

LITERATURA E HISTORIA CONTEMPORANEA

— Por José-Carlos Mainer —

Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona. Es Profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza, tras haberlo sido en la Autónoma de Barcelona y en la de La Laguna. Ha dedicado la mayor parte de sus trabajos al análisis de la sociedad literaria española del siglo XX.



Es creencia común que la literatura refleja la historia y que, en buena medida, la lectura de tal o cual obra nos aproxima al conocimiento de aquélla. Lo dan por supuesto los historiadores cuando «usan» de ejemplos literarios y lo sustentan quienes formularon los rudimentos de una estética materialista (que giró en torno a la teoría llamada precisamente del «reflejo»). Pero lo aprecia, sobre todo, y en forma más inmediata, el público moderno cuya demanda de conocimientos configura inevitablemente el panorama literario de hoy.

Los españoles de 1953 no ignoraban las peripecias y, más aún, las consecuencias y resultados de la guerra

* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía y Europa. El tema desarrollado actualmente es el de la Literatura.

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Ynduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; *Tres modelos de supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard; *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista, ensayista y crítico literario; y *Espacio y espacialidad en la novela*, por Ricardo Gullón, Profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago.

civil de 1936-1939. En aquella fecha, sin embargo, miles de ellos adquirieron una voluminosa novela de José María Gironella, *Los cipreses creen en Dios*, y muchos esperaron con impaciencia las otras dos entregas de la trilogía, *Un millón de muertos* (1961) y *Ha estallado la paz* (1966), porque buscaban y encontraban en el libro unos mecanismos de identificación y unas pautas morales de enjuiciamiento que, de seguro, no les proporcionaban crónicas e historias de aquellos hechos. Con innegable sabiduría, el autor había sembrado en su relato las *trampas* en que habían de caer aquellos «vencedores» (lo eran, en fin, una amplia mayoría de sus lectores) que, con un poco de nostalgia, algo de remordimiento y no parvos deseos oscuros de otros horizontes, abordaban la lectura de las narraciones que aclimataron un género —la novela-río— entre nosotros. Les esperaba el dubitativo protagonista, Ignacio Alvear, encarnación propicia de todos los dilemas; les aguardaban las diferentes soluciones religiosas esparcidas por el relato —la entrega humana de Mosén Francisco, la dolorosa convicción del canónigo don Alberto, el martirio de César Alvear— con la función de cohonestar algunas miserias pero también de abrir ciertos resquicios a dudas y esperanzas; se les permitía acoger ciertas primarias identificaciones entre carácter personal y militancia política (un silencioso empleado de banca y un resentido catedrático de instituto eran comunistas; un matrimonio de maestros progresistas, socialistas; dos hermanos contratistas de obras, de Izquierda Republicana; algunos simpáticos e irreflexivos albañiles, anarquistas).

Se podrá argüir que los compradores de estas novelas de Gironella tuvieron a su disposición —harto limitada, por razones de censura— *La colmena* que Cela publicó en 1951 —un año antes que *Los cipreses...*— y donde el retrato moral de la postguerra valía por aquellas raíces republicanas que exhumara el novelista catalán. O que los entusiasmos y las polémicas concitadas por *Un millón de muertos* coincidieron con la aparición de la historia de la guerra por Hugh Thomas y con un momento de singular fecundidad en la narrativa neorrealista española. Pero la ventaja de Gironella era muy obvia a bastantes propósitos: el más evidente, la accesibilidad estética y la inmediatez sentimental del testimonio; el más sustancioso, la palmaria propuesta de identificación que acogió como suya un amplio sector de lectores. Un público que sin ánimo de caricatura ni de sociología recreativa, cabe imaginar como lector de *La Codorniz* y de Lajos Zilahy; «descubridor» tardío, luego, de Buero Vallejo y Miguel

Delibes; lector hogaño de las autobiografías políticas que la transición política ha convertido en *best sellers*. Y siempre, lector que intenta asociar la experiencia estética a una información concreta, a una dignificación de su propia estimativa moral y a una moderada relativización de sus convicciones espontáneas: supuestos utilitarios que, como más adelante se verá, no dejan de convenir con la preceptiva de Aristóteles y Horacio.

