

Para la creación de un lenguaje narrativo moderno. La narrativa catalana en el marco de las literaturas peninsulares del primer tercio del siglo XX

JUAN M. RIBERA LLOPIS

I. EN TORNO A LA NARRATIVA CATALANA

Hay dos textos que, en la recuperación y reciclaje de la retrasada tradición narrativa catalana contemporánea, ayudan a configurar los límites del espacio histórico-literario del género perdido. *L'orfeneta de Menàrguens* (1862) de Antoni de Bofarull, por ser la primera novela editada en catalán desde *Tirant lo Blanc*, también por la lograda coherencia textual entre lenguaje y argumento —reto importante cuando en su mismo prólogo el autor planteaba la limitación que para el narrador suponía la carencia de la codificación lingüística—, y la carta-prólogo de Emile Zola a Narcís Oller y sobre *La Papallona* (1882) por lo que tiene de provocación catártica sobre quien creará el corpus más importante de la novelística catalana del ochocientos. Esto último sin relegar el significado que en el mismo sentido aportarán los consejos y dictados de Josep Yxart y Joan Sardà sobre Narcís Oller. Dos textos —puestos a esquematizar el punto de partida del proceso que aquí interesa revisar— más uno que tenía que haber sido, este último, ya no la propuesta plena de una narrativa catalana del novecientos sino, quizás él mismo, la primera narración objetivamente de nuestro siglo. Me refiero —y quiero advertir ya, por la hipótesis que después se establecerá, que aquí habla más el crítico que el lector— a la glosa II de *La Ben Plantada* (1911) de Eugeni D'Ors, a esa glosa y al resto del texto que la arroja y donde leemos:

Guarda't, guarda't, admiració meva, dempènyer-me a lirisme, quan em cal tractar de la figura de la Ben Plantada. Ni a comparances et donis ni els mots imprecisos i prestigiosos, apelladors fàcils a la suggestió fàcil, et sàpiguen temptar. No cantis res, no exaltis res, no barregis res. Defineix, compta, amida. Poguessis dir com Stendhal, foll no obstant de passió per l'esglesia de Sant Pere de Roma, en començar-ne la descripció: 'Voici des détails exacts'.»

El texto de D'Ors formulaba en catalán, tal vez desde su negación, lo que *debía ser* la novela contemporánea. Daba un paso extralimitado de cara a la adecuación de la narrativa catalana con respecto a la europea, cuando la poesía ya lo había hecho, y, según él, cuando los ejercicios narrativos inmediatamente anteriores no aportaban nada, todo lo contrario, se retrotraían ochocientos atrás. La articulación narrativa de las glosas orsianas tenía que habernos instalado en ese punto, ofreciéndonos ese logro, o haber dado paso a una producción clarificadora de la cuestión. En manos de otros, y aunque así fuera, si es que Eugeni D'Ors no podía ofrecerse a sí mismo como practicante de su propia norma. Entre lo uno y lo otro, entre un texto y otros —retrotrayéndonos ahora aquí a los recuperados del siglo pasado— se había logrado consolidar aceleradamente una tradición y configurar un lenguaje apto para la narración que, en el punto de llegada en el que por ahora andábamós situados, en 1911, no hacía otra cosa que ser expurgado y dispuesto para su definitiva andadura. Antoni de Bofarull desvelaba las carencias del escritor aventurado a narrar en catalán, mientras que, y no obstante, de Jaume Collell en 1868 a Joan Maragall en 1901, pasando por otros como Carles Bosch de Trinxeria en 1889, y bajo los más diversos prismas e intenciones, constantes voces habían reclamado la urgencia del ejercicio narrativo junto al lírico en la recuperación literaria del catalán. Lograda, al parecer, esa existencia, Eugeni D'Ors se permitía el cincelado final que acabaría con tantos desvelos pretéritos. O así debía haber sido. La carencia de un modelo lingüístico consistente parece ser el principal *handicap* que había lastrado la novela catalana en el capítulo aquí revisado e incluso en toda su historia inmediatamente posterior si atendemos a advertencias objetivamente autocríticas lanzadas por ensayistas como J. Marco y J. Molas. Primera advertencia, a posteriori, de que la experiencia orsiana o *noucentista* con la prosa narrativa, digámoslo ya, no funcionó. Y no solamente no funcionó sino que, más allá de los compendios de glosas de Eugeni D'Ors articulados en torno a un eje común —lo que les concedía naturaleza narrativa— y de dos aportaciones que después atenderemos, la narrativa del momento *noucentista* o seguía nutriéndose del capítulo histórico que había querido rebatir o se cerraba sobre sí misma, anulándose a modo de escorpión literario.

El referido y rebatido capítulo que retroactivamente se devolvía al ocho-

cientos era el del *modernisme* y el de la práctica de una narrativa en superficie muchas cosas —de ruralista a naturalista— y en profundidad y en esencia simbolista. En ella está la primera formulación y práctica consistente, en catalán, de un lenguaje narrativo contemporáneo. Eso, a pesar de que sus mismos cultivadores en 1893 y a raíz de la traducción y representación de Maeterlinck en Sitges aún se plantearan la eficiencia estética de la lengua catalana (J. Marco, 1989: p. 34). Eso, también, a pesar de la negación *noucentista*. Incluso a pesar de que, en no pocas ocasiones, la crítica se haya acercado al estudio de esa narrativa poniendo en tela de juicio su misma existencia.

