

CUADERNOS

DE ESTUDIO Y CULTURA

Año I Núm. 1 Enero 1993

**LUIS ROMERO:
40 AÑOS DE LITERATURA**

ASOCIACIÓN COLEGIAL DE ESCRITORES DE CATALUÑA

A·C·E·C

ASSOCIACIÓ COL·LEGIAL D'ESCRITORS DE CATALUNYA

CUADERNOS

DE ESTUDIO Y CULTURA

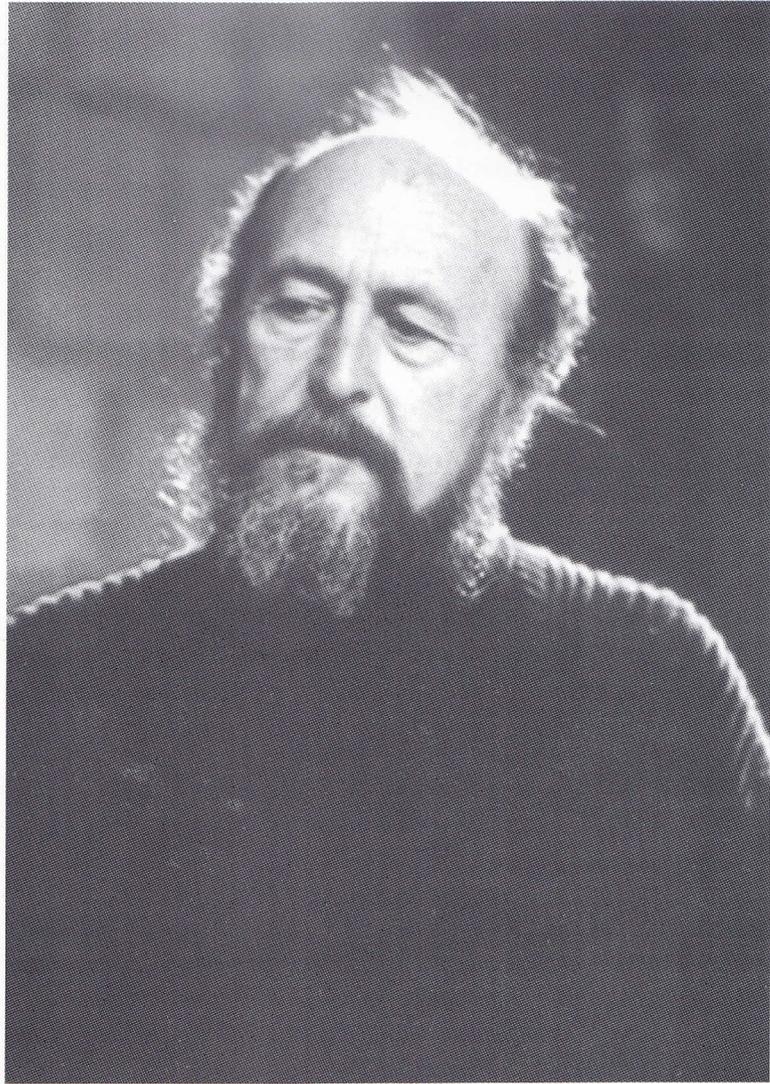
Año I Núm. 1 Enero 1993

**LUIS ROMERO:
40 AÑOS DE LITERATURA**

ASOCIACIÓN COLEGIAL DE ESCRITORES DE CATALUÑA

A·C·E·C

ASSOCIACIÓ COL·LEGIAL D'ESCRITORS DE CATALUNYA



SUMARIO

**Luis Romero:
cuarenta años de literatura**
José Luis Giménez-Frontín _____ 9

**Luis Romero,
estudioso del arte**
José Corredor-Matheos _____ 11

**Dimensiones críticas
en la obra de Luis Romero:
El proceso de un escritor**
Joaquín Marco _____ 15

**Luis Romero y la historia
de la Guerra Civil de España**
Julio Aróstegui _____ 19

**Los otros, novela negra
de la España de los 50,
novela de la España negra
de los 50**
Jean-Jacques Fleury _____ 25

**Dos obras maestras
de Luis Romero**
Luis T. González del Valle _____ 37

**Lluís Romero,
o la memòria enverinada**
Ignasi Riera _____ 41

**Algunos recuerdos
de infancia y juventud
(y bibliografía completa)**
Manuel Serrat Crespo _____ 45

LUIS ROMERO: CUARENTA AÑOS DE LITERATURA

José Luis Giménez-Frontín

En diciembre de 1990, la Junta Directiva de la entonces Sección Autónoma en Cataluña de la Asociación Colegial de Escritores quiso rendir homenaje a los cuarenta años de dedicación ininterrumpida a la literatura del escritor Luis Romero, quien, en 1950, había publicado su primer libro, el poemario que lleva por título *Cuerda tensa*.

Las razones que impulsaron a la Junta a la organización de un acto de tales características fueron expuestas por mí mismo, en nombre de nuestra asociación, al abrir la mesa redonda que tuvo lugar en el auditorio de Caja Madrid en Barcelona y en la que tomaron la palabra diversos estudiosos de la obra literaria, ensayística e histórica de Luis Romero. Dije entonces que a nuestra Asociación le llenaría de satisfacción el poder celebrar públicamente la larga dedicación a su obra de muchos de sus escritores asociados, pero que, por desgracia, los recursos sociales nos obligaban, de momento, a limitar nuestros testimonios, cocentrándolo en uno solo, pero que considerábamos este primer homenaje sumamente significativo. En efecto, no era frecuente el hecho de que un escritor, desde el momento mismo de tomar la decisión de entregar su vida profesional solamente a escribir, mantuviera esta difícil y ejemplar postura contra viento y marea y frente a todas las estrecheces y dificultades. La libertad —la libertad del escritor— tiene un precio, y Luis Romero, desde su regreso de Buenos Aires en 1951, estuvo dispuesto a pagarlo hasta sus últimas consecuencias. El escritor, afirma Luis Romero, no tiene que deber, nunca, por principio, favores ni depender de nada ni de nadie.

Había más, por supuesto. Estaba el hecho de que Luis Romero había ido desarrollando una señalada obra narrativa en lengua castellana, pero también catalana, a lo largo de los años, obra que alternó con el ensayo y la crítica de arte y con la investigación histórica, ámbitos diversos en los que Romero se ha conquistado el respeto de los especialistas y en los que ha aportado obras consideradas como modélicas. De ahí que, en la mesa redonda que le homenajeó, participaran profesores de literatura de diversas universidades, como Joaquín Marco, Luis T. González del Valle y Jean-Jacques Fleury, pero también el crítico de arte José Corredor-Matheos, y el catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad

Complutense y presidente de la Sociedad de Estudios de la Guerra Civil, Julio Aróstegui.