Insisto adrede en los perfiles mercantiles del ejemplo porque, sin detrimento de éstos, puede darse mayor calidad artística en el empeño. De todos son conocidos la significación y los quilates de los *Episodios Nacionales* que, hasta un total de 46, Benito Pérez Galdós publicó entre 1873 y 1912, lectura que lo ha sido de los más diversos públicos y que aún hoy reimprime la primera colección de libros de bolsillo en el mundo hispánico. Se ha reparado incluso en el sentido que el calificativo de «nacional» proporciona al conjunto de sus cinco series: como en Milicia Nacional, Patrimonio Nacional o Soberanía Nacional —acuñaciones todas del siglo XIX—, el término apunta a un horizonte semántico de consagración de la revolución liberal-burguesa y una apelación a la participación colectiva que impregna de pedagogía de civilidad todo el diseño. El tema galdosiano fue, como es sabido, la historia del último siglo español —de Trafalgar a Cánovas—, plasmada en la imbricación de personajes reales e imaginarios en clara disposición teleológica: la victoria de las ideas de libertad y solidaridad que, pese a todo, no tienen el mismo sentido en las dos primeras series (escritas en 1873-1879 como respuesta a los desánimos que cerraron el período abierto por la revolución de 1868 y cerrado por la Restauración de 1875) que en las tres últimas (1898-1912), donde el contexto obligado es la ruina del imperio colonial y, por parte galdosiana, su utopía populista, sus entusiasmos republicanos y su peculiar modulación del regeneracionismo. Pero unas series y otras cumplieron a plena satisfacción el enunciado de «nacionales» y lo supieron muy bien los editores que vistieron las cubiertas de sus libros con los colores rojo y gualda. Y lo ha venido a saber, sobre todo, el lector español de la más dispar condición que ha aprendido y soñado en Galdós la dificultad y la grandeza de serlo.

Si Gironella nos ofrecía —un poco *in anima vili*— la adecuación de un escritor a un circuito comercial potencial y un grado muy primario de identificación historia-literatura-lector, Galdós —por más que no deje de responder a parejas circunstancias— reviste una dimen-

sión más compleja: la de un *escritor nacional*, convertido en institución, cifra y hasta oráculo de un pueblo. Como lo fue Charles Dickens en la Inglaterra de 1840, como lo fue Victor Hugo en la Francia del II Imperio, como lo fue Edmondo D'Amicis en el *Risorgimento*, o como lo fueron, en medida menor, Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Dicenta en la España jacobina y protestona de la regencia de María Cristina.

Postula Aristóteles en la *Poética* que «la poesía es más filosófica y elevada que la Historia; pues la Poesía dice más bien de lo general y la Historia de lo particular» y que a la primera toca el grado de *mimesis* (imitación) καθόλου, y a la segunda, el ámbito τό καθ' ἕκαστον, términos que desde entonces han sido pasto pródigo de glosadores. Tales cosas debieran hacernos desconfiar *a priori* de la *literariedad* (traduzcamos de algún modo el famoso término *literaturnost* de los formalistas rusos) que toca a los testimonios que se han aducido más arriba, fieles servidores de hechos tan particulares como fueron la guerra civil de 1936 o los avatares constitucionales de nuestro siglo XIX. Pero, quiérase o no, el concepto de literatura (como mercancía, como valor de cambio, en términos marxistas) lo confirman los lectores más que los críticos literarios. Sin aceptarlo, es difícil entender el éxito «literario» actual de fenómenos tan recientes y sintomáticos como la novela-reportaje sobre hechos que deben su popularidad al periódico, la novela de política-ficción, el relato de imaginación ambientado en una circunstancia histórica reciente: cosas todas que el mero cliente de kioskos podrá bautizar sin vacilación con los nombres de Alberto Vázquez Figueroa, Dominique Lapierre-Larry Collins, Sven Hassel, Frederik Forsythe, Ken Follet.

Previene Aristóteles que «en general, la Poesía tiende a (decir) qué tipo de hombres les ocurre decir tales o cuáles cosas verosímil o necesariamente, aunque luego ponga nombres a los personajes; y lo particular es qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades». Qué pudiera hacer aquel petimetre ateniense, o Napoleón, o Bismarck, o María Antonieta, lo estipula, en efecto, la historia, pero es difícil que lo desconozca o lo haya olvidado quien sea lector fiel de ese género literario —las «biografías históricas»— que en los años treinta y cuarenta ilustraron Hilaire Belloc, Emil Ludwig, Stefan Zweig, André Maurois, y que, en el mundo hispánico, tuvo su ejecutoria en las obras de Gregorio Marañón, Germán Arciniegas, Salvador de Madariaga o, antes aún, en la preciosa colección de «Vidas Españolas e Hispanoamericanas del

Siglo XIX», imaginada por Ortega y Gasset. La «venta-ja» de la biografía sobre la historia es, precisamente, la de retrotraer el hecho histórico *particular* al plano previo y movedizo —*general* por ende— de sus motivaciones, del patetismo, de la psicología, con la que los datos irrefutables de la historia conocen una suerte de libertad provisional que sólo al final viene a convenir con lo establecido: la conquista de Europa, la unidad de Alemania, el patíbulo.

