

críticos del peruano. Haremos, de todos modos, una excepción. Este es el capítulo VII dedicado a la más relevante de las obras de García Márquez: «Realidad total, novela total (*Cien años de soledad*). I. Una material total: a) Lo real objetivo; b) lo real imaginario.—II. Una forma total: a) El punto de vista espacial: las mudas del narrador; b) el punto de vista temporal: el tiempo circular, episodios que se muerden la cola; c) el punto de vista de nivel de realidad: contrapunto de lo real objetivo y de lo real imaginario.—III. La estrategia narrativa.»

A lo largo de todos ellos asistimos al análisis inteligente de cómo el novelista va desplegando sus poderosos recursos, ampliando personajes y ambientes, matizando o desarrollando detalles, creando, en suma, fragmentos de un mundo que reflejará en forma absoluta en *Cien años de soledad*. Sería, ahora con certeza, excesivo enumerar los logros interpretativos que en toda esta parte se dan. Hay algunos personalísimos como el estudio de determinadas técnicas usadas por el colombiano. Véase por ejemplo lo referente a las «cajas chinas» (p. 308)—elementos intermedios que el narrador introduce para revelar datos indirectamente—, o a los «vasos comunicantes» (p. 322)—fusión de circunstancias que se enriquecen mutuamente y dan una realidad nueva—.

Vargas Llosa no pierde oportunidad de señalar, según va presentándonos los relatos, ninguno de los factores que se incorporarán con plenitud a *Cien años de soledad*: Macondo, sus gentes y su atmósfera; la realidad social, los conflictos dramáticos que se acumulan; el humorismo—utilizado casi siempre para «debilitar» lo tremendo—, las técnicas—como las ya señaladas y otros recursos muy especiales: exageración, deformación—.

Llegamos así a *Cien años de soledad*. El crítico ya ha mostrado sus dotes para la disección suficientemente. Apenas tendrá ahora que atar cabos para poner en evidencia lo que, después de haberle seguido, es algo indicustible para quien conozca la novela: en *Cien años de soledad* García Márquez ha compendiado toda su creación anterior. Todas las narraciones hasta aquí analizadas no eran sino esbozos de este gran cuadro *totalizador*.

En este aspecto de «novela total» insiste Vargas Llosa (no ignoramos el relativismo que para él tiene esta denominación). Todo en ella es reminiscente de lo anterior, potenciado y explotado al máximo. Al hablar de la forma en que se produce la mezcla de elementos que ya han aparecido de alguna manera en otras narraciones, ¿cómo no pensar en el gran redescubierto de nuestros días, Valle-Inclán, precursor de casi todo y más que diestro en estas combinaciones? Ciertamente nos cuesta trabajo admitir que García Márquez no se haya interesado por Valle-Inclán. Que los «rizos charolados» del doctor Octavio Giraldo en

*El coronel no tiene quien le escriba* pasen al Pietro Crespi de *Cien años de soledad*, es menos sorprendente si tenemos en mente la obra de don Ramón.

Expuesto lo apuntado, Vargas Llosa va a referirse a una serie de aspectos fundamentales que, con independencia del tema de los antecedentes, dan la tónica de *Cien años de soledad*: el comportamiento sexual de los personajes como síntoma de una sociedad primitiva, las clases sociales, las costumbres—religión, educación, diversiones—como piedras de toque de esa sociedad; la historia individual—variedad de tipos humanos, su subagrupación, las paradojas de su conducta—, lo real imaginario—lo mágico, lo milagroso—, lo mítico legendario y lo fantástico.

En la segunda parte del capítulo se estudia ante todo el paso del narrador-omnisciente al narrador-personaje—en proceso contrario al de *Madame Bovary*—. Al referirse al planteamiento circular del tiempo, impecablemente definido por uno de los más sagaces críticos de García Márquez, Cesare Segre, dice Vargas Llosa: «Puede hablarse de la estructura temporal de la novela como de un gran círculo compuesto de numerosos círculos, contenidos unos dentro de otros, que se suceden, superponen y encabalgan, y que son de diámetros diferentes» (p. 550). Vargas Llosa, inexorable puntualizador siempre, ciñe al máximo el concepto del italiano en que se ha apoyado.

El último apartado de este subcapítulo nos muestra la que es, a nuestro entender la más importante de las claves que sostienen la originalidad de la novela. Es la determinada por el contraste entre el plano de realidad objetiva en que se sitúa muchas veces el narrador y la realidad imaginaria en que se sitúa lo narrado o viceversa. La impavidez en la descripción del armenio que se hace invisible en una feria y el halo de prodigio que hay en el relato del descubrimiento del hielo por los primeros Buendía ejemplifican perfectamente la cuestión. Vuelta al curioso tema de la literatura de caballerías: Vargas Llosa ha encontrado este mismo juego en *Tirant lo Blanc* (3).

El tercer subcapítulo es un asedio final a la novela mediante el análisis de elementos no puramente estructurales.

Cierra el libro un capítulo dedicado a las narraciones posteriores a *Cien años de soledad* y se alude a la novela, que, como es sabido, prepara desde hace tiempo el escritor colombiano en el ambiente de retiro que parece haber encontrado en Barcelona, *El otoño del patriarca*. Aquellas narraciones ponen en evidencia cómo García Márquez no se ha despegado del sistema, que tiene su hito máximo en *Cien años de*

---

(3) Véase el prólogo de VARGAS LLOSA a *Tirant lo Blanc*. Alianza Editorial. Madrid, 1969.

