

E. IAÑEZ

HISTORIA DE LA LITERATURA

EL RENACIMIENTO EUROPEO

VOLUMEN 3



6. La prosa narrativa

Como ya se ha dicho en el *Epígrafe 4* de este capítulo, la que allí hemos llamado «prosa imperial» no habría de encontrar continuadores, pese a gozar de un cultivo preferente en este primer momento del Renacimiento español. Caso contrario es el de la prosa narrativa, que, aun sin ser abandonada, no encuentra grandes nombres: lógico en un momento de aperturismo que el género se oriente hacia moldes más o menos humanistas —recuérdese la importancia del género «diálogo»—, mientras que la ficción se hace innecesaria. La situación será inversa a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuando la negación de los logros renacentistas nos lleve, por una parte, a la prosa religiosa —lectura «a lo divino» del humanismo—; por otra, a una literatura «de evasión». Sin embargo, en contrapartida —y casi para hacernos renegar de un mecanicismo literario—, el erasmismo imperante, pero ya asimilado y casi inefectivo tanto como condenado, da a la luz una obra maestra de la literatura española, el *Lazarillo*.

a) El «*Lazarillo de Tormes*»

El libro titulado *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* apareció en tres ediciones simultáneas en el año 1554, lo que podría indicar que quizá la obra conociese otra edición anterior o, al menos, una difusión manuscrita. Lo que sí resulta imposible es la determinación de su autor, puesto que ya esa edición del *Lazarillo* se nos ofrece como anónima, tal como debió de conocerse desde un principio; en realidad, tal anonimato responde a una intención bien determinada, consistente no sólo

en burlar la censura inquisitorial, sino más aún, en una razón de coherencia con el relato.

Tal coherencia radica en su carácter pretendidamente autobiográfico, como ya nos advierte el título; como tal autobiografía de Lázaro, nacido junto al Tormes de una familia de baja condición, el protagonista —en forma casi epistolar, pues con una carta comienza la novela— se aplica a una narración retrospectiva desde el presente, justificando una ascensión social que, irónicamente, acaba en el más completo deshonor —como afirma Lázaro Carreter, la novela sería la «historia de un proceso “educativo” que entrena el alma para el deshonor»—. Es por ello por lo que se ha podido afirmar que el *Lazarillo* es la antítesis de la novela de caballerías o de la novela pastoril española del momento: a un héroe virtuoso, la novela picaresca contrapone un antihéroe de vida miserable, rodeado de una sociedad, a la vez que corrompida, fijada en las condiciones más materiales de vida, opuestas por tanto a las presentadas en el resto de la prosa narrativa del Renacimiento, idealista por naturaleza. Por esta razón, la que Lázaro llama «buena fortuna» se fundamenta en su consentimiento para ser el marido de la manceba del arcipreste de San Salvador, quien en algo así como una moraleja final, le recomienda al protagonista: «no mires a lo que puedan decir, sino a lo que te toca, digo, a tu provecho», diametralmente alejado, pues, del idealizado honor caballeresco y amoroso.

Lázaro, habiendo pasado su padre a la cárcel por unos hurtos y muerto en «cierta armada contra moros», convive junto a un ciego engañador, un clérigo avaricioso, un escudero venido a menos, un fraile alcahuete, un buldero farsante y un alguacil que no logra imponer el orden, para por fin acabar siendo pregonero en la ciudad donde el arcipreste le consigue como mujer a su propia manceba. Se trata de todo un proceso que pone de relieve las verdaderas condiciones de vida de la España del siglo XVI, donde a la grandeza épica se opone una sociedad empobrecida y envilecida, preocupada no de los grandes ideales renacentistas, sino de su propio existir cotidiano marcado por la inmediatez y la falta de horizontes. En este sentido, el *Lazarillo* es la más realista de las obras que nos brinda la primera mitad del siglo XVI en España, si bien la realidad se nos ofrece como algo más que como simple marco de verosimilitud en el relato: se encuentra,

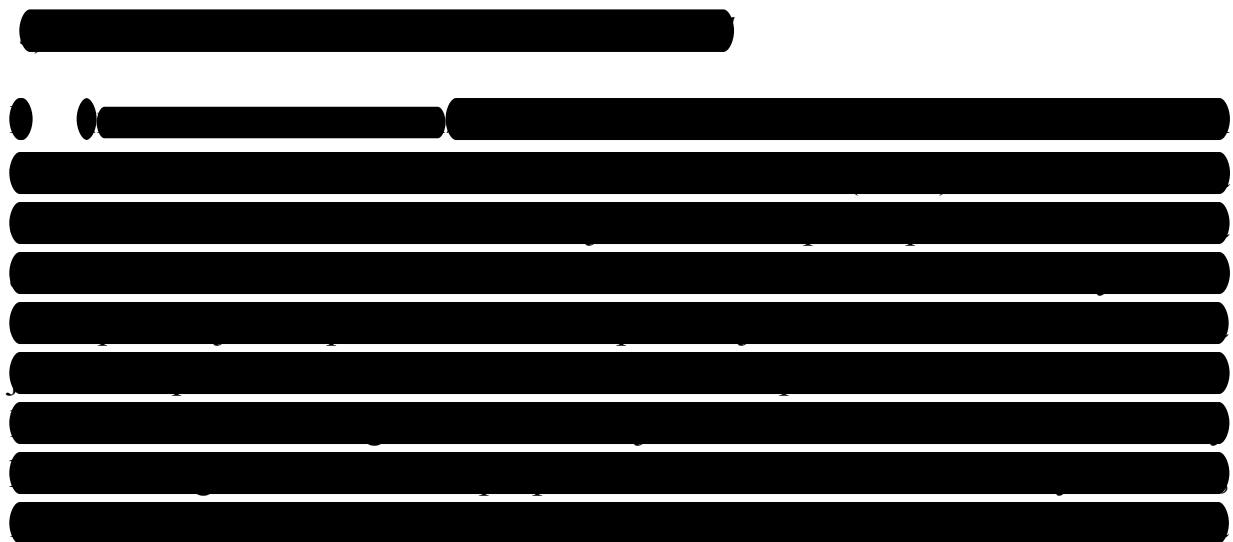
sobre todo, en la propuesta —digamos— de «deshonor» irónico, en esa conducta personal y social perfectamente plasmada que nos extraña mucho menos, en pleno siglo XX, que el ideal caballeresco o amoroso platónico, tan alejado de nuestra perspectiva. Pese a calificarse frecuentemente tal realidad de negra y oscura, el proceso del protagonista, justificable, nos parece, más aún, verosímil, sobre todo a la vista de su vida anterior; ahí está, justamente la intención del autor, su coherencia narrativa, de tal forma que la insistencia en la presentación de los elementos que conforman al Lázaro niño no es sino base para la posterior elección de su propia forma de vida adulta, alejada de cualquier sublimación.

