

Tres novelas de la guerra civil

Pocos hechos confirman la imbricación de la literatura con la historia como la guerra de España. Más de seiscientas novelas¹ de toda calidad y tenor, varios corpus de romanceros y un buen número de poesías subrayan este hecho.

Como consecuencia, muchos son también en los últimos años, los trabajos críticos sobre la literatura de la guerra, tanto sobre géneros como sobre autores, que tienden a reflexionar sobre el total de esa producción, dando una importante visión de conjunto². Algunas investigaciones se detienen en características generales, otras analizan obras particulares. En este último caso se pueden establecer dos tipos de estudios: los que se limitan a una obra o los que confrontan varias, estableciendo entre ellas oposiciones y diferencias.

Hay un inevitable diálogo textual producto del hecho de que muchos escritores están adscritos a la misma ideología. Esto lleva a que se puedan establecer fácilmente similitudes, oposiciones, convergencias y diferencias entre autores y producciones de diferentes épocas.

Tomemos como ejemplo tres nombres separados por el tiempo y por distintas actitudes frente a la literatura tales como son Goytisolo, Séndler y Rodoreda. Séndler es un narrador formal, conservador, y la construcción de su novelas transparenta el artificio —en el mejor sentido de la palabra—. Goytisolo es un renovador, creador de mundos tumultuosos. Rodoreda —proveniente de la literatura regional— es la hacedora de espacios narrativos aquietados e intimistas. Los tres están señalados —y este hecho que los unifica se traslada a sus obras— por una guerra civil que marcó indeleblemente a los españoles que la vivieron e incluso a los que nacieron después de la contienda.

A partir de 1939, la incomunicación cultural que sufría la península produjo una escisión entre los intelectuales que se fueron y los que se quedaron. Los que se fueron comenzaron a publicar sus novelas referidas a la guerra civil en otros países y durante mucho tiempo eso fue ignorado por los intelectuales españoles. Esta ignorancia fue mitigada con el tiempo y los canales de comunicación se ampliaron sobre todo a través de revistas como *Insula* o *Papeles de Son Armadans*. En 1960, Eugenio de Nora publica en el *Neue Zürcher Zeitung* su artículo «Der spanische Bürgerkrieg in Spiegel der spanische Literatur». A partir de este momento comienzan a salir a la luz trabajos que tienen en cuenta la producción del escritor español en el exilio y en esos años aparecen

¹ Bertrand de Muñoz, «Bibliografía de la novela de la guerra civil española» (La Torre, 1968) y «Suplemento a la Bibliografía de la novela de la guerra civil española» (La Torre, XVII, 1969).

² Posiblemente el estudio que dé forma más completa el estado de los estudios sobre la novela de la guerra civil sea el de Ignacio Elizalde «La guerra civil en la novela y en el teatro» (Letras de Deusto, n.º 35, 1986, pp. 3 y ss.).

las bibliografías de Durán (México 1964) y de Bertrand de Muñoz (P. Rico 1968 y 1969). Al mismo tiempo se publica la *Bibliografía General de la Guerra de España y sus antecedentes históricos* de Ricardo de la Cierva³.

Frente al tema, los estudiosos emplean varios sistemas para clasificar a los escritores de la guerra civil. Lo hacen bien por grupos, bien por fechas. Ambas divisiones ven como hecho fundamental la participación o no participación en la contienda fraterna.

Para Eugenio de Nora⁴ la división se establece entre los nacidos de 1890 a 1905 (Sénder por ejemplo), entre 1905 y 1920 (Rodoreda) y de 1922 en adelante (Goytisolo). Ponce de León⁵ basa su división en otras premisas: los que participaron (y aquí una subdivisión entre los que quedaron y los que partieron), los que no participaron por demasiado jóvenes pero la sufrieron y los emigrados de postguerra. Gonzalo Sobejano⁶ establece la división entre observadores, militantes e intérpretes de la guerra. Bertrand de Muñoz por su parte, divide las novelas producidas en novelas de la guerra presentida, de la guerra vivida, de la guerra recordada y de la guerra referida⁷.

