en 1848, y la mantuve treinta años, cuando todos los hombres a mi alrededor no pensaban más que en cargas de caballería y cuartelazos! Advenediza yo. ¡Ja! Si me da risa.»

Impetuosa, inteligente, llena de vitalidad e imaginación, es consciente de las limitaciones que la sociedad impone a las mujeres: «... Y las leyes no permiten a una mujer casada el libre tránsito (como tampoco comprar, vender, ejercer su industria, etc.)».

Pero en los temas de amor, decide Juanamanuela hacer de su capa un sayo, y así lo expresa: «Los mandamientos prescriban no desear la mujer del prójimo, pero no han prescrito no desear el hombre de la prójima. En este caso, no procede la interpretación analógica, argumentaba una serpiente leguleya contagiada por años de sofística olañetuna. Por tanto, desear un hombre ajeno no es pecado».

«¿Es pecado —se pregunta también— a los treinta años seguir buscando esa plantita que algunos cultivan en invernaderos, a otros les florece de pronto en mitad de un páramo? ¿Es pecado amar el amor?».

La realidad de esta «mucha mujer» no queda reducida al ámbito de lo afectivo e individual. El mundo en el que está y es, le preocupa profundamente: «Hispanoamérica —comenta— está dividida por fronteras de silencio y fosos de ignorancia y cordilleras de desprecios recíprocos».

Casimiro Olañeta, un contemporáneo suyo, la definió así: «La señora es una amalgama feliz: las virtudes de Juana de Arco, de Juana Azurduy, y de sor Juana Inés de la Cruz».

Su interlocutor, el presidente Ballivián puntualizó: «Muchas Juanas y pocas Manuelas». Lo que se interpretó como alusión a la más famosa de las Manuelas de la era republicana, Manuela Sáenz, la amante de Bolivar.—ISABEL DE ARMAS *(Juan Bravo, 32. MADRID-6).*

La novela lírica española: tres notas críticas

I

Siempre ha atraído mi curiosidad la presumible importancia que tiene para nuestra novela contemporánea ese período que media entre el comienzo del siglo y los años —decisivos también para la literatura— de la dictadura y la república. Casi un cuarto de siglo en que la novela europea verá alumbrar sus más arriesgados caminos y sus más profundas renovaciones; casi un cuarto de siglo que en España, paralelamente, suponen un interregno de notable importancia —sin duda—, pero cuyos caracteres no han sido nunca definidos y explicados con la suficiente claridad. Epoca ésta, y autores, a los que siempre se ha acudido para certificar —con sospechosa urgencia—

que también entre nosotros se dio una novela experimental y atrevida, con una evidente voluntad de romper las barreras del naturalismo, tan limitadoras, y de desarrollar una actitud diferente con respecto a la realidad contada y, sobre todo, con respecto al lenguaje de la narración y a la estructura de la novela. Es ésto una constante (y hasta, a veces, un apriorismo incuestionable) a la hora de hablar sobre, o incluso de estudiar a, ese grupo de novelistas cuyas figuras más representativas serán Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró, Ramón Gómez de la Serna o Benjamín Jarnés, autores que, con Azorín, son, según Darío Villanueva [1], los representantes más conspícuos de nuestra *novela lírica;* denominación que Villanueva toma, y lo dice, del «uso crítico común en el ámbito francés, alemán o anglosajón» (pág. 10, I).

No es ninguna novedad lo difícil que resulta, en nuestra novela contemporánea, establecer una continuidad histórica estable, y en especial, asistir a una evolución radical de las técnicas y del lenguaje que responda, por igual, a un desarrollo coherente de los mismos. Hemos de contentarnos (y esto se ha dicho y explicado hasta la saciedad) con tentativas más o menos originales, con alumbramientos más o menos audaces, que daban siempre —unas y otras— en medrosos retornos o en olvidos más o menos conscientes. Por eso —como decía— siempre he sentido curiosidad por desentrañar los verdaderos valores que habitan en los novelistas españoles de ese primer cuarto de siglo; curiosidad por conocer hasta qué punto llevaban razón sus exégetas y hasta dónde era justo seguir entendiéndolos hoy como posibles eslabones perdidos de la evolución última de nuestra novela; siempre he querido saber si, en realidad, esas aventuras de la novela contemporánea que con tanto escándalo fueron recibidas al venir de fuera, se habían producido ya (en mayor o menor grado y en pareja cronológica con Europa) en la narrativa española. Oportunidad para revisar mis personales opiniones al respecto, y contrastarlas con las de algunos especialistas en el tema, me la brindan el libro ya citado de Darío Villanueva y la publicación de una de las novelas tabú de ese momento: *A. M. D. G.,* de Pérez de Ayala [2], en edición preparada, prologada y anotada por Andrés Amorós cuyos estudios sobre la obra y la personalidad del escritor asturiano son bien reputados. Más que un comentario a ambas ediciones quisiera servirme de ellas para establecer proximidades y distancias entre lo allí observado y mis posiciones —hasta ahora privadas— al respecto.