Si el anónimo autor del *Lazarillo* ha logrado una verdadera novela al subordinar todos los elementos a una intencionalidad narrativa —en este caso, el desvelamiento progresivo del proceso que lleva al protagonista al «caso», es decir, a la aquiescencia de la relación entre su mujer y el arcipreste de San Salvador—, no hay que olvidar que tales elementos están frecuentemente entresacados de fuentes perfectamente identificables. Recordemos, por un lado, *El asno de oro* de Apuleyo, las *Confesiones* de San Agustín, el *Spill* de Jacme Roig y una conocida serie de autobiografías de contemporáneos, obras todas éstas que se distancian del *Lazarillo* por su moralismo más o menos encubierto, distinto del irónico pragmatismo que impregna la novela picaresca. Aparte de tales fuentes, habrá que considerar la influencia de *La Celestina* y su seguidora más directa, *La Lozana andaluza*, así como, sobre todo, de las tradiciones folklóricas, recogidas directamente o a través de la narrativa europea, en especial la italiana, cuyas «*novelle*» eran muy difundidas.

Es difícil establecer cuál es el sentido último del *Lazarillo*, obra indudablemente precursora de un Barroco que pondrá en entredicho los «logros» del renacentismo español y europeo en general. Se podría afirmar que, en definitiva, sobra cualquier interpretación, pues lo único realmente sólido que encontramos en el *Lazarillo* es la comicidad: Lázaro declara que «podría ser que alguno que las lea [cosas tan señaladas] halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite», y ciertamente parece que su intención no va más allá, pues a fin de cuentas enfoques críticos de la religión o de las clases sociales no alarmaron a los inquisidores de la

época. Leída su propia «virtud» en clave irónica, no es creíble que el *Lazarillo* sea más que un producto de un escéptico marginado, afirmándose como negación de toda idea de progreso propia del mundo moderno y dejándonos una visión pesimista del hombre —contrapunto del debate renacentista sobre la dignidad humana— y del mundo, cuya clave, pese a todo, radica en un tono siempre humorístico y a veces irreverente.

De éxito más que limitado en su tiempo, pocos personajes se hicieron con el sentido último del *Lazarillo*; condenado por la Inquisición en 1559, en 1573 conoce una edición expurgada que no evita publicaciones en el extranjero y continuaciones posteriores. La mejor de ellas sería el *Guzmán de Alfarache*, verdadera novela picaresca cuyo éxito contribuiría en gran medida al de la novela anónima en un momento, sin embargo, en el cual no se estaba —menos aún— en condiciones de entenderla. Pese a ello, son ciertas las noticias de la lectura de la obra por parte de los mejores escritores del momento: Cervantes, Timoneda, Góngora, etc., la leyeron, y habría de ser Mateo Alemán el encargado de lograr una efectiva continuación en su *Guzmán de Alfarache*. La *Segunda parte del Lazarillo*, de 1555, no capta el sentido de la novela, y discurre como una alegoría moral en la que el protagonista acaba convertido en atún; más acertada es la obra de Juan de Luna, predicador protestante que en París publica en 1620 una continuación satírica de gran realismo donde las críticas van dirigidas al clero y a la Inquisición.



1. Biografía

La vida y personalidad de Cervantes fue ignorada durante mucho tiempo, pues aunque al final de su vida logró cierta fama con sus producciones literarias, el mejor representante de las letras españolas vivió no tanto al margen de la vida pública del momento como, en la mayoría de los casos, ignorado por sus contemporáneos: sólo el Romanticismo lo encumbrará a la categoría de genio literario, cuando a mediados del siglo XIX se contemplan los primeros estudios sobre el gran escritor español, especialmente en base al interés suscitado por el *Quijote*.

Miguel de Cervantes Saavedra nació en Alcalá de Henares en 1547, siendo bautizado el 9 de octubre; su padre, cirujano (esto es, lo que se conoce como «barbero» o «sangrador») de poca fama, de probable origen converso, se trasladó a diversos lugares de Castilla y, más tarde, de Andalucía. Debió de estudiar Cervantes, por tanto, en alguna de las universidades castellanas —Valladolid, Salamanca o Alcalá—, y se tiene certeza de que a partir de 1566, de vuelta en Madrid, acudía a las clases de Juan López de Hoyos, quien le animó a escribir algunas poesías a la muerte de la emperatriz española, publicadas por el maestro junto a las de otros compañeros. No fue el literario, sin embargo, el primer camino ensayado por Cervantes, sino el de las armas: para 1569 se encuentra en Roma al servicio del cardenal Acquaviva, y toma parte en la batalla de Lepanto contra los turcos llevada a cabo por la Liga formada entre España, Génova, Venecia y los Estados Pontificios; allí fue herido en el pecho y en el brazo

izquierdo, que le queda inutilizado —pero sin perderlo—; sigue de soldado (participa en los asaltos a Túnez, en 1573, y a La Goleta, en 1574) pero, al contemplar la imposibilidad de un ascenso, decide embarcar de regreso a España en la galera «Sol», la cual es atacada seis días más tarde y los prisioneros llevados a Argel. Pese a la libertad de movimientos de que gozaba y a sus repetidos intentos de fuga, deben pasar cinco años hasta conseguir los padres Trinitarios en 1580 la cantidad que se pedía por su rescate, demasiado elevada para su familia.