Otras agrupaciones se han hecho teniendo en cuenta la fecha de aparición de la obra, en otras palabras: los que eran escritores consagrados antes de 1936, los que hicieron la guerra cuya obra surge en los 50 y los que no recuerdan personalmente el conflicto cuya obra bordea los 70.

Sea cual fuere el tipo de agrupación elegido, resulta en todos ellos que se trata de escritores que desarrollan sus ficciones a partir del tema de la guerra civil. Dentro de esa temática de fondo aparecen núcleos, líneas reiterativas, motivos, que surgen una y otra vez en esta prosa. Son ellos la vacuidad de la burguesía, la reivindicación laboral (campesina o proletaria), la falta de justicia y ciertas consecuencias de la guerra como la que constituye un subtema relevante: la infancia víctima de la violencia bélica⁸ (Goytisolo, Matute entre otros).

Este subtema tiene tanta importancia porque pone de manifiesto que la situación bélica fue incomprensible para los que entonces eran niños. Cuando crecieron, el recuerdo de la contienda, modificado por la información histórica, construyó la base de esas novelas en las que se desenvuelve una vida infantil, a veces autobiográfica, que tiene como telón de fondo la lucha de los mayores y como testigo al propio niño.

I

Justamente a este grupo pertenece *Duelo en el Paraíso* (1956) de Juan Goytisolo, un texto con una estructura aparentemente tomada de la novela policial, ya que se inicia

³ Para otros estudios remito al trabajo citado de Elizalde.

⁴ Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea* (Madrid 1970/73, 4 vol.).

⁵ Ponce de León, *La novela de la guerra civil* (Madrid, 1971).

⁶ Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo* (Madrid, 1975).

⁷ Bertrand de Muñoz, *La guerra civil española en la novela* (Madrid, 1982, 2 vol.). *Otras obras que se refieren a estas novelas son las de Juan Ignacio Ferreras* *Tendencia de la novela española, 1931-1969* (París, 1970) *y el ya clásico ensayo de Marra-López, Narrativa española fuera de España (1939-1961)* (Madrid, 1962) *entre otras*.

⁸ Godoy Gallardo, *La infancia en la narrativa española de postguerra* (Madrid, 1979).

con el descubrimiento de un cadáver, pero que se aparta prontamente de las pautas del género.

La víctima es un niño de doce años y el enigma de su muerte se va revelando a través de las informaciones que brindan otros personajes quienes, al enterarse de lo acaecido, se sumergen en sus propios recuerdos y producen otras historias superpuestas anudando realidad y fantasía, pasado y presente.

Podemos dividir esas superposiciones y complementaciones de información de la siguiente manera: a) por Elósegui; b) por otros personajes; c) por los niños refugiados. En un último apartado consideramos los diferentes tipos de discursos, los contactos literatura-historia y las precisiones espacio-temporales.

a)

Elósegui que encuentra al niño, es también quien descubre la banda y el primero que se siente aprisionado por una naturaleza mágica. Con Elósegui entra en el texto la llegada de Abel, su prehistoria de orfandad y esperanzas, su clase social y su belleza.

Es también a través de Elósegui que quedan configurados los espacios: el espacio abierto del bosque y los cerrados de la escuela y de la finca. Esta última pareciera en un principio haber poseído la exclusividad de lo extraño-atemporal pero ahora es el bosque el que se torna embrujado en esa jornada en la que se desarrolla el relato.

Todo se ha vuelto mágico. Las escenas se tornan ilógicas como la que corresponde a la aparición y desaparición de los rostros desfigurados por las pinturas rituales. De allí se desprende que el disfraz y el rito son una constante en la banda de los niños. Elósegui lo recuerda mientras contempla una máscara antigás abandonada y rememora los juegos del día anterior, juegos fantasmagóricos cercanos a figuras de pesadilla⁹.

La pintura del niño que emerge ante Elósegui es también asimilada a la locura¹⁰. Hay una locura belicista que encastra los roles de soldado y de niño refugiado por dos elementos de uso común: una mochila y una cartuchera. El niño musita «No he sido yo» y el enigma de la muerte de Abel comienza a revelarse: «Era uno de los niños de la escuela y no era el Arcángel. Esto sucede en las primeras páginas de la novela y pone en primer plano el otro enigma policial: el móvil.