Empezaré hablando de circunstancias extraliterarias. Que no sólo las hay, sino que —en la mayoría de los casos— han condicionado la valoración de estos autores y han determinado las posturas críticas que en su torno se han establecido. Circunstancias extraliterarias que, además, explican esa escasa normalidad con que el público lector ha tomado contacto con aquéllos y con sus obras (y, en consecuencia, su rara influencia en escritores posteriores). En primer lugar, la utilización partidista de algunos de ellos, la descarada manipulación que han sufrido muchas de sus obras (y Andrés Amorós refiere, en el prólogo a *A. M. D. G.,* muchas de estas vicisitudes, tan ajenas a la obra literaria en sí misma), precisamente a causa de ese vicio tan español de extrapolar en ciertos chivos expiatorios la lógica discrepancia ideológica: nuestro

[1] *La novela lírica.* Ed. Taurus. El escritor y la crítica. Madrid, 1983. Dos tomos.

[2] Ed. Cátedra. Letras hispánicas. Madrid, 1983.

parlamentarismo se ha resuelto siempre en hueca retórica, en palabras grandilocuentes y hasta apasionadas, pero muy pocas veces ha contribuido a conformar una acción política sólida y eficaz, moderna en todos los sentidos de la palabra: al revés, ha provocado siempre heridas irrestañables cuyas manifestaciones públicas se han disfrazado, unas veces, de polémica entre partidarios de este o aquel torero de moda, otras, se han revestido de discusión intelectual, actuando sobre este o aquel escritor que, más allá de los verdaderos valores de sus obras (y muchas veces al margen de su verdadero sentido), se convertían, con extremado simplismo, en objeto de las alabanzas incondicionales de unos y de la diatriba más intransigente de otros. En especial, durante época tan sensible a las cuestiones ideológicas como es ésta de que hablamos, de un anticlericalismo exacerbado, empeñada en la ruptura irrestañable entre conceptos antagónicos de lo moderno y signada, quizá, por una excesiva preocupación por la novela (y la literatura) de tesis, herencia de los últimos años del realismo literario de la restauración. En consecuencia, no puede extrañar que, de modo oficial y oficioso, siempre haya existido en nuestra novela una serie de listas negras que condenaban al olvido o al desdén de la crítica a obras que no sólo no lo merecían sino que estaban muy por encima de toda cuestión partidaria de política doméstica. No voy a negar que *A. M. D. G.,* por ejemplo, tenga una fuerte carga ideológica, y hasta se escriba desde una indudable agresividad anticlerical. Pero ello no evita que, leída hoy, suponga algo más que esa restrictiva crítica a la «vida en los colegios de jesuitas», como reza su subtítulo original. Es más, yo diría que aquellas partes de la novela en que de manera más frontal y descarada (y hasta cruel) se arremete contra los métodos educativos de la compañía, o contra su condición ultramontana y cerril, no sólo son las menos sino las más forzadas y melodramáticas desde el punto de vista de su realización literaria; y comprendemos así, con no poco desaliento, que estos árboles han oscurecido un bosque de notable interés literario, prácticamente inexplorado. Véase, si no, la manera de concebir el relato, las peculiaridades de su lenguaje, tan sugestivo unas veces, tan rigurosamente conceptista otras, pero siempre de un valor indiscutible.

