

TRES NOVELAS PROGRAMÁTICAS, Y UNA ALTERNATIVA, ALREDEDOR DE *LA COLMENA*

1. *La Colmena*, novela programática

«Mi novela *La Colmena*, primer libro de la serie *Caminos inciertos*, no es otra cosa que un pálido reflejo, que una humilde sombra de lo cotidiano, áspera, entrañable, y dolorosa realidad»¹.

Así encabezaba Cela el prólogo a la primera edición bonaerense de su gran novela, y así también quiero empezar este breve trabajo sobre otros títulos que, alrededor cronológica y formalmente de *La Colmena*, ilustran el panorama narrativo español entre 1950 y 1952, meses antes y meses después de la edición española del texto celiano.

La Colmena, en eso estamos todos de acuerdo, ocupa un lugar indiscutible en la renovación narrativa que se advierte al doblar la esquina de los cincuenta. *La Colmena*, como luego *Tiempo de silencio* o *Señas de identidad*, o un poco antes *Los Bravos* o *El Jarama*, supuso un cambio espectacular en la manera de narrar de su autor que hasta entonces se había balanceado entre el tremendismo bronco del *Pascual Duarte* y de los cuentos carpetovetónicos, y el lirismo un tanto elaborado de *Pabellón de reposo*, con el contrapunto de una reincidencia en la tradición de nuestra picaresca (su *Lazarillo* de 1944) o el libro-guía de la literatura de viajes de los años posteriores (el primer *Viaje a la Alcarria*, de 1948). Y sobre todo —y esto es lo que la convierte en verdadera «novela programática»— *La Colmena* también supuso un cambio considerable en los nuevos y necesarios derroteros, en los modos de narrar, que la novela

1. Las citas de la novela de Cela las hago por la undécima edición (Barcelona, ed. Noguer, 1971). En esta ocasión la cita corresponde a la p. 9 de la referida edición.

debía seguir en España². Los aciertos, a medias, de Agustí, Laforet, Matute o Zunzunegui,³ y me limito a la «novela de dentro», olvidando la del exilio, no pudieron tener la fuerza orientativa ni abrir la brecha efectiva y contundente por la que salir a otras anchuras más despejadas, como la que *La Colmena* vino a ofrecer a los inmediatos narradores del medio siglo, en los años en que Rodríguez Moñino los daba a conocer en los seis números bien nutridos de *Revista Española*⁴.

Volviendo a las palabras de Cela con las que presentaba su novela, recordemos que la definía como «un pálido reflejo, una humilde sombra de lo cotidiano». Y justamente en el alcance ético y estético que este propósito tiene radica la primera nota programática de *La Colmena*. Como unos meses antes, en el teatro, Buero Vallejo había mostrado los avatares de la cotidianidad (una cotidianidad que se arrastra, sin cambios apenas perceptibles, más de treinta años) entre los inquilinos de una casa de vecindad, del mismo modo Cela ha sorprendido los instantes, tan iguales, tan repetidos, tan descorazonadores, tan vacíos de esperanza, tan anodinos, de un numeroso grupo de gentes humildes en la geografía urbana madrileña que se extiende entre la glorieta de Bilbao a los aledaños de la plaza de las Ventas (paisaje urbano que reaparecerá, insistente, en otra novela de las que voy a examinar aquí)⁵.

En un espacio tan concreto, con pelos y señales, se cruzan, se relacionan, se engañan, se ayudan los más variopintos personajes de una fauna humana que aspira, cuando más, a salir indemne o poco herida de la tramoya que cada día se les tiende o les espera, agazapada, al menor descuido; un espacio urbano concreto, conocido, realista, casi costumbrista, casi esperpéntico, en el que enmarcar la cotidiana y anti-épica «lucha por la vida» (cuánto hay de Baroja, como de Valle, en todo Cela), y que se reparte en espacios menores que pronto serán lugares habituales para los novelistas inmediatos del realismo social: el café, la casa de vecindad, el comedor familiar, la alcaoba de matrimonio, el prostíbulo, la casa de citas en la que es indispensable no escandalizar a unos niños que jalean el hambre apaciguada cada vez que ven llegar a un señor y a una señorita; la pensión y la calle, la céntrica o la suburbial.

Madrid, vista como «ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena»⁶, será el marco mejor para observar, constatar y denunciar, lejos ya de evasiones triunfalistas o de distracciones extranjerizantes, las difícilísimas coordenadas del vivir en la inmediata pos-

2. Entre otros muchos trabajos importantes que ya tiene en su haber crítico *La Colmena*, debo recordar aquí los respectivos prólogos a tres ediciones recientes, y anotadas, de la novela y firmados por Darío Villanueva (Barcelona, Noguer 1983), Raquel Asún (Madrid, Castalia 1984) y Jorge Urrutia (Madrid, Cátedra, 1989).

3. Casi no hará falta aclarar que estoy pensando en títulos destacados de los años cuarenta como *Mario-na Rebull, Nada, Los Abel* o *La Úlcera*.

4. No se ha hecho justicia a esta aventura editorial que entre mayo-junio de 1953 y marzo-abril de 1954 dio la oportunidad de la letra impresa a un grupo de neófitos que se llamaban (entre otros) Ignacio Aldecoa, Juan Benet, Jesús Fernández Santos, Medardo Fraile, Carmen Martín Gaité, José M. de Quinto, Josefina R. Aldecoa, Rodríguez Buded, Sánchez Ferlosio, etc. Una muestra más de la magnífica pericia crítica, casi profética, de don Antonio Rodríguez Moñino.

5. Es fácil seguir en la novela esta topografía urbana que tiene su comienzo, y uno de sus puntos claves de encuentro, en un café que bien podría haber estado situado —si es que existió un modelo real— en la glorieta de Bilbao, y ser, incluso, el actual Café Comercial, existente todavía en ese tramo de dicha glorieta, entre Fuencarral y Carranza, que mira hacia la popular calle de Malasaña.

6. *La Colmena*, ed. cit., p. 229.

guerra (en 1943 se sitúa la acción de *La Colmena*)⁷, con toda su corte de miseria, de hambre, de sexo, de dudosos negocios, de miedos, de cárceles, de opresiones, de oportunismos, de inmoralidades mezcladas con sueños vanos. Todas las novelas de las que me voy a ocupar seguidamente se sitúan en un marco espacial y cronológico similar, ya sea Madrid, ya sea Barcelona, en cualquier caso idénticos espacios urbanos capaces de unir entre sus calles, bajo sus techos y bajo sus puentes, los «desastres de una guerra» por primera vez convertidos en «materia novelable».

Pero es también muy evidente que no sólo en ese aspecto del contenido (con no ser poco) se fundamenta el valor programático de *La Colmena* para la novela española de la década siguiente (una vigencia que se cierra, y se enlaza a su vez, con la novela de Martín Santos, puesto que *Tiempo de silencio* no es —en su sustancia de contenido— sino la insistencia en esa realidad social que la novela de Camilo J. Cela había mostrado en 1951, pero ahora organizada desde un discurso verdaderamente innovador). En la novela de Cela, además, encontramos un elenco de novedades formales que atestiguan el decisivo papel que *La Colmena* jugó en esa renovación narrativa del medio siglo, a la que vengo refiriéndome.

Sobre modelos foráneos (como el «unanimismo» de Jules Romains o la novela que descubre la cotidianidad colectiva de la gran urbe, de la mano de John dos Passos) Cela construye un texto en el que la precisión de todos sus componentes estructurales es manifiesta. Una precisión que alcanza tanto a sus doscientos noventa y seis individuos imaginarios, todos ellos interrelacionados entre sí, de una forma directa o indirecta, como las celdillas de una colmena (el título se eleva a símbolo de una cosmovisión y a metáfora de una técnica narrativa) como a los componentes de espacio y tiempo. Ya se ha hecho mención de las precisiones del primero, y queda por referir el tratamiento temporal de *La Colmena*, uno de los primeros ejemplos en la novela española contemporánea de la reducción temporal simultánea (con los escasísimos antecedentes de *El Empleado* de Enrique Azcoaga, en la narrativa, muy pocos meses anterior al texto de Cela, y *Hotel Términus* de Claudio de la Torre, en el teatro)⁸. Cela se limita a hacer la crónica de tres días escasos del vivir madrileño en el mes de diciembre de 1943, más unas horas de la mañana del día 20 (probablemente) del mismo mes, cuando «el aire va tomando cierto color de Navidad»⁹; pero Cela organiza esa reducción de una manera aparentemente laberíntica, rompiendo la linealidad, y obligando al lector a recomponer el puzle de esa ordenación cronológica correcta que convierte así el tiempo en un laberinto, como el intrincado espacio urbano reflejado

7. Hay varias referencias, en el texto de la novela, que nos remiten en ese año: así dos, seguidas, en el «Final» que aluden a hechos de la segunda Guerra Mundial, referidos por la prensa madrileña de aquellos días y que son noticias de finales de 1943: la conferencia de Teherán, en la que participaron Roosvelt, Churchill y Stalin, o la llegada del presidente estadounidense a la isla de Malta.