Por fin, tuve el privilegio de poner públicamente de relieve la solidaria dedicación del escritor homenajeado, desde los lejanos tiempos del INLE hasta los más recientes de la creación de la ACE, a la defensa de los derechos legales de los escritores, sin cuyo respeto no puede darse aquella mínima libertad a la que aludía Luis Romero como la más profunda condición del oficio de escribir. No hace falta decir que éste fue el aspecto de la vital y polivalente actividad de Luis Romero que, en aquel acto, más quise subrayar y agradecer en nombre de todos sus amigos y compañeros de letras.

Dos años después de aquella sesión en el auditorio de Caja Madrid, nuestra asociación empieza a emerger con fuerzas renovadas y recursos más dignos, el primero de los cuales era obligado dedicarlo a la edición de las ponencias entonces pronunciadas, cuya publicación se ha demorado sin duda demasiado y con las que hoy inauguramos el primer número de los presentes **Cuadernos de Estudio y Cultura** de la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña, miembro de la recién constituida FEACE. Esta demora, sin embargo, nos ha permitido incorporar el texto del escritor Ignasi Riera que comenta la novela publicada entre tanto en lengua catalana por Luis Romero y con la que fue galardonado con el Premi Ramon Llull 1991.

LUIS ROMERO, ESTUDIOSO DEL ARTE

José Corredor-Matheos

Luis Romero es, como novelista, persona curiosa, seguidor del curso vivo de seres y cosas. Parece evidente que el interés que ha demostrado por determinados artistas ha respondido siempre, además de a un claro interés por el arte, a relaciones de carácter personal. Esto es frecuente en los escritores, que, a la sugestión que sientan por la creación plástica, se suma la especial oportunidad que tienen en ocasiones de entrar en este ámbito.

Incursiones como éstas suelen tener fortuna diversa, y hay que decir que la labor específica de Luis Romero es realmente ejemplar. Ahí tenemos sus tres libros sobre Salvador Dalí, y en primer lugar el último, *Dedálico Dalí*,¹ que viene a culminar una larga dedicación a la vida y a la obra del maestro de Port Lligat. Por su extensión e información, en gran parte de primerísima mano, y por su rigor, este libro es relevante tanto en la bibliografía sobre Dalí como en la del mismo Luis Romero.

Esta obra había sido precedida por la titulada *Todo Dalí en un rostro*,² que ya suponía un considerable esfuerzo y que cuenta también en la bibliografía daliniana. En el momento de su aparición llevaba ya más de veinte años en contacto con Dalí y de observación amistosa del personaje, así como de seguimiento estrecho de su producción. Ambos libros son independientes y entiendo que *Dedálico Dalí* responde a un replanteamiento de todo lo relacionado con el artista, de acuerdo con nuevas y más profundas investigaciones y conversaciones con él, y a una resolución más ambiciosa y globalizadora.

Entre uno y otro título está *Aquel Dalí*,³ con fotografías de Josep Postius, que contiene un extenso prólogo de Luis Romero, que añade documentados comentarios al amplio repertorio fotográfico.

Esta intensa dedicación a Salvador Dalí se debe, como hemos dicho, a su ya antigua amistad con él, pero también a otra circunstancia, que ha sido igualmente decisiva para el conjunto de la atención que ha prestado a las artes plásticas: me refiero a sus largas temporadas en Cadaqués. Es posible, también, que su trabajo allí se haya producido, y se siga produciendo en general, con un sosiego y un ritmo que le incite a

dedicar parte del tiempo al arte visual, como descanso del arte literario. Pero querría aclarar algo a este respecto: cuando escribe sobre pintura está haciendo, en el mejor de los sentidos, literatura. No es que fabule ni que se complazca en trazar un discurso paralelo al del arte, sino que éste es siempre el objeto que persigue. Sólo que su oficio de escritor —que es siempre también de pensador y de hombre que siente— le permite desentrañar temas que, en realidad, se nos están escapando siempre de las manos; aunque Luis sepa bien que no se trata nunca de apresar nada, sino dejar que todo fluya como al margen de nuestra intervención.

En Cadaqués encontraremos la clave de la relación entre nuestro autor y el arte. Y, aparte los trabajos extensos que ha realizado sobre artistas vinculados con el famoso núcleo de la Costa Brava, es de destacar las series de artículos que ha publicado en *La Vanguardia* sobre las actividades plásticas que allí se celebran. Desde hace más de veinte años que se iniciaron éstas, no ha faltado el comentario, y en todos estos artículos, el nombre de Cadaqués aparece: «Cadaqués: como una feria de arte», «Más arte en Cadaqués», «Cadaqués, finales de temporada», «Vitalidad artística en Cadaqués», «Cadaqués: recordatorio breve y exposiciones», «Arte en Cadaqués, fin de temporada», «La temporada artística en Cadaqués» son algunos de los títulos de los aparecidos al cabo de la temporada veraniega durante los últimos cuatro años.

Esta atención sostenida ha cristalizado, además, en dos monografías, sobre pintores que, como él, pasan las vacaciones —que suelen ser largas— en Cadaqués, lugar que por su belleza ha atraído a artistas de todo el mundo desde hace tiempo, como ha dejado constancia Joan Josep Tharrats, en su libro *Cent anys de pintura a Cadaqués*.⁴ Figuras representativas del núcleo en la actualidad son Aguilar Moré y Vayreda Canadell, cuyas biografías —puesto que de esto se trata en ambos casos— ha escrito Luis Romero, en libros ilustrados con fotografías de Joan Iriarte.⁵ Como en los dedicados a Dalí —aunque en textos mucho más breves, según el programa de la colección

a la que iban destinados—, en ellos se percibe una lenta maduración, una acumulación de material y una contemplación puntual, de las obras mismas. El arte, cosa que parecemos olvidar con frecuencia quienes nos creemos más próximos a él, ha de ser vivido y, por así decirlo, casi finalmente ignorado, cuando ya estamos empapados de él y forma parte de nuestra mirada. Y esto lo ha podido hacer Luis Romero en Cadaqués, en estas monografías y en los restantes trabajos.

Al estudiar a Dalí se enfrenta a un tema especialmente complejo y difícil. Porque no se limita a comentar las obras, juzgándolas por sus valores plásticos, sino que —cosa que debería ocurrir siempre, puesto que el arte es siempre algo más— se esfuerza en desentrañar significaciones que comprenden la obra como un todo, en el que concurren innumerables factores y que atañe a la totalidad del ser humano, como creador y como receptor. En el caso de Dalí, las dificultades intrínsecas a toda creación plástica se multiplican por la riqueza y contradicciones del personaje, e incluso por la mitificación, y por otro lado desmitificación, que se ha hecho de él. Y Luis Romero ha llevado a cabo su labor de hacernos visibles todas las facetas con altura biográfica y crítica. Ante todo, ha conseguido evitar el riesgo de hagiografía, y ello es más de destacar teniendo en cuenta que trabajaba cerca de Dalí. La mirada de Luis Romero, la misma con que observa y desentraña la vida de sus personajes, imaginarios o históricos, es comprensiva, inteligente y con la entera voluntad de ser justa.