Como lógica consecuencia de todo lo dicho, cuando nos acercamos a los dos tomos de *La novela lírica,* ordenados y antologados por Darío Villanueva, corroboramos algo que ya habíamos notado como síntoma muy particular de los estudios sobre este período, en ocasiones precedentes: siendo, como son, autores lejanos y ajenos (por unas y otras causas) al público lector, como siempre se les ha tenido por novelistas difíciles, o, al menos, extraños a la norma, su lectura, su conocimiento y valoración se han reservado, casi en exclusiva, a eruditos y profesores cuyos accesos y vislumbres críticas siempre se encaminaban hacia cuestiones en extremo técnicas, o dilucidaban algunos aspectos históricos concurrentes. Más aún: unos y otros han *secuestrado* a estos novelistas, y a sus obras, imponiendo un criterio que, apoyado en su autoridad académica, se ha trasmitido inalterable y esquivo siempre a la confrontación y al diálogo. Si ha habido escritores a los que se haya aplicado una crítica taxonómica y tranquilizadora; si hay narradores a los que, a fuerza de querer mostrar su importancia capital, se ha convertido en pura arqueología de manual, estos son los autores citados y ahora reencontrados. No diré aún recuperados. Es elocuente el testimonio de Andrés

Amorós quien, al finalizar su prólogo a la edición citada de *A. M. D. G.*, manifiesta su descontento porque la necesidad de ofrecer al lector «los datos y documentos que puedan ayudarle a entender adecuadamente la novela», «ha frenado mi impulso a hacer crítica creativa (...) y ensayismo» (pág. 97). Una necesidad y un freno que era obligado padecer ante la carencia tan larga de noticias en torno a las circunstancias reales que rodearon la redacción y publicación de la novela, para que de esa manera el lector quedara «en suerte» y dispuesto a sacar sus conclusiones «de acuerdo con su gusto personal, y los críticos —yo mismo, quizá, en otra ocasión— construir sus análisis» (pág. 97).

2

Cuestión importante también: la discusión del verdadero sentido renovador de estos escritos dentro de la novela española contemporánea. No olvidemos que vienen tras las aventuras emprendidas por Unamuno (con su *nivola* y su particular concepto del realismo), por Valle-Inclán (con su atrevido intervencionismo estético en la novela histórica galdosiana), por Baroja (con su voluntad explícita de eliminar los límites entre la vida y la literatura), y que las obras de éstos son coetáneas de las suyas. No olvidemos que los caminos de liberación ya se han abierto, precisamente por parte de los narradores del 98 que establecen una clara disidencia frente a la retórica realista y a los vicios del naturalismo. Ya Domingo Pérez Minik se pronunció en este sentido al advertir cómo nace así una literatura impresionista, y cómo «es fácil caracterizarla por el subjetivismo del relato, por la levedad o sutileza del análisis, por el acuarelismo descriptivo» [3]. De sobra sabemos que estos narradores del 98 tropezaron con la incomprensión de lectores y críticos, que fueron novelistas *extraños* y que su intento renovador fue muy mal entendido y menos continuado. Por ello me extraña la continua alusión a la generación del novecientos como mucho más rompedora y moderna cuando en realidad, como también observa Pérez Minik, Pérez de Ayala, Gabriel Miró o Gómez de la Serna «caen bajo un signo barroco, como los anteriores cayeron dentro de una literatura impresionista»; todos trabajan —continúa— «en un círculo de aproximadas dimensiones. Este se mide sobre el barroco expresionista del maestro de la greguería, alargado hasta el barroco poemático y escultórico de Miró, pasando por el barroco realista de Pérez de Ayala (...) siempre sorprende que el estilo esté, en todo momento (...), fraguado sobre una reiteración retórica y dotado de poderosa pesadez sensorial y eminentemente antinarrativo» [4].

Un estilo «eminentemente antinarrativo» que se ha querido explicar aludiendo a lo lírico, a lo poético, como rasgo decisivo («el sujeto y el objeto se identifican —escribe Darío Villanueva— y el yo narrativo desempeña la misma función que el yo lírico de la poesía en verso», pág. 14, I). Pero, ¿en qué sentido debe entenderse el calificativo poético aplicado a la novela? Unamuno que subrayó, y defendió apasiona-

---

[3] *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1957 (vid. págs. 170 y ss.).

[4] *Loc. cit.*

damente, ese valor poético de su realismo, no lo identificó —como se sabe— con lo lírico, sino como el discurso interior que se encamina hacia el conocimiento de la verdadera identidad del sujeto protagonista, iluminada precisamente a medida que se atraviesa el territorio de la intimidad. Una novela poética, sí, pero que no contrariara su origen discursivo. Como explica Darío Villanueva, un «aprendizaje sentimental y estético de un sujeto que en vez de debatirse dialécticamente contra la facticidad objetiva de un mundo hostil (...) se identifica con él, lo asume como percepción propia y lo recrea, subjetivizado, a través de una cadena de imágenes, sensaciones o *epifanías* tan sólo unificadas por la memoria o la conciencia del personaje (...) *alter ego* del autor» (pág. 10, II). Una novela poética que exige una distancia imprescindible, un desdoblamiento analítico que consiga esa identidad entre objeto y sujeto de la anécdota, pero también una perspectiva renovada, plural, que le permita «do not didacte to your author; try to become him. Be his fellow worker, an accomplice» como, citando a Virginia Woolf, explica el propio Villanueva.