Si hasta ese momento la trayectoria vital de Cervantes había seguido, en cierta medida, el brillante optimismo del imperialismo de Carlos V, empeñado en la construcción del poderío español, el regreso a España le supone el más completo desengaño vital, frecuentemente puesto en correspondencia con una segunda etapa de oscuridad que vendría a ser el contrapunto necesario a la España de Felipe II. Efectivamente, el país no parece el mismo que él había dejado hacía poco más de diez años: el gobierno del nuevo rey, tan distinto del llevado a cabo por el emperador Carlos V, se traduce, para el caso de Cervantes, en una constante solicitud de puestos que lo empujan de uno a otro lado en cargos desagradables y mal remunerados, mientras que ve denegada su solicitud de traslado a las Indias. Es entonces cuando comienza a dedicarse a la producción literaria, y en 1583 logra los derechos —y correspondientes tasas— de publicación de *La Galatea*; también debió de componer bastantes piezas de teatro representadas pero entonces no publicadas. Al año siguiente, en 1584, y poco tiempo después de nacerle una hija natural de otra mujer, se casa con Catalina de Salazar y Palacios, matrimonio que, si bien no llegó a la separación definitiva, sí fue un desastre: vive con su mujer y su hija en Esquivias, se traslada a Sevilla sin ellas y desde 1587 colabora con el Imperio —según se puede comprender, en un estilo diametralmente opuesto al de su vida de soldado— como comisario para la Armada contra Inglaterra —la desarbolada «Invencible»— y más tarde como recaudador de impuestos. En 1592 es encarcelado al ser acusado de vender unas fanegas de trigo sin autorización; en 1594 consigue otro puesto bajo fianza, pero pierde ésta y es nuevamente encarcelado en 1597. Cerca ya de 1605 abandona Andalucía y vuelve a Valladolid, donde vive rodeado de su mujer

y su hija, así como de sus hermanas y las hijas naturales de éstas, todas ellas de conducta no precisamente intachable, lo que le proporciona más de un conflicto y una mala reputación, no demasiado buena ya para el propio escritor.

Para este año ya ha publicado la primera parte del *Quijote* y su fama literaria se ha visto acrecentada con el rápido éxito de la obra (cinco ediciones en un solo año): regresa en 1606 a Madrid, centro de la vida cultural al establecerse allí la corte, donde se consigue la protección del conde de Lemos y del arzobispo de Toledo, y la entrada en algunos círculos literarios más o menos influyentes. Los últimos años de su vida los dedica a escribir a gran prisa, publicando en diez años un ingente número de libros, prácticamente toda su obra a excepción de algunos títulos, lo cual, pese a todo, no consigue sacarlo de su pobreza. Podría afirmarse que Cervantes muere escribiendo: el 19 de abril de 1616 redacta la dedicatoria al conde de Lemos de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, su última obra; expresa en aquélla su ansia vital de poder seguir escribiendo, pero también su desesperanza al saberse gravemente enfermo. Cuatro días más tarde, el 23 de abril, Miguel de Cervantes era pobremente enterrado a cargo de la Orden Tercera de San Francisco en el convento de las Trinitarias Descalzas, cuyas reformas impiden el reconocimiento de su tumba, de sus restos e incluso nos niegan la certeza de que allí sigan.

● [Redacted]

[Redacted]

[Redacted]



5. El «Quijote»

a) *Fecha de publicación y de composición*

La primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* apareció publicada por Juan de la Cuesta en Madrid en 1605, con privilegio de 1604, lo que ha llevado a pensar en la posibilidad de una primera edición del año anterior; esta hipótesis se halla, además, fundada en las referencias de Lope, enemigo irreductible de Cervantes, a la obra: en el verano de 1604, Lope escribe algo sobre los poetas contemporáneos y, tras afirmar que «muchos en cierne para el año que viene», añade que «ninguno tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote». No hay que pensar, dado el contexto de la cita, que se refiera a una alabanza de la obra ya publicada, sino a la dificultad por parte del autor para encontrar poetas que encabecen su novela con las consabidas loas; por otra parte, esto explica que sea el propio Cervantes quien, en clave irónica, componga sus propias loas, atribuidas a imaginarios personajes como Urganda la desconocida, Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, Oriana, etc., todos ellos protagonistas de famosas novelas de caballerías españolas.

No hay, así pues, pruebas que permitan hacernos pensar en una edición anterior a la de 1605, más aún cuando comprobamos que la ortografía responde a los usos propios de cada copista, quienes debieron de basarse, por consiguiente, en un manuscrito, y no en una edición anterior, como sería de esperar de existir ésta. Las referencias a la obra de las cuales disponemos

en los pocos meses que van desde la concesión del privilegio a la publicación, cabe atribuirlos a una difusión manuscrita, nunca impresa, y menos aún si tenemos en cuenta el inmediato éxito del *Quijote*, resultando extraño que, dada su difusión, no se nos conserve ningún ejemplar de la pretendida edición de 1604.