Podríamos empezar nuestra aproximación desde aquí, desde algunas lecturas críticas hechas *a posteriori*, desde el presente. El error, o el problema, está en la deformación que supone el considerar todavía que la prosa de aliento narrativo sólo trasciende a la categoría de novela cuando el texto se vuelca sobre la realidad o se traduce a través de ella. Incluso en el artículo de Carles Riba, de 1925 (C. Riba, 1976: vol. II, pp. 314-320), por el que desde la estética preferentemente *noucentista* se volvía finalmente sobre la caracterización de lo que se podría entender como novela y del por qué y para qué de su existencia, el autor hace enlazar el purísimo psicologismo al que se quiere acceder con la existencia de un trasfondo social —de una ética— que, tanto lo provoque, como se contemple en él. Ese sesgo que aquí incide fundamentalmente en cuestiones de contenido puede pasar a consideraciones de orden formal y lingüístico según en manos de qué crítico estemos. J. Fuster (1978: pp. 76-77) sentencia:

«La prosa catalana que s'escriu entre l'un i l'altre segle va guanyant en fluïdesa (...), la prosa demana, en canvi, un mínim de *naturalitat* en les seves aplicacions conceptuals, descriptives, narratives: *naturalitat* literària, evidentment, que només sorgeix o pot sorgir en un estadi consolidat de l'evolució cultural de la llengua.»

Añade, en esa línea, que «... l'estètica del Modernisme implicava tant una predilecció per a la poesia com una impotència per a la novel·la» (1988: p. 77). ¿Impotencia para la novela o, cabría preguntarse, para algún tipo de novela? Como después va y resulta que —como antes se ha dicho— gran parte de la producción narrativa *modernista* es de ambientación rural y, por lo visto, no hay nada tan natural como el propio espacio de la naturaleza, el polemista valenciano acaba por afirmar que la novela cronológicamente del cruce de siglos crece al margen del *modernisme* y —en eso estamos más de acuerdo— del *noucentisme* (1978: p. 78). Lo que le ocurre, y así se cierra el círculo sobre el equívoco crítico que aquí sólo he querido ejemplificar tomándole prestados los textos a J. Fuster, es que, como el ruralismo con que se encuen-

tra es fundamentalmente descriptivo y digamos que no, por ejemplo, costumbrista, también éste acaba por alejarse de la realidad —por rural que aquella fuera— en detrimento de la narración y del psicologismo pretendidos (1978: p. 81).

Lo que no quiere entender esa directriz crítica es que el texto *modernista* accede a esos logros y los articula reciamente mediante la descripción. Se tejen simbolísticamente a través de ella que nunca actúa como plano independiente de la trama; ésta última es inherente al ejercicio lingüístico y, así, fondo y forma presentan una compacidad inquebrantable. De este modo, lo que incluso se ha llamado *segundo naturalismo*, es en profundidad un aguijónazo de muerte contra el positivismo y un particular ejercicio paralelo a la reacción espiritualista finisecular. Claro que esto está dicho hace mucho tiempo y, por otra parte, basta la lectura de los textos, el instinto de lectura sobre los textos para detectarlo. Por eso, J. Fuster (1978: pp. 81-83), lector perspicaz, crítico apasionado, y volvemos a utilizarlo como botón de muestra, no puede dejar de reconocer cierto «joc d'interaccions» en Raimon Casellas —claro está que Raimon Casellas es para él un *modernista* discutible— ni, de una forma u otra, en «Víctor Català»-Caterina Albert a quien la justifica por su «instint literari vertaderament poderós». Lo que hay en ellos, en Joaquim Ruyra también, es una utilización consciente de la inspiración como medio indagador que bordea —correspondencia generacional— la «teoria de la paraula viva» de Joan Maragall.

Por ahí se perfila una narrativa que no puede ser, positivísticamente, realista. Y es esa la narrativa que, por encima de la de Narcís Oller, para críticos como J. Marco (1989: pp. 37, 41), constituye el primer punto de referencia o modelo para la prosa narrativa catalana contemporánea. Lo es porque se plantea una constante existencial de fondo. Raimon Casellas dará forma narrativa a un nietzscheanismo que, de Jaume Brossa a Joan Pérez Jorba o a Joan Maragall, parecía haber invadido el espectro intelectual catalán por encima de otras presencias finalmente desechadas —así la de Emile Zola— o que no enraizaron en profundidad —Gabrielle D'Annunzio, por ejemplo—. Logra Raimon Casellas espacializar la tragedia del hombre, ser dual, en su relación con el entorno. En definitiva, la tragedia del artista tal y como la presiente el *modernisme*. Para ello formula la teoría del *realismo paradójico* que, tal y como lo ha explicado J. Castellanos (1983: vol. I, pp. 374-381), provoca la existencia de la obra de arte mediante el choque entre la subjetividad del artista y el mundo exterior. Esa será la experiencia casi inevitable del personaje central de la novela *modernista*.