8. Un desarrollo pormenorizado de este tratamiento del tiempo reducido, como factor estructural de la novela, y un amplio muestreo de ejemplos de las tres posibilidades que el recurso permite, puede verse en el libro de Darío Villanueva *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia, Bello, 1977. Este trabajo contiene atinadas consideraciones sobre tres de las novelas que se examinan en esta ocasión: *La Colmena*, *Las últimas horas* y *La Noria*.

9. *La Colmena*, ed. cit., p. 230. Se deduce que el «Final» de la novela se sitúa un día 20 de diciembre, porque Martín Marco va al cementerio de La almudena a visitar la tumba de su madre en el aniversario de su muerte, que había ocurrido —según reza en el nicho— «en Madrid el 20 de diciembre de 1934», p. 237).

en las cuadrículas de un plano callejero, laberinto por el que se encuentran y desencontran, se cruzan, se desprecian o se ayudan un puñado de incertidumbres.

Que entre ellas destaque media docena de personajes núcleo (doña Rosa y su café; Martín Marco y sus rebeldías domeñadas; la señorita Elvira con sus noches de hambre y sueños eróticos; el señor Suárez con su estigma y su orfandad a cuestas; el matrimonio González, él funcionario de la Diputación y contable de una panadería, ella sacrificada ama de casa y hermana de Martín; o Victoria, la que tenía el novio tuberculoso y al que procuraba cuidar con la mercancía de su cuerpo) no impide otra cualidad que *La Colmena* presenta como paradigma: la novela de personaje colectivo: una atomización de las acciones, de los personajes, de las situaciones (las innúmeras celdillas de una colmena, al fin) que se corresponde con la organización en múltiples secuencias de diversa extensión (desde varias páginas a cinco o seis líneas), piezas sueltas de un rompecabezas que el lector deberá ordenar en la lectura. Algo que el mismo Cela exagerará en *Oficio de Tinieblas*, 5 y que supo adaptar muy bien algún novelista de la siguiente generación como Jesús Fernández Santos en *Los Bravos*. Y por citar otro ejemplo señero, entre muchos, deudor de *La Colmena*, recuérdese que es Madrid (en sus afueras), veinticuatro horas escasas de un domingo veraniego (reducción simultánea) y personaje colectivo más título elevado a símbolo, lo que define la construcción y sentido de *El Jarama* de Sánchez Ferlosio¹⁰; al fin y al cabo, otros caminos inciertos para otras vidas al filo de la frustración y del hastío. El mismo «tiempo de silencio» de las tres novelas que a continuación voy a examinar.

No falta entre los constituyentes formales de *La Colmena* el múltiple punto de vista: el narrador presta su enfoque en tercera persona ya a la perspectiva de la dueña del café, ya a las inocentes preocupaciones de la mamá de Julita, ya a las pesadillas que el hambre provoca a Elvirita, ya a los ensayos que ante el espejo hace don Ibrahim de su flamante discurso de ingreso en la Academia de Jurisprudencia, etc., etc. Y en dos ocasiones, como acorde final que cierra sendos capítulos, el narrador se distancia de sus criaturas, las observa amorosamente en patetismo, y se compadece de ellas, invitándonos a compadecernos con él, a borrar por instantes el distanciamiento que la ironía, el humor, incluso el sarcasmo, provocan de continuo. Son palabras que muy bien podrían servir de pórtico a cualquiera de las novelas que compartieron con *La Colmena* el intento de construir una nueva novela en España:

La noche se cierra, al filo de la una y media o de las dos de la madrugada, sobre el extraño corazón de la ciudad. Miles de hombres se duermen abrazados a sus mujeres sin pensar en el duro, en el cruel día que quizá les espere, agazapados como un gato montés, dentro de tan pocas horas.

Cientos y cientos de bachilleres caen en el íntimo, en el sublime y delicadísimo vicio solitario.

Y algunas docenas de muchachas esperan —¿qué esperan, Dios mío?, ¿por qué las tienen tan engañadas?— con la mente llena de dolorosos sueños...¹¹.

10. Sobre *El Jarama* vid. el completo trabajo de Darío Villanueva «*El Jarama*» de Sánchez Ferlosio. *Su estructura y significado*. Universidad de Santiago de Compostela, 1973.

11. Así se puede leer al final del capítulo IV (p. 180). En otro momento al que aludo está rematando el capítulo VI (p. 229).

2. Realismo, picaresca y verismo lingüístico: «Lola espejo oscuro» (1950)

Todavía queda por señalar otra innovación de *La Colmena* a la altura de 1950: la incorporación de un lenguaje coloquial espontáneo, realista, escasamente elaborado en los diálogos de los personajes, que se diferencia, así, del discurso del narrador, mucho más elaborado y en el que toda expresividad viene de manos de una contenida pero eficaz retórica. Ese lenguaje coloquial es la novedad más significativa, como vehículo de un verismo documental y renovador, que aporta en 1950 una de las novelas más populares de aquellos años, *Lola, espejo oscuro*, de Darío Fernández Flores. Desde la opinión claramente positiva de José Luis Cano en *Ínsula* («El relato más valiente y descarnado de un trozo de vida española que se haya escrito después de nuestra guerra») al elogio casi excesivo de don Ángel Valbuena («La psicología del personaje, los sobrios trazos expositivos, los tajantes y picarescos diálogos, los episodios satíricos o impresionantes, hacen de *Lola, espejo oscuro* una obra maestra, tan sincera, sobria y cortante, como atrevida y escabrosa, por el tema, aunque sin complacencias amorosas») pasando por la opinión más ecuánime de Pérez Minik al considerar *Lola* más como un producto de relativo escándalo en el pacato paranorma narrativo en el que surge que como una buena novela, o las reticencias claramente condenatorias de Eugenia Serrano que la incluía —junto con *La Colmena* y *Las últimas horas* de Suárez Carreño— en el saco común de los «bajos fondos literarios» derivados de la perniciosa lectura de Faulkner, *Lola, espejo oscuro* se configura como uno de los éxitos comerciales más claros del momento que estamos historiando. Basten estos datos elocuentes por sí mismos: cinco ediciones en trece meses (en 1967 ya había alcanzado la séptima edición y una versión cinematográfica, además de las traducciones sueca, norteamericana, holandesa, italiana, inglesa y alemana, en once años, entre el 55 y el 66).

Sobre el clásico esquema de la novela picaresca femenina de nuestro siglo XVII, pero convertida en prostituta más o menos cara, más o menos fina, del Madrid de mediados de los cuarenta, Darío Fernández Flores compone su aportación a la renovación narrativa del medio siglo, buscándola en el reencuentro con la tradición del realismo expresionista más hispano, el de la estirpe presidida por Lozanas, Justinas, Elenas y toda la corte de pícaras femeninas que inventarió María de Zayas.