Sí es indudable la inmediata aceptación popular de la novela, que permitió, en el mismo año de 1605, la difusión de cuatro ediciones más, dos en Lisboa —no autorizadas por el autor— y otras dos en Valencia; poco más tarde, en 1607, se lanzaba la de Amberes y en 1608 otra más en Madrid; las primeras traducciones, por su parte, fueron la inglesa de Thomas Shelton (1612, ampliada a la segunda parte en 1620) y la francesa del hispanista César Oudin (1614), continuada la segunda parte por François de Rosset en 1618; la italiana es más tardía y se debe a Lorenzo Franciosini de Castelfiorentino (1622 y 1625).

La segunda parte del *Quijote* se edita en 1615 y su causa inmediata es la publicación en Tarragona del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614), el que se ha dado en llamar *Quijote de Avellaneda*, seudónimo bajo el cual se esconde un enemigo de Cervantes aún hoy desconocido y al que debe atacar en la primera parte de su obra. Cervantes, que se había lanzado a la publicación de su *Quijote* con un tanto de temor, ya por lo que tenía de novedoso ya por su propia impericia narrativa —sólo había publicado hasta 1605 la *Galatea*—, no tenía demasiada prisa por continuar su obra, posibilidad en la que sólo pensó más tarde como demuestra el hecho de que componga, al final de la primera parte, los epitafios de don Quijote. Sea como sea, la intromisión de Avellaneda lo empujó a la prosecución de las aventuras, declarando su paternidad y la ilegitimidad de la obra apócrifa: se sigue el quinto libro y la tercera salida, y la obra se extiende durante largos capítulos en los que finalmente —y queriendo liquidar el asunto— «deja morir» a don Quijote para imposibilitar así una tercera parte.

La primera de ellas, según declara el propio Cervantes, se engendró en la cárcel, pero no quiere ello decir, como a veces se ha querido señalar, que en ella se redactase, extremo éste materialmente imposible; probablemente Cervantes haga referencia a que la idea de la composición se le brindó en la

cárcel, y pondría manos en ella más tarde, cuando el proyecto estuviese lo suficientemente madurado, pues ya se ha anotado el temor propio de Cervantes a la hora de la publicación de una obra cuya novedad literaria no sabe cómo va a ser acogida. Se ignora cuándo compondría la segunda parte, si bien es cierto que la habría tenido redactada casi por completo, dado el poco intervalo entre la aparición del *Quijote de Avellaneda* y la segunda parte de Cervantes (especialmente teniendo en cuenta que en este período se encontraba redactando y publicando las *Novelas ejemplares* y el *Persiles*, este último con gran esfuerzo por su afán de verlo editado).

b) *La estructura del «Quijote»*

La primera parte del *Quijote* se encuentra dividida en cincuenta y dos capítulos desiguales y en cuatro libros que recuerdan, en cierta medida, la disposición de la novela de caballerías más relevante en España, el *Amadís de Gaula*. Aunque resulta difícil de demostrar en último término, la crítica ha señalado frecuentemente que, según la idea original, la novela no vendría a ocupar más de seis capítulos, los correspondientes a la primera salida de don Quijote; es decir, que el argumento desarrollado la configuraría más como una novela corta al estilo de las *Novelas ejemplares*. Y, efectivamente, es la denominación de «cuento» la que encontramos en los primeros capítulos, y nunca la de «historia» propia de la novela extensa. Por tanto, tendríamos un primer conjunto en el cual Cervantes vendría a desarrollar el tema del hidalgo al que, entrado en años, «se le secó el cerebro» y se fue en busca de aventuras para ser armado en una venta y más tarde vapuleado en su primera aventura, volver a casa y realizar sus amigos el escrutinio de los libros de caballerías.

Esta idea iría ampliándose en la misma escritura, perdería su originaria estructuración unitaria y se dividiría en los capítulos correspondientes, desenvueltos hasta llegar a los cincuenta y dos en una segunda salida del protagonista, ahora acompañado por un escudero. Ya en esta parte encontramos diferencias fundamentales, entre las que sobresale el hecho de abandonar Cervantes la recurrencia a una doble personalidad de don

Quijote, quien a partir de ese momento es siempre consciente de su personalidad, lo que no evita su comportamiento de «loco».

Es muy probable que este mismo «hacerse» de la novela por extenso llevara a Cervantes a la inclusión de relatos diferenciados del principal, práctica propia de la novela del siglo XV y, especialmente, del XVI, cuya preferencia por el pluritematismo es manifiesta en una composición a modo de retablo. Pese a ello, la intercalación de relatos como «El curioso impertinente», «El capitán cautivo» —que para nada afectan al desarrollo del *Quijote*— o «La historia de Grisóstomo y Marcela», «Los amores de Marcelo y Lucinda» y los de «Fernando y Dorotea» —que sí están imbricados, aunque tenuemente, en la acción del *corpus* novelístico— no fue lo más afortunado de esta primera parte de la novela, a la que ya los contemporáneos achacaron esta disgregación de la trama general. No quiere esto decir que los cuentos intercalados no tengan interés —en concreto, en «El curioso impertinente» hay que localizar uno de los mejores aciertos de la novela corta cervantina—; sino que, indudablemente, correspondían a una concepción propia de la novela contemporánea, pero no a la de una novela como la que logró Cervantes con su *Quijote*, evidente adelanto del camino que habría de tomar la novela en Europa siglos más tarde: esto lo comprendieron —inconscientemente— los coetáneos, y Cervantes abandonó tal técnica de intercalación e imbricación en la segunda parte, por más que la justifique como necesaria para no aburrir al lector.

La vuelta de don Quijote en carro como si estuviera encantado supone el fin de la primera parte e incluso, como ya se ha dicho, adelanta la muerte del protagonista con la inclusión de epitafios; es cierto que habla de una tercera salida de la que dice no haber crónicas en la Mancha, pero tal afirmación parece corresponder —en la intención original— no tanto a una promesa de continuación como a un tropo literario propio de las novelas de caballerías. En definitiva, el éxito del *Quijote* determinaría finalmente la segunda parte, cuya composición es paralela a la de otras obras dramáticas y narrativas de Cervantes.