Pero es también el primer corpus narrativamente importante en nuestra tradición porque ese fondo y esa experiencia condicionan, por una parte, una

estructura fundamental en las narraciones que quieran sacarlos a la luz. Es la del viaje —iniciático o condenatorio— o, paralelamente, la de la novela de aprendizaje. Y, por otra, un lenguaje propicio para la sacudida que pretende ejercer el texto. Raimon Casellas, bajo la fascinación sentida por Maeterlinck, descubre el poder de la sugestión que le conducirá, mediante el «principio de intensidad» (cito por J. Castellanos, 1986: p. 486), a trascender la apariencia de las cosas. Ese proceso se hará viable mediante la utilización de la denominada «lengua mascle», entendida como sinónimo de lenguaje original, sincero (ver J. LL. Marfany, 1975: pp. 193-194), y que nos introduce en el proceso de la sugestión referida mediante —recuérdese que hablamos de sacudida— un registro lingüístico marcadamente enfatizador. Una vez más, Raimon Casellas (1893) formula:

«Construcción monótona de ciertas oraciones, cuyos giros y vocablos, repetidos hasta el extremo, chocan por lo desabridos e inusitados; mas por lo mismo que chocan, se pegan al oído y se imponen a la imaginación (...). Estas cantilenas de una misma frase, estas letanías de un mismo vocablo, este porfiado machaqueo de un mismo sonido, acaban por hipnotizar el alma del oyente, hasta llevarlo a ciegas y sin voluntad, por el camino angustioso de la sugestión.»

Resuelta la simbiosis de todo ello en *Els sots feréstecs* (1901), Raimon Casellas lanza el paradigma fundamental de la novela *modernista* catalana que traza una pronta tradición a través de títulos como *Solitud* (1905) de «Víctor Català» o *Josafat* (1906) de Prudenci Bertrana y que parece clausurarse con *La vida i la mort de Jordi Fraguinals* (1912) de Josep Pous i Pagès, novela que vuelve sobre estructuras para entonces, después del *impass modernista*, ya caducas. Ahora bien, que la fidelidad al citado paradigma condujera a la especialización prioritaria de orden rural no debe confundir las cosas. Se trata, con toda seguridad y acierto, de un espacio trascendido. Que ese mismo reflejo generalizara la recomposición del discurso narrativo mediante textos fragmentados me parece que tanto debe a elementos socio-literarios de orden externo —la publicación fragmentada de esas futuras novelas en prensa periódica— como a la maestría ganada en la composición del relato breve. En cualquier caso creo que ya nada debe a una limitación de corte costumbrista o documentalista —porque su lenguaje modificó el registro—, mientras que por el contrario, y fuera como fuese, permite el acceso a una disposición del texto que se aviene con la tensión de fondo referida como fundamental. Una última acotación quisiera añadir. Opino que la experiencia estructural y lingüística aquí sintetizada es trasladable, con todo cuidado, a textos ciertamente menores, pero importantes en su configuración, escritos en Valencia y Baleares. Por ejemplo de Bernat Morales San Martín y de Salvador Galmés. Por

mucho que la tradición narrativa en esos parajes no presentara el punto de desarrollo que documenta en la Cataluña administrativa, se puede trazar una coordenada que, ya en ese momento, cohesiona la narrativa escrita en catalán (ver J.M. Ribera, 1988).

Y todo eso, y con todo, ubicado en una trayectoria histórica. Que por eso se ha podido afirmar que «Víctor Català» lingüísticamente se sitúa en la línea *renaixentista*, incluso que el modelo de registros y tonos lingüísticos como medio para configurar a sus personajes lo halla en Angel Guimerà; y también que Joaquim Ruyra y Raimon Casellas se instalan en la creciente perspectiva *fabrística* sobre la lengua (J. Fuster, 1978: p. 31; J. Castellanos, 1986: p. 582). Pero esa misma idea de localizarse en una trayectoria histórica le posibilita proyectarse sobre el futuro. Es en este sentido donde entiendo que el corpus narrativo *modernista* incide —más incluso que las evoluciones y equilibrios inmediatamente posteriores, y sobre todo en lo que significa como riesgo estructural y lingüístico— en las formulaciones del *avantguardisme* histórico catalán. Recogido el impulso abierto de la sugestión, la intersección de los planos narrativos, la fracturación del mismo discurso narrativo, las imágenes construidas tanto directamente sobre la inmanencia del subconsciente como a partir de la propia naturaleza del lenguaje trascienden a un código estético altamente evolucionado.

Que la prosa narrativa no fuera el género prioritario del vanguardismo, como quizá cuantitativamente no lo había sido del simbolismo, no es óbice para afirmar que no existe, en la misma línea en que se haya podido sentenciar que no existe la narrativa simbolista. J. Molas (1987) recoge muestras del ejercicio *avantguardista* en prosa. Así *Gris i el cadmi* (1926) de Josep M. Junoy, o *La klàxon i el camí* (1931) de Carles Sindreu. Sobre todo la aportación de Salvador Dalí y de J.V. Foix, los fragmentos de cuyo *Diari 1918 – Gertrudis* en particular— me parecen la contribución más rotunda a la materia aquí tratada tras la introducción a su universo que el propio J. Molas nos ha ofrecido en diferentes ocasiones, y recuerdo sus palabras en 1989 en la Fundación Ortega y Gasset (Madrid) y en la Facultad de Filología-UCM. No me detendré ahora en su vaciado, pues no haría otra cosa que apropiarme de sus juicios y sugerencias. Lo que me interesa plantear es que entiendo como existentes —evolucionadas, claro está— unas costantes que confirman un hilo conductor coherente en la evolución del lenguaje narrativo moderno. Si para unos y otros textos se ha podido jugar con términos como «assaigs de narració», ensayos narrativos, y si no se les permite sobrepasar aquello que se pueda entender como «col·lecció de proses líriques», prosas líricas, es por un lado, porque algo parece acercarlos entre sí, también porque no se quiere acatar que la narrativa de nuestro siglo no hace otra cosa que ensayar formu-

laciones propias —como el anterior lo había hecho, accediendo del relato romántico al hiper-positivismo naturalista—. Dejando al margen que esa constante búsqueda se haya reducido en muchas ocasiones a soluciones de compromiso o circunstanciales.