Al hilo del exigido esquema de la «biografía no deseable» conocemos el nacimiento de Lola, su infancia y el primer rodar entre prostíbulos y amantes provisionales durante los años de guerra civil, entre Málaga y Valencia, para centrarse, pronto, personaje y documento testimonial, en el Madrid de los cuarenta. A partir de ese momento recorreremos, en la mirada y en la memoria de la protagonista, los espacios urbanos que inmediatamente reconoceremos en *La Colmena* o en *Las últimas horas*, desde la pensión barata al cabaret más o menos elegante o la calle. Y todo ello —como también venía exigido por la poética picaresca— contado por la propia protagonista. En las cualidades exigidas por ese relato en primera persona radica la más destacada aportación de Fernández Flores a la renovación del medio siglo. El novelista procura huir del pastiche (lo que no le evita confiar comentarios u opiniones muy personales a la palabra —poco verosímil en este caso— de una mujer sin más cultura que la de una difícil vida que le ha dejado un poso de revancha, de nostalgia, de dolor o de inquietud). Y el vitalismo que Fernández Flores procura ofrecer en su novela se cifra, sobre todo, en el discurso que inventa para Lola, desmañado, coloquial, directo, testimonial de un lenguaje que se acerca, muy verosímelmente, al plano sociológico

al que pertenece esta Lola que se empeña en cumplir el encargo de Juan, oscuro personaje donde los haya, de escribir su vida, su trozo de vida abierto naturalmente a la continuación, como así ocurrió¹². Cualquier fragmento de la novela, casi elegido al azar, podría servir de ejemplo de esa retórica nueva, al servicio de un realismo lingüístico documental de época, que no ahoga la realidad del personaje a merced del discurso del autor culto, peligro que Fernández Flores logró superar con cierto éxito:

Volví, pues, al trabajo, a esta vida dura de salir todos los días. Por las mañanas, a lo mío; por las tardes, a ver a la Malena, que había vuelto a echar sangre y estaba otra vez muy mala, y, por las noches, a la consabida caza del chorlito. En una de estas ocasiones, debía de ser por abril o mayo del año pasado, fue cuando conocí a Juan. Pero eso queda dicho en otro lugar y tal vez yo haya tratado aquí de este hombre más de la cuenta, pues no merece tanto la pena. Porque últimamente, como me lo prometí, he intentado sacarle de sus casillas, enredarlo en mi magia, ligarlo a mí de alguna manera; quiero pesarle, pesarle encima, como les he pesado a todos los hombres. Pero, ¡nada!; no hay de qué. El tío hace lo que le da la gana y va a lo suyo¹³.

y para contrastar la eficacia de este registro Fernández Flores, introduce, de vez en cuando, otros en los que sí cae en el pastiche, al *inventar* el engolamiento ridículo, falseado, anacrónico y pusilánime de alguno de los ocasionales amantes con los que Lola contrasta su sincero vitalismo. Así cualquiera de las muchas esquelas que Lola recibe de Rodolfo (ella lo llama «el Espichao») que sirve para caracterizar al personaje, cuando alcanza su propia voz:

Acabo de salir del despacho y estoy sentado en nuestro rincón, en el Abra. A mi lado tengo una pareja de novios y te confieso que los envidio. Porque hay demasiada soledad en mi vida para no sentirla. Y aquí, en este lugar que me trae tu presencia, es donde busco amparo para mis debilidades y consuelo para mis desesperaciones¹⁴.

Darío Fernández Flores era consciente de que su novela pretendía situarse en esa encrucijada de renovación de los cincuenta, cuando declaraba que la nueva novela debía partir de un lenguaje más próximo a la realidad de la que esa novela debe ser testigo y testimonio. En una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid a la sombra de la expectación suscitada por su novela (resumida luego en el núm. 4 de *Correo Literario*) el autor de *Lola...*, enunciaba la «preceptiva del novelista» empezando por la dificultad del lenguaje («tenía yo la pretensión de incorporar a la literatura esa estupefahca mezcla de noble tradición y de brillante improvisación que ofrece el lenguaje hablado de nuestros días, el lenguaje directo de la calle, el lenguaje vivito y coleando que se nos ofrece a todas horas») preocupación que debe correr pareja con la de crear personajes reales, creíbles, vivos, que se merezcan ese lenguaje renovado («Tenemos que crear novelas: el novelista debe poblar su mundo con personajes vivos, no con fantasmas hueros que suenen voces literarias nacidas de las lecturas de su autor») y

12. Fernández Flores vio, con no poca perspicacia, que su heroína gozaba de buena salud literaria, y que sus peripecias pedían continuidad. Así Lola probó una nueva fortuna editorial —ya sin tanta demanda de lectores; segunda partes...— veinte años después con dos entregas más hasta la muerte del personaje, único fin definitivo del ciclo: *Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro* (1971) y *Asesinato de Lola, espejo oscuro* (1972).

13. Cito por la séptima edición de *Lola...* en Editorial Plenitud, Madrid, 1967, p. 214.

14. *Ibid.*, p. 119.

para ello el realista Darío Fernández Flores, cronista de la existencia de Lola, apela por el viejo prurito documentalista de los narradores del naturalismo decimonónico, porque el novelista debe experimentar con sus personajes el mundo que pretende recrear: «Hay que vivir, que echarse al suelo, pues el siglo exige acción y el novelista no debe encerrarse en su torre de marfil a rumiar puras fantasías, o a elaborar una información ajena que produzca obras de segunda mano». Al fin, Darío Fernández Flores (como Cela, como Castillo Puche, como algunos de los narradores del medio siglo) quería hacer novela por los surcos trazados por Baroja o los novelistas sociales de los años treinta, veleidades ramonianas y vanguardistas aparte¹⁵.

Todo ello viene a ser el objetivo claro de un novelista que acaba haciéndose visible en el epílogo de su propia novela, en la que Darío Fernández Flores recrea este diálogo entre él mismo y su figura de ficción —Juan, el extraño amante de Lola, y quien le ha pedido que redacte su vida—, diálogo que insiste en el propósito de alternativa a la novela existente en su momento que quiere tener esta *autobiografía* de una cortesana de la posguerra:

Oye, si no recuerdo mal —dice Juan— tú andabas dándole vueltas a un tipo de novela completamente distinto a lo que hasta ahora has escrito; ¿no es así?

—No es así, no —protesté—. Pero es algo parecido. Porque, desde hace algún tiempo, he dejado de creer en cierta clase de literatura. En la literatura literaria ¿comprendes?¹⁶.

y termina esta breve reflexión teórico-literaria sobre su propia novela, y por extensión, sobre la novela coetánea, declarando el intento de hacer, con esta *Lola, espejo oscuro*, un ejemplo fehaciente de la «novela activa»:

Pienso también que, mientras vivan hombres, la novela no fenecerá, aunque liquide su tormentoso pasado. Por eso creo en la literatura viva, no en la momificada, y por eso también es cierto que entre los idiotas trajines de mi vida me he detenido algunos momentos a pensar en la posibilidad de escribir una novela activa, con la menor cantidad posible de morfina literaria¹⁷.

En la faceta interesante de este epílogo que tiene, a cambio, una vertiente desacertada, aquella en la que autor y personaje (las dos caras de la misma realidad, obviamente) se creen en la obligación de explicar el significado simbólico de la misma Lola, y su vida de escándalo, o de ejemplaridad, según se mire desde una u otra perspectiva. Autor y personaje de ficción, derrochando conocimientos bíblicos que más se justifican desde una «captatio benevolentiae» hacia los bienpensantes de la época que, vía censura,

15. Que el magisterio estético —casi puro manierismo— de Ramón se deja sentir en toda la prosa de los años veinte y treinta, se puede comprobar en algunos trabajos como los de Juan Manuel Rozas («Greguería y poema en prosa en tres novelas sociales de la Generación del 27» *Anuario de Estudios Filológicos* II, 1979. Universidad de Extremadura, pp. 258-259; y M. F. Vilches de Frutos «El compromiso en la literatura: la narrativa de los escritores de la Generación del Nuevo Romanticismo (1926-1936). *Anales de la Literatura Española Contemporánea* VII, 1. 1982, pp. 31-58. También son muy aprovechables, en este sentido, las páginas aún inéditas de la tesis doctoral de César Nicolás Rubio *Ramón Gómez de la Serna y la Generación del Veintisiete*, dirigida por Ricardo Senabre y leída en 1983, en la Universidad de Extremadura.

16. *Ed. cit.*, p. 392.

17. *Ibid.*, p. 393.