Luis Romero, en la vida, en la literatura, como aquí en el arte, rehuye el escándalo y todo lo que pueda parecer oportunismo. Dalí era, es, personaje de mucho bulto, que podría haber dado motivo a agradecidos balanceos de columpio. Su biógrafo y comentarista va levantando capa a capa, intentando ver lo que realmente hay, a sabiendas de las dificultades («Hay algo de Dalí que se nos escapará siempre», escribe en *Todo Dalí en un rostro*). Sobre Dalí se ha hecho bastante mala literatura y, en cambio, han aparecido escasos libros realmente serios y valiosos. Quizá el mismo personaje, por sus especiales características, lo provocaba, algunas veces sin pretender-

lo directamente. Luis Romero se ciñe a las obras y a la documentación que consigue y a la información de antiguos compañeros de colegio, amigos y conocidos del pintor. Su amistad con Dalí le ha permitido recibir informaciones substanciales, en ocasiones a pesar de que puedan ser contradictorias unas con otras, como el autor nos hace notar. Y la postura, aunque afectuosa, es distanciada, con la objetividad posible.

Posiblemente, la atención, como en otros trabajos monográficos, insiste especialmente en el estudio del artista y del hombre. Si esto es así, el análisis de las obras, que ciertamente lleva a cabo con detenimiento y gran penetración, quedará enmarcado en una consideración global del todo artista-hombre. Pero el estudio de la obra concreta de arte es lo suficientemente sostenido y lúcido como para que podamos descubrir en él el auténtico conocedor y amante del arte. Un conocedor y amante que es escritor de calidad, que da solidez y brillantez a su discurso crítico.

En sus trabajos más extensos sobre Dalí —en los que me detengo por constituir la mayor aportación hecha por Luis Romero a la bibliografía artística— se produce además una circunstancia interesante, que ofrece al autor la posibilidad de descubrirnos una faceta poco estudiada e insuficientemente valorada, de Salvador Dalí: su producción literaria. Comparto la opinión de que el gran artista ampurdanés nos ha dejado una importante obra literaria. No puedo, ni debo, referirme especialmente a ella, sino subrayar la consideración que merece a Luis Romero. A esta obra se refiere en diversas ocasiones, y aunque lo haga generalmente al utilizarla como fuente de información, que ha de ser tomada con toda cautela —y se refiere especialmente a *Mi vida secreta*—, nos va haciendo notar el interés del Dalí escritor, desenfadado, libre y creativo como en su pintura y en sus manifestaciones personales, donde está también, a veces, el mejor Dalí.

Luis Romero nos ayuda a conocer mejor al que es uno de los artistas más famosos y discutidos del siglo, y nos acerca a otros que tiene ocasión de conocer y seguir de cerca. El puesto de conservación desde el

que lo hace, Cadaqués, no es en modo alguno limitado: Cadaqués es centro al que acuden artistas de toda Cataluña, pero también de todo el mundo. Allí ha tenido ocasión de ver y comentar exposiciones y otras manifestaciones que podrán parecer insólitas de artistas como Max Bill, John Cage, Marcel Duchamp, Capa, Jaspers Johns, Frank Stella —todos los cuales exponían por primera vez en España—, y también Joseph Beuys, sobre el que escribió un artículo ya en 1981.

Luis Romero, en libros y en artículos, mantiene una atención al arte, amplia y valiosa, que merece apartado propio en este homenaje que le dedicamos como creador literario.

Notas

1. *Dedálico Dalí*. Barcelona, Ediciones B, S.A., 1989.
2. *Todo Dalí en un rostro*. Barcelona, Editorial Blume, 1975.
3. *Aquel Dalí*. Barcelona, Argos Vergara, 1984.
4. JOAN JOSEP THARRATS: *Cent anys de pintura a Cadaqués*. Badalona (Barcelona), Ediciones del Cotal, 1981.
5. *Aguilar Moré* (Barcelona, Àmbit, 1983) y *Vayreda Canadell* (Barcelona, Àmbit, 1987).

DIMENSIONES CRÍTICAS EN LA OBRA DE LUIS ROMERO: EL PROCESO DE UN ESCRITOR

Joaquín Marco

Si recurrimos al registro del ISBN de 1990, donde se mencionen los libros actualmente en venta en España, podremos descubrir no sin sorpresa que, al margen de las contribuciones de Luis Romero a la divulgación histórica, sólo se encuentra hoy en el mercado una de sus novelas, *La noria*, en la edición de bolsillo de Destinolibro, publicada en 1984, si entendemos que *Tres días de julio* (del que se registra una nueva edición de 1987) significa antes una investigación documentada (no menos histórica) de los días que supusieron el comienzo de la Guerra Civil. La bibliografía de Romero —exceptuando su trabajo sobre Dalí (Polígrafa, 1987) y *Dedálico Dalí* (de 1988)— se ha tornado una rareza. Ello se debe no sólo a la posible insensibilidad del mercado editorial; es también resultado de una decisión del autor, quien realiza toda su labor narrativa entre 1952 y 1963, pese a contar con los dos premios más representativos de la narrativa española: el Nadal, que alcanzó en 1951 y el Planeta, de 1963. En el decurso de once años, Luis Romero publicó once libros de narrativa. Tras el éxito alcanzado con *Tres días de julio*, de 1967, el autor abandonaría la ficción para dedicarse de pleno a la investigación histórica y a la crítica de arte, también desde una perspectiva histórica.*

Novela e historia presentan, desde el Romanticismo, caminos convergentes, ya que la novela moderna nace como una reconstrucción histórica de períodos alejados (Walter Scott y la Edad Media), aunque, a menudo, se plantean idénticos propósitos: situar al hombre en sus contextos, explicar el presente en función de su pasado. Hoy *La noria* puede, tal vez, leerse también como un relato histórico: la vida de una Barcelona de fines de la década de los años cuarenta. Sin embargo, en el momento en que se escribió, la ficción quedaba muy próxima a los hechos relatados. Y, sin embargo, *La noria* era, como *La colmena*, de Camilo José Cela, el resultado de una tragedia histórica, la Guerra Civil española. Lo que los novelistas románticos españoles calificaron de «novela de costumbres contemporáneas» valdría también, un siglo más tarde, para calificar los propósitos esenciales del narrador.