No creo entonces que se deba buscar la explicación en lo *poemático,* sino en el sentido poético de la exploración narrativa existente en estas novelas que, como dice Amorós refiriéndose a Pérez de Ayala, abre la narrativa «para expresar con un poco más de justeza la complejidad de nuestra condición humana» (pág. 94). Son las técnicas narrativas las que han de cambiar; y en vez de devolver la imagen de la realidad reflejada en el espejo stendhaliano, suscitar la emoción intelectual y moral del lector, cargando al mismo tiempo todo el lastre de la novela naturalista con una aguzada ironía que, en muchos casos, puede llegar al expresionismo grotesco descubierto en algunos momentos de Pérez de Ayala o de Ramón Gómez de la Serna, tan esperpéntico en ocasiones. Crece entonces el autobiografismo que ya defendiera Unamuno; la novela se estructura no en un orden capitular sucesivo, sino en fragmentos espaciales y temporales encadenados de acuerdo con la intención subjetiva del autor y no a tenor de un convencional discurrir de los acontecimientos. Pero no estoy de acuerdo con Darío Villanueva cuando explica cómo «entre los artistas que en el último decenio del siglo pasado despreciaron (simbolismo contra naturalismo) la novela; hay, por el contrario, estima para el cuento, porque sus reducidas dimensiones imponen al escritor benéficas renuncias que depuran su arte hacia el lirismo. La novela fragmentaria merece la misma consideración que el relato, porque idéntico es el efecto poético que persigue y en gran medida alcanza» (pág. 19, I). La novela, precisamente al quebrar sus estructuras tradicionales, lo que persigue es un análisis más profundo y detenido, más complejo y plural también, de la conciencia del personaje y de sus relaciones con el mundo, y todo ello está reñido por principio con la condición sincrética y situacional del relato o del cuento. Cuando Andrés Amorós habla (pág. 14) de los contactos de Pérez de Ayala con los círculos modernistas y del viaje y estancia del novelista en Londres, como corresponsal de prensa, y advierte de «la enorme influencia de la cultura inglesa sobre su obra», no está dando simples referencias biográficas, descubre —por el contrario— unas raíces literarias sin las cuales no podía haber roto desde dentro, con una adecuada valoración de lo novelesco, la envarada novela de tesis que —a pesar de todo— pesó sobre el narrador asturiano prácticamente en toda su obra: ese *barroquismo realista* del que habla Pérez

Minik; ese pesimismo vital y esa crítica de España que Amorós subraya como características de la primera época (1907-1913) de su novela.

Cambios, pues, en la técnica narrativa; en la alteración del orden; en la insersión de otros discursos en el discurso narrativo; en lo que atañe, sobre todo, a la actitud con respecto al lenguaje y al ritmo de la narración, a las descripciones o a la captación distorsionada o transfigurada de la realidad [5], que tal vez sólo fueron tentativas más o menos desarrolladas; pero, en ningún caso, despreciaron la sustancia de la novela, el discurrir pormenorizado (de acciones o conciencias, igual da) que la justicia. En Miró o en Pérez de Ayala se observa todavía un exceso de pormenor, una precisa elaboración de la sintaxis, una evidente tendencia a *contar,* que apoya lo que digo. Pongamos el ejemplo que tenemos ahora: *A. M. D. G.* Se diría que la anécdota no avanza, o que avanza muy poco, desde el principio al fin de la novela; se diría que hay un cuidado especial en la construcción del relato, dividido en partes unitarias, cerradas y autónomas, un deseo de presentar un friso de esa realidad sensual y emotivamente asumida por el personaje (y por el narrador). Pero esa fijación gráfica de la historia tiene mucho que ver con la compartimentación de aquella vida, con la rígida división de las «camarillas» que habitan los alumnos del colegio. Se habla del carácter *prescindible* del capítulo dedicado a los ejercicios espirituales que, incluso, detiene la narración con un paréntesis digresivo. Y yo me atrevo a decir que ese fragmento, situado donde está y narrado al margen de la historia, es fundamental como espejo y confrontación del discurso anecdótico, y actúa de forma implícita sobre el lector para que éste consiga una más adecuada y eficaz «composición de lugar». No es casualidad que el propio novelista que, en nota aclaratoria a la primera edición, decía que podía leerse como epílogo, prescinda de esta nota a partir de la segunda edición.