18. Junto con otra cita bíblica —*Oseas*, II, 3 y 6— el texto paulino flanquea la novela y se glosa ampliamente en el citado *Epílogo*.

podían poner en un aprieto a la novela, pretenden explicarnos la aposición, «espejo oscuro», que define a su protagonista, sobre la cita paulina «Ahora vemos por un espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara» (I corintios, 13.12)¹⁸. Cuando el propósito inicial, y final, de Darío Fernández Flores ha sido testimoniar su entorno coetáneo, las difíciles horas del hambre, de las represalias, de los oportunismos y de las desesperanzas, y para ello ha elegido —como Alemán, como Espinel, como Salas, como el anónimo autor del Estebanillo— la peculiar, limitada pero incisiva y desvergonzada óptica de la buscona, disimula este propósito («un plato fuerte dentro de nuestra habitual comida de régimen» con frase de J. L. Alborg)¹⁹ con una entrega caritativa de Lola (voluntaria enfermera de ancianos en fase terminal, por las mañanas) y enigma existencial, rebelde sinceridad ante la hipocresía reinante, que es lo que parece que el contradictorio Juan busca, y ama, en ella. Cuando años después, en 1956, Darío Fernández Flores se vuelve a referir a los propósitos que perseguía con esta novela, deja a un lado ese simbolismo cristiano y trascendente, hasta cierto punto, y se limita a señalar el alcance de testimonio realista de una situación social dada que la novela quiere lograr: «Mediante esta obra incorporé a nuestro joven novelística un cierto sector de la inmediata realidad social madrileña (...) Yo me limito a denunciar estos falsos valores en mis páginas y a novelar esta precipitada, utilitaria y ramplona realidad social que nos rodea»²⁰. Sin necesidad de acudir al texto paulino, este «espejo oscuro» que es Lola debe entenderse —sobre la otra imagen superconocida y harto manoseada del espejo al borde del camino— como el ser marginado (una prostituta) a cuyo través, desde cuya mirada, vemos el friso una oscura época, de unas gentes y de unas conductas que, como en la novela de Cela, se parecen bastante a una cucaña, a una colmena, a un tiempo oscuro y amordazado.

3. *Introspección y tiempo reducido: las últimas horas*

Como «una novela existencialista, agónica y dolorosamente actual» define Eugenio G. de Nora *Las últimas horas* del poeta, dramaturgo y novelista José Suárez Carreño, nombre tan olvidado como galardonado en su tiempo y en su escasa obra²¹. Precisamente el premio «Adonais» de 1944 —el mismo año de *Hijos de la Ira*, de *Sombra del Paraíso*, de *Nada*— será para el segundo libro poético de Suárez Carreño *Edad de Hombre*, compartiendo el galardón con Vicente Gaos y Alfonso Moreno. De sus cuarenta y cinco sonetos ha escrito muy recientemente Víctor G. de la Concha: «todos los poemas arrancan y convergen en un mismo núcleo vivencial: la triste condena de ser hombre, la angustia de ser para la muerte, más aún, de ser muerte»²². Y para escapar de esa muerte, en la medida en que ello, temporalmente, sea posible, la fuerza salvadora del amor: ese amor que Ángel Aguado, protagonista de la novela que ahora

19. *Hora actual de la novela española*. Madrid, Taurus, 1962, p. 290.

20. «Nuestra sociedad y nuestra novela» *La Estafeta Literaria*, núm. 61 (15 de septiembre, 1956, p. 1).

21. Colaborador de *Escorial*, Suárez Carreño tiene una obra, si bien no nutrida, que abarca los tres géneros tradicionales. Junto al libro al que luego me refiero, Suárez Carreño publicó en 1943, el poemario *La tierra amenazada*, conjunto de cancioncillas y poemas breves, escritos durante la guerra. Como narrador unió su novela *Proceso Personal* (1955) a la considerada aquí *Las últimas horas*. Y en el teatro obtuvo un «Lope de Vega» con la obra *Condenados*.

22. Víctor G. de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975* (I). Madrid, Cátedra, 1987, pp. 410-411.

me va a ocupar, no sabe encontrar desde las trabas de sus traumas infantiles, y que halla —en su última noche— en la misma mirada limpia y en la espontánea entrega de dos marginados, Manolo y Pelos, desposeídos de su suerte que la vida le ha puesto en sus manos. Uno de esos cuarenta y cinco sonetos, en la última sección del libro, nos permite entrever un yo lírico muy próximo, en su angustia y pesimismo, al estado de ánimo de Aguado, previo a su «esperado» suicidio, a su creciente tendencia de auto-destrucción:

Vamos los hombres todos condenados
como huracán atroz, como torrente
que rugidor, informe, va impotente
a caer en vacíos desolados.

A millones los cuerpos derribados
vuelven a su tiniebla ciegamente.
Otra vez a nacer perpetuamente
por pasillos de siglos arrasados.

Bajo la sombra eterna, arrastradoras
pisadas por el centro de la tierra
nos llevan sin querer hacia otro mundo.
Oh límite del hombre. Huesos, horas
montones de silencio que se aterra
girando sin cesar en lo profundo²³.

Un soneto que se titula «Hacia la muerte» y hacia ella y su macabra danza caminan, con cierta furia y con cierta angustia, los tres personajes centrales de *Las últimas horas*, título suficientemente expresivo de su construcción (otro de los primerísimos ejemplos de la reducción temporal simultánea en nuestra narrativa) y de su sentido (el naufragio último y definitivo de unas vidas desarboladas entre vendavales de inestabilidad emocional y complejos desequilibrios íntimos). Con un poso de patología y de pesimismo, con las lecturas bien asimiladas de Dostoievski, de Faulkner o de Graham Greene, pero combinadas —a juicio de Antonio Vilanova— «con los más insignes modelos de nuestra novela tradicional y que su naturalismo poético e introspectivo no es más que un retorno a la novela picaresca humanizada por el sentimiento de la piedad»²⁴. *Las últimas horas* fue saludada, en general, cuando apareció, como una novela en la que cierto desmaño estructural no impedía su muy significativo papel innovador y renovador de la novela de su momento. Juan Benet considera que esta novela «ya contenía en germen todos los elementos de denuncia que alimentarían la producción literaria española en los tres lustros siguientes»²⁵ y más recientemente otros críticos que se han ocupado de esta novela insisten en el umbral programático que vino a representar: para María Elena Bravo «*Las últimas horas* refleja claramente el momento literario en el que aparece. Es un ejemplo del tipo de novela que, dadas las circunstancias del país, se podía producir en el mejor de los casos,

23. *Edad de hombre*. Col. Adonais, núm. XIII. Madrid, Editorial Hispánica, 1944, p. 69.

24. «Suárez Carreño y *Las últimas horas*» *Destino*, n.º 751 (29 de diciembre 1951), pp. 19-20.

25. Cfr. el artículo «Una época troyana» en el libro *En ciernes* (Madrid, Taurus, 1976).

como esfuerzo consciente de inserción de la novela en las corrientes más estimadas fuera de España. La impresión que causó fue grande y su importancia muy considerable, pues indicaba unos horizontes en la narración que siendo nuevos no dejaban de tener relación con la tradición novelística española»²⁶. Y Oscar Barrero por su parte afirma que «es la oposición de los mundos sociales que representan Aguado y Manolo donde muy posiblemente se encuentra la clave de una interpretación que acerca *Las últimas horas* a la narrativa social más que a la individualista o existencial»²⁷. Precisamente ese encabezar, según unos, la novela social, y según otros la novela existencial, es subrayado también por Darío Villanueva, quien, tras un buen análisis del texto, establece este balance: «En *Las últimas horas* están, en efecto, todos los ingredientes de la novela social posterior: el simultaneísmo, el contraste entre burguesía y clase baja, la muerte final que, con ayuda de la “reducción temporal”, subraya el sentido trágico de la existencia humana (...) pero faltan su espíritu —el propósito de denuncia— y sus mejores logros técnicos»²⁸.

Efectivamente en la novela hay todavía demasiada omnisciencia, impericia para distinguir el idiolecto propio de los personajes burgueses (Aguado, Carmen) de los marginados (Manolo, la Pelos y demás caterva de esa noche madrileña). Y desde luego nos inclinamos a pensar que la novela está más cerca de un ejemplo de novela existencial que social por los tipos, tan poco representativos de unas clases sociales, que saca a relucir, todos deudores de una psicología y de una personalidad bastante psicopática, y por ello mismo, extraña, poco representativa.

A lo largo de veinticuatro capítulos la novela nos narra las seis o siete horas (justamente lo que se tardaría en leer la novela: tiempo de lo narrado coincide con el tiempo de lectura en un ejercicio de reducción temporal llamativo en su momento) que dura el deambular de un grupo de individuos por las calles, colmaos y afueras de Madrid.