El papel de lo colectivo, la gravedad de unos hechos que planeaban sobre la vida española contemporánea, se manifiesta, por tanto, ya en los orígenes mismos de la creación de Luis Romero. Los caminos que van del método creativo-imaginativo a la recreación de la historia y los que van desde ésta a la novela misma, caminos que se entrecruzan en formas y significados, aparecen con claridad al contemplar en su conjunto la obra de Romero. Porque la suya fuera una promoción marcada a fuego por una tragedia colectiva. El escritor participó directamente en la Guerra Civil y, posteriormente, en la II Guerra Mundial, al formar parte de la División Azul que combatió en la URSS. Fue, por consiguiente, algo más que un simple observador. Y el proceso literario no podrá resultar ajeno a tal experiencia vital. El lector puede recurrir por consiguiente a *Tudá (Allá)* (Barcelona, 1957), donde se novela la vida de los combatientes españoles en Rusia o al prólogo de *Tres días de julio* (Barcelona, 1967). Descubrirá la confesada pasión con la que el escritor ha reconstruido los tres primeros días de la Guerra Civil: «Me ha costado tres años el escribirlo, tres años sumergido en el horror, en la tensión, en el dramatismo y en el desconcierto de aquellas fechas en que España pasó a ser un país en Guerra Civil, la más dolorosa de las dolorosas guerras. He vivido, escribiendo, demasiado inmerso en los acontecimientos, he reconstruido en ocasiones con increíbles detalles, demasiadas escenas, me he identificado con muchísimos personajes, he cambiado una y otra vez de frente, he escuchado contrapuestas razones, me he indignado, asustado, estremecido, asqueado, he compadecido, odiado, amado, y la proximidad, la fatiga y el apasionamiento son como otros tantos árboles que me dificultan otra vez, como me ocurrió entonces cuando lo vivía en presente aunque en distinto grado y sentido, ver el bosque.» ¿Responden estas palabras a las inquietudes de un mero historiador, de un observador imparcial? Este será sin duda el propósito principal: la búsqueda de la imparcialidad, de la inalcanzable verdad. Y Luis Romero la pretendía (hay que situar la redacción de su libro en el tiempo histórico que le corresponde), alejándose de la ficción o de la invención.

Nada parece ya más verosímil y auténtico que el documento y el testimonio, especialmente para quien desde sus comienzos literarios optó por una actitud realista y denunciatoria. Junto a *La forja de un rebelde* (1941-1944, aunque la edición en español es de 1951), de Arturo Barea, a *Los cipreses creen en Dios* (1953), de José M^a Gironella, Luis Romero entiende que la mayor objetividad se consigue a través de la «reconstrucción» de los hechos históricos. Mas para lograr una interpretación verídica de acontecimientos que son, a la vez, para el autor, biografía e historia, Luis Romero no abandona la formalización literaria. Se ha analizado ya la utilización del tiempo interno en su novela (en *La noria* o en *La corriente*, por ejemplo). El mismo recurso, casi obsesivo, le servirá también en *Tres días de julio* para dar sentido a unos hechos fragmentarios. Sus narraciones acostumbran a utilizar el «encadenamiento» para alcanzar una forma unitaria. De hecho, nuestra conciencia busca un hilo conductor, el sentido de nuestra existencia, sin llegar a cuajar en un esquema coherente (el azar puede serlo desde una formulación negativa). El novelista se propone, como un pequeño dios, dar sentido y vida a los seres de ficción que nacen y se definen en el contexto de su mundo imaginario. Tampoco ellos pueden escapar al fragmentarismo y a las contradicciones por su propia condición humana. Bajo los imperativos del tiempo y el destino, el desorden social se convierte en una estructura narrativa fragmentaria, signo de nuestra modernidad.

Luis Romero construye sus realidades (ya sean de ficción o históricas) desde una posición ética evidente. Sin llegar a la utopía o precisamente contra ella (ésta definirá a la promoción anterior hasta el sectarismo), el narrador se involucra en lo narrado. Lo exponía en el texto ya citado de *Tres días de julio*: «Me he identificado con muchísimos personajes». El resultado es una novela cordial antes que crítica; denunciatoria o partidista antes que fríamente objetivista. En el prólogo a *Los otros* nos ha ofrecido su particular teoría sobre la creación novelesca:

«Si se aplica una lente a una porción de cualquier escrito o lámina, se verá como el

espacio abarcado por esa lente se destaca y adquiere una inusitada presencia que llega a eclipsar el resto de la lámina o escrito. He aquí lo que es la novela o, por lo menos, cierta clase de novela, con respecto a la vida total de la humanidad o de un cuerpo social determinado.

»(...) Y, una vez acotado el sector social en que la acción iba a desarrollarse, he permitido a los personajes expresarse con libertad, y únicamente de cuando en cuando —son fallos o privilegios del oficio— aparece, confundida las más de las veces con las de los personajes, la opinión del novelista, o se desliza algún comentario formulado casi al margen de su voluntad.

»Pero hechos, gentes y cuanto digo, pertenecen a la verdad novelística y a la verdad social.» (pp. 5 y 10)

Esta concepción de lo que el autor entiende como novela debe situarse (1956) en los años en los que campea, en efecto, la intencionalidad social. Según manifiesta el autor de *La noria*, la novela focalizará un espacio social. Por ello, aunque la mayoría de sus escenarios novelescos tienen como marco referencial la ciudad de Barcelona, no es tanto la ciudad misma y su discurrir lo que allí interesa, sino preferentemente sus gentes (algunas representativas de los diversos sectores sociales, aunque no de todos ellos). Se privilegian algunas capas sociales y podrían valorarse aquí tanto las presencias como las ausencias.

Una vez situados en sus circunstancias, las criaturas carecen de interés. Luis Romero entiende el discurso narrativo (dejemos a un lado la técnica aprendida o no de John Dos Passos, de Pío Baroja, paralela a Camilo José Cela) como la fragmentación de una realidad social captada, en la que los juegos simétricos alcanzarán una particular relevancia. Son apreciables en el interior de la misma novela o mediante la comparación simple de una novela con otra. Así, *La corriente* (1962) reproduce los personajes de *La noria* doce años más tarde. El primer capítulo de ésta se titula «Madrugada galante»; el de *La corriente*, «Madrugada fúnebre». Aquella se cerraba con un capítulo titulado «El alba», que en ésta es

«Alborada.» El capítulo 30 de *La noria* se titula «El "Sardineta"», como el segundo de *La corriente*. Se trata aquí, claro es, de seguirles los pasos a personajes que fueron ya diseñados en la novela anterior. El motor invisible de sus transformaciones ha sido una vez más el tiempo, implacable en la vida humana, que relativiza y permite olvidar. El paso del tiempo vuelve a ser de nuevo la clave de *Las viejas voces* (1955). Ahora el espacio narrativo escogido es un bar de alterne, al que Luz acude habitualmente. Al final de la novela aparecerá, simétricamente, otra muchacha que «hace dos meses que llegó a Barcelona, y una amiga que se llama Rita y que vive en la misma pensión que ella, la ha traído a este bar donde tiene mucho éxito». Y de nuevo es la clave de *El cacique* (1963). Allí la novela transcurre en un día y medio; el interés por los individuos se manifiesta en función de lo colectivo: la reacción de gentes de diversa extracción ante la muerte del cacique de un pueblo próximo a la frontera portuguesa. En ella, Luis Romero utiliza, una vez más, el recurso de la fragmentación, de la suma de voces individuales, para exponer ahora la vida rural, aunque de una comunidad simétrica a la de la gran ciudad.