En todo caso, conviene recordar también que la relación de la historia con la literatura no es directa: el paso de lo particular a lo general —aún cuando elija el atajo de la biografía— desdeña la vía de la fotografía y exige un circunloquio. A veces basta con lo que un cineasta llamaría un cambio de enfoque: desplazar el protagonismo literario individual a un ámbito más representativo o general, más paciente que actor de los hechos. Unamuno reclamó de historiadores, economistas y literatos ocuparse de la *intrahistoria*, de la anónima vivencia que las gentes tenían de su destino. Como *microhistoria* se ha denominado esa forma del impresionismo de «Azorín» que vivifica la estadística menor o que ilumina la tectónica humana de los hechos trascendentes. Sobre ese supuesto Unamuno evocó en *Paz en la guerra* (1897) lo que había sido una preocupación de Tolstoi al escribir *La guerra y la paz*, antes de que «Azorín» burilara *Los pueblos* (1905), *Castilla* (1912) o *Pueblo* (1930). Pero el hecho no es privativo de nuestro país: el apogeo de las biografías históricas en los años de entreguerras coincidió en otra boga europea del relato cíclico que pretendía vincular los hechos de la historia a vastos retablos humanos, herencia de aquellos retos al Registro Civil hechos por Balzac y Zola, pero cuyo empuje romántico se matizaba ahora con la reflexión sociológica: Jules Romains —inventor del término *unanimismo*—, Roger Martin Du Gard, Georges Duhamel encarnaron aquella modalidad.

Pero cuando Aristóteles consigna a la poesía la misión de representar «qué tipo de hombres les ocurre decir tales o cuales cosas verosímil o necesariamente», nos enuncia con claridad la naturaleza del nexo entre literatura e historia: se trata de un nexo moral, de una reflexión ética, que no siempre se proyecta sobre su presente sino que avizora el porvenir. Los estudiosos que en el siglo pasado y en buena parte de éste se acercaron a los libros de pícaros españoles, lo hicieron a través de dos falsillas que pasaron por verdad de fe: en primer término, su convicción de hallarse ante «novelas» cuya economía interna

era idéntica a las del siglo XIX y por eso enaltecieron su «realismo», a cuya coherencia estorbaban las digresiones moralizantes que se llegaron a ver como elementos pegadizos o como hipócritas concesiones al espíritu del tiempo; en segundo término, relacionaron el género y su fortuna con una peculiar abundancia de miseria y pedigüeñería en la España de los Austrias. La crítica erudita de hoy —en uno de los episodios más interesantes de su reforma— ha dado la vuelta a los argumentos tradicionales: las reflexiones del arrepentido Guzmán de Alfarache no son la coletilla adventicia del relato de su vida de pícaro por España e Italia sino, antes bien, el esqueleto sustentador de un discurso ético que viene ilustrado con las peripecias de una vida. Y, por otro lado, la preocupación por reflejar biografías abyectas no es una denuncia implícita de la injusticia tanto como una apelación a las virtudes contrarias —el trabajo, la caridad, el rigorismo moral— que convienen a la afirmación de un pensamiento burgués, visto como alianza de fe religiosa y laica voluntad de dignificación. Nadie pretenderá tampoco utilizar el *Robinson Crusoe* —obra de tan sugestivos perfiles picarescos— como vademécum del perfecto naufrago en el Caribe o como prueba documental de que existió un avatar real modelo del imaginario: la realidad profunda del relato de Defoe patentiza, en verdad, la madurez de una religión utilitaria —que lleva a Robinson al arrepentimiento y a reconocer la mano de la Providencia— y la exaltación de la industriiosidad y de la dignidad individual que cuadran al colonizador. Lecturas, éstas, que son mucho más *históricas* que las que concluyen en apuntar a los pícaros en el censo de los españoles desamparados o a Robinson en el de los marinos sin fortuna.

No es fácil, como se ve, identificar el camino sesgado por el que la literatura nos informa de la historia: de cómo lo *general* prevalece sobre lo *particular*, entendiendo por lo primero esa escueta parva de cosas que ocupan a la literatura de todos los tiempos (el héroe que acomoda su propósito a las circunstancias, las derrotas o es vencido por ellas). Desde la biografía y la novela histórica al relato horro de ese adjetivo hemos visto una progresión ascendente de complejidad que a menudo lo es también de riqueza en las implicaciones.

Pero no siempre la historia se ha revelado a los hombres y éstos han sido conscientes de ella en las magnitudes de cantidad y calidad que existen desde hace siglo y medio en el mundo que llamamos contemporáneo. Dice el conocido chiste que nadie va a la guerra de «los

Cien Años» y eso oculta más verdad histórica que el mero equívoco cronológico que a todos nos ha hecho sonreír. Tampoco el recluta francés de 1939 sabía que la Segunda Guerra Mundial había de prolongarse por un sexenio, pero sí conocía —por la vía de la propaganda, por el periódico o por razón de su militancia política— qué oscuro turbión de cosas ventilaría la *drôle de guerre*, primero, y sus secuelas universales, después. Y, en el peor de los casos, sabía que una bandera, una nación, una himnódica, habrían de llevarle por trincheras y campos abiertos y quizá acoger su último suspiro: podría rebelarse ante tales mandatos imperativos, pero conocía que toda una organización —desde la escuela al cuartel— le habían destinado a esa misión y hasta un recuerdo perpetuo —las honras del «soldado desconocido»— celebraría las inmolaciones anónimas. Esa idea de historia y de nación (dos términos incardinados para siempre) han presidido los dos últimos siglos de la vida del mundo y han proporcionado a los hombres una suerte de segunda vida, la de ciudadanos, que otras edades desconocieron.