3

En su antología crítica, Darío Villanueva incluye, muy oportunamente, sendos artículos [6] dedicados a comentar y explicar la relación e influencia de las *ideas* de Ortega y Gasset sobre la novela, en este período y en estos escritores aludidos. Algunas precisiones sobre el particular me permitirán concluir estas notas. En el primero de los trabajos citados, E. Cordel McDonald se limita a exponer los aspectos tratados por Ortega en relación con una presunta carencia de temas que padecía el género o sobre el carácter psicológico que sería deseable —según el filósofo— para la renovación de la novela. No existe, por parte de Cordel McDonald, pretensión alguna de analizar dichos aspectos desde la perspectiva de la novela misma; tampoco trata otros extremos de las *Ideas sobre la novela* que —me parece— deberían subrayarse

[5] El propio Pérek Minik, al referirse a Pérez de Ayala *(Op. cit.),* escribe: «acción, caracteres y pasión, con su moral evolucionista, fueron presentados con gran humor e inteligencia. Pérez de Ayala cayó sobre aquel realismo con un cierto afán reivindicador».

[6] «La novela moderna vista por Ortega», de E. Cordel McDonald y «Réplica a la *deshumanización:* Baroja sobre el arte de la novela», de Donald L. Shaw (vid. págs. 136-155, II).

con mayor énfasis para conducirnos hasta el verdadero núcleo de las mismas. Insiste, como es habitual, en simplificaciones tales como considerar ese texto de Ortega como un certificado de defunción del género, o se limita a corroborar la *invasión* poética padecida por la prosa narrativa (cosas de las que habla Ortega y Gasset, sin duda, pero que no entiendo fundamentales en su tesis). Pero no repara con el suficiente detalle en afirmaciones como la siguiente: «No en la invención de "acciones", sino en la *invención de almas interesantes* veo yo el mejor porvenir del género novelesco.» El subrayado es mío, porque esa distinción encierra, a mi entender, la preocupación orteguiana por no perder el sentido originario de lo novelesco, por muchas transformaciones que el género padezca: no desprecia ni la capacidad *inventiva* (esa *psicología imaginaria* a la que siempre alude) ni el *interés* (la fuerza de la intriga) de ella derivado. Y tal «invención interesante «debe actuar por igual en el discurso anecdótico y en el discurso interior para que el individuo logre descubrir su sorprendente complejidad al enfrentarse con la vida, con los acontecimientos y sucesos que conforman su existencia; pero debe actuar también en la subsiguiente identificación emotiva entre narrador y personaje, entre las diversas voces y perspectivas que —lógicamente— han de multiplicarse y confluir en el relato.

No habla Ortega y Gasset, como se afirma ingenuamente, de la muerte del género, sino de su renacimiento a partir de una forma nueva de concebir el mundo de la ficción novelesca, adecuando el lenguaje y los otros recursos expresivos a esos nuevos parámetros. Por eso merece detenido análisis (que no se ha hecho de modo suficiente) la afirmación orteguiana de que la novela debe ser entendida como «la creación de *un mundo ficticio único,* con que el lector se absorba en ese cosmos ficticio, y se mantenga en un *placentero estado de aislamiento total* del mundo exterior, lo cual se logra haciendo que el nuevo mundo ficticio del arte posea elementos que sean tan fáciles de reconocer y tan *convincentes* como los que se conocen o por lo menos se puedan reconocer en ese otro mundo, el auténtico de la realidad» (pág. 139, II). Revisar esta afirmación y todo lo de ella derivado ha sido una de las constantes deficiencias de la novela española contemporánea. Ortega vuelve así al origen de la novela moderna, como lo concibiera genialmente Cervantes: fundación de un mundo, con sus propias leyes y sus criaturas propias, pero basado todo ello en el placentero ejercicio de perderse en él para en él reencontrarse; crear personajes que tengan credibilidad en ese ámbito de la ficción, en el cual el lector se aísle por completo de su realidad y sea un «provinciano transitorio» que se descubra en tan compleja trama; tejido (texto) que ya no es sólo cuento, sino también confesión, no sólo historia sino también situación. La morosidad y el tempo lento que cita Cordel McDonald en su artículo son entonces el adecuado ritmo para un lenguaje que explora también, con sus inesperadas digresiones, ese laberinto de la novela, monstruo de la novelería, como dijera José Bergamín.