Contra las circunstancias permanecen ciertos valores morales. En *Tudá* (1957), por ejemplo, en un capítulo final, «El soliloquio de los repatriados», que resulta, en efecto, el monólogo de un soldado que regresa a España desde Rusia durante la II Guerra Mundial, Luis Romero no disimula un código de comportamiento que parece compartir con sus personajes: «...Al fin y al cabo, regresar es lo que todos estamos deseando. Sólo que... bueno, la guerra no ha terminado todavía ni por ahora parece que haya de terminar y aquí se quedarán otros. Y los alemanes, con los cuales nos habíamos comprometido, y en el campamento alemán hicimos un juramento...» (p. 274). Figura también en la elemental simbología de *La noche buena* (1960), en la que el carpintero y su mujer reproducen, una vez más, la historia evangélica, ahora en clave social.

Porque ¿cómo vamos a dudar de la intencionalidad «social» de la novela de Luis Romero? Aunque ¿qué

pretendemos destacar al calificarla con un adjetivo hoy devaluado en la estética literaria? Como apuntaba el mismo novelista, su objetivo consistía en la observación de un «sector social». Mas la novela en sus diversas ofertas, ¿no responde siempre a un planteamiento parecido? Probablemente sería más oportuno destacar que los sectores sociales que interesan a Luis Romero se encuentran en conflicto; que la sociedad en su conjunto no se describe estática, sino que en ella se manifiestan con evidencia los gérmenes de la discordia. Porque el autor no ha disimulado el fraccionamiento de las clases y la explotación de unas a otras. En este sentido, el narrador de la Barcelona de la emigración, del estraperlo, de la dictadura, actúa como un espectador que no puede permanecer al margen. Se encuentra, como Alberti en su poesía política, «en la calle». Y levanta acta notarial de todo cuanto en ella acontece. Pero no olvidemos que nos hallamos ante una ficción y que la correspondencia entre lo escrito y lo real es compleja e incluso discutible. El novelista no pretende erigirse en sociólogo ni siquiera en fotógrafo. Cuanto le deba su novela al cine y sus mecanismos queda fuera de este lugar; porque la narración se entiende como tratamiento del lenguaje verbal.

A mi entender, desprovisto de otras preocupaciones «imaginativas», Luis Romero consigue su máxima capacidad creadora en *Tres días de julio*. Allí la oportunidad de sintetizar acciones, la definición de personajes y situaciones se acrecienta. Y en esta obra y en las que le siguieron del mismo orden (*Desastre en Cartagena*, 1971; *El final de la guerra*, 1976; *Por qué y cómo mataron a Calvo Sotelo*, Premio Espejo de España en 1981), descubrimos la feliz combinación del historiador que es, a la vez, recreador. Alguien que no se limita tan sólo a la fría expresión de los hechos, sino que consigue transmitirlos con la pasión que sólo posee un creador. En este sentido, Luis Romero nos retrotrae a la historia clásica. También allí los personajes que darían más tarde paso a tantas ficciones trágicas parecen víctimas de un destino. Desde que en 1950 publicara su libro de poemas *Cuerda tensa* hasta hoy mismo, Luis Romero ha vivido con intensidad su

vocación de escritor; quizá fue uno de los primeros de su promoción que optó por dedicarse profesionalmente a la literatura. En él vida y obra, destino y vocación, ética y personalidad, resultan difícilmente separables. Su ejemplo, su entusiasmo vital, junto a sus cualidades literarias, hoy objeto de estos comentarios, nos llevaron a pedirle que nos acompañara en la difícil singladura de la Asociación Colegial de Escritores en Cataluña. Y ahora, por tantas cosas, por lo que sabe, lo que ha escrito, lo que ha vivido y lo que puede y debe escribir todavía, queremos darle las gracias.

Barcelona, diciembre de 1990

* Posteriormente ha publicado, en catalán, la novela *Castell de cartes*, Premio Ramon Llull 1991, Barcelona, Planeta, 1991.

LUIS ROMERO Y LA HISTORIA DE LA GUERRA CIVIL DE ESPAÑA

Julio Aróstegui

Introducción: Mi sentido de este homenaje

Sólo en 1986 pude conocer personalmente a Luis Romero. Más tarde, sin duda, de lo que yo hubiese deseado. Ocurrió en Salamanca, en una conmemoración del cincuentenario del comienzo de la Guerra Civil.¹ Sus obras sobre el comienzo y final de la guerra me eran conocidas, por supuesto, con mucha anterioridad, desde que aparecieron. Me pareció entonces, en Salamanca, un hombre que se presentaba con excesiva modestia para lo que su obra escrita significaba; de lenguaje prudente y reflexivo, sinceramente preocupado por el tema del que allí tratábamos: nada menos que de la represión durante la guerra.

Después hemos cruzado alguna nota epistolar. Luis Romero, el hombre, antes que el escritor y el estudioso, me ha parecido desde entonces realmente inmerso en el problema de la interpretación —desde una gran humanidad— de nuestra máxima tragedia del siglo XX, es decir, aquella Guerra Civil con la que culmina un «decenio crítico» —se ha dicho—, el de los años treinta.

Basta con leerlo, por poco que sea, y, sobre todo, basta con conocerlo, por poco que sea también, para observar que Luis Romero no es el investigador sin más, el explorador de un tema. Luis es un apasionado por ese tema, lo vive con intensidad.

Por todo esto, y por unas cuantas cosas más, acepté, sin dudarlo, la participación en este acto de homenaje, en el cuadragésimo aniversario de la publicación de su primera obra, una obra de poesía precisamente. Y acepté participar contribuyendo con aquello en lo que mi aportación podría tener algún sentido y alguna utilidad: unas notas sobre la obra histórica de Luis Romero que, como saben todos ustedes, se centra en aquella década de la historia española de este siglo, en la Guerra Civil y en los tiempos que la precedieron.

Quisiera hacer notar al propio homenajeado, Luis Romero, y a todos los que participan en este acto que, según creo, no deja de tener cierto significado

el hecho de que quien va a hacer la apología de la obra histórica de Luis Romero, sea un personaje de mis características peculiares. No por mi personal significación, me apresuro a decirlo, sino por lo que mi oficio y mi dedicación pueden representar aquí.

En efecto, me tengo en este momento por enviado, por mensajero, de un mundo muy especial en sí mismo, de un mundo difícil y singular: el de los historiadores ubicados en la vida académica, o sea en la Universidad. Aclaro y explico acto seguido el sentido de lo que quiero decir, porque creo que interesa al espíritu de este acto.

Estoy seguro de que nadie va a sorprenderse ni escandalizarse, y desde luego Luis Romero menos que nadie, si les digo que los historiadores de profesión académica, quienes se dedican en exclusiva a escribir y enseñar historia, o sea, los que están en la Universidad, suelen mirar con cierta suspicacia —como ocurre, por lo demás, con los integrantes de cualquier otro gremio intelectual o profesional— a aquellos a quienes consideran *outsiders*, *amateurs* en el sentido más estricto de estas palabras, sin peyoración alguna, designando así a quienes desde otros campos de la actividad intelectual o artística se permiten irrumpir, válgame Dios, en lo que se acostumbra a considerar un coto particular de ese gremio en cuestión.