*soledad*, aunque su autor revele en ellas cierta voluntad de experimentación. Vargas Llosa no saca consecuencias, pero el lector no puede dejar de preguntarse si el colombiano será capaz de emprender un nuevo rumbo en su anunciada novela. Drama, tensión y confianza llenan esta expectativa. —LUIS SAINZ DE MEDRANO ARCE (Lérida, 70. MADRID).

MANUEL HALCÓN: *Obras completas*: Tomo I, 981 pp., Editorial Prensa Española, Madrid, 1971.

Pródiga siempre o casi siempre en poetas de primera línea, por lo que toca a la narrativa sólo ahora puede adjudicarse a Andalucía cierta representatividad en las letras españolas. Desde hace quince o veinte años, la presencia de otros tantos y considerables narradores andaluces, novelistas y cuentistas, cae fuera de dudas; no entraremos aquí en la cuestión de si puede o no hablarse de un *bum* de la narrativa andaluza actual, tema bastante debatido hoy en diarios y revistas, incluso sin que sus términos —y ni siquiera los de la palabreja— hayan sido aún fijados con la precisión que es del caso. Lo que sí resulta evidente es la existencia de un florecimiento sureño del género narrativo o, al menos, de todo un haz de buenos cultivadores andaluces del mismo.

Pero tampoco entrarán estas notas en apresuradas —es decir, irresponsables— relaciones de nombres. Se trata únicamente de dar cuenta del ingreso, en el terminante y comprometido terreno de las «obras completas», del novelista sevillano Manuel Halcón, y de dejar sugeridas, de paso, algunas señalizaciones conducentes a una pesquisa más detenida de su mayor o menor significación en los albores del informe, variopinto y disperso, pero no imaginario, movimiento de la narrativa andaluza contemporánea.

En esta primera entrega de sus *Obras completas*, integrada por los *Recuerdos de Fernando Villalón*, *Aventuras de Juan Lucas*, *La gran borrachera*, *Los Dueñas* y *Monólogo de una mujer fría*, quedan de manifiesto todas las coordenadas de la labor novelística de Halcón, así como los elementos ambientalés, humanos y literarios de que viene sirviéndose para realizarla.

Nos referimos en primer lugar a dos características bastante orientadoras y que, entre otras muchas, hace notar Paulina Crusat en su prólogo de ochenta y cuatro apretadas páginas: en cuanto al desarrollo y a los procedimientos narrativos de Halcón, su fluidez y su prescin-

dencia de reiteraciones; en cuanto al mundo social, su singular e invariable enfoque, desde la perspectiva del autor, «como terrateniente en el campo andaluz y miembro, en Sevilla, de una sociedad cuya intimidad siempre se ha dicho cerrada» (p. 14). Según la prologuista, este último factor es el que produce, básicamente, el «mundo propio» de Manuel Halcón, al depararle paisajes, gentes y atmósferas que, pese a su relevante llamatividad, «no habían sido aún explotados literariamente». Exacto o no tal juicio, son palmarias la continuidad y voluminosidad de la novelística halconiana en cuanto a ese punto concreto. Si otros narradores tocaron anteriormente las claves de ese mundo a que la Crusat se refiere, es evidente que ninguno lo había hecho antes tan desde dentro ni tan por largo como el autor que nos ocupa. No de modo total, como en un Galsworthy o en un Faulkner, pero sí parcialmente, las novelas de Manuel Halcón tienden además a componer un amplio retablo general de determinadas tierras y núcleos humanos; su obra en bloque comporta una cierta intención de «novela-río», ya que reaparecen a lo largo de ella personajes, se dan continuidades familiares, sociales y geográficas en el tiempo y en el espacio, y es permanente el perspectivismo, la mirada *desde arriba* con que, en cualquier caso, están vistas por el autor sus criaturas y su escenografía narrativas. Ejemplo bien significativo, desde las primeras páginas de este primer tomo de sus *completas* y concretamente en los *Recuerdos de Fernando Villalón* —poeta y ocasional adlátere de la generación del 27, labrador y ganadero, conde de Miraflores de los Angeles y tío del novelista—, son los capítulos dedicados al «Pernales», el último bandido andaluz a caballo, a quien Villalón conoció —también el narrador, en la niñez— y a quien, en su carácter de *héroe popular*, profesó el poeta cierta admiración, protección y afecto. O he aquí por otra parte, en la misma biografía villaloniana, unas líneas del capítulo «Don Andrés y doña Ana», padres del protagonista:

La plaza de toros estaba llena y el palco de la Maestranza mostraba su personal al pueblo, que entonces no odiaba a la aristocracia porque se limitaba a verla como en escaparate, sin intervención de la clase media, tal y como la clase media de hoy contempla a las figuras del cinema, a quienes copia los ademanes, los trajes y los besos, sin mezclar a su admiración la envidia, por lo lejos que se encuentra de los buenos estudios cinematográficos (pp. 112-113).

Sin un tono —ni un contenido implícito o explícito— de superioridad y de distancia, sin una actitud incomprensiva, que resultaría funestos en cualquier sentido; antes bien, con un espíritu permeable a las motivaciones del pueblo, muy sagaz en abundantes momentos y aun cor-