Es justamente el concreto espacio narrativo —una geografía urbana perfectamente reconocible— lo que asemeja esta novela con las que comparten este rótulo de novelas programáticas del cincuenta, pero se diferencia de *La Colmena* y de *La Noria* por abandonar el personaje colectivo y centrar la escasa trama en tres pivotes que se aíslan en sus pensamientos interiores, al tiempo que miden sus fuerzas individuales en un tenso diálogo, o mejor monodialogo, que llena y llena páginas de la novela, ciertamente enojosas y hasta cargantes, especialmente las que prosiguen el despacioso —y contradictorio— autoanálisis de Aguado. Con *Lola, espejo oscuro* comparte, además de la fecha de edición, la figura de una prostituta de lujo, Carmen, que está tan lejos de la heroína de Fernández Flores como la cobardía de la valentía, el pesimismo del vitalismo, el abatimiento de la muerte (que se siente inmediata) de la febril acción que proporciona una fe, a machamartillo, en la vida. La lucha por la vida de Lola es «lucha por la muerte» en esta pareja ocasional —Aguado/Carmen— que busca, mutuamente, conjurar sus propios fantasmas. Junto a ellos, y frente a ellos, la figura del pícaro Manolo (otro espejo oscuro, pero menos velado, en el que los otros dos perso-

26. Faulkner en España. *Perspectivas de la narrativa de postguerra*. Barcelona, Península, 1985.

27. *La novela existencial española de posguerra*. Madrid, Gredos, 1987.

28. En el libro citado en la nota 8, p. 184.

najes buscan limpiar sus pántinas) quien bordea también sus «últimas horas» (ciertamente *últimas* para los otros dos) pero que logra escapar de esa muerte que le condena a seguir siendo (todavía le sobra coraje y le falta suficiente dosis de pesimismo autodestructivo) un hombre condenado a vivir.

La novela se remata con el accidente-suicidio de Ángel Aguado y con la lenta agonía del hombre y de la mujer a través de un confuso ejercicio de perspectivismo onmisciente (los cuerpos inertes, agonizantes, con los postreros estertores de vida, que tiene ante sí Manolo, piensan y analizan su pasado, dotan de sentido la muerte que han deseado y han buscado esa noche). Por ello todas las horas anteriores, a través del testimonio o de la evocación del pícaro Manolo, han estado presididas por la presencia de esa muerte que esperaba al final: la niña de escasos meses muerta en brazos de la mendiga, en la glorieta de Atocha; el asesinato de una mujer infiel; la noticia de la muerte inmediata de un hijo, todo ello mezclado con un clima de violencia, de miseria de sexo, de marginación, de agonía, que —ahora sí— aproxima el mundo que Manolo observa, y al que él mismo pertenece, al entrevisto en los momentos similares de las novelas de Cela o Fernández Flores: el deambular de Martín Marco por las calles frías y oscuras hasta recalar en el prostíbulo, algo tienen de parecido con el deambular de Manolo, hasta el colmao de la calle Echegaray²⁹, al iniciarse el último tercio del relato. Pero si eso es un dato de acercamiento, mucho más hay de diferencia con las dos novelas anteriores. Así la falta de verosimilitud y ductilidad en el lenguaje que caracteriza, falta de registros personales, a todos los personajes, común en buena parte con el del narrador, frente a la preocupación por esa misma verosimilitud lingüística que se proponía Fernández Flores.

La novela se resiente de un cierto maniqueísmo determinista: de una forma un tanto artificial, forzada, se aproximan físicamente, al comienzo de la novela, los tres personajes (Aguado, Carmen, Manolo) mediante el simple recurso de coincidir en la calle el pícaro y la prostituta en el momento que ésta se aleja en el coche de Aguado, para volver a encontrarse y no separarse ya, en el colmao, al finalizar el capítulo dieciséis. Tenemos, así, dos terceras partes de los veinticuatro capítulos, en los que presenciamos dos caras de la ciudad separadas entre sí, aquellas por las que discurren la pareja y el golfo (cada capítulo se dedica, alternativamente, a un grupo o a otro) hasta el capítulo XVII (último tramo de la narración) en el que vuelven a cruzarse esas vidas, esas interrogantes existenciales. Dieciséis capítulos hechos sobre el contrapunto de dos vidas antagónicas que acaban convergiendo, para ilustrar mutuamente el objetivo prioritario de la novela, que no es el de la denuncia de marginaciones sociales, de explotaciones de la pequeña burguesía, sino de otra cosa bien distinta que, a través de códigos aparentemente diversos, afecta por igual al refinado representante de la clase media o al desharrapado de la calle: el grave y serio negocio de ser hombre, la condena de vivir. Las largas peroratas, autojustificativas, especie de confesiones con vahos de alcohol y de desos insatisfechos, de resentimientos de culpa y de protestas de inocencia, que enhebra una y otra vez Aguado sobre su condición

29. Precisamente *Calle Echegaray* es el título de una novela de esas mismas fechas, firmada por Marcial Suárez (Madrid, Biblioteca Nueva, 1950) y que trae a colación Jorge Urrutia en la *Introducción* a su edición de *La Colmena* citada en nota 2. Una novela en la que —aproximándose al texto de Cela— «domina la pobreza de miras, la sensación ambiental de derrota, el aburrimiento (...) Y la lista de personajes de esta novela podría completar la de Cela» (Urrutia).

de inadaptado, tienen un concreto y contundente denominador común: dice Aguado

Yo creo que mi enfermedad es ser hombre. Y serlo de una manera que ya no se puede

Esa condena que, oscuramente, también tendrá que aceptar, hasta otra cita con sus «últimas horas», el raterillo Manolo, quien al abandonar los cadáveres de sus ocasionales acompañantes no se da perfecta cuenta de algo que el novelista no puede dejar de subrayar:

Pero delante de él, como un destino o un mandato, iba el camino hecho por los hombres

Novela de existencias anormales, nada representativas, pero existencia al fin. Al superponer las condicionantes vivencias de Aguado con toda su carga de traumas, las frustraciones de Carmen, el vitalismo todavía insatisfecho, desorientado, de Manolo, más todavía las biografías condicionadas que se esbozan alrededor de estos tres núcleos, obtendremos —así lo pretende Suárez Carreño— la síntesis de lo que unos años antes había definido como su *Edad de hombre*. No hay cita alguna al frente de la novela. Bien podría haber figurado este soneto que reproduce el mismo título del poemario en el que se inserta:

Años son de la muerte, derribados
por bruto que galopa y nadie cuida,
los de mi edad de hombre, encanecida
al golpe de huracán de mis cuidados.

El dolor y el amor tengo sembrados,
por mano del destino desmedida,
en mi carne mortal, por carne herida,
y por carne sus frutos descarnados.

Y qué angustia y congoja y qué pelada
pesadumbre de roca me extravía
hasta encontrar el aire de mi engaño.

Estrella es esta vida, estrella helada
que finge que es amor y es luz vacía.
¡Vivir, vivir! ¡Constante desengaño!³⁰

4. A semejanza de «La Colmena»: «La noria» de Luis Romero

En 1952 se publica la novela que se había alzado con el premio Nadal en la Noche de Reyes de aquel año, y que descubría un nuevo valor en el pobre panorama narrativo del país: *La Noria*, de Luis Romero, excombatiente de la División Azul que alcanzaría gran popularidad con unos episodios nacionales elaborados según la técnica de tiempo reducido, que ya había ensayado, con evidente acierto, en *La Noria*. Me refiero, por supuesto, a *Tres días de julio*, uno de los libros más vendidos de Editorial Planeta³¹.

30. *Edad de Hombre*, p. 43.

31. *Tres días de julio*. Barcelona, Planeta, 1967.