Lo cierto es que esa tendencia crítica que no reconoce logros y hallazgos encontrados desde ese prisma, tampoco—en consecuencia—se los puede reconocer a los que se propugnan desde la teoría orsiana. El lirismo achacado a los primeros se traduce a la hora de descalificar a los *noucentistes* en incapacidad para novelar. Siempre, y en ambos casos, por su *irrealismo*, por el sentimiento *antiépico* del que hablará A. Manent refiriéndose a los segundos (cito por J. Fuster, 1978, p. 243). Nosotros, aquí, lo que venimos a establecer no es coincidente con este criterio. La prosa *noucentista* también persigue confirmar un lenguaje narrativo para el tiempo presente en un afán paralelo con el tándem *modernisme-avantgardisme*. Eso se lo reconocemos. Pero donde estos últimos alcanzan una aportación perdurable, los *noucentistes* no logran perfilar su código o, al menos en los títulos de más peso que se cuelan en su propia cronología, viven evolucionadamente de las rentas del ejercicio *modernista* y sin aventurarse a las cuotas de riesgo del *avantgardisme*. Fracasan los *noucentistes* en su empresa de dotar a la sociedad catalana coetánea de una narrativa propia del novecientos, no llegando a adecuarse con la novela europea de entreguerras, tanto en el replanteamiento de la argumentación —Thomas Mann, Franz Kafka— como en la consolidación formal —James Joyce—. Los elementos parangonables que establece J. Murgades (1987: p. 96) entre Eugeni D'Ors y la narrativa del siglo xx, y que yo mismo en ocasiones he procurado —psicologismo, visualización detallista, instantaneidad secuencial— a la postre son insuficientes.

Los de la primera hornada —Eugeni D'Ors, Josep Carner— no parecen ir más allá de la utilización del patrón lingüístico orsiano. Los de la segunda, los llamados *neonoucentistes*, con producción preferentemente a partir de los años veinte, llevarán esa lección a una espacialización narrativa con más posibilidades pero que, argumentalmente, acaba por resultar circunstancial sino plana y, formalmente, poco firme sino incierta. Carles Soldevila construye su novelística —¿hasta ahí llegaba el ejemplo de D'Ors?— sobre la base previa de la filosofía urbana de sus colaboraciones periodísticas. Sus novelas —*Fanny* (1929), como muestra— no superan la categoría de la literatura programática (ver C. Arnau, 1987: pp. 89, 91, 104) que queda trabada en su propio credo de modernidad, resultando circunstancial; discurso, además, perdido en un ensayismo formal, el del monólogo, que no cuaja, tal vez mejorado en *Valentina* (1933) (C. Arnau, 1987: p. 107). Por su cuenta, Francesc Trabal arriesga mucho más al retratar o merodear por entre las costumbres de esos mundos

que se pretenden exquisitos. Llega a hacer estallar los referentes realistas e instaura como eje del texto la propia tensión argumental del *amour fou*. Así, *Judita* (1930) puede llegar a ser entendida como novela surrealista (C. Arnau, 1987: pp. 134-140). Su obra acota también otros terrenos como el de la autointertextualidad o el de cuestionar el propio texto desde su interior. Pero eso tiene otros riesgos, e intentaremos plantearlo cuando le busquemos un parejo ejemplo castellano. No obstante, y según todo eso, merece ser apreciado como «... una troballa brillant en la novel·lística d'aquesta època» (C. Arnau, 1987: p. 126). Como vivificador del escenario congelado por Carles Soldevila, sí; como escritor de un texto que logre despegar de su propia circunstancia creativa, está por ver. Quizás a la luz de la comparación.

En cualquier caso, eso es lo producido por los instalados en la línea *neo-noucentista*. Los que C. Arnau (1987) titula acertadamente *integrats* frente a los otros, al resto, el de los *marginats*. Aquí caben muchos, los recuperados como Joan Puig i Ferrater, también los coetáneos de aquéllos. Y creo que es innegable reconocer que en este segundo sector lo que se halla es una evolución naturalizada de los presupuestos *modernistes* en los más variados aspectos, cruzados con aportaciones posteriores bien o irregularmente aprendidas. Tanto Miquel Llor como Sebastià Juan Arbó trabajan con la estructura de la novela de aprendizaje o de viaje iniciático, atravesada por el acercamiento a técnicas como la del monólogo interior. Pero incluso cuando renuncian a esa naturalizada evolución formal y regresan a modelos previos al *modernisme* —con *Laura a la ciutat dels Sants* (1931), con *Terres de l'Ebre* (1932)—, recogen el poso del lenguaje narrativo del cruce de siglos. Sólo a modo de ejemplo, pensemos en la concepción del tiempo, en la simbología de la luz, en el paseo de la mirada de la citada novela de Miquel Llor que ya están en *Solitud*; también en el lenguaje de la novela de Sebastià Juan Arbó y recordemos la categoría de la *llengua mascle*.