Esta segunda parte, favorecida por la molesta publicación del *Quijote de Avellaneda*, comienza justamente con un Prólogo en réplica a Avellaneda, y en especial a sus ataques, aprovechando —como de paso— para arremeter,

nuevamente, contra Lope, a quien defendía Avellaneda como genio de España. De mayor extensión que la anterior —setenta y cuatro capítulos—, en ella se nos narra la tercera y última salida de don Quijote, que termina en la costa barcelonesa con su derrota a manos del Caballero de la Blanca Luna (en realidad, el bachiller Sansón Carrasco) y su enfermedad, con su muerte en casa rodeado de sus familiares y amigos y la razón plenamente recobrada. Resulta interesante comprobar cómo Cervantes se ha ido haciendo con la caracterización psicológica del protagonista, y cómo gracias a ella va tomando forma una novela estupendamente trazada: ya advertíamos que, en la primera parte, el autor dejaba de lado el desdoblamiento de personalidad de los primeros capítulos; don Quijote conformaba, así pues, la realidad a su antojo, mientras que personajes como Sancho le advertían de su error. En esta segunda parte el proceso es el contrario: Sancho, junto a otros personajes, pretenden «fabricar» aventuras continuas para don Quijote, quien no se deja ya engañar; su sentido de la realidad se ha afirmado, mientras que, por diversas razones, el de sus acompañantes se pone en entredicho. Por ello llegan don Quijote y Sancho hasta Aragón y, más tarde, hasta Barcelona, pues las «aventuras» fabricadas ya no satisfacen al hidalgo; por fin, en Cataluña las encuentran, pero el sentido de la realidad es ya tan firme que don Quijote no se comporta como caballero, sino como mero espectador de sucesos propios de su época: sólo el bachiller Sansón Carrasco, mediante el recurso a Dulcinea del Toboso, logrará que don Quijote, en realidad poco animado para el combate, se le enfrente.

El final, la muerte de don Quijote renegando de los libros de caballerías, no sólo supone la condena de la mentira, sino sobre todo, en una lectura contemporánea, la negación de un comportamiento ideal. Es curioso que en esta segunda parte del *Quijote* asistamos a una construcción narrativa de mayor idealización, mientras que, por el contrario, el personaje la abandona presentando menor locura y anécdota. La clave de esta segunda parte está en el diálogo, verdadero conformador de un proceso en el que ya se ha anotado frecuentemente el paso del idealismo al materialismo, de la sublimación de la realidad a una adaptación a ella casi insensible, hasta

terminar en el pragmatismo del Alonso Quijano que, en su casa de la Mancha, muere cristianamente dando pruebas de una inusual sabiduría.

c) *El propósito del «Quijote»*

Muchas han sido las interpretaciones que del *Quijote* se han intentado, pero quizá fuera interesante acercarnos aquí a cuál fue el motivo primero que impulsó a Cervantes a la composición de su novela. Sin ánimo de aventurar hipótesis —por otra parte ya apuntadas—, sí debemos recordar las palabras de Cervantes respecto al «engendramiento» del *Quijote* en la cárcel: sería muy posible que, en plena época de crisis y dificultades —tanto personales como colectivas—, Cervantes concibiese el *Quijote* como respuesta irónica y humorística a los ideales caballerescos, los cuales habían movido durante un tiempo al imperialismo hispano y ahora procuraban su desgracia (recuérdese, también, que si Cervantes había peleado heroicamente en Lepanto, por el contrario se vio obligado a recaudar impuestos para una Armada Invencible que iba al desastre). Según esta interpretación, es posible que el *Quijote* sea algo así —y repetidamente se ha dicho, no sólo respecto de la obra, sino también del autor— como el punto de contacto entre el mundo moderno del Renacimiento y la contemplación, por este mismo mundo, de su entrada en la crisis del Barroco español.

Dejando de lado este terreno de la hipótesis, debemos acercarnos a lo que fueron las motivaciones más inmediatas para la escritura de este *Quijote* cervantino: ya se ha dicho antes (en el *Epígrafe 5.b.*) que, según se nos presenta la estructura de la primera parte, el *Quijote* se pensó originariamente como una novela corta del tipo de las *Ejemplares* que sólo en la misma escritura se fue desarrollando. Pues bien; si nos atenemos a esta presentación y, posteriormente, al conjunto de la obra, comprobaremos que la única intención de Cervantes fue la de componer una parodia crítica de los libros de caballerías, cuya impertinencia ya había sido señalada por gran número de intelectuales de la época —especialmente moralistas—, reprochándoseles no sólo su efecto pernicioso desde un punto de vista moral, sino también su mismo estilo literario, pésimamente retórico y

ampuloso por regla general y desprovisto, en la mayoría de los casos, de cualquier valor artístico.

La obra de Cervantes se mueve, por lo tanto, en la esfera de lo estrictamente literario, y su crítica se contempló en todo momento desde el humor, y nunca desde la acritud. Tal intencionalidad tenía ya sus antecedentes en la literatura europea, y entre ellos merecen destacarse los poemas paródicos caballerescos italianos (los llamados «romanci») del siglo XVI, salidos de manos de autores como Pulci, Boiardo y, en cierta medida, Ariosto (vuélvase, en el *Capítulo 1*, no sólo sobre los epígrafes correspondientes a tales autores, sino, además, sobre el *Epígrafe 4.a.II.*). Pero si por este lado el *Quijote* respondía a una actitud que venía a reconocer la imposibilidad de un ideal ya acabado en un mundo moderno y, a la vez, en crisis —de la que nace la parodia—, por otro no puede abandonar una perspectiva humorística que encontró su expresión en una fuente fundamental para el *Quijote*: el *Entremés de los romances* ha sido ya señalado repetidamente como fuente primera de la obra cervantina, y no sin razón, pues existen evidentes paralelismos e incluso un capítulo (el quinto, concretamente) cuya situación es idéntica a la descrita en el entremés. En esta breve pieza —se cree que anterior al *Quijote*, de entre 1589 y 1591, sin que exista aún certeza plena— el labrador Bartolo enloquece con la lectura del Romancero y se hace soldado para salir en busca de aventuras acompañado por su escudero y recibir una paliza en su primera intervención.

