

LIBROS

La «rentrée» de Carmen Martín Gaité

Vuelven, después de más de una década, algunos de los novelistas que se dieron a conocer en los años cincuenta formando parte de la generación que por entonces llamamos del medio siglo, y a quienes afectó de un modo profundo la crisis generacional que se produjo en el primer lustro de los sesenta. Este fue el caso, hará un par de años, de Juan García Hortelano, quien, con *El gran momento de Mary Tribune*, nos dio una imagen remozada y juguetona, muy elaborada en su lenguaje coloquial, de su crítica social anterior, la de *Nuevas amistades y Tormenta de verano*. Y este es el caso, hoy, de Luis Goytisolo, que ha publicado hace unos meses, en Méjico, un libro considerable, *Recuento* (todavía no autorizado en España), y de Carmen Martín Gaité que, con *Retahilas*, ha hecho una *rentrée* afortunada, después de doce años de silencio como novelista, en los que, sin embargo, nunca dejó de escribir, puesto que de esos años son sus dos investigaciones históricas —*El proceso de Macanaz* y *Usos amorosos del dieciocho en España*— y muchos de los artículos recogidos en el volumen *La búsqueda del interlocutor* y otras búsquedas.

No creo que la «crisis del realismo» explique por sí sola las crisis personales de los escritores, que, en un momento dado, dejaron de publicar, aunque esta será la razón que seguramente registrarán los

manuales de historia literaria. Me inclinaría más a pensar que, juntamente con la quiebra de una estética hubo grandes dificultades de encaje de esos escritores en una sociedad en rápida y sorprendente transformación económica, con todas las consecuencias sociales del cambio: paso de lo rural a lo urbano y de lo agrario a lo industrial; grandes migraciones de población; mitigación del aislamiento anterior y contacto con otras culturas; estallido universitario y contestación en la calle; profunda evolución de las costumbres; inicios del consumismo, etc. Todo ello, además, con una importante contradicción de fondo: el crecimiento económico no iba acompañado de un imprescindible desarrollo político, lo cual no sólo provocaba grandes tensiones sociales, sino que agudizaba también un viejo malestar intelectual, causado por el persistente e irritante control del Estado sobre cualquier producto cultural. En todo caso, crisis hubo y está, todavía hoy, por estudiar. No estaría mal, quizá, empezar el estudio preguntando a los protagonistas su opinión sobre el asunto.

Carmen Martín Gaité —en un reciente «monólogo» recogido por Robert Saladrigas— se refiere fuzgamente a esa cuestión: «A partir de esta novela (*Ritmo lento*, 1962) comencé a interrogarme sobre las cosas e inauguré lo que yo llamo *Cuadernos de todo*, que son blocs donde anoto lo que se me ocurre y de donde luego he sacado material para escribir artículos o para mi última novela que acaba de aparecer, *Retahilas*. Ciertamente que habría que inquirir acerca del carácter de esa interrogación «sobre las cosas», pero el simple enunciado basta, referido a un momento histórico determinado,



Carmen Martín Gaité.

para configurar una actitud que no fue sólo personal, sino también de toda una generación. Hasta qué punto el preguntarse «sobre las cosas» incluyó también una meditación sobre el oficio es algo cuya respuesta encontraremos en las novelas posteriores. En este sentido, y a la vista de los resultados, parece evidente que esa reflexión no sólo no excluyó las cuestiones literarias, sino que se centró sobre ellas, de tal modo que curiosamente y por caminos diversos aproximó a algunos de esos autores a la corriente que hoy parece predominar en la novelística española y que, en expresión de Benveniste —como he tratado de explicar en otros artículos—, es la del *discurso* frente a la de la *historia* que caracterizó al período 1954/62. Se me dirá que lo que es muy claro en el caso de Luis Goytisolo —y, anteriormente, en Juan Benet y Juan Goytisolo—, lo es menos, quizá, en el de la autora de *Retahilas*. Pero también es cierto que Carmen Martín Gaité nos ofrece un excelente ejemplo de reflexión teórica encarnada en el tema mismo de su novela, fundiendo así el discurso literario con los discursos relatantes de los dos personajes protagonistas de la novela. Se trata, en definitiva, de una meditación sobre el poder comunicativo del lengua-

je, tanto del literario, a través de la creación narrativa, como del cotidiano a través del diálogo.