Antaño el contacto directo de la historia con el arte engendraba el canto épico de héroes individualizados, el monumento funeral, la crónica del hecho de armas, lo que en orden retórico obedecía a prescripciones estéticas inmutables. Tras la celebrada imparcialidad épica de *La Araucana* de Alonso de Ercilla hay, por supuesto, una dosis de cierto «realismo» (quizá refugiado en ese «yo» autobiográfico que resuena aquí como bordonea también en la crónica de Bernal Díaz del Castillo o en los *Naufragios* de Cabeza de Vaca), pero en lo que concierne a la imagen de los indígenas enemigos no está tanto el reconocimiento de su combatividad como la convención poética de cantar a enemigos dignos de tales conquistadores. Y al igual que en las verdes praderas cantadas por Garcilaso es inútil reconocer los modestos paisajes alcarreños que las inspiraron, el Chile insurrecto de Ercilla tampoco se limita a ser Chile: la pelea sin cuartel de los conquistadores se amplía y se incardina con aquella visión de la europea batalla de San Quintín que trae la diosa Belona al canto XVII, con la pintura de la naval de Lepanto que se ve en la cueva de Fitón (canto XXIII) y con la defensa de los derechos de Felipe II a la corona de Portugal que cierran el canto final, además de la historia de la reina Dido, desdeñada por Eneas, que el propio Ercilla narra a sus compañeros de armas en el canto XXXII. Con estas equivalencias heroicas, el poeta no solamente inserta aquellos desastres australes en el diseño entero y esplendoroso de las hazañas bélicas del

Imperio: lo hace porque el género sublime exige, en el fondo, la proscripción de lo particularista y no digamos de lo exótico. Y si Colón vio ruiseñores en el Caribe, Ercilla dibuja troyanos donde había indios con taparrabos.

Otro germen de realidad anida, sin embargo, en algunos raros ojos que acertaron a ver en todas las batallas la misma batalla, idéntico miedo cerval, el mismo sufrimiento. Ilustró esta tesis a su modo el bufón Estebanillo González, hurtando su mísero cuerpo a las saetas y a las balas en un rocín muerto o acuchillando más tarde a los suecos muertos en aquella batalla de Nordlingen que, cuentan las historias, fue decisiva para el curso de la guerra de los Treinta Años. Dos siglos después, Fabricio du Dongo, el héroe de *La Cartuja de Parma* de Stendhal, vagó por los desolados campos de Waterloo sin encontrar aquella «batalla» que había soñado que esperaba a su vocación de triunfador. Y unos años más tarde, Valle-Inclán, concluye su segundo relato de *La guerra carlista* con una definición de la contienda que pone en boca de una monja enfermera y que da título a la novela: la guerra no es sino «el resplandor de la hoguera» que arde, pero cuyo centro, cuya razón, es imposible encontrar.

Pero en los ejemplos aducidos conviene distinguir el sano cinismo ante lo heroico, la frustración de un destino que se quiso de otro modo y la rebeldía consciente contra el imperativo patriótico que ha inspirado tan hermosas páginas de libertad a la literatura de nuestro tiempo. Y precisamente, ese alegato contra las obligaciones —guerreras, revolucionarias, políticas— de la historia es el mejor testimonio de la dimensión de *obligatoriedad* que la Historia reviste ante el hombre moderno.

No es fácil dar una fecha concreta a esa invasión de la conciencia histórica en la vida individual y, como arriba indicaba, el fenómeno tiene un aspecto cuantitativo —el incremento de información recibida— y otro cualitativo —la disposición de esa misma información en los casilleros ideológicos de nación, pueblo, clase social...—. Lo evidente es que tal cosa no nació con carácter coercitivo sino como un sentimiento de dignidad que, en épocas determinadas, convirtió el motín de subsistencias en revolución, el objeto de uso cotidiano en símbolo identificador de subversión, la idea utópica en horizonte de esperanza. Todo el siglo XVIII y quizá algunos decenios del anterior fueron un gigantesco laboratorio en el que se fue gestando la nueva realidad. Formulada al siglo siguiente como axioma epistemológico, la enunció

así Jakob Burkhardt: «La historia es la ruptura con el estado de naturaleza causado por el despertar de la conciencia». Cosa que en las lindes del siglo XVII entreveía Gianbattista Vico en su *Ciencia Nueva*. Al decirlo así, la religión, los saberes tradicionales, los métodos deductivos, se sometían a la fuerza desencadenada del descubrimiento: las ideas que explicaban el mundo eran en sí mismas historia y en lo sucesivo, para ser oídas, habían de hablar un lenguaje historicista o evolucionista.