Las coordenadas de espacio, tiempo y personaje colectivo acercan la novela de Romero a la de Cela, de tal modo que entre la larga lista de descendientes directos de *La Colmena* (una lista que puede alcanzar hasta *Travesía de Madrid*, de Umbral, ya en 1966), *La Noria* ostenta el título de primogénito, y en cierto modo compartiendo con la novela de Camilo el carácter de relato programático para toda esa nutrida lista de novelas que testimonian la vida urbana como un friso anónimo, intrahistórico, entre las coordenadas del hambre, la nueva picaresca, las frustraciones y los hastíos pequeñoburgueses. En varias ocasiones, a lo largo de la novela, el narrador se olvida momentáneamente del personaje ocasional convertido en efímero protagonista por unas páginas, por unos minutos, de aquel todo de veinticuatro horas que es la novela en su conjunto, y planea su mirada y su conciencia sobre la totalidad del puzzle, mostrándolo como ese tupido tejido social en el que los encuentros o los desencuentros, casuales o motivados, son el cañamazo vivo de una realidad inmediata de la que ese novelista es notario, testigo cualificado de unos seres anónimos que se alzan a su medida, que son como él, ni superiores ni inferiores. Romero desprovee su visión de la variopinta gente que salta a los sucesivos primeros planos de su novela de la ironía y de la caricatura un tanto tragicómica que tienen los personajes de *La Colmena*, tal vez porque Romero les dota de una autonomía, de una individualidad, mucho mayor que los seres de cucaña celestia, siempre sometidos a la mirada amorosa, burlesca, cruel o patética del novelista-demiurgo. Pueden contribuir a ello los esbozos de monólogo interior que cada capítulo ofrece, cediendo el discurso al libre pensamiento del personaje. Se convierte así *La Noria* en uno de los primerísimos ejemplos, en España, del fluir de conciencia³², si bien Luis Romero no ha conseguido, a mi parecer, ejemplos logrados de monólogos interiores, disfrazándolos mediante una suma asindética de frases cortas que antes recuerdan la típica sintaxis de un largo telegrama (con diversas referencias) que un auténtico fluir de conciencia. Lo podemos comprobar en cualquiera de los treinta y siete capítulos del libro. Así este monólogo del capítulo segundo:

Dos pesetas. O dos cincuenta, quizá. Claro que es a cuenta de la propina del andaluz. La Marfá lo notará. ¡Qué pesada!... «Ya has bebido...» «Yo creo que te vas de juerga»... ¡Pesada! Ella durmiente, bien repantingada, y yo fastidiado. ¿Frío? No puede ser. Destemplado. Es tarde. Debí dejar este viaje. Una cochina peseta de propina. Era guapa. Él me da más, seguro. Optimista. ¡Menudo lote se habrá dado! Mujeres caras. La Marfá; tetas gordas, caídas. ¡Maldito mundo! A uno no le quedan más que los desperdicios. La revolución social esa... ¡Bah!, cuentos. Los pobres, pobres. Si un día quiero, voy y pago veinte duros... No; éstas son de categoría. Sí, sí... Una cochina peseta...³³.

o este otro del capítulo treinta:

No falla, vieja con perrito, el «amor de Dios», el Hospital. A veces son unas brujas. «Vago, a trabajar, sinvergüenza!». Esta no; treinta céntimos, pan y queso. Preguntaba mucho y me ha puesto a parir. Los ricos son malos... Borrachos no lo son tanto. Tal vez todavía encuentre algo mejor. Treinta, más dos gordas, más cinco chicas, son, ¿a ver?,

32. Cfr. el trabajo, algo incompleto, de Silvia Burunat *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*. Madrid, José Purrúa Turanzas, 1980.

33. *La Noria*. Cito por la séptima edición, de 1968, p. 17.

dos son tres, y tres, cinco; hacen dos reales, y un real más, son tres reales y una peseta; casi dos pesetas. Si saco otras dos *beatas*, mañana como en la calle Mediodía... Pimientos, chorizo y pan... En Santa Madrona, cinco céntimos, naranja. Si hubiera guardado lo que gané ayer... Total bebí cinco vasitos; Bar Campió de la Cazalla. El vino es bueno para la salud. Mañana iré a la estación a ver si hay suerte³⁴.

Si Cela significaba en el propio título de su novela la metáfora emblemática que describe su técnica compositiva (según se apunta líneas arriba) Romero hace algo muy parecido en la suya: los treinta y siete capítulos de su libro son otros tantos cangilones de una noria (un día cualquiera en la Barcelona del cuarenta y tantos) que gira y gira dando una vuelta completa, que volverá a repetir, de forma idéntica, cualquier otro día. Y del mismo modo que en la noria cada cangilón llenándose o vaciándose va cediendo su lugar al siguiente, así se van enlazando los capítulos entre sí: el personaje que, un tanto al azar, ha servido de centro referencial de un capítulo determinado cede el testigo al siguiente, tras establecer con él un breve contacto, que puede ser condicionado o determinado por alguna circunstancia (parentesco, antigua amistad o diversos tipos de relación más o menos duradera: profesor/alumno; patrono/obrero; artista/crítico; médico/paciente, etc.) o meramente casual y ocasional, sin que suponga otros vínculos ni anteriores ni posteriores al instante sorprendido de ese día: taxista/cliente; dependienta/comprador; atracador/atracado; conductor/atropellado; dos hombres que coinciden en el misma mesa de un restaurante económico, etcétera.

De este modo, cada una de las secuencias o capítulos/instantáneas presenta un esquema constructivo muy similar al que le antecede y al que le sigue. Un personaje colectivo que se desgrana en tipos representativos del abandono social que teje la vida urbana, y que son muy parecidos, y funcionalmente equivalentes, a los que pululan abundantemente por *La Colmena* y más restrictivamente por *Lola* y *Las últimas horas* (al fin y al cabo son los veristas retratos de la colectividad urbana española en las mismas coordenadas socio-históricas): desde el asalariado al empresario, desde la chica de vida alegre (tristememente alegre) a la vendedora ambulante que ayuda con sus vigiliass a la exigua economía personal. Entre los críticos que subrayaron los defectos de *La Noria* recordemos que fue Castellet quien echaba en cara a su autor que todos los personajes centrales de cada capítulo-secuencia se parecían extraordinariamente entre sí, que no existía el menor atisbo de individuación entre uno y otro. Falla que se interpreta como acierto por Luis y Antolín González del Valle, cuando afirman que, en efecto «todos tienen frustraciones, sufrimientos, deseos de mejora», es decir, todos reproducen un parecido esquema existencial, dan noticia de procesos personales en el fondo idénticos (aunque esto hay que afirmarlo con los debidos matices): es una manera de hacer *unanimismo* bajo el influjo de Romain.

A lo largo de los capítulos se establecen referencias más o menos explícitas al transcurso de las veinticuatro horas que conforman el tiempo reducido de la narración (lo que no impide que en muchos casos el personaje de turno complete su rápido retrato con breves evocaciones de su pasado, que amplían momentáneamente el tiempo de lo narrado). Pues bien, es sintomático que en el capítulo titulado con el recurso de evocaciones

34. *Ibid.*, p. 219.

cultistas o literarias (y no es el único en la novela; igual ocurre con el tercero y con el vigésimo), el titulado —digo— «Ser o no ser», en la exacta mitad de la novela (a un lado y otro de ese capítulo) quedan dieciocho secuencias, todas de un número muy similar de páginas, haya referencias concretas al atardecer (siete/ocho de la tarde) momento en el que se atraviesa la mitad exacta del período de veinticuatro horas que abarca la novela (las seis campanadas de un convento próximo, en el capítulo inicial, se reproducen en las seis de la madrugada que marca el reloj de la sacristía del templo en el que el padre Bruquera oficia su misa de alba, ya en el capítulo final; obsérvese, por añadidura, la misma referencia horaria asociada a un lugar muy similar: convento, iglesia. Signos de una circularidad estructural que inmediatamente desarrollaré más y que responde a la imagen circular que hay en el artilugio/emblema de la novela: *la noria*). Pues en ese capítulo es, precisamente, donde se introduce una nota de agresividad (un atraco callejero en sus resultados bastate fallido, bastante inútil) en la relación de estos personajes, añadiendo las connotaciones negativas de la violencia a los síntomas de incomunicación o de soledad que bordean otros arcaduces. Es claro que Romero ha marcado el meridiano de su novela como una anécdota argumental que supera momentáneamente el tono tedioso, monótono que, deliberadamente, tiñe los apuntes existenciales de sus figuras. Un tedio que se adivina como repetido, constante, en los días anteriores y posteriores a éste, y a cuya intrahistoria hemos asistido, un día cualquiera que alcanza el mismo significado de jornada paradigma que los tres días de *La Colmena* o que el domingo de *El Jarama* o que ese *Ayer, 27 de octubre* que novelizó en 1958 Lauro Olmo: en todos esos casos y en otros que el lector puede recordar, hay siempre una misma intencionalidad: unas escasas horas o unos escasos días que se distinguen por ser un «tranche de vie» anodino, vulgar, casi huero, y por ende, se erige en síntesis resumidora de existencias igualmente vacías y frustradas en un período de tiempo más largo, tiempo que metonímicamente se examina en esas breves horas o en esos pocos días.