Frente a Elósegui se desenvuelven dos mundos, uno ordinario (la vecindad del frente —disparos cada vez más cercanos, voladura de los fortines— ocultamiento e idea de entrega al enemigo) y otro mágico (presencia del niño muerto misteriosamente, disparo sin origen conocido, huida del niño pintado, desaparición de los habitantes de la escuela, el texto que apretaba Abel en su mano, el ramo de amapolas, los conjuros y los ademanes faunescos).

En el inmediato pasado de Elósegui republicano aparece la figura de Dora con la que anuda una relación que se torna deformada a causa de la guerra. La presencia de

⁹ A la preferencia de Goytisolo por el uso de máscaras se refiere Lázaro Jesús Lázaro, *La novelística de Juan Goytisolo* (Madrid, 1984).

¹⁰ La locura está cerca de la magia. La locura de Estanislao, del Gallego, de los niños, la que configura la pasividad de Abel se confunden a veces con elementos mágicos.

la maestra muerta y de sus recuerdos circulan junto al personaje del estudiante riojano convertido en guerrero por las circunstancias.

En el presente narrativo y en el mismo espacio cuando, hacia el final del texto, Elósegui es hecho prisionero en el campo nacional, aparece otra mujer —Begoña— vieja relación no contaminada por la guerra.

Por último, en los recuerdos de Elósegui está Jordi, el eunuco de voz aflautada y corpachón fofo que protagoniza junto a Martín, momentos de esparcimiento y solaz y que es testigo del primer encuentro entre aquél y Abel.

b)

Está también Jordi uno de los concurrentes a las reuniones de las hermanas Rossi, personajes que informan sobre otro fragmento del enigma. Fue en su casa donde Abel y Pablo robaron el arma homicida. Son también ellas las que ponen de manifiesto un subtema de la guerra: las confrontaciones dentro de la misma familia, las posibles delaciones, los apresurados cambios de bando expresados a través de una visión irónica.

Pablo, el pequeño traidor, aparece también en la voz del personaje marginal que es el Gallego, quien da además su propia visión de Abel. Él fue el testigo de su paso de la soledad a la dependencia, primero de Pablo y después de todo el grupo. Por medio del flash-back nos acercamos al último verano: los juegos y paseos solitarios de Abel y su visión, en uno de ellos, de la pandilla de chicos refugiados persiguiendo al mendigo. Esto tiene como consecuencia el inicio de una amistad entre el vagabundo inventor, veterano de Cuba, excéntrico confidente, elaborador de sentencias, compinche de aventuras, y el niño solitario que encuentra un oído atento al relato de la muerte de sus padres, un consejero paradójico y un creador de emociones como buscar agua y tesoros con varitas de avellano, seguir pistas de zorros y cazar liebres. Esta relación feliz —posiblemente la única positiva en toda la novela— se trunca con la aparición de Pablo que aleja al Gallego de Abel hasta el punto de que el niño catalán aparece en el invierno, formando parte de la banda que ataca al mendigo.

El cuarto personaje que pone en el presente narrativo el pasado de Abel, es Filomena, la criada gallega de «El Paraíso» la finca cuyo nombre juega semánticamente con el título (duelo en la finca por la muerte del niño; duelo entre los niños en un paraíso natural al margen de la guerra). Filomena, protectora y amiga del niño huérfano, es entonces servidora de Estanislao, tía abuela de Abel, y de su hija Águeda.

La historia de Estanislao oficia de interludio en la sórdida historia de Abel y del presente. Es una historia de fortunas perdidas, maridos viciosos e inútiles, de posesiones de ultramar, de rastros de recuerdos caribeños, elementos todos que enmarcan la relación enfermiza de Estanislao con su pequeño hijo David. El relato, independiente dentro de la novela, no agota en esto su juego estructural sino que en sí mismo el pasado es plausible de ser modificado, de detenerse «como en una película», de no avanzar. Ese mismo pasado va a aparecer en el presente. En efecto, el título del vals perteneciente al entierro de David, «Dios nunca muere» aparecerá como misterioso mensaje en la mano de Abel muerto.