Que el origen primero del *Quijote* sea estrictamente literario —esto es, que se trate de lo que podríamos denominar «literatura sobre la literatura»— queda plenamente reconocido desde la misma presentación de la historia de Alonso Quijano, más aún si tenemos en cuenta que, en un alejamiento de su obra, Cervantes se presenta como simple relator, mientras que la narración primera corre a cargo de un tal Cide Hamete Benengeli, recurso propio de las novelas de caballerías, que pretendían de tal forma ofrecerse como historia verídica. Pero el proyecto novelístico se vitaliza progresivamente y deja su naturaleza libresca para conformarse como una efectiva novela en tanto que creación de vida auténtica dentro de una atmósfera y unos ambientes reales (¿cuántas veces se ha apuntado una

mayor certeza de realidad para don Quijote y Sancho que para el propio Cervantes?). Con tal vitalización, el *Quijote* se inserta dentro de una realidad de ambientes que marcará el camino de la narrativa posterior —en los siglos XVIII y XIX (Defoe, Swift, Fielding, Pérez Galdós)—, sin que por ello Cervantes gozara del don de la clarividencia: sencillamente, su intento de acabar con una «novela del pasado» (de caballerías) resultó, sin él saberlo, un proyecto de futuro mientras que la novela de la que más esperaba, en cuya composición puso más empeño, el *Persiles* —intento de una «novela moderna» mediante la imitación de los moldes clásicos—, tuvo éxito, es verdad, pero no trascendencia, anclada en una concepción que pronto caducó.

d) *Los personajes*

I. DON QUIJOTE. Alonso Quijano (en los primeros capítulos no aparece el nombre, y su apellido fluctúa entre Quijada, Quesada, Quijana y Quejana, ambigüedad que Cervantes afirma provenir de las fuentes documentales), apodado por sus vecinos «el bueno», es el héroe de la novela, el hidalgo manchego metido a caballero en virtud de su locura por la lectura de tanto libro de caballerías. Su edad frisaba los cincuenta y su ocupación era administrar su más que mediana hacienda, con todo lo cual se deja sentada desde un principio la actitud paródica, ya que la presentación del héroe no se corresponde para nada con la de los protagonistas de las novelas de caballerías, jóvenes de alto linaje naturales de países exóticos.

Su locura, inofensiva en todo momento, también queda establecida desde el comienzo, y sería absurdo negarla por más que, en el discurrir de la novela, la forma bajo la que se presenta vaya cambiando: la paulatina pérdida de la razón y la progresiva idealización de su conducta caballeresca es un proceso que se realiza a solas y al que el lector asiste como testigo de excepción. Así, la lectura de libros de caballerías, la preparación de las armas y la primera salida, en secreto, se nos evidencian como un anacronismo del que nosotros, lectores, somos cómplices, ofreciéndonos la clave irónica y paródica del relato.

Con respecto a la locura, hay que decir que son varias las fases que nos ofrece: en primer lugar, don Quijote padece de lo que podríamos más bien denominar «manía doble»; consistente su creencia en que, siendo hidalgo, podía ser caballero —lo que resultaba, por ley, imposible— y ejercer como deshacedor de entuertos, esto es, como caballero andante, extremo este último evidentemente anacrónico en una época («no ha mucho tiempo») que, como los finales años del siglo XVI, no contemplaba ya el tipo del caballero, y menos aún andante. Por ello hay que ver en la actitud de don Quijote una quimera, un sueño del pasado llevado a cabo por un loco que toma como suya una actitud —y lo que comporta— ya pasada: su lenguaje es arcaico, su forma de expresión retórica sólo corresponde a la mala literatura de caballerías y su misma forma de vida no es la propia de un hidalgo pobre de principios del siglo XVII. Pese a ello, don Quijote sólo se encuentra afectado cuando habla de la caballería, mientras que demuestra su capacidad razonadora cuando se aplica a otro tema.

Cervantes abandona pronto para su protagonista este modo de comportamiento desdoblado, y convierte su locura en un ideal —línea de pensamiento ya considerada en el *Elogio de la locura* por Erasmo—: Cervantes, narrativamente, respeta una personalidad única para don Quijote, pero recurre a la presentación de Sancho como figura contrapuesta —recurso muy utilizado en novelas tanto anteriores como posteriores—. A partir de ahora, don Quijote no desdoblará la realidad, sino que ésta sufrirá un constante proceso de transformación para evitar, en su locura, el choque con ella; y aun así, una vez evidenciada —por ejemplo, cuando es imposible negar que ha arrollado un molino, y no a un gigante—, recurre a una realidad definida a través de la fantasía: esto es, cree la realidad «plantada» por magos y encantadores que lo acechan, y nunca existente por sí misma.

Sin embargo, en la segunda parte don Quijote se ofrece como mucho más sensato, y él mismo es capaz de abordar el tema de la realidad y la fantasía desde una perspectiva de inusitada lucidez: moderado en sus opiniones, Cervantes ha ido haciendo del protagonista un loco idealista, y no un loco bufo, como, en gran medida, había hecho Avellaneda. Logra Cervantes una personalidad convincente en un personaje que abandona la

transformación del mundo no por renuncia a su ideal, sino por la conciencia de la imposibilidad de llevarlo a cabo; efectivamente, don Quijote sigue siendo el loco idealista, pero sus preocupaciones se intelectualizan, al igual que su disconformidad con la realidad (ahora no transformada, sino comprendida en su gris mediocridad). El pesimismo va ganando a don Quijote y al *Quijote*, y no existe ya rebelión, sino melancolía y tristeza refrendada por un final en el que el protagonista renuncia a los libros de caballerías.