La estructura externa de *Retahilas* es de una gran sencillez. Un breve «preludio» nos sitúa geográficamente e introduce a uno de los dos protagonistas —Germán—, con una técnica cinematográfica habitual que consiste en presentar una escena banal de llegada a un pueblo, sobre la cual podrían ir surgiendo los títulos de crédito. Un «epílogo», breve también, cierra la novela con una funcionalidad muy precisa. Y, entre preludio y epílogo, el cuerpo del libro compuesto de diez capítulos —más uno brevísimo— que corresponden a sendas «retahilas» o monólogos, cinco de Germán y otros cinco de su tía, Eulalia. ¿Qué se cuentan tía y sobrino a lo largo de la noche en la que velan la agonía de una anciana, abuela y bisabuela, respectivamente, de una y otro? A través del diálogo, Eulalia y Germán se dedican a reconstruir sus propias vidas, que enlazan por medio de los recuerdos familiares que les son comunes. Estos recuerdos son hechos cotidianos, tejido de unas vidas cualesquiera, pequeñas, irrelevantes anécdotas que a lo mejor hemos olvidado al término de la lectura del libro. Lo que permanece, en cambio, es el propósito de la au-

tora, es decir, haber establecido a través del diálogo una comunicación en la que los dos protagonistas han conseguido romper, aunque sea momentáneamente, sus respectivas soledades, y lo que es lo peor de ellas, la pérdida de la identidad, el agostamiento estéril de la personalidad solitaria.

Nos encontramos, pues, con diversas propuestas a distintos niveles conceptuales. Hay, ante todo, un planteamiento de base, la *incomunicación*. Frente a ella, la novela nos ofrece explícitamente una salida, la de recurrir a la *lengua como comunicación*, en una concepción corriente hoy entre algunos lingüistas: «Hay que considerar la comunicación como la función central de ese instrumento que es la lengua» (André Martinet). Por otra parte, en la cotidianidad, la lengua se organiza en el *diálogo como discurso emotivo* (en el sentido de Odgen y Richards), capaz de operar, como transmisor de experiencias, sentimientos y actitudes morales, una función catártica o salvadora en los sujetos del mismo. A la vez, se nos ofrece el *diálogo como forma literaria* que, a lo largo de su desarrollo, crea la estructura de la novela, puesto que no es otra que el propio discurrir dialogante, como se nos dice en el libro: «... las historias son su sucesión misma, su encenderse y surgir por un

orden irreplicable, el que les va marcando el interlocutor». Y, finalmente, la *novela misma como marco histórico* de la pasión de los personajes, es decir, de su soledad, de su incomunicación.

Creo que este último punto puede ser el más controvertido, como lo demuestra el hecho de que ninguno de los comentaristas anteriores de *Retahilas* lo haya tenido en cuenta, y uno de ellos —Pere Gimferrer en un por otra parte excelente artículo— parece más bien contrario a esta tesis: «... la intención de Carmen Martín Gaité es utilizar los datos externos (históricos, diría yo, J. M. C.) únicamente en la medida en que puedan procurar puntos de referencia para poner cerco al reducto íntimo de los personajes». Por el contrario, creo que las fugaces referencias históricas son fundamentales para extraer una consecuencia que sobrepasa el marco de la problemática individual de los protagonistas. Porque Eulalia y Germán viven, ciertamente, de un modo dramático su soledad y su incomunicación, pero las viven en un contexto social eminentemente antisolidario, de compartimientos estancos y de comunicación difícil, como fue el de la sociedad española de la posguerra, una posguerra artificialmente prolongada hasta hoy mismo. No quisiera dar una interpretación abusiva de *Retahilas*, pero cierto hábito de grandeza que atraviesa la obra viene dado, a mi entender, porque la autora consigue tipificar —a través de unas anécdotas aparentemente individuales, en especial en el caso de Eulalia— una situación colectiva. Parafraseando unas palabras de Lucien Goldmann, diríamos que en el libro de Carmen Martín Gaité encontramos algo que sólo está presente