Veinticuatro horas que se repiten, como se repiten entre dos fechas límites las vidas que se apuntan. Una experiencia que se subraya en el diseño circular que *La Noria* acaba adoptando. Antes apuntaba algunos detalles que conforman esa circularidad de la novela. Ahora citaré uno más: en el mismo comienzo de la novela el narrador se separa momentáneamente de la pareja que viaja en taxi (la prostituta Dorita es el primer personaje de esta galería) para echar una mirada a la ciudad, que inicia su actividad al filo del amanecer:

La calle de Pelayo empieza a animarse. Gente que se dirige a su trabajo presurosa, malhumorada, como si cada día les defraudara ya desde el comienzo. Los obreros que van hacia las barriadas industriales se cruzan con los noctámbulos que se retiran fatigosamente; inútiles noctámbulos a quienes espanta el día³⁵.

en el gozne de las seis de la madrugada se cruzan la interrogante de un nuevo tramo y el punto final de un tramo ya viejo. En la intersección de lo que es comienzo para unos y final para otros se produce la foto fija de la novela: «Por un instante se diría que se ha paralizado el curso de las cosas», escribe Romero en esa misma página. A la misma hora de una nueva encrucijada, después de veinticuatro vueltas del reloj, o

35. *Ibid.*, pp. 9-10.

de la noria, se repite, casi idéntica, aquella mirada a la ciudad que vuelve a desperezarse o a bostezar:

En la ciudad se ha abierto un paréntesis y otra vez las gentes se preparan para lanzarse a la vida (...). Los carros y los camiones van y vienen por las calles, y en algunas cocinas se están calentando los desayunos. (...) Un pitido lejano anuncia que un tren sale de la estación, o que entra en ella. Las gentes tejerán otra vez sus vidas, sus trabajos, sus deseos, sus amores, sus odios, sus problemas, sus vicios, sus esperanzas, sus anhelos, sus fatigas, sus mentiras, sus sueños, sus esfuerzos, sus generosidades, sus impulsos, sus ternuras; esta historia se repite con escasas variantes desde hace siglos³⁶.

Queda muy claro, pues, la equiparación que se eleva a símbolo emblemático: la vida es como una noria (una variante en la segunda mitad de la comparación, que en Cela había sido una colmena, y en Ferlosio la restauración de un símbolo de larguísima andadura, el río Jarama (un río que en su incesante marcha conduce al desembocar, «que es el morir», y por ello se cobra entre sus aguas la vida de la bañista). Esa sema de circularidad constante, archirrepetida, que el emblema-símbolo supone, se ratifica, por si es necesaria mayor explicitación, en las ultimísimas frases que escribe Romero:

Los domingos se leen desde el presbiterio los sucesos parroquiales: bautizos, matrimonios, defunciones; defunciones, bautizos, matrimonio...³⁷.

una sucesión de jalones de unas vidas anónimas enunciados en el mismo sentido circular, repetitivo, de los arcaduces de una noria. No cabe duda, o somos celdillas o somos arcaduces de una maquinaria o de un sistema complejo y laberíntico. Y además, como Ángel Aguado, somos seres para la muerte..

5. Desde la otra ladera: «Alfanhuí»

Volvamos a 1951, el año de edición de *La Colmena*. El más tempranero de los narradores del medio siglo se destapa con un texto extraño en aquellos años, un texto que evocaba una mezcla de la fantasía del relato infantil y de la recreación de viejos mitos narrativos que luego revalidará Cunqueiro (que a la altura de ese año aún no había publicado sus libros más logrados). Me refiero, por supuesto, a Rafael Sánchez Ferlosio y su novela *Industrias y andanzas de alfanhuí*.

Inicialmente, y desde la apariencia de un esquema estrictamente formal, parece que estuviésemos ante un nuevo ejemplo de la neo-picaresca que se pone de moda en las dos primeras décadas de posguerra: la biografía de un adolescente al servicio de varios amos y que sigue un itinerario rural y urbano bien señalado, es un diseño que recuerda perfectamente la recreación de Cela o los contactos con la tradición picaresca que la mayoría de los críticos coetáneos señalaron para todas las novelas que se han examinado aquí. Pero, como matizaba hace un instante, se trata tan sólo de una apariencia, de elegir un esquema muy bien conocido y experimentado para construir uno de los más hermosos relatos de la iniciación y de la formación, desde la omnímoda libertad que supuso la perspectiva de la fantasía infantil.

Es significativo, por tanto, que en unos años en los que parece que la renovación

36. *Ibid.*, pp. 279-280.

37. *Ibid.*, p. 280.

narrativa, ahondando las raíces en los más clásicos antecedentes realistas de nuestra novela, adoptaba los derroteros de un realismo testimonial adornado con técnicas narrativas importadas o adoptadas con más o menos aciertos, Sánchez Ferlosio ofreciera con *Alfanhuí* otro texto programático de un realismo mágico que, con el antecedente entonces apenas reconocido de Gonzalo Torrente, sería otra línea posible de esa renovación narrativa del medio siglo que todavía tendrá que esperar algunos lustros hasta desarrollarse entre los novelistas llamados del «realismo metafísico», con Carlos Rojas al frente de ellos.

Toda la novela de Ferlosio es una positiva y sorprendente extrañeza en el balance literario de los tres años que me ocupan en este vistazo al comienzo del medio siglo. Entrar en su lectura es dejarse llevar, de pronto, por la fantasía de la mirada infantil que codifica e interpreta en colores, que aprehende la realidad exterior desde la traducción simbólica y alegórica de su mundo interior, que sueña la legítima existencia de un mundo inexistente para los adultos, pero no por ello menos real, menos posible, menos deseable, ni tampoco menos crítico. Si *El Jarama* venía a levantar acta del vacío cotidiano (aunque ese vacío fuese también susceptible de interpretarse en la profundidad significativa del símbolo del propio río), las «industrias» de *Alfanhuí*, tejidas entre el mundo materializado, de los adultos, y frente a ellos, se convierte también en la denuncia de ese vacío, de esa renuncia a la fantasía, que el mundo de los mayores exige como previo pago del doloroso paso de la infancia a la madurez, una madurez que es empobrecimiento y mezcolanza con el tedio, la violencia, el dolor, la muerte, la decepción, el olvido del lenguaje versátil y hermoso de los colores, el definitivo empobrecimiento y apagamiento de la mirada. El nombre, mágica onomatopeya, que abría los cauces que une lo real y lo irreal, como dos márgenes perfectamente unidas y transitables, el nombre de «Alfanhuí» que le otorga su primer iniciador en la lucha entre realidad y fantasía, se aleja del muchacho alcarreño como se alejan los chillones alcaravanes, cuando el niño inicia su segundo nacimiento de las nieblas a la luz, de la infancia a la primera juventud, al umbral de una madurez que debe alimentarse, en lo posible, del gran arco de colores. El proceso de iniciación y formación ha concluido, y queda, después, la esperanza.

Con sólo dos novelas en cinco años, Ferlosio acapara las dos posibilidades de renovación narrativa del medio siglo, la realista testimonial, objetivista, con *El Jarama*, y su alternativa opuesta, la que representa *Alfanhuí*. Porque —como ha escrito Pilar Palomo— las dos novelas tratan de indagar «el proceso mismo de la vida (como reflejo fusionado de un tiempo vivido y un tiempo crónico) desde dos perspectivas: la del hombre individualizado que se crea o re-crea en su tiempo (*alfanhuí*) y la del hombre no individualizado que se presenta inmerso en un tiempo crónico (*El Jarama*). Y, naturalmente, las dos posibilidades ofrecían dos *modos* distintos de aprehensión de la realidad y, como resultado, dos estructuras novelescas antagónicas»³⁶.