Suele convenirse que todo esto se llama *romanticismo* y quizá el nombre quede chico para una contingencia que también alumbraron otros datos que tocan muy de cerca a la literatura: la ampliación del público lector que ahora incorpora al burgués sentimental, al menestral ambicioso, al estudiantón sin recursos, a las mujeres todas que convivían con ellos; la consiguiente rebaja de los supuestos *cultos* en un arte que ya no sustenta la preceptiva escolar en exclusiva; el reemplazo de las inmutables referencias universales por una mitología localista y nebulosa —lo medieval, lo nacional, lo cristiano, por ejemplo— mucho más accesible a los nuevos lectores. Y por eso puede que denominar *romanticismo* a ese cambio universal de la función de la literatura resulte corto para el seísmo provocado por la aparición simultánea del *relativismo* cultural y de la *accesibilidad* estética.

La heredera de un intachable *pedigree* monárquico, Madame de Staël, lo vio con la sagacidad típica de los conservadores escépticos y lúcidos. En 1800 escribía en el «Discurso preliminar» del que cabría llamar último libro del siglo de las luces, *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*: «Al observar las diferentes características que se encuentran en los escritos de los italianos, ingleses, alemanes y franceses, he creído poder demostrar que las instituciones políticas y religiosas tenían la parte mayor en estas diversidades constantes. Y, en fin, contemplando las ruinas que la Revolución Francesa ha, por así decirlo, entremezclado, he pensado que importaba conocer cuál era la fuerza que esta revolución ha ejercido sobre las Luces y cuáles efectos podían resultar de ello». Y casi al final de su trabajo, se respondía que «todo se confunde desde que se proscribió lo maravilloso y ahora los escritos deben imitar el acuerdo y conjunción de la naturaleza. La filosofía, generalizando las ideas, da más grandeza a las imágenes poéticas, el conocimiento de la lógica hace más capaz de hablar a la pasión. Una progresión constante en las ideas, un objetivo de utilidad debe hacerse sentir en las obras de imaginación (...). Las novelas, la poesía, las

piezas dramáticas y todos los escritos que parecen no tener otro objeto que el de interesar, no pueden alcanzar ese fin, sino cumpliendo a la vez una finalidad filosófica».

Pronto supieron lo propio quienes argumentaron su defensa del pasado en términos de explayación sentimental y sensibilidad «filosófica», que parecían ser el lenguaje de la mutación histórica. Chateaubriand, un noble exiliado por la revolución, apostilla el Concordato de Napoleón con la Santa Sede publicando un *Genio del cristianismo* donde el dogma reviste las especies más gratas de la unión y la nostalgia. La misma señora de Staël dio su paso definitivo a las urgencias del nuevo siglo al llamar la atención de los cenáculos pedantes del Imperio hacia la joven literatura alemana (*De la Alemania*, 1810). El ejemplo era, en este caso, el de una vida literaria que había surgido, apenas hacía cincuenta años, de apremios históricos sin respuesta —la nacionalidad frustrada políticamente— y de un cuidadoso cultivo de la propia peculiaridad, a la vez que de aquel elevado grado de deliberación y reflexión, de sentimentalismo y racionalidad, que requerían los tiempos de hoy: «La literatura alemana —empezaba su capítulo sobre Lessing— es la única que ha comenzado por la crítica; en todos los sitios, la crítica ha venido detrás de las obras maestras, pero en Alemania las ha precedido».

Veinticinco años después, un periodista español, Mariano José de Larra, vio con meridiana claridad las nuevas misiones de la literatura y cómo, ante ellas, carecía de sentido la falsa oposición de clásicos y románticos. Pese a lo que repiten los manuales, Larra no era uno de los últimos; era —y eso es mucho— un moderno que se había preguntado por la existencia y la necesidad de un público urbano, que había sabido apreciar en Moratín el Joven el primer hálito de una comedia burguesa española, y que —desengañado de ciertos modos políticos— había intuido la vocación de pedagogía social que el escritor español había de asumir en el futuro. Es significativo que si la más nítida conciencia del lenguaje sentimental que imponían los hechos la tuvieron algunos reaccionarios sagaces, la visión más perspicua de la función pública de la literatura anidó en ánimos poco románticos: las denominaciones son, como siempre, menos precisas que los fenómenos que designan.

La inserción de la historia en la práctica literaria de escritores y lectores viene, pues, determinada por una serie de circunstancias coincidentes. Fundamental es aquella ampliación de la conciencia histórica de los individuos, pero tan importante como ésta es la convicción

de que el transcurso de la historia equivale al avance del progreso («la literatura ha de ser hija de la experiencia y de la historia y faro, por tanto, del porvenir», había escrito Larra). Hecho decisivo es que la estimativa estética se relativice y se eclipsen ciertas formas inmemoriales de expresión, pero no menos importante es el impulso del *utilitarismo* renovado que ya no es respuesta al precepto horaciano —mezclar lo útil a lo dulce— sino inserción de la obra literaria en los trajines de un mundo que se afana por comprender y divulgar. Y todo esto va a verse multiplicado por otro hecho nuevo y quizá más trascendente: la inclusión del estudio de las literaturas nacionales en los programas de enseñanza. Y no ya como un orden *simultáneo* (diría parodiando a T. S. Eliot), sino como orden genético, historicista. Millares de palmetas de dómines y profesores de enseñanza media han creado el sentido reverencial de la literatura y han estimulado o impuesto el *patriotismo de la lectura*.