... Pero es que, además, en torno al texto, circunstancias de todo tipo potencian la presencia evolucionada de esa línea. Una de ellas —y lo ha explicitado J. Ll. Marfany (1975: p. 92)—, que la realidad instalada frente al hecho literario era más la de esos títulos —y en ese sentido, aún también la de los textos *modernistes*— y no la de los reducidos círculos *noucentistes*. Por eso los *noucentistes* no querían ningún rastro de reflejo real en la literatura, porque desmontaría la falacia de su modelo social por inexistente. También, por ejemplo, que de los *modernistes* a los autores ahora citados, incluyendo a los *noucentistes*, poco o nada parecen haber cambiado los modelos y lecturas favoritas. De «Víctor Català» a los más nuevos, los rusos —Dostoiewski por excelencia— son lectura en todos mantenida; detrás de ellos, los franceses mínimamente modificados —entrada de André Gide— y la muy paulatina

aproximación a los anglosajones. Los *noucentistas* no varían en esencia esos hábitos. Una buena muestra, a modo de ejemplo, la he tenido en el vaciado de una publicación mallorquina, satélite de las directrices *noucentistes*, *La Nostra Terra* (1928-1936), donde toda posible teoría de la novela se configura siempre bajo referencias a Dostoiewski con las que se alecciona a los incipientes narradores isleños.

Aún más, otra cuestión a plantear por lo que aquí interesa es que la propia cronología de los títulos se cruza. J. Ll. Marfany (1975: p. 63) se ha referido a la coetaneidad de no pocos títulos *modernistes* y *noucentistes*. Incluso el *impass* más estrictamente orsiano, de existir, es realmente breve. La última novela *modernista*, como se ha dicho, es de 1912, fecha superpuesta al inicio de la aparición de los volúmenes *noucentistes* de Eugeni D'Ors —*La Ben Plantada* (1911), *Tina i la Guerra Gran* (1914), *Gualba, la de mil veus* (1915), *Oceanografia del tedi* (1916)—. Esta última fecha ya coincide con la de 1917, en la que A. Yates (1975: pp. 152-153) detecta un renacer del interés serio por la novela —con colecciones como *La Novel·la Nova*—, por encima de los títulos subsidiarios —vuelta al costumbrismo, ruralismo topificado, novela rosa— que no habían podido resistir el embate teórico *noucentista*. El propio planteamiento del estudio de A. Yates creo que deja claro la inexistencia de la famosa *generació sense novel·la*, tanto sobre la base de ese magnificado paréntesis —1912-1917— como por la inmediata producción de los años veinte. Y junto a eso se desvela que la ininterrumpida, o casi, trayectoria del género se proyecta desde la trabajada línea de origen *modernista* y de captación finalmente *avantguardista*. Ahí, de forma evolucionada, está, como se ha dicho, el primer corpus estructural y lingüístico esencial para la narrativa catalana contemporánea. La vía *noucentista* se extravía por sus propios senderos. La renuncia del valenciano Jesús Ernest Martínez Ferrando a su novela *Una dona s'atura al camí* (1935), en su momento premiada y aplaudida por los cenáculos *neonoucentistes*, podríamos plásticamente entenderla como aceptación de lo que tampoco hay que expresar como incapacidad para la novela. Si experiencia perdida.

Creo, sinceramente, que si, por lo que se refiere a la creación de un lenguaje narrativo, el hilo conductor que del *modernisme* progresa hacia el *avantguardisme* está trazado o al menos puesto sobre la mesa a medida que avanzan los años veinte, como modelo sus ejercicios influyen más en los nuevos narradores de preguerra que el incompleto psicologismo y la modernidad formalmente insegura *neonoucentista*. En el expresionismo de *El Dr. Rip* (1931) de Salvador Espriu, en la intersección narrativa de los planos de *Mort de dama* (1931) de Llorenç Villalonga, en el inicial sincretismo de los primeros relatos —*El primer arlequí* (1936)— de Pere Calders. Eso contando con

que en estos nuevos narradores la crítica también haya detectado influjos *noucentistes*. Así, en ese primer Espriu, o en la primera Mercè Rodoreda. Habría que plantear, no obstante, hacia donde evolucionan esos reflejos a medida que progresa su obra.

El modelo que ya podemos considerar prioritario se reconoce más y más rotundo si lo revisamos desde la restaurada literatura catalana posterior al conflicto civil. Es extraño no encontrar poeta de este último y ya amplio período que, de una forma y otra, no remita a lecturas *noucentistes*. Para los narradores, en cambio, esas parecen saltar sobre el *impass* orsiano y llevarnos, por ejemplo, de «Víctor Català» a Miquel Llor.