en algunas obras literarias de envergadura y ambición, y que consiste en alcanzar el lugar del encuentro de la vida individual y de la vida de grupo, siendo su característica esencial la de levantar la conciencia colectiva hasta un grado de unidad superior hacia el cual estaba espontáneamente orientada, pero que no se habría conseguido en la mera descripción de la realidad empírica sin la intervención de la individualidad creadora.

Por todo ello, no es de extrañar que, con *Retahilas*, Carmen Martín Gaité nos haya dado su mejor obra literaria que, a la vez, es una de las mejores novelas españolas de los últimos años. Por eso me referí, líneas atrás, a una *rentree*—doce años después— afortunada. ■  
J. M. CASTELLET.

## Una de cal y otra de arena

Es curioso lo que a veces ocurre con autores que gozan de todo nuestro crédito y todo nuestro aprecio (en la medida en que se pueda decir esto sin sonrojo): dan sorpresas de una índole que, tras la irritación que producen, amenazan luego con encendernos de ira, para tranquilizarse después en consideraciones de tacto bastante más suave. Es de suponer el acuerdo en que el naufragio inesperado de un libro a la mitad de su lectura, cuando todos los indicios apuntaban en otro sentido, constituye una sorpresa más bien molesta, entre otras cosas porque la lectura ya no puede abandonarse, y esto por dos razones bien precisas, a saber: a) Es necesario el convencimiento de que el desastre no se remonta, y b), es necesario hacerse con todas las causas y motivos del naufragio y de la posible inexistencia de supervivientes.



Scott Fitzgerald.

En este caso, el ejemplo lo ofrece *Los malditos y los bellos*, de Francis Scott Fitzgerald, del que Ediciones Rodas ha publicado una desastrosa traducción. Aparecido en 1922, dos años después de *A este lado del Paraíso* y tres antes de *El gran Gatsby*, *Los malditos y los bellos*, reconstrucción airada del gran período temático de su autor, es un libro que gusta por lo que se entiende que Fitzgerald pretendía decir en él, y disgusta por lo que en realidad dice y cómo. Su tema, según las explicaciones de Fitzgerald a su editor (a tenor de lo que cuenta Arthur Mizener en *The Far Side of Paradise*) es la vida de Anthony Patch entre sus veinticinco y treinta y tres años (1913-1921). Es uno de tantos que poseen los gustos y las debilidades del artista, pero sin inspiración. Se cuenta cómo él y su bella esposa naufragan en los

escolllos de la disipación. Sin embargo, esa descripción no pasa de ser un retrato inacabado, construido con retazos mal ensamblados y recomido por una amargura que tiene bastante de quinceañera. El hundimiento de Anthony Patch y Gloria Gilbert, su esposa (tan bella como botarate) se narra con tal pretensión de minuciosidad y ajuste a lo real que el autor pierde de vista la credulidad del lector ante los estacazos y catástrofes que se desploman con un ritmo delirante sobre el estupefacción y absurdamente inútil protagonista y su estúpida consorte. Y ellos son los dos únicos personajes contruidos y descritos; el resto, un elenco bastante numeroso y variopinto, no pasa de constituir un muestrario de tipos esquemáticos y oportunistas que entran y salen en la vida del inane matrimonio al antojo de

nadie sabe quién, dando lugar a situaciones de cartón-piedra que se pretendían rebosantes de trepidación y dramatismo. En pos del análisis de una descomposición y llevado por el anhelo de un realismo moral (y costumbrista), Scott Fitzgerald perdió la perspectiva de una totalidad (la de la novela), que al fin se le fue de las manos. Nada en el libro nos mueve el corazón, salvo los fútiles gestos de Anthony y Gloria, en unos primeros capítulos, para engranar unas vidas que, al cabo, serán las de un par de imbéciles incapaces de respeto en su miseria, que desconocen hasta la utilidad del alcohol, pese a consumirlo en cantidades industriales. Por otro lado, los comentarios marginales del autor sobre los movimientos que su voluntad impone a los personajes no pueden resultar, en algunos momentos, más irritantemente moralistas, cuando no hipócritas.