Pero para que todo esto se pusiera en marcha, hacia falta tanto la euforia del descubrimiento como, en no menor medida, el desencanto de las primeras frustraciones. Y esta condición lleva la fecha de 1815, año de la caída de Napoleón e inicio del programa de Restauración europea, que fue en muchos aspectos un año cardinal: quiso el regreso de la vieja unidad moral del continente de las monarquías, pero hubo de reconocer el fragor de los nacionalismos alentados por el carácter total de las guerras napoleónicas; suscitó el fantasma autoritario del Antiguo Régimen, pero no pudo evitar que fuera gestionado por la gran burguesía que era hija al fin de la revolución; desmovilizó y aún encarceló a los descamisados, artesanos y estudiantes que habían soñado con la gloria y la utopía (para ellos inventó las policías secretas), pero no pudo desarraigar de la historia del siglo a aquellas minorías iluminadas que serían después conspiradores, bohemios, insurgentes, nihilistas, ácratas, etc.

Para estos protagonistas de la desazón romántica el recuerdo de Napoleón era, a la vez, el de un meteórico ascenso personal cuanto un testimonio de los inolvidables días de la revolución. Si a la altura de 1814 el corso es todavía el enemigo feroz que anatematizan en sus versos Lord Byron y Giacomo Leopardi, no pasan muchos años hasta que el Emperador cobre perfiles de leyenda en un conocido pasaje del *Childe Harold* byroniano o aparezca como libertador de Europa en la oda al Cinco de Mayo, de Alessandro Manzoni. A partir de entonces, el mito

napoleonista encuentra su hogar en los corazones decepcionados por el telón de prosaísmo que ha caído sobre la escenografía imperial, teatro del mundo donde —como es sabido— los soldados llevaban en sus mochilas el bastón de mariscal. Lo recuerdan algunos pasajes de Balzac, por asco a la monarquía liberal. Musset y Vigny no vacilan en achacar a esa nostalgia el *mal du siècle* de su generación. Béranger inicia en 1826 la boga del bonapartismo plebeyo con *Les souvenirs du peuple*, pero casi a la vez que Víctor Hugo y William Hazlitt contribuyan a aquel retrato heroico que llevaban en su alma los protagonistas de las novelas de Stendhal. Hasta en los dos cabos de Europa suenan los ecos de la leyenda: en Rusia la cantan Puchkin y Lermontov; en España, el traslado de las cenizas de Napoleón desde Santa Elena a París —hábil maniobra propagandística de Luis Felipe— inspira a Espronceda un vigoroso apóstrofe a aquel «mercader que con su vara mide/tu genio y tu virtud, misera Europa»; en Portugal, Almeida Garret recuerda en sus *Viajes por mi tierra* haber adquirido a un chamarilero de la feria de San Lázaro un cromo de Napoleón que hubo de costarle una severa paliza paterna.

Quizá no sea aventurado sacar de este bautismo de la literatura contemporánea una nueva conclusión sobre el sentido de la tangencia historia-literatura: la necesidad de un ingrediente de insatisfacción, de amargura y despecho, de frustración del anhelo, como primeros estímulos de la memoria. Son más propicios al sentimiento los ideales derrotados que los vencedores y eso lo supieron muy bien los españoles del siglo XVI —que no fueron modelo de tolerancia— cuando gozaban de romances fronterizos y luego moriscos, donde se idealizaron hasta el estereotipo burlesco los perfiles galantes de quienes, sobre derrotados, abandonaron el país. En fechas más recientes, el raro sortilegio que dos obras de Curzio Malaparte, *Kaputt* y *La piel* (1943 y 1949, respectivamente), han ejercido sobre los lectores europeos de postguerra se basa en la profunda deshonestidad de mezclar la crónica de la barbarie «magnífica» de los fascismos con la piedad por el dolor y la miseria que suscitaba y con un juego masoquista de apelación a la *digna indignidad* de un pueblo derrotado: una y otra cosa sólo eran posibles en la medida en que el lector podía sentirse generoso vencedor.