Rota la tradición moderna de un género que se negaba a las sugestiones de la identidad, a la sorpresa del discurso interior, era lógico que su nuevo camino se basara en una revisión «en torno al método y a la técnica concebidos en términos de la problemática de la narración (...) la relación entre el novelista y su material» (págs. 142-143, II). Revisión de la novela como construcción literaria, mucho más allá de todo apego al discurso ideológico y a la dialéctica de tesis. Final, pues, de *una* novela

entonces agotada. Pero también principio de la novela contemporánea, como lo demuestran Proust o Joyce, Kafka o Musil, autores a los que se acude, con extrema y sospechosa generosidad, para hablar de los novelistas que han originado estas notas. Ruptura que sí se daría en la novela hispanoamericana que, desde el modernismo, agita la prosa con un voluntarismo estético, tan bien visto por Valle-Inclán; pero que, igualmente, en ese primer cuarto de siglo, desde Güiraldes a Miguel A. Asturias, desde José E. Rivera a Rómulo Gallegos es también una inauguración —incomprensiblemente olvidada y tan marginal para nosotros— de la prosa contemporánea en lengua española. No creo que pueda hacerse, de una manera cabal, el estudio de la novela española de este período sin una referencia a la novela hispanoamericana y sin concluir una confrontación crítica al respecto con la novela española, por tanto tiempo esperada. Pues realizada hasta la saciedad una crítica en extremo técnica, cuando no obligadamente exculpatoria de unas presumibles trasgresiones morales e ideológicas existentes en los novelistas de este período, es hora de atender con urgencia a todos estos otros aspectos que, por lo visto, suelen ser tratados de modo muy superficial o se convierten en meras referencias circunstanciales. Hacerlo traería consigo, de una vez por todas, la aproximación de estos escritores al lector que los recibiría como patrimonio vivo y no como objeto de eruditas especulaciones. Situados en su verdadero lugar, además, perderían definitivamente su condición de tabúes de nuestra novela contemporánea.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN *(Apartado de Correos, 74. CULLERA. Valencia).*

Cómo terminan las democracias *

Revel nos tenía acostumbrados a esperar de él libros de corte filosófico y de análisis críticos, como *Ni Marx ni Jesús* o *La tentación totalitaria.* Este, por el contrario, es un libro de combate, un alegato amedrantador, un panfleto incluso, si no fuera por la implacable precisión con que desmonta el fenómeno de la expansión comunista. La idea general del libro es ésta: la democracia está menos amenazada que nunca en el interior y más que nunca desde el exterior. ¡Ojalá la primera parte de la afirmación fuera cierta, sin más! Pero sobre ello ya ha escrito Revel en otras obras. Lo que intenta demostrar con contundencia es la segunda parte: la amenaza que se cierne desde fuera de las democracias, sobre todo cuando el más reciente y el más temible de esos enemigos exteriores, el comunismo, variante actual y modelo acabado del totalitarismo, consigue presentarse como un perfeccionamiento de la democracia misma, aun siendo su negación absoluta. La democracia, por su propia forma de ser, mira hacia el interior: está ocupada en el mejoramiento paciente y realista de la vida en sociedad. El comunismo, por el contrario, se orienta, por necesidad, hacia el exterior, porque

* JEAN-FRANÇOIS REVEL: *Cómo terminan las democracias.* Ed. Planeta, Barcelona 1983.

constituye un fracaso social y es incapaz de engendrar una sociedad viable. El totalitarismo comunista es más hábil en el ejercicio de sus capacidades expansionistas que las democracias en el de su propia defensa, porque éstas se inclinan a desconocer, y a negar, incluso, las amenazas de que son objeto, por lo mucho que les repugna tomar las medidas idóneas para darles réplica. Por otra parte, las democracias juegan con desventaja: al revés que el sistema totalitario, que no tolera los enemigos interiores, en las democracias el enemigo interior explota el derecho al desacuerdo y a la crítica como prerrogativas de la democracia misma. Son víctimas, además, de la «industria de la culpa», cuyo postulado fundamental consiste en achacar a los países ricos y democráticos cuanto de malo ocurre hoy en el tercer mundo, bajo la forma de explotación. De su creencia en la propia culpabilidad, explotada desde dentro de las democracias por ciertas izquierdas, procede el que se constituyan en víctimas complacientes. Los ataques más peligrosos, más sistemáticos, contra la democracia han venido de la izquierda revolucionaria: terrorismos rojo en Italia, en España, en la República Federal de Alemania, y tentativa de una minoría de implantar en Portugal un régimen totalitario, militar-comunista, en 1975. Al alimentar la idea de que un sistema de autoridad política debería desmoronarse porque es incapaz de hacer vivir dignamente a sus súbditos —idea que sólo puede ocurrírsele a un demócrata— las democracias prestan al régimen totalitario los principios reguladores y el universo mental del sistema democrático.