Ahora bien, si Scott Fitzgerald no hubiera escrito esta novela tan desastrosa, tampoco hubiera podido afrontar, a mi juicio, *El gran Gatsby*, ni mucho menos ese magnífico, entrañable, trágico y asombrosamente amargo mosaico que son las *Historias de Pat Hobby*.

A los veintiséis años, con los primeros capítulos de su historia con Zelda encima y tras el éxito de *A este lado del Paraíso*, Fitzgerald tenía sus propias experiencias, tan abrumadoramente próximas que el rechinar de los dientes no podía por menos de obstruirle la reflexión, permitiendo que la compulsión y la necesidad de catarsis se le situaran, absolutamente irrefrenadas, ante un «ancha es Castilla» muy poco aconsejable. Pero el material con el que iba a obtener todo el respeto de propios y extraños y el cariño de sus lectores

ya estaba ahí—tiempo era lo único que necesitaba para poder poner distancia entre su vida y la hoja en blanco—, así como su empeño en escudriñar los entresijos y las oquedades de la tragedia y del sueño americano hecho añicos, elevándolos a la categoría de emblemas universales. Y si las páginas de *Los malditos y los bellos* no resultan muy pródigas en los rasgos de su magnífico talento, ni luce en ellas su capacidad para conducir al lector hasta la visión emocionada de lo que se le narra, tampoco son avaras en la demostración de su amargo romanticismo ni en los testimonios de su lucha por conseguir el dominio de los resortes y registros que le permitieran adecuar su expresión a sus intenciones. Y esto es lo que hace valioso el libro, convirtiéndolo en prueba convincente de la enorme pugna de un hombre por dejar constancia de los arrebatos de sus pasiones, la tozudez de su voluntad, la penetración de su lucidez y el temple de su espíritu. ■ CHAMORRO.

## Poesía surrealista en España

Hablar de poesía surrealista es difícil, porque el surrealismo, como todos los ismos, tiene lindes imprecisos y dinámicos. Si nos limitamos a considerar escritores surrealistas a cuantos militaron bajo la disciplina de Breton, la cosa es, evidentemente, más sencilla. Pero ni siquiera con ese criterio podríamos andar sobre seguro, porque—y la expulsión de nombres tan ligados a los primeros pasos de la Central Surrealista como Artaud o Soupault es buena prueba de ello— la nómina de los fieles sufrió las alteraciones propias de

un grupo decididamente politizado.

En esta misma sección (ver número 567) hemos comentado la «Biografía de Antonin Artaud», de J. Louis Brau (1), donde se recogían algunos aspectos de la combativa historia del surrealismo. Y si queremos referirnos a textos más nuestros, ahí está el comentario de Gómez de la Serna en su libro dedicado a los «ismos», «la crítica del surrealismo es difícil y casi no hay medio de entenderse si no se sobreentiende uno con los demás».

Con tales dificultades ha cargado Pablo Corbalán al plantearse el valioso libro que nos ocupa. En el plano de la génesis literaria sabido es que la definición inicial de surrealismo fue ampliamente desbordada. Para Breton, en el primer manifiesto, surrealismo era «el automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral». Aleixandre, enfrentado a esta definición, diría: «No soy ni he sido nunca un poeta surrealista (o superrealista, que es lo mismo), porque no he creído nunca en la base dogmática de este movimiento: la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística». Párrafo que, a su vez, podría confrontarse y anularse con otro posterior de Breton (Praga, 1935): «El automatismo psíquico no ha constituido nunca para el surrealismo un fin en sí, y pretender lo contrario es cometer un acto de mala fe».

Este es el resbaladizo

(1) Editorial Anagrama.