Antagónicas, pero igualmente *programáticas*. Castellet escribe que Sánchez Ferlosio fue el primero que intuyó la necesidad de un cambio radical de la novela de la posguerra y el que con mayor fuerza se rebeló contra el «establishment» que, en aquellos momentos, representaban autores como Camilo José Cela. Sus dos tentativas

36. «El simbolismo como desmitificación narrativa de la realidad: en torno a Sánchez Ferlosio». *Novelas y novelistas*, Reunión de Málaga. Diputación Provincial, 1972, p. 335.

novelescas le llevaron a intentar renovar no sólo las técnicas narrativas tradicionales, sino también a forzar el lenguaje para vivificar una lengua demasiado petrificada y envejecida como es el castellano literario»³⁹. Y es que, sin ninguna duda, «*Industrias y andanzas de Alfanhú*, al publicarse en 1951, era indudablemente un elemento perturbador dentro del sistema novelístico imperante», porque a todas luces era una novela opuesta a aquel código novelístico que *La Colmena* y sus títulos afines venía a reinstaurar.

Para que se note bien el valor de alternativa que *Alfanhú* tiene con respecto a las tres novelas programáticas, más *La Colmena*, observemos los aspectos que en el texto de Ferlosio se presentan como enfoques distintos, verdaderamente alternativos, de una parecida realidad referencial: el Madrid de los años cuarenta. Efectivamente, en la segunda parte de las andanzas de Alfanhú, tras la muerte del maestro disecador —la fase de crisis, de contacto con la faz materialista, deshumanizada, de la vida en derredor, fase necesaria después de la venturosa iniciación y antes del sosiego, en síntesis final, de su última secuencia, a un paso del umbral de la primera madurez, —Alfanhú conoce a don Zana, el muñeco de madera, en un espacio urbano que aparece, desde la mirada mitificadora, desrealizadora, del niño, de esta manera (nótese que es el mismo Madrid que comparten los clientes de doña Rosa, de los cabarets que frecuenta Lola, de los colmaos donde coinciden Aguado y el golfillo):

La ciudad era morada. Huía en un fondo de humo gris. Tendida en el suelo contra un cielo bajo, era una inmensa piel con el lomo erizado de escamas cúbicas, de rojas, cuadradas lentejuelas de cristal, que vibraban espejando el poniente, como láminas finísimas de cobre batido. Yacía y respiraba (...) La ciudad era morada, pero también podía verse rosa. La ciudad era rosa y sonreía dulcemente⁴⁰.

No resulta extraño, pues, que a la luz de la vida degradada que la urbe ofrece en las novelas precedentes, sea esa misma urbe (*menosprecio de corte*) la que enmarque las experiencias resueltas en crisis y rebeldía de Alfanhú, frente a las experiencias positivas del comienzo y del final (*alabanza de aldea*). Al amigo-preceptor de madera, don Zana, caracterizado por una conducta en la que cabe la mentira, la envidia, la crueldad, la hipocresía (tan distintas de las cualidades que adornaban a su primer maestro) lo halla en un paisaje en el que «no había orden, y nada estaba acabado», con un río lleno de detritus, gatos ahogados, un río que «corría como una cucaracha, con su amatista en el lomo, reflejo adentro», y anuncios de insecticidas por doquier: metáforas todas de un juego infantil que adivina la negación del color: en Madrid domina el negro. Y la vida artificial, la ficción, la mentira, que Alfanhú encuentra en la pensión madrileña, con las ventanas pintadas en la pared frontera a su cuarto, con una mujer, falsa como la ventana, asomada a su alfeizar esperando un soplo de vida imposible, «mientras la lluvia le borraba el rostro y la mantilla de punto y lana azul». Alfanhú halla conatos de vida reseca, hecha de sombras contradictorias, que están muy lejos de aquella sinfonía de colores que ilustraba la vida del centenario árbol del jardín del buen taxidermista. La vida que los pájaros de su habitación lograron recobrar ante el viento vivificador no volverá a hacerse fértil prodigio en esta segunda etapa de la vida de Alfanhú.

39. «Notas sobre la situación actual del escritor en España», en *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona, Laye, 1955.

40. *Alfanhú*. Cito por la segunda edición, Barcelona, Destino, (col. «Áncora y Delfín») 1967, p. 90.

Pero desde la mirada del niño-peregrino la realidad adquiere unos tonos deformantes, casi expresionistas: la casa de vecindad donde está la «pensión Teresa» tiene forma triangular, y la puerta de entrada oblicua, en forma de romboide. Un cuarto de baño convertido en huerto y una cabra amarrada al picaporte sobre la que se reproduce, devaluado, el mito de Tántalo. Una desmitificación que alcanza al epicismo —en los tiempos de orden y de paz— del fuego, las damitas y los bomberos. Un mundo de engaños, mundo al revés, mundo mal hecho, el de la ciudad, que culmina en el día y la noche de carnaval (cap. IX). Día fatídico, azotado de mal cierzo, porque será el día de la gran crisis de Alfanhuí, aquella que imprimirá en su alma violencia y ceguera en su vista (*Alfanhuí* es un canto a la mirada limpia, desde la cita de Mateo que la preside). Ferlosio recrea el Madrid de máscaras camavalescas que un día satirizará Larra. Ferlosio coloca a su héroe —la incólume verdad del inocente— ante el gran desfile, impuro, de la mentira, capitaneado por el muñeco de madera, el ser que se cruza en la ira de Alfanhuí para que éste venza su gran escollo: la ceguera que nos puede hacer perder, en algún instante, el gozo de los colores, trocado por el único tinte rojo de la sangre. Alfanhuí, en la ciudad precisamente, en esa desrealizada, simbólica y a la vez desmitificada colmena o cucaña, ha superado la prueba de su noche oscura.

6. *Recapitulando y concluyendo*

Olvidemos ahora a Alfanhuí, de nuevo libre y confiado, reforzado moralmente, camino de las tierras cacereñas de Moraleja, y volvamos al Madrid de los muchos *zanas* que lo habitaban en los años de silencio de los cuarenta. Volvamos a donde partimos, al café de doña Rosa y oigámosla una vez más su permanente cantinela: «No perdamos la perspectiva, yo ya estoy harto de decirlo, es lo único importante». Hagámosle caso, y para ir concluyendo, recapitulemos siempre con la perspectiva histórica bien presente: el tiempo, la crítica; los lectores, han concedido su favor a *La Colmena*, otorgándole el merecido título de novela programática, por excelencia, en el umbral de los cincuenta. Pero ese resultado, decantado por el tiempo, no debe hacernos perder la perspectiva histórica, como quería doña Rosa: una perspectiva que nos muestra —recordarlo ha sido el objetivo de estas páginas— que el papel innovador y la llamada de atención que *La Colmena* concitó no estuvo aislada, sino que fue acompañada por otros títulos que intentaron, como el texto de Cela, ser también puntos de partida de una renovación narrativa que se sentía como urgentemente necesaria, al llegar el medio siglo. De los valores positivos, hacia esa meta, de algunas otras novelas —de Fernández Flores, de Suárez Carreño, de Romero, y también de otras que se han silenciado, firmadas por Delibes, Torrente, de la Reguera, etc.— se ha hablado, con la necesaria perspectiva que recogía también todos sus defectos, las causas y concausas, de construcción y sentido, que impidieron a estos títulos revalidarse como novelas programáticas indiscutibles. Lo fueron tan sólo en la medida exacta que la perspectiva histórica se ha encargado de sancionar. Y junto a ellas también he querido recordar otro título tan válido como aislado en el marco de 1951, por cuanto *Alfanhuí* hubiese podido suponer una puerta abierta hacia el realismo trascendido que la misma generación de Ferlosio —los llamados novelistas del realismo social— impidieron durante casi dos lustros. Las *industrias* de Alfanhuí eran un plato mucho más fuerte que lo que las exigencias narrativas de 1950 podían digerir. De momento había

que quedarse entre los veladores del café de doña Rosa, entre una realidad cotidiana, intrahistórica y vencida, como era la que correspondía a la real situación social, colectiva, humana, de una dolorosa posguerra. Por tristes caminos entrecruzados. *Lola, espejo oscuro*, *Las últimas horas* y *La Noria* son, con la perspectiva histórica necesaria, esos otros caminos inciertos que Cela no llegó a continuar en su novela. Tan sólo el niño Alfanhuí parecía saber su camino seguro hacia el arco iris, pero todavía no era tiempo de mostrarlo a los lectores de buena voluntad.

Cáceres, mayo de 1988

GREGORIO TORRES NEBRERA