Matizándola, Revel se adhiere a la tesis de Tocqueville, de que no es el estancamiento ni la regresión lo que engendran las revueltas; es el progreso, porque antes ha engendrado los bienes gracias a los que no son vanas las revueltas. De otra manera: fuerza del estado y felicidad de la sociedad no se hallan relacionados en el contexto totalitario. Curiosamente, se puede constatar históricamente cómo son las democracias las que reducen sus gastos militares cuando la economía va mal. El sentimiento de culpa engendra, a su vez, *el miedo al saber;* por ejemplo, tendemos a pensar que las sanciones económicas impuestas a la Unión Soviética no frenaría al expansionismo ni contribuiría a la causa de la paz. Y aquí los ejemplos y el humor desplegado por Revel son contundentes. De este modo nos convertimos en *abogados ante nosotros mismos* de las tesis más favorables a la Unión Soviética. Lo que hacemos es pensar lo que la URSS desea que pensemos, aceptar el principio de *no reciprocidad* de las concesiones como la regla legítima. Analizando el caso de Polonia muestra Revel cómo nos dejamos sorprender por las iniciativas soviéticas, y cuando reaccionamos, si lo hacemos, las nuestras son improvisadas, efímeras, confusas.

«El secreto del imperialismo comunista es que sigue siendo un imperialismo territorial». Del examen de los hechos se deduce que en las perspectivas a largo plazo de la Unión Soviética, todo país es candidato permanente al paso de la categoría superior, a la promoción del rango de "país no alineado" al de protectorado, luego desde éste al grado de satélite inalienable. De manera que «la única concepción del socialismo que todavía vale, después de su desastre como modelo, es la concepción kilométrica, territorial, catastral. A partir de los datos de que dispone, Revel cree que la carrera de armamento, es, contra las apariencias, una carrera unilateral y, en lo referente a los movimientos pacifistas europeos y otros tipos de oposiciones al

imperialismo norteamericano como la que se produjo a propósito de la amenaza de retirada de tecnología norteamericana para el gaseoducto siberiano— «no es más que la cara visible de su sumisión al imperialismo soviético».

Al examinar la estrategia planetaria y los métodos de vigilancia activa que utiliza la URSS, Revel, que en una entrevista a Jean Cau le decía que en este libro trata de evitar hacer juicios valorativos, deja escapar algunos como el siguiente: «El imperio soviético es el primero en la historia que no puede ni descentralizarse notablemente sin correr de inmediato el riesgo de desmoronarse, ni detenerse en su expansión puesto que el comunismo, incapaz de engendrar una sociedad viable, no podría tolerar la persistencia fuera de él de sociedades testigos que constituirían otras tantas actas de acusación contra él...».

El comunismo tiene visión a largo plazo, y, a la vez, conserva la memoria del pasado; considera siempre un repliegue forzoso como provisional para luego volver a la carga. En la alternancia de tácticas —guerra fría, coexistencia, distensión— Revel llega a la conclusión de que los soviéticos no harán la guerra si pueden obtener —por la ingenuidad o la obcecación de los occidentales— sin hacerla la mayor parte de lo que esa guerra les aportaría. En su trato con los occidentales «todo el arte de Moscú consiste en colocar a los europeos en una situación tal que la defensa de su dignidad coincida milagrosamente con la salvaguardia de los intereses soviéticos».

Los soviéticos han explotado magistralmente la *desinformación,* de la que han hecho una ciencia de los fallos de las democracias, mientras éstas manifiestan una ignorancia pasmosa de las debilidades de la sociedad soviética.