El gremio de los historiadores académicos se compone de una fauna tan específica como la de cualquier otro de los gremios. Luis Romero tiene poco que ver con un historiador académico. Y, justamente, es una lástima, pienso, que su trayectoria haya ido poco a poco acercándose a las formas de hacer de la historiografía académica. Luego aclararé esto. Quiero señalarle, corriendo aún el riesgo de aparecer dando consejos a quien no los pide ni los necesita, que a mi entender está aún a tiempo de rectificar. Y es que, para mi gusto, el máximo valor de la obra de Luis Romero o, por lo menos, de la primera obra de Luis Romero es este: su lejanía del academicismo.

Pero, volviendo a lo que íbamos: un representante de esa historiografía académica viene, pues, a hacer aquí el elogio de un investigador que se ha llamado a

si mismo «novelista que hace historia sobre unos hechos muy recientes».² Un investigador, por lo tanto, bastante ajeno a la academia. Y que ha trabajado siempre de manera muy distinta a como se suele trabajar en los medios de la historiografía establecida. ¿Tiene, así, algún sentido ese elogio que voy a hacer? Y, lo que es más importante, ¿es sincero? La respuesta a ambas preguntas es, naturalmente, positiva.

Por lo pronto, esto significa que quien ha sido invitado para destacar aquí los valores de la obra historiográfica de Luis Romero no lo ha sido por ser persona necesariamente coincidente con los puntos de vista del homenajeado. O, lo que es lo mismo, que no soy el amigo adicto y complaciente que debe decir cosas elogiosas por necesidad.

Desearía que se diera a mis palabras una interpretación precisa: justamente como un homenaje que se rinde a Luis Romero desde la historiografía académica. Ese sentido de homenaje tenía ya, precisamente, la invitación que le hicimos para estar presente en el Congreso de Salamanca en 1986. Y debo decir ahora que fue otro hombre, también de trayectoria profesional peculiar, Gabriel Cardona, quien propuso la presencia de Romero.

Así pues, si mis palabras tienen mucho de elogioso y de admirativo para la obra de Luis Romero quiero dejar bien sentado que no son un ditirambo convencional entre amigos, sino producto de una crítica entre profesionales. Celebro que, no siendo yo el mejor de los ponentes que aquí podrían representar a los historiadores de oficio, sea, no obstante, alguien que puede enjuiciar la obra de Luis Romero desde otra generación —la primera que no conoció ya la Guerra Civil—, desde una dedicación profesional distinta, desde una concepción de la historia distinta también, o eso me parece, a la de Luis Romero; y enjuiciando esa obra desde estas disimilitudes señale su enorme importancia, su aportación destacada a la historiografía de la España de los años treinta.

Deseo que mis palabras de juicio y elogio de la obra historiográfica de Luis Romero se entiendan desde esa discordancia que señalo. Porque así creo que pueden ser consideradas en su justo valor, no de

cumplido ocasional sino de reconocimiento de la calidad de la obra. Me congratulo de estar aquí para expresar tal reconocimiento, no sólo mío sino de muchos de nuestros colegas, empezando por el de mi amigo entrañable y tardío maestro, Manuel Tuñón de Lara, de quien quiero transmitir a Luis Romero un saludo muy cordial.

Espero, pues, que tras tantas explicaciones haya conseguido hacer entender por qué me parecía significativo que uno de esos agremiados de la profesión de historiador, de quienes se creen propietarios del coto, un catedrático de historia contemporánea, de la historia contemporánea de España, terreno que Luis Romero cultiva desde hace veinticinco años al menos, dedique este elogio a su obra historiográfica. Y, repito, que lo haga no por ser amigo de Luis Romero, aunque lo es, y no porque comparte con él el gusto por los temas de la Guerra Civil, sino porque considera un honor indudable hacerlo así.

Luis Romero es ante todo un novelista. El genio narrativo y el talento literario asoman siempre en el fondo de su obra histórica. Y por ello reivindica: «las obras literarias, que los historiadores suelen considerar en poco...».³ No quiero señalar con esto que la literatura sea aquí veladura, ni contrapeso del rigor, de la documentación, de la solidez del juicio. Es algo muy distinto: digo que la Literatura con mayúscula asoma porque en el fondo de los escritos históricos de Luis Romero hay siempre un discurso a lo humano, discurso a la moral, una apelación a la ética, una llamada a la imaginación. Literatura porque Luis Romero es, sobre todo, un humanista, no un científico.

Luis Romero no es nunca, ni siquiera en sus últimos libros, cuando lo parece más, un investigador crudo. Estamos, más bien, ante un ejemplo excepcionalmente claro de cómo desde fuera de la vida académica puede aportarse, a una ciencia social como la Historia, estudios, valores, conocimientos, y, sobre todo, ejemplos y juicios morales, que la historiografía al uso es normalmente incapaz de dar.

Dejemos aparte aquí cosas menores, a las que no podríamos atender, y ciñámonos a lo que el propio programa de este homenaje considera acertadamente esencial para comentar que los grandes libros de Luis Romero sobre la Guerra Civil comienzan su aparición en 1967. A mi entender, el meollo de la obra historiográfica de Luis Romero se concentra en una trilogía. Empieza con sus *Tres días de julio* (18, 19 y 20 de 1936), obra que es lo que su título indica: un relato muy originalmente planteado de los sucesos que marcaron el comienzo de la sublevación contra la República en aquellos días. Luis Romero da con ella un primer paso en su recorrido por la frontera entre la narración «novelada» y la histórica.

Le siguen otras dos obras, muy relacionadas con aquella primera, que corresponden a una misma empresa de estudio y de interpretación, como ha señalado el propio autor:⁴ *Desastre en Cartagena* (marzo de 1939) y *El final de la guerra*, que aparecen en 1971 y 1976 respectivamente. La primera de ellas, según el autor, es el resultado de algo que nos ocurre con frecuencia a quienes de vez en cuando hemos perseguido afanosamente algún asunto. Aprendemos tanto sobre él que nos desborda y nos parece una liberación desprendernos de algún fragmento. Desprendernos en forma de publicación aparte, se entiende.

El episodio de la confusa sublevación de Cartagena, al final de la guerra, forma parte de una amplia investigación sobre ese tema general que llegó a adquirir en el trabajo previo de Luis Romero una entidad propia. Quiero señalar que este escrito contribuyó en su momento, de manera decisiva, al conocimiento de aquel hecho que aparece fugazmente en muchas historias de la Guerra Civil y que desde entonces ha adquirido el relieve que merece. Una contribución fundamental de Luis Romero.

El final de la guerra pone fin justamente a la trilogía. Lo primero que resulta interesante es la propia disquisición del autor sobre qué debe considerarse como final de la guerra y nos confiesa que entender como tal los «tres últimos días», haciendo juego literario con su primera obra, se habría convertido en una pretensión ininteligible. Con excelente criterio,

en consecuencia, explica ampliamente cómo la República llega a un fin que se está fraguando desde mucho antes.