Evidentemente, el *Quijote* se hace así menos parodia y más novela, gana en profundidad psicológica y en verismo del proceso narrado, quizás influenciado por el desarrollo del *Quijote de Avellaneda*, contrario en todo —pese a ser una buena novela— al posterior desenvolvimiento narrativo por parte de Cervantes de una materia que le era propia. La grandeza, en este sentido, de la obra de Cervantes no es sólo esa especie de final abierto del que tanto gustaba, sino, ante todo, esa ambigüedad en la que finalmente se mueve el *Quijote*, pues queda por saber si Cervantes propone una burla del ideal quijotesco o, por el contrario, una lectura nostálgica de su fracaso; es decir, queda por descubrir —es tarea del lector— si el autor adelanta el final de esta idealización o si, por el contrario, pretende retardarlo o, en todo caso, lamentarse por él. No existe, indudablemente, una respuesta única, y el *Quijote* debe participar de todas: la aceptación, finalmente, de un modo de vida —en este caso, de muerte como final de vida— burgués, esto es, la aceptación, por parte de don Quijote, de una vida limitada por la razón como signo de «modernidad», nace tanto de la necesidad de adaptación a la realidad del mundo como de la crítica a esa misma realidad contra la que se estrella cualquier intento de superación de la condición humana, probablemente abocada por siempre al fracaso de su ideal.

II. SANCHO PANZA. No con poca frecuencia resulta más difícil establecer un juicio sobre Sancho Panza que sobre don Quijote, y es que no presenta este personaje menos profundidad y complejidad que el de su amo. Por regla general, se ha considerado su carácter materialista, pero habría que hacer un tanto de justicia y delimitar los términos por los que se ha llegado a esta conclusión, la cual, por otra parte, tiene un bastante de errónea.

No hay que olvidar que Sancho nos viene definido a través del hidalgo, por lo que su caracterización puede resultar extremada; en este sentido, algunos críticos, no sin acierto, han visto en el escudero el paralelo, en sentido contrario, de don Quijote: Sancho es, en principio, una buena persona —como don Quijote es Alonso Quijano «el bueno»—, aunque, indudablemente, podría haber sido un excelente pícaro, y más junto a un amo como el loco don Quijote, del cual se podría haber aprovechado hasta la saciedad. Además, comprobamos que también a Sancho lo rige un idealismo cuyo signo resulta, pese a todo, contrario al de su amo: su ideal, plenamente material, es conseguir una ínsula de la que ser gobernador, no sin cierto aire caballeresco, pues no debe olvidarse su buena actuación en Barataria, cuando en todo momento intenta comportarse de modo justo y equitativo, aceptando los consejos de don Quijote y renunciando al cargo de gobernador por juzgar que está reñido con la caridad, la justicia y el desprendimiento. Por fin, dado el buen juicio del que en todo momento hace gala, no puede explicarse su fe en don Quijote más que a través de una fe en lo que éste representa; esto es, en una vida acorde con el ideal humano, por más que el suyo esté más apegado a la tierra.

El tratamiento como personaje es prácticamente idéntico para Sancho y para don Quijote, y sigue los mismos presupuestos especialmente a partir de la segunda parte, lo que ha llevado a hablar —al igual que de la «sanchificación» de don Quijote— de la «quijotización» de Sancho. Debe de tener algo que ver, como para el caso del protagonista, la aparición del *Quijote de Avellaneda*, donde se presentaba al escudero como rústico, zafio, ordinario y grosero; para Cervantes, Sancho es, ante todo, el compañero de aventuras de don Quijote, y posee la misma relevancia aunque el peso de la novela se descargue, justamente, sobre el caballero. El autor, a partir de la aparición de Sancho, no lo deja nunca de la mano ni en momentos que se prestan a ello, y alterna siempre sus aventuras con las de don Quijote. Aun cuando éstas se separen, como en el caso de la ínsula Barataria, se unen indefectiblemente, pues los procesos seguidos por ambos personajes son en todo paralelos, y toda posibilidad pasa necesariamente por el encuentro narrativo.

III. DULCINEA. Como caballero andante, don Quijote sabe de la necesidad de tener una amada por la cual realizar sus hazañas caballerescas; de la misma manera que escoge las armas, su nombre o el del caballo, escoge una amante enamorada también lograda —como todo lo demás— a través de la transformación de la realidad, en este caso la Aldonza Lorenzo del Toboso de la que un día estuvo enamorado Alonso Quijano. Todo este ideal amoroso fue omitido por Avellaneda, a quien debió de parecerle inconveniente la alta consideración amorosa por parte de un loco, asignándole como compañía femenina a una real mujer sucia y poco digna que más parece un monstruo moral y físico que una compañera.

Para don Quijote, Dulcinea encarna los ideales más altos y elevados, prueba una vez más de su actitud noble; en este caso idealiza a una muchacha de baja condición al desvincularla de toda realidad, probablemente por temor a enfrentarse con ella. Por ello, conseguidas diversas victorias, don Quijote envía a los derrotados a postrarse a los pies de Dulcinea, pero siempre sin proporcionar los datos suficientes para llegar hasta ella; igualmente, estando en Sierra Morena le envía una carta —en un ampuloso estilo medieval— que nunca llega. Distinto es el comportamiento de don Quijote en la segunda parte, cuando pretende ver a Dulcinea, y así se lo comunica a Sancho: éste recurre a un engaño que le vale caro, pues presentándole a una labradora, don Quijote niega que tal mujer sea Dulcinea y Sancho, obligado a mentir, replica que debe de estar encantada; poco después don Quijote, engañado por los duques, insta a Sancho a que se azote diariamente para lograr desencantarla.