J. Molas (1975) —en un trabajo por primera vez editado en 1966 y al que ha seguido remitiendo la crítica en ocasiones sin pensar en la fecha de su escritura y sin replantearse su contenido a la luz de la nueva producción narrativa— advertía sobre la endeblez de la tradición narrativa que precede al novelista catalán, del voluntarismo que en éste suponía el acto de escritura, de su formación autodidacta, de la irregularidad que parece caracterizar la producción del novelista catalán, de su insistencia en el material autobiográfico y lo que esto puede significar, de su obsesión por problemas lingüísticos y cómo esto puede acabar por desvirtuar su obra. Repito que pocas de estas históricas aseveraciones se han visto a la luz de la producción más reciente. Sólo, por ejemplo, J. Ll. Marfany (1975: p. 91) ya disentía en coincidente fecha de la reedición del texto de J. Molas sobre el tópico de la irregular producción del novelista catalán. Personalmente planteo, pensando ya en la tradición narrativa recuperada de nuestra segunda mitad de siglo, que si se tiene objetivamente presente la existencia del corpus novelístico que va del *modernisme* a la inmediata preguerra, no pocas de aquellas certeras consideraciones pueden haber quedado felizmente hoy superadas.

II. EN EL ENTORNO DE LAS LITERATURAS PENINSULARES

Muchos de los títulos y de los autores, también de las peripecias y circunstancias históricas hasta ahora recordados —quizá ilocalizables en su memoria para quienes tal vez puedan leer estas palabras— pueden cobrar sentido si se contrastan con nombres, para unos u otros receptores, más próximos a la tradición de cada cual. Esta mera hipótesis trasluce ya la falta de conocimiento mutuo dentro del *espacio peninsular*. Para poder trazar un esquemático perfil sobre él y con motivo del asunto aquí revisado, habría, no obstante, que establecer una premisa metodológica. La de comparar primero entre las tradiciones literarias que llegan al siglo xx tras una doble experiencia y ejerci-

cio de disgregación y recuperación —y esto por una razón clara, y es que ese espectro repercute en la inestabilidad de su corpus lingüístico-literario—, para pasar a comparar después con aquéllas que han tenido, al menos, un proceso históricamente continuado.

En el primer caso, y tomando como eje comparativo lo que queda establecido sobre material catalán, la tradición vasca se nos escapa como posible espejo. La propia crítica vasca (ver I. Sarasola, 1976) establece que no se puede hablar de novela en euskera hasta bastante avanzado el proceso de postguerra. Además, el que a finales del siglo XIX un texto como *Peru Abarka* (a. 1802; ed. 1880) de Juan A. de Moguel sea presentado como primera novelita vasca o que otro como *Auñemendi-ko Lorea* (1897) de Domingo Aguirre sea, con todo, uno de los textos de mayor consistencia narrativa, puede ayudar a entender que el panorama no cambiara gran cosa en las décadas inmediatas.

Con respecto a la prosa gallega, la catalana —desde Narcís Oller y la producción que le rodea— parece disponer ya de unos logros que la dotan de una aurcola privilegiada. Al menos en la transición de siglos, cuando en gallego no existe más que una quebrantable tradición tejida de leyendas románticas y *Maxina ou a filla espúrea* (1881) de Marcial Valladares Núñez —texto significativo en su hibridez—, lo que obligatoriamente aún conduce a recordar la urgencia de la novela —Valentín Lamas Carvajal en 1887 y, desde *Nós*, Leandro Carré en 1926.

Ahora bien, sobre esa plataforma que respira doble deficiencia tanto en el proceso de recuperación literaria como en el de adecuación estética si se sigue comparando con el hecho catalán, la historia literaria gallega traza una apretada piroeta con la que —en una cronología verdaderamente veloz, apenas de 1924 a 1935— deja explicitado un corpus narrativo de primer orden, objetivamente equiparable en su calidad con las tradiciones antes aventajadas. Es, para simplificar, producto del grupo *Nós* y, para entrar en materia, un ejercicio que supone la práctica concentrada de la catarsis lingüística que otras tradiciones venían elaborando desde atrás, con mayor o menor margen de normalidad. Si pasamos a escudriñar los textos que nos ofrece, por ejemplo, la prosa densa de Ramón Otero Pedrayo nos conducirá a instalarnos —concentradamente, evolucionadamente— de nuevo en el arco que va de la práctica lingüística del último romanticismo, ya simbolismo, a la de los experimentalismos para-vanguardistas. En su lenguaje, su novelística arranca de no pocos presupuestos del lirismo narrativo de inicios de siglo, para construir párrafos que son puras secuencias fónicas, musicales —¿aquéllas de las que hablara Raimon Casellas?—, y enlazar con no pocas técnicas aprendidas en autores extranjeros que van de la estructura musical al psicologismo, una-

nimismo, contrapuntismo, cinematografismo etc. (ver A. Tarrío Varela, 1989). Para la primera apreciación —la de su punto de partida— me aventuraba yo sobre un cierto instinto de lectura que podía encontrar su eco en afirmaciones más o menos aproximativas —R. Carballo Calero (1975: pp. 680-685) hablaba tanto de su rico metaforismo como de su sintaxis laberíntica, y C. Casares (1981: p. 99) de sus descripciones como de aguafuertes— y que en el artículo de A. Tarrío Varela quedan más explícitas. Asumido como tal, el resultado de su texto que sigue pasando, según me parece, por una plasmación preferentemente realista, me lleva a recordar las lecturas hechas de Miquel Llor y Sebastià Juan Arbó y la simbiosis que en todos ellos hay de inmediata tradición y coetáneo experimentalismo.