Para mí, y creo que igualmente para otros muchos críticos, esta trilogía constituye la aportación capital de Luis Romero, la que justifica su fama y por la que sin duda será especialmente citado. Y nuestro juicio se refuerza más aún cuando comprobamos lo que posteriormente se ha publicado sobre el mismo tema. La trilogía es, por sí misma, una interpretación completa de la Guerra Civil. Una interpretación plenamente original e irrepetible. Aquí, una vez más, no han prosperado las imitaciones, que las ha habido.

Vienen luego dos obras que tienen otra temática y, sin duda, otra intención: Son las presentadas al Premio Espejo de España. La primera de ellas, *Cara y Cruz de la República, 1931-1936*, queda finalista en 1980. La segunda, *Por qué y cómo mataron a Calvo Sotelo*, gana ese premio y se publica en 1982. Para bien o para mal, se trata, a mi entender, de obras de calado distinto al de las anteriores —y hasta el cambio de Editorial parece significativo—; hay en ellas otro Luis Romero, que aparece como erudito y algo polemista, que es menos literato y más enjuiciador histórico. Pero que me parece menos logrado. Después diré algo más sobre ello.

Hay, por fin, como digo, otros escritos menores sobre los que podríamos pasar de puntillas, pero entre los que no quisiera omitir, por lo cercano, el breve y sentido texto que con el título *El concepto de represión* presentó como ponencia en el Encuentro sobre la Historia y Memoria de la Guerra Civil que coordiné en Salamanca, en 1986. Allí reaparece otra vez la vena moral de Luis Romero que le da su máxima fuerza. Expresar juicios lúcidos en asunto tan visceral como este de la represión no es fácil: intentar forjar un «concepto» lo es todavía menos. Pero aquí tenemos al Luis Romero avezado a investigaciones y anhelante de comprensión que puede marcar excelentes vías para jóvenes investigadores.

Esta brevísima relación es incapaz, probablemente, de mostrar la realidad de conjunto que yo desearía

iluminar por encima de cualquier otra: la de que los escritos de Luis Romero, que son cortos en títulos, pero muy amplios en su volumen, constituyen una destacada y personal aportación, una visión completa, de lo que fue la España de los años treinta.

La obra de Luis Romero en su conjunto abarca toda aquella década, si bien deteniéndose más en algunas coyunturas precisas. Tal vez no se haya propuesto nunca, de forma explícita, un juicio total, compacto, de lo que le parece aquel trozo de la historia, pero no hay dificultad para espigar de sus muchas páginas qué es lo que nuestro autor entiende como clave y explicación última del decenio más crítico de la historia española del siglo XX.

Después expondré mi propio juicio sobre ello. Pero antes quiero, pasando ya a la última parte de mi intervención, llamar la atención sobre otros extremos no menos importantes.

* * *

Porque, en efecto, he aquí la cuestión primera y esencial:

¿Dónde estaba la historiografía académica española cuando, en 1967, aparece la primera obra histórica de Luis Romero referente a la Guerra Civil, *Tres días de julio*? Quiero decir ¿en qué panorama y contexto historiográfico aparece esta obra, desde el que podamos aquilatar su real valor? En 1967, la Historia que se enseñaba en la Universidad hacía todavía el elogio de la España vencedora, cantaba todavía las glorias de la «Cruzada de Liberación». Para conocer la historia nueva que se hacía sobre la Guerra Civil había que ir a comprarla a Hendaya o Perpiñán y esconderla a su paso por la frontera.

Podría pensarse que las cosas estaban ya empezando a cambiar en España. El propio Luis Romero señalaría años después que cuando él escribía se había producido «la iniciación de posturas altamente prometedoras, que imprimen a la historiografía un viraje de noventa grados».⁵

Creo que Luis quedó aquí un poco desorientado, como quedamos otros muchos, por cierto tipo de

obras que despuntaban al final de los sesenta y que, al parecer, iban a dar un giro de «noventa grados» a la consideración historiográfica de la Guerra Civil. Parece divertido y significativo que Luis Romero diga sólo noventa grados y no ciento ochenta. Pero lo que de verdad ha sucedido es que, como ha demostrado lo publicado, aquello fue un espejismo. La nueva historia de la Guerra Civil, o lo que parecía tal, que empezó a publicarse por aquellos años, producida en el interior de España, se quedó en una forma nueva, más sutil y mejor orquestada, eso sí, de apoyo al régimen surgido de la guerra.

Luis Romero se mantuvo claramente al margen de esta historiografía «criptoficialista» [no voy a dar ningún nombre en absoluto. El autor da algunos en su obra y allí les remito], historiografía criptoficialista, digo, apoyada en buena parte desde el Ministerio de Información y Turismo. Pero igualmente se mantiene lejos también de la otra gran línea posible y existente: de la supuesta historia que los exiliados habían hecho y estaban haciendo desde fuera del país. Esta historiografía, a despecho de que en ella se encontraran obras de la categoría de las de Zugazagoitia o Vicente Rojo, era también para Romero «de partidismo exagerado».⁶

Este es el valor —desde el punto de vista de la historia intelectual del momento, desde el punto de vista de la propia historia de la historia de la Guerra Civil— de la contribución de Luis Romero: la independencia de su trayectoria, la absoluta honestidad de su información y de su juicio. Y, sobre todo, la clara percepción ya en los años sesenta, de que la historiografía existente sobre la guerra era casi toda rechazable.

Antes de que esto pudiera y quisiera hacerse en la Universidad, lo hicieron hombres independientes como Luis Romero. Semejante deuda no se le ha reconocido aún, y este es un excelente momento para hacerlo.

En segundo lugar, Luis Romero, en esa, según he dicho, obra prudente en el número de los títulos pero muy abundante en páginas ha dado hasta el presente, en realidad, una personal visión de la década española

de los treinta, como he sugerido antes. Yo destacaría que, como la mayor parte de los hombres de su generación que vivieron la guerra en plena juventud, ha quedado profundamente marcado por el evento. Por ello pienso que Luis Romero ha novelado la guerra como una manera de conjurar el fantasma. El Prólogo de *Tres días de julio* tiene, en buena parte, todo el aire de un discurso «catártico». Para Luis Romero, novelar esta historia es contribuir a hacerla irrepetible.

Por lo tanto, Luis Romero es uno de aquellos intelectuales y artistas que ven la década de los treinta, ante todo, como una tragedia.

En sus últimos libros históricos, los que tratan de la República y del asesinato de Calvo Sotelo, ha intentado racionalizar esa visión y por ello ha pretendido historiar más ampliamente la época de la República de preguerra, aunque sea siempre en el intento último de explicar la guerra final. No le ha salido tan bien, según creo. Luis Romero es de esos hombres de letras que piensan que la década de los treinta fue, en lo más profundo, una gran equivocación e intenta entenderla y explicarla.