En la literatura moderna no se ha tratado tanto de la compasión por los vencidos, como de una seria convicción de que toda victoria es pírrica en el corazón de los hombres, que no vale la ruina que desencadena,

que todo entusiasmo ha de ser traicionado por la realidad. La semilla napoleónica de 1815 ha sido, en este orden de cosas, muy fecunda. El fruto de la revolución de 1848 son *Las flores del mal* de Baudelaire y *Madame Bovary* de Flaubert, las dos mayores purgas que recibiera el idealismo romántico, de la mano de la maldad sin heroísmo y del sentimentalismo sin gloria. La consecuencia de 1870 y de la rota de la Comuna de París es —a la par de los relatos de Jules Vallès— *Une saison en enfer* (1873), de Rimbaud, donde el hervor revolucionario se transforma en transgresión moral y estética de la norma burguesa. La mejor novela de la revolución mexicana de 1910, *Los de abajo* de Mariano Azuela, es una crónica desmenuzada del deterioro de un ideal que sólo reencuentra su inocencia originaria cuando el héroe muere cercado de sus enemigos en el mismo lugar donde comenzó su rebeldía. Las más hermosas novelas de las guerras de 1914 y 1939 son las que hablan de la desmovilización de sus héroes o del duro reanudar de la postguerra: de entre las norteamericanas, las dos más justamente famosas —*Adiós a las armas* (1929), de Ernest Hemingway y *Los desnudos y los muertos* (1944), de Norman Mailer— lo son por mor de esa peculiar sensación de inutilidad del esfuerzo, de caos reflejado en la misma escritura, de distancia entre el sujeto y la Historia, que saben participar a su lector.

Apuntaba más arriba que la *oblicuidad* de la obra literaria con respecto a la realidad que refleja forma parte de aquel axioma de generalización que Aristóteles formuló en la *Poética*. Y que se refiere no sólo al tratamiento de la acción, como hemos venido viendo, sino también a la representatividad y selección de los personajes. El grado más elemental de oblicuidad es aquél en el que el personaje reproduce los rasgos de tal o cual imagen histórica pero degradada, confusa o caricaturesca. Es la marca distintiva de los protagonistas stendhalianos, pero tampoco la desconocen algunos héroes de Balzac y algunos descontentadizos seres del teatro de Musset. Nuestro Galdós supo usar muy bien de ciertos subrayados históricos en sus novelas: Martín Muriel, *El audaz*, acaba en el manicomio creyéndose Robespierre, tras haber fracasado la intentona revolucionaria de Aranjuez, hermana menor del Terror; la Isidora Rufete de *La desheredada*, vaga burlada y derrotada por las calles de Madrid, a la vez que el pueblo soberano destierra a otro «impostor», el rey Amadeo de Saboya; Rosalía Pipaón, *La de Bringas*, vincula su destino de adúltera «de balde» y de expulsada de Palacio por revolución al más conocido,

pero idéntico castigo de su reina y señora, Isabel II, de quien es contrafigura.

Otras veces la representatividad de los personajes se apunala con una suerte de *plus* sentimental que el autor les otorga. Con mucha agudeza, Roland Barthes reparaba, a propósito de la figura de Charlot, que la plasmación del proletariado en la literatura contemporánea tiende a efectuarse bajo las especies del miserable, del marginado social, del mendigo patético. Y algo parecido sucede en los albores de nuestra literatura «social». El *Juan José* de Joaquín Dicenta, que la inaugura en la escena el año 1895, presenta su drama de obrero bajo la forma de un problema de honra marital vindicada que se desenlaza en forma calderoniana: como si las tribulaciones de un albañil de la España finisecular necesitaran subrayarse con una convención escénica, la venganza del amante en la infiel y el burlador, que ya conocían de sobra palcos y plateas del Teatro de la Comedia madrileño.

Más compleja es la *oblicuidad* del personaje cuando su mera condición humana reviste dimensiones epistemológicas cercanas a la metáfora: cuando su presencia toma caracteres de *situación* radical ante el mundo, como conocimos en el caso de aquellos *pícaros* que se trocaban en «atalayas de la vida humana», tal Guzmán de Alfarache. Un caso bien conocido al respecto es la presencia de niños como protagonistas y, mejor aún, como ópticas de relatos históricos. Nunca como en ellos se concitan los requisitos de las actitudes a que me vengo refiriendo en este apartado: la inmediatez y la «objetividad» del testimonio vienen garantizadas por la limpidez de la perspectiva infantil elegida; en grado más intencionado, la búsqueda de la inocencia histórica y la proximidad a lo vital espontáneo se producen de forma natural como respuesta salvadora ante holocaustos y miserias. Pocas cosas han removido más conciencias de postguerra que el diario de encierro de una muchacha judía, Ana Frank, por más que hoy sepamos lo que hubo de superchería y falsificación en el negocio de su publicación. No es casual tampoco que muchas novelas de la guerra civil españolas salvaran ciertos escollos censoriales y reflejaran cierto deseo colectivo de pureza y de exculpación usando de la perspectiva infantil: *Duelo en el paraíso* de Juan Goytisolo, *Los inocentes* de Manuel Lamana, *Primera memoria*, de Ana María Matute, *Los liberales*, de Francisco García Pavón... En otras obras, sin embargo, la visión infantil refuerza cierta denuncia implícita y, por otro lado, refleja el *descubrimiento* y la alianza incondicional

con la suerte de los vencidos: es el caso de filmes como *La prima Angélica*, de Carlos Saura, y de *Las largas vacaciones del 36*, de Jaime Camino, o el sentido de los mejores relatos de *Cabeza rapada*, de Jesús Fernández Santos. Y ya en las lindes mismas de la alegoría, cómo no pensar en la brillante obertura de la trilogía de Danzig de Gunther Grass, *El tambor de hojalata* (1959), la inolvidable historia de Oskar, el niño que quiso seguirlo siendo por encima de la mezquindad de los años nazis.