Por esa vía, y en cualquier caso, la prosa gallega alcanza una sólida adecuación que se traduce mediante muy variadas aristas. También transformando o soslayando la referida constante realista. Por la exasperación experimental o por la práctica abierta de la vanguardia. Vicente Risco con *O porco de pé* (1928) y Eduardo Blanco-Amor con los capítulos editados de *A escaadeira de Jacob* (1926). En la base de todo ello estaría la profunda información que, sobre corrientes culturales europeas, se ofrece en *Nós*. Por allí pasa el *Ulisses* joyceano de mano, precisamente, de Ramón Otero Pedrayo. Todo bajo el unísono interés de hallar la fórmula narrativa propia del novecientos. La que parece llegar de la pluma del más escueto narrador gallego, Alfonso R. Castelao. Si de *Os dous de sempre* (1934) se ha podido decir que es una realidad intuitiva, «... un universo inmanente, en vez del universo manifestado de la narrativa tradicional» (B. Varela Jácome, 1976: p. 119), habría que preguntarse si esa narrativa de lo esencial, lograda en sus *pies narrativos*, no es pareja a la aspiración de la *glosa* orsiana: más aún, si *Cousas* (1926) y *Os dous de sempre* no son, para la narrativa peninsular, las modernas novelas que Eugeni D'Ors tal vez no logró para la literatura catalana.

Sobre esa interrogante como punto de referencia lo que cabe plantear es que esas narrativas hasta hace tan poco caracterizadas sólo por sus lastres, pueden ya equipararse con la presencia normalizada de las narrativas castellana y portuguesa. El Profesor A. Zamora Vicente ha sabido contar en diferentes ocasiones la sorpresa que, desde el formato a los contenidos, debió suponer la presencia en las vitrinas de los volúmenes de las *Sonatas* (1902-1905) de Ramón del Valle Inclán en un panorama hecho a leer las minuciosas e irreales descripciones peredianas. Igualmente nos podríamos preguntar por la sorpresa ante las prosas de «Víctor Català», sorpresa transformada en escándalo al descubrir que se trataba de una mujer. Más allá de la anécdota, si ambas escrituras *sorprenden* es por suponer una flagrante innovación. La que nos introduce en la evolución del lenguaje lírico en la narrati-

va peninsular del siglo xx, tal y como la plantea P. Salinas (1970: pp. 34-45). La misma que podría ayudarnos a indagar en la modificación que sobre la prosa positivista practican en Portugal sobre todo Raul Brandão, también António Patricio, Aquilino Ribeiro mediante un útil fundamental, el formalismo lingüístico. La que además sacaría a estos últimos de otro equivocado *segundo naturalismo*.

Unos y otros enlazan a través de la propia peculiaridad de sus textos, convirtiéndose en el primer paso sólido hacia la formación de un lenguaje narrativo propio de su siglo. Empresa a favor de la cual se ofrecen peripecias paralelas —podríamos añadir junto a los *pies narrativos* de Castelao y la *glosa* de D'Ors, la *greguería* de Ramón Gómez de la Serna como intentos de estructura narrativa sintetizadora (v. J. M. Calvín, 1989)— u otras diversas. El deseo de encontrar una narrativa nueva mediante, incluso, la transformación de los contenidos ya se vio como en manos de los *neonoucentistes* conducía a una novelística que, al menos por años, ha quedado encerrada en su propia modernidad. Era el caso de Francesc Trabal y creo que también del Ramón Gómez de la Serna de títulos como *La quinta de Palmyra* (1923) o *El novelista* (1924); preguntaría yo hasta qué punto se podría localizar en esa coordenada *Nome de Guerra* (1938) de José Sobral de Almada Negreiros. Producción, en cualquier caso, siempre comprensible en torno a una discusión teórica paralela, la que así mismo nos permitiría acercar el recordado artículo de Carles Riba a *La deshumanización del Arte* (1925) de José Ortega y Gasset y su concepto de la novela deshumanizada.

Estaríamos ubicándonos en unos criterios de relectura que tanto nos permitiría revisar las formulaciones más ciertamente realistas —y donde leíamos a Sebastià Juan Arbó y Ramón Otero Pedrayo, podríamos localizar a Wenceslao Fernández Flórez y José Maria Ferreira de Castro— como las más abiertamente vanguardistas —y donde podríamos contemplar a J. V. Foix o Vicente Risco estaría Benjamin Jarnés—. Línea que nos permitiría llegar a configurar históricamente las escrituras de los narradores más jóvenes de preguerra, situando junto a los *nuevos* catalanes antes citados el Ramón J. Sender de *Imán* (1929) o *Mr. Witt en el cantón* (1935), el José Régio de *Jogo da Cebra-Cega* (1934) o el Eduardo Blanco-Amor de *A esmorga* (1959), inevitablemente retrasado a la postguerra.

