione gli deriva.
- *modo drammatico*, per cui i personaggi agiscono e parlano "sotto gli occhi" del lettore: il loro passato ed i loro pensieri sono

¹⁷ Cfr. XIII.3.4.

¹⁸ Norman FRIEDMAN, *Point of view in fiction. The development of a critical concept*, in AA.VV., *The theory of the novel*, a cura di P. STEVICK, The Free Press, New York 1967.

- inferibili dalle parole e dalle azioni. Sussiste, comunque, una specie di regia di fondo da parte del narratore (*stage direction*).
- *modo cinematografico*, in cui il narratore è assente o, meglio, funziona come una macchina da presa che, registrando fedelmente gli avvenimenti, riferisce ciò che vede e sente, senza attingere alla dimensione psicologica del personaggio. Si tratta del cosiddetto *obiettivismo sensoriale* che dà origine al romanzo chiamato *behaviorista* o *conduttista*. Il concetto è, comunque, molto discutibile. Innanzitutto, la percezione dell'oggetto filmato avviene globalmente ed i suoi differenti aspetti (forma, colore, dimensione, posizione) ci appaiono in una sintesi immediata; in letteratura l'elencazione dei vari aspetti è frammentaria, in quanto ognuno di essi ha un suo momento di autonomia, per cui si può parlare di sintesi differita. Per quanto riguarda, poi, la supposta oggettività e neutralità della ripresa cinematografica, non si dimentichi che le scelte fondamentali che garantiscono l'individualità di un prodotto (inquadrature, angolazioni, tipo di illuminazione, ecc.) appartengono pur sempre ad un autore (il regista o l'operatore). Se cinema e letteratura, dunque, hanno qualcosa in comune è proprio la soggettività.

Il romanzo contemporaneo ha dato fondo a tutte le possibili variazioni del punto di vista: ha adottato la prospettiva multipla, per cui un avvenimento viene narrato da diversi personaggi; ha cancellato la figura del narratore, drammatizzando l'azione e spogliandola dei commenti; ha utilizzato canali di informazione oggettivi, quali documenti, lettere, ritagli di giornale e via dicendo.

I.3.4 - LA STRUTTURA APERTA

Sovente il romanzo contemporaneo tende a configurarsi come una *struttura aperta*; rinuncia, cioè, ad una conclusione definitiva della storia narrata – ammesso, come si è detto, che possessa una storia in senso più o meno tradizionale – e si presenta come passibile di riprese e continuazioni. Ciò è attuabile in base a diversi

procedimenti, tra i quali mi limito a menzionare la narrazione di un segmento casuale della vita di personaggi appartenenti ad uno o più ambienti sociali a confronto.

Si tratta di un procedimento tipico di alcune correnti (per esempio il *neorealismo*) che intendono rappresentare una realtà generale, quotidiana e non suscettibile di grandi cambiamenti, di cui la storia narrata viene ad essere un campione. Gli esempi spagnoli di questo tipo di racconto sono numerosissimi a partire dagli anni '50, per cui rimando alle pagine relative.

Il carattere di *struttura aperta* di questo genere di romanzo è intuitivo, posto che la scelta del segmento di storia è del tutto arbitraria e presuppone un passato e un futuro sostanzialmente simili.