No es casual que casi todos los ejemplos que hemos examinado correspondan a novelas, porque el género nació en buena parte para realizar en su seno esa singular tangente de Poesía e Historia y quizá por eso ha sido objeto de tantas cavilaciones y hasta rechazos de los preceptistas. En 1887 y en su folleto *Apolo en Pafos*, Leopoldo Alas ponía en los labios de Clío —musa de la Historia— y de Calíope —musa de la Poesía Epica— razones para reivindicar la paternidad de ese género en el que reconocían «la forma más libre y comprensiva del arte»: si Clío arguye que «llegará un día en que será un crimen de lesa metafísica pretender que pueda haber belleza superior a la realidad» que combinan y reflejan los modernos relatos, Febo replica por Calíope en defensa de la «legitimidad de aquellas fábulas que poco o nada se cuidan de respetar la verdad, o sólo respetan la verdad de un orden y olvidan la de otros» (dilema que, dicho sea al paso, es la servidumbre y la gloria de la mejor narrativa del XIX: batalla que no sólo opone novelas entre sí sino que hace lidiar a elementos de una misma novela). Sin embargo, la rebatiña de Clío y Calíope era muy anterior a la fantasía de Clarín. Mateo Alemán llamó a su *Guzmán* «poética historia» en vano intento de resolver la antinomia. Lope de Vega nunca acabó de entender aquello que asentaba la gloria del viejo Cervantes y cuando puso mano a sus novelitas dedicadas a Marcia Leonarda relaciona este oficio con lo que «antes llamaban cuentos» y no llegaban a la letra impresa. Con tanta perplejidad como desparpajo, la pedantuela Nise de *La dama boba* apostilla la mención del griego Heliodoro con el comentario «Es que hay poesía en prosa», lo que no deja de ser una remota intuición de otro de los términos del problema: la tensión y la gracia de imaginación y estilo.

Y no le faltaba razón a Nise porque la primera novela moderna —era tan moderna que Cervantes no pensó en llamarla así: me refiero al *Quijote*— todavía está subrepticamente justificada y legitimada por los supues-

tos de la epopeya burlesca en verso *more ariostesco*. Y rara es la narración del siglo áureo español —las que abren el camino de la novela moderna— que no anda contaminada de un género afin o reminiscente de una forma genérica extraña a lo novelesco: el *Lazarillo de Tormes* es, en rigor, una epístola ficticia —que ensarta burlas folklóricas— en la que el de Tormes narra a un «Vuesa Merced» su pintoresco «caso»; la *Diana* de Jorge de Montemayor engaña su dependencia de la égloga conversada con artificios que vienen de la narración breve de intriga urbana (a la italiana) y con otros propios de los libros de caballería. Cervantes llega a ser la rosa de los vientos de todas las posibilidades intergenéricas: libro de pastores es *La Galatea*, relato bizantino el *Persiles*, entremés vuelto novela el *Rinconete y Cortadillo*, miscelánea de dichos y apotegmas débilmente novelados *El Licenciado Vidriera*. Y el mismo *Quijote* bebe de las normas del diálogo humanista como de la estructura itinerante del libro de caballería, pero a la vez nos anuncia —por el propósito autobiográfico de Ginés de Pasamonte— la tentadora proximidad de la narración picaresca y, por la comezón de los protagonistas de ser los pastores Quijotiz y Pancino, la posibilidad de seguir el juego con disfraz nuevo.

Seguir el juego —ahí está el descubrimiento capital—, con una sola regla: la de interpretar un mundo contingente y mutable —histórico— a través de una situación humana peculiar, de un *disfraz* de caballero o de pastor, de pícaro o de náufrago, de soldado de fortuna o de niño, de mujer enamorada o de médico rural. Esta proteica condición había de asegurar a la novela, a despecho de todas las preceptivas, su destino de punto de encuentro privilegiado. Más tarde vino la encarnación idealista de Georg Lukács a recordarnos su naturaleza de búsqueda de valores en un mundo incierto. O René Girard a contraponer dialécticamente la mentira romántica y la verdad novelesca, que viene a ser el implícito contraste que todo relato ofrece entre la realidad y el deseo de modificarla. Pero antes que los críticos, aquella misión había sido descubierta por los novelistas y por sus lectores. Y también por los inquisidores: lo supieron muy bien quienes prohibieron llevar a las colonias americanas libros de ficción, no fuera que los indios tomaran por verdad dianas y amadises... y por ficción las historias del Evangelio; lo sabía también aquel clérigo profesor de literatura que hace veinticinco años había acuñado un singular calambur, «las novelas, no-verlas». Era, y no lo sabía, su mejor homenaje al género.