Todo esto, adviértase, no planteado con un afán uniformador. Tengo muy presente la indicación que me hizo C. Guillen ante la posibilidad de abordar el estudio comparado de las literaturas peninsulares. No se trataría, me escribía, de establecer «... influencias mutuas sobre las diversas culturas ibéricas, sino de problemas y condiciones comunes, desde la marginación o el renacimiento a la oportunidad de innovar...». El comparatismo puede re-

sultar más efectivo si se plantea bajo una perspectiva contrastiva. Si la coordenada que hemos trazado anteriormente, con ejemplificaciones a cuatro voces, puede resultar estéticamente pareja en su evolución, no debe confundir en su intencionalidad. Los textos concretos enfrentados entre sí abrirían ingentes ángulos sobre esa supuesta linealidad coincidente. Esta última debe ser utilizada como delimitadora de un *espacio peninsular* común en el cual se ha potenciado una historia, literaria en nuestro caso, y, en función de cuyo estudio, el comparatismo peninsular continúa sin existir. Las excepciones provocadas por estar practicando un filologismo de fondo o por la formación extranjera del comparatista, no logran aún salvar ese vacío. Es más, la historia en horizontal de la literatura en ese ámbito común está por ordenar y estudiar —con fragmentarias excepciones a dos voces y entre dos tradiciones—, con lo cual difícilmente se puede pasar al estudio preciso de los textos. Ante este estado que demora, por otra parte, la aplicación a nuestro espacio de moderna y exacta metodologá comparatista, mi propuesta es la de configurar el concepto de interliterariedad peninsular. Como categoría en la que vienen a confluír un vector de orden diacronista y un vector de orden sincronista, su corte puede empezar a permitir la lectura contrastada pero interexplicativa del hecho literario peninsular.

En el primer apartado de esta comunicación descalificaba, por así decirlo, el resultado de la prosa orsiana y de la propia producción narrativa de Eugeni D'Ors. Lo hacía desde una perspectiva histórica y pensando en la función igualmente histórica de sus textos. Puede que cambie de opinión, pero dejémoslo por el momento así. Sin embargo, si saco esa producción del propio ámbito catalán, de la trayectoria en que no logró proyectarse y de la nueva tradición que no llegó a crear, y paso a buscarle un referente específico de orden textual, su naturaleza es clara. La que se resuelve en el calificativo de *novela intelectual* a favor de la cual contamos con textos de Miguel de Unamuno y de José Martínez «Azorín» en castellano y cronológicamente anteriores, así como, poco a poco, coetáneos. La oportunidad de estos *careos* entre los textos creo que sólo debe radicar en la voluntad de enriquecernos todos con las lecturas múltiples de una peripecia en esencia coincidente. Paso que, una vez más, aquí queda impedido por la urgencia de la reorganización inexistente del material histórico. De este modo, si, sobre el tema elegido, el vector diacrónico puede haber quedado establecido, el sincrónico no está, otra vez, más que apuntado.

CRÍTICA REFERIDA

- ARNAU, C. (1987): *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938). Introducció a la novel·lística de Llor, Arbó, Soldevila i Trabal*, Barcelona, Edicions 62.
- CALVIN, J. M. (1989): *Novcientos y «Novecentismo». Alcance y significado del concepto en las Literaturas Peninsulares (S. XX)*. en «Tres ejercicios sobre inteliterariedad peninsular», *Revista de Filología Románica*, UCM, vol. VI, pp. 357-362.
- CARBALLO CALERO, R. (1975): *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo, Galaxia.
- CASARES, C. (1981): *Otero Pedrayo*, Vigo, Galaxia.
- CASELLAS, R. (1893): «*La Intrusa*», en *La Vanguardia*, 8-IX-1893.
- CASTELLANOS, J. (1983): *Raimon Casellas i el Modernisme*. Montserrat-Barcelona, Abadía de Montserrat.
- (1986): *La novel·la modernista*, en *Història de la Literatura Catalana* de M. de Riquer, A. Comas y J. Molas, Barcelona, Ariel, vol. 8, pp. 481-578; *Víctor Catalá*, ibídem, pp. 579-623.
- FUSTER, J. (1978): *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial.
- MARCO, J. (1989): *El Modernisme literari i d'altres assaigs*, Barcelona, Plaza-Janes.
- MARFANY, J. Ll. (1975): *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial.
- MOLAS, J. (1975): *Notes sobre la novel·la catalana contemporània*, en *Lectures crítiques*, Barcelona, Edicions 62, pp. 105-110.
- (1987): *Els moviments d'avantguarda: Joan Salvat-Papasseit*, en *Història de la Literatura Catalana* de M. de Riquer, A. Comas y J. Molas, Barcelona, Ariel, vol. 9, pp. 328-376.
- MURGADES, J. (1987): *Eugeni D'Ors*, en *Història de la Literatura Catalana* de M. de Riquer, A. Comas y J. Molas, Barcelona, Ariel, vol. 9, pp. 73-98.
- RIBA, C. (1976): *Una generació sense novel·la*, en *Obres Completes*. Barcelona. Edicions 62, vol. II, pp. 314-320.
- RIBERA, J. M. (1988): «Prosa modernista catalana: Origen y proyección de la primera narrativa balear y valenciana», en *Modernismo Hispánico. Primeras Jornadas. Ponencias*, Madrid, ICI-Dep. de Ling. y Lit., Fac. C.C. de la Información, U.C.M., pp. 125-130.
- SALINAS, P. (1970): *El signo de la literatura española del s. XX*, en *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, pp. 34-45.
- SARASOLA, I. (1976): *Historia social de la literatura vasca*, trad. de J. A. Cid, Madrid, Akal.
- TARRÍO VARELA, A. (1989): «Otero Pedrayo e a renovación da novela no século XX», *Revista de Filología Románica*, UCM, vol. VI, pp. 119-136.
- VARELA JÁCOME, B. (1976): *Estructuras de la novela de Castelao*, en *Homenaxe a Castelao*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, pp. 116-125.
- YATES, A. (1975): *Una generació sense novel·la?*, Barcelona, Edicions 62.