IV. LOS AMIGOS DE DON QUIJOTE. Pedro Pérez, el cura amigo de don Quijote, representa en la novela al clero bajo; se trata de un sacerdote poco culto, pero gran lector de novelas de caballerías. Preocupado por la salud de su amigo, él se encarga de realizar el escrutinio en su biblioteca, salvando muy pocos libros y dejando en suspenso el juicio sobre algunos otros.

Junto a él se encuentra, en la primera parte, el barbero, algo así como la representación del pueblo, con el que sale en busca de don Quijote a instancias del ama y de la sobrina; en la segunda parte se les une el bachiller Sansón Carrasco, quien trae por vez primera la noticia del libro llamado

Don Quijote: socarrón y burlón, es un estudiante inteligente y no pocas veces malintencionado, pero de buen corazón, prototipo del estudiante universitario español del Siglo de Oro. En la segunda parte él decidirá, a la vista de la locura de don Quijote, que se le deje hacer para tratar de convencerlo por medios distintos a la razón y a la dialéctica, de las cuales se había servido hasta ese momento el cura (argumento en el que ha querido verse una incitación a la «locura» como medio único para adentrarse en el *Quijote*).

Sin embargo, el primer intento por parte del bachiller resulta fallido: presentándose como el Caballero Verde, es derrotado por don Quijote, y éste sigue su camino; en Barcelona se encontrarán de nuevo, y en esta ocasión sale vencedor el bachiller como Caballero de la Blanca Luna, imponiéndole al protagonista como castigo un año de encierro en su casa, donde muere al poco tiempo.

V. LOS DUQUES. Es interesante la aparición de los duques en tanto que éstos pueden ofrecernos la consideración de don Quijote, el pretendido caballero que en realidad es sólo un hidalgo empobrecido, por parte de la verdadera nobleza. Deciden seguirle la broma para divertirse así un rato, y lo someten a las más pesadas burlas, de las cuales sale airoso don Quijote convencido de que está siendo tratado como caballero andante y conservando su dignidad de tal. Son quizás éstos los momentos más felices de su vida caballeresca, cuando consigue la ilusión de su vida gracias, simplemente, al fingimiento de los nobles.



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



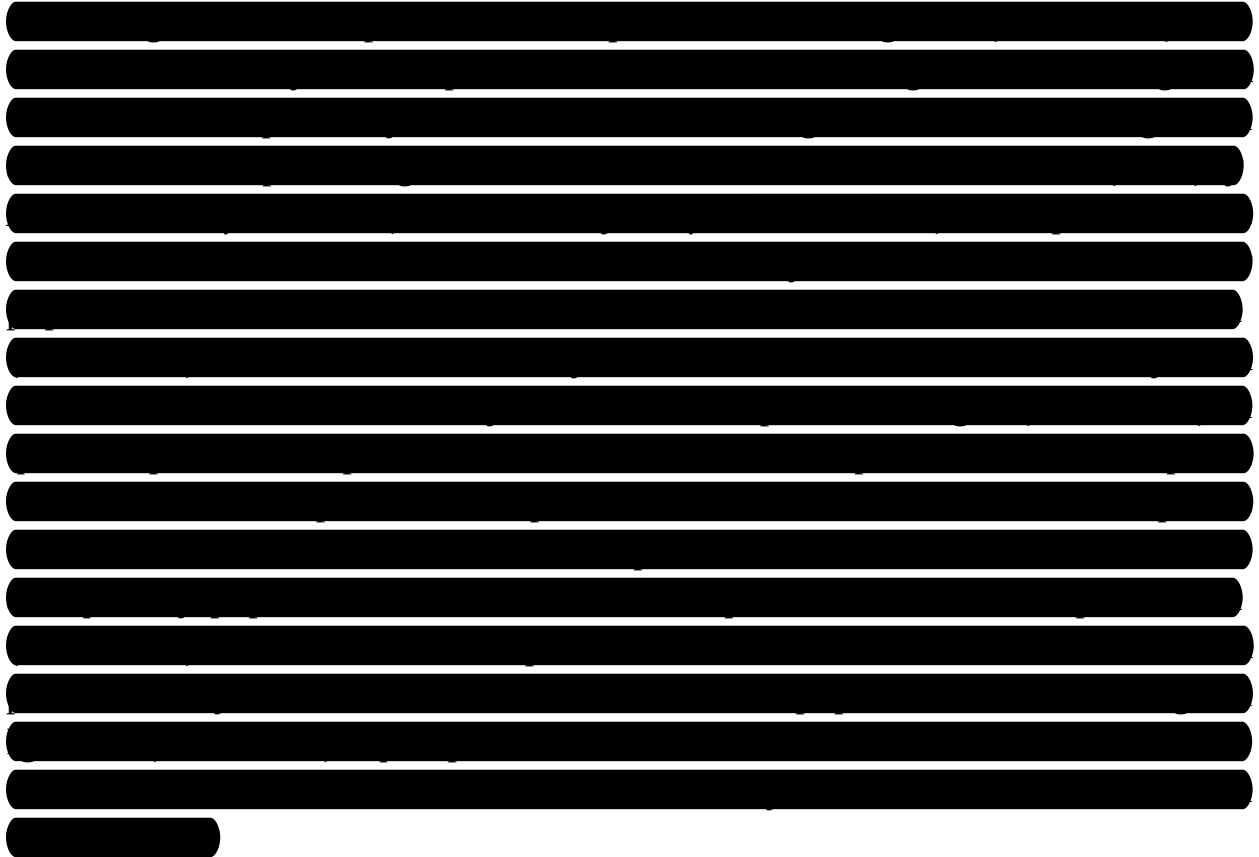
E. IAÑEZ

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.

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 COMPRESIONE 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 terrorista 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 terrorista, 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.