A analizar lo que denomina «marcos mentales de la derrota democrática» recurre Revel a la memoria histórica: el muro de Berlín como origen del «breviario de la cobardía»; la bufonada de la «guerra fría» («cuando el comunismo ataca, se considera que defiende; cuando la democracia se defiende, se considera que ataca»); un cáustico recuerdo al inventor de la distensión, el general De Gaulle; «Yalta o la novela de los orígenes». Especial mención merece el desmontaje que hace de las ilusiones de los occidentales a propósito de las sucesiones en el Kremlin: «Milagro en Moscú, o la comedia de las sucesiones». Se supone que en los relevos de poder que se suceden en el Kremlin un liberal sucederá al difunto, y los occidentales se ven necesitados inmediatamente de hacer concesiones. Los hechos se encargan de desmentir pronto estas suposiciones.

Cuando se producen invasiones, la actitud generalizada de no dar la razón a ninguna de las dos partes favorece en realidad a la propaganda y al poder soviéticos. «Sirve para presentar como pura rutina conquistas que constituyen un incremento sustancial y tangible del poder del imperio comunista, permitiendo contar en frente, como factores de equilibrio, un conjunto heteróclito de rasgos del mundo liberal que, o bien son conquistas, o bien no son en grado alguno el contrapeso de las conquistas comunistas.»

Repetidamente insiste Revel en que el objetivo de su libro no es averiguar quién se equivoca o quién tiene razón, sino poner al desnudo un mecanismo. En el caso de las relaciones internacionales y del juicio de las opiniones públicas, «éstas se establecen

de tal forma que en casi todas las situaciones infligen a Occidente un *handicap* inicial casi imposible de superar».

De cualquier modo, los últimos epígrafes —«las democracias contra la democracia»— y la *Conclusión* se transforman en un alegato contra el totalitarismo soviético al proclamar que éste constituye un tipo único, no homologable con ningún otro ni del pasado ni del presente. Revel no ha sido parco en la acumulación de datos y hechos de todo tipo. Y estaríamos dispuestos a concederle nuestro asentimiento total y a asimilar la caución a que nos invita, si no se le pudiera aplicar a él también la trampa de las dos memorias. Tampoco se trata de entrar en una dialéctica de contraejemplos. Un imperio no se afianza sino frente a otro imperio y un museo de los horrores imperialistas sólo nos puede conducir al rechazo de cualquier imperialismo. El día de la «comunidad de los pueblos libres» está lejano aún, y esperamos que la tensión de las espadas en alto no se pueda soportar indefinidamente. Y preferimos pensar que la fuerza interna moral de las democracias sea superior a la astucia y a las armas. De todos modos, gracias por el aviso.—MANUEL BENAVIDES *(Angel Barajas, 4, 4.º Pozuelo-Estación. MADRID-23).*

Puerto Rico, un país, un personaje *

Puerto Rico, año de 1898. El imperio español se ha desmoronado y el sucesor toma posiciones. Avanza sobre el Caribe, un área de importancia vital, para el comercio y la estrategia militar. Es el patio trasero, la tercera frontera, si se quiere emplear un término más técnico. Cuba es sometida por medio de la «Enmienda Plat»; Borinquen, Puerto Rico, no necesita siquiera de semejante chapuza política. Es prácticamente absorbido y pronto se convertirá en Estado asociado de la Unión, aunque el castellano seguirá como lengua oficial.

La eclosión industrial norteamericana y la consecuente necesidad de mano de obra, precipitan el éxodo de ingentes masas del Sur hacia los populosos centros fabriles norteamericanos. Puerto Rico sigue la misma senda, aunque en condiciones ventajosas, ya que sus naturales no tendrán que documentarse como extranjeros, puesto que no lo son. Van y vienen principalmente a Nueva York, y casi desde el primer momento de la separación de España, la sociedad se norteamericaniza, adquiere todos los estereotipos del mundo anglosajón. No es como la vecina Cuba, en donde los ecos de la pasada contienda se convierten en capital y herencia para enfrentar al nuevo invasor.

No. Borinquen, la tierra de los taínos, el Puerto Rico español, es rápidamente asimilado y ahora es «Pororico», Estado asociado.

La sociedad portorriqueña, al compás del flujo y reflujo, se siente cómoda con dólares en el bolsillo, a bordo de los enormes «carros» fabricados en Detroit, degustando el whisky y el Malboro del contrabando legalizado; juega al base-ball con

* EMILIO DÍAZ VALCÁRCEL: *Mi mamá me ama.* Ed. Seix Barral, Barcelona 1981.