En fin, y por último, creo que hay una tercera cuestión de no menor importancia. La trayectoria estilística y, sobre todo, metodológica de nuestro autor es también un vivero rico en enseñanzas. Se trata de una evolución desde la creatividad literaria, desde la reconstrucción al modo novelístico hasta arribar al relato más descarnado y erudito de sus últimas obras por ahora.

La trilogía sobre la guerra muestra, para mi gusto, el estilo original, el verdadero logro y la sazón de la aportación de Luis Romero. Una aportación que se hace a través de un empeño inimitable: reconstruir la viveza imaginaria e imaginativa del pasado a través de los mejores artificios de la narración dialogada. Dice que es un sistema que los historiadores repudian. No sé si eso es enteramente verdad, pero desde luego este método le concede su gran originalidad.

Dentro aún de la propia trilogía el estilo evoluciona. El de *El final de la guerra* es ya distinto. En su

primer libro escribe en forma acusadamente plena de recursos literarios. En diversos pasajes de su trilogía él mismo advierte que algunas partes del relato han sido «novelados», lo que no equivale a inventados, dice.⁷ Vemos al autor de una narración histórica cuidadosamente documentada, que va emergiendo de lo literario, de su oficio de novelista aun sin querer abandonarlo del todo.

Lo interesante es que Luis Romero hizo veinte años atrás un estilo de historia que hoy, aunque a algunos no acabe de gustarnos, vuelve a tener vigencia. La de Luis Romero es una obra de arte que se basa en una documentación rigurosa. No es hombre de archivo, ni en aquellos tiempos y sobre tales temas podía serlo. Se basa, por tanto, en testimonios orales, en cuestionarios, en largas entrevistas, reconstruyendo los hechos con minuciosidad y a base de testimonios a veces contradictorios, por contraste. Parece hoy una desgracia que no haga explícitas sus fuentes. Comprendo que cuando publicó sus textos eso fuera, tal vez, una necesidad.

En 1967, Romero hilvana un relato en el que dice que con las noticias verdaderas van confundidas las falsas. Notable atrevimiento para una obra de Historia. Pero lo justifica, y su aguda intuición le lleva a coincidir con lo que había dicho treinta años antes uno de los más grandes preceptistas de la historiografía, el gran Marc Bloch: las noticias falsas son también historia y a veces dicen mucho más sobre el carácter de la Historia que las verdaderas. Lo importante es saber por qué hay noticias falsas.

Luis Romero apareció en los últimos años sesenta y hasta la mitad de los setenta como uno de los autores que más contribuyeron a destruir ciertos tópicos, algunos mitos e ideas repetidas que como él dirá «no aparecen documental ni testificalmente probados de manera seria». Y es que su forma de hacer historia sobre el terreno tenía que llevarle a este resultado. Cuando se estudian las cosas de cerca se ve lo mucho que los autores inventan, copian y se repiten. A este efecto es especialmente instructivo el escrito *Desastre en Cartagena*.

* * *

Poco a poco, el estilo de Luis Romero va cambiando para acercarlo al de un narrador de «Historia». Si bien esta metamorfosis no se cumple de manera absoluta es visible en la trayectoria. Lo que da lugar a algunas interrogantes que sólo el propio autor podría responder. Pero yo no quisiera, como, según cuenta, el propio Luis Romero hizo con Jesús Hernández, someterle a preguntas difíciles.

Todos los especialistas en la historia de la Guerra Civil consideran hoy los escritos de Luis Romero como una aportación de consulta imprescindible. Pero no debo ni quiero decir que todo lo que establece Luis Romero sea incuestionable. Y naturalmente tampoco el autor pretende tal cosa.

Y para dar constancia de ello, quisiera concluir —dado que he venido aquí como crítico— con un reproche cordial. Dice en el breve Prólogo a *Cómo y por qué mataron a Calvo Sotelo* que «en razón del tema principal de esta obra, es posible que en algunas partes de ella nos hayamos inclinado a participar en pequeña medida de una óptica derechista; creemos que de otra manera no sería posible ver las cosas con la claridad que requieren, y menos explicarlas».

Querido Luis: en mi opinión, ni siquiera para explicar la alevosa e injustificada muerte de un hombre de derechas es preciso adoptar una óptica derechista. Basta con adoptar la óptica de la ética y del sentido común. Y como quiera que de ambas has dado abundantes muestras en tu obra, sobra cualquier otra.

Diciembre de 1990

Notas

1. *Historia y memoria de la Guerra Civil*. Salamanca, septiembre de 1986.
2. En *Desastre en Cartagena*, Barcelona, Ariel, 1971, p. 21.
3. *El final de la guerra*, Barcelona, Ariel, 1976, p. 24.
4. Cfr. *El final de la guerra*, op. cit., p. 16, nota 3.
5. Cfr. *El final de la guerra*, op. cit., p. 16, nota 3.
6. *Ibidem*, 16.
7. *Tres días de julio*, XXVII.

**LOS OTROS,
NOVELA NEGRA
DE LA ESPAÑA
DE LOS 50,
NOVELA DE LA
ESPAÑA NEGRA
DE LOS 50**

Jean-Jacques Fleury

En el periódico X de la noche del día X en los años 50 en una ciudad X que bien podría ser Barcelona («Se ha tomado, una vez más, Barcelona como escenario de esta novela. Pero la acción y circunstancia de *Los otros* podría referirse a cualquier otra ciudad de España o del extranjero...»), nos dice Luis Romero, p. 9-10), aparece la noticia siguiente:

«Atraco a un cobrador que es herido gravemente... Esta mañana, hacia las once, cuando el cobrador don José Mateo Mora salía del banco llevando en la cartera la suma de ciento veinticinco mil pesetas, importe de los sueldos y jornales de la industria para la cual trabaja, fue encañonado por un sujeto armado de una pistola, que le conminó a entregar el dinero. Gracias a la heroica actitud del aludido cobrador...» (p. 222)

Y más adelante en el mismo periódico, o en otro, se puede leer:

«... según declaraciones de los testigos, parece que el atracador fue herido al intentar escapar... la policía realiza activas gestiones para la captura del delincuente...» (p. 243)

Dicho suceso que aparece al final de la novela *Los otros* es cuanto podrá saber cualquier lector del susodicho periódico, pero eso, para nosotros que estamos acabando la lectura de la novela, es el final de una historia, el desenlace de una verdadera tragedia, que nos ha cautivado a lo largo de las 242 páginas anteriores. Nosotros, afortunados lectores de Luis Romero, hemos ido más allá de la fría realidad de la sección de sucesos, sabemos el por qué, el cómo, los quiénes, el cuándo que han originado estas cuantas líneas tan triviales. Nosotros ya sabemos qué enorme carga social y humana hay debajo de estas frases cortas, secas, sensacionalistas. El atracador, aunque su nombre nunca nos haya sido revelado, no nos es desconocido, no es el ser anónimo, no es tan sólo el «sujeto», el «delincuente» de la noticia periodística. Hemos compartido las últimas 17 horas de su vida, lo hemos visto actuar y morir, pero, sobre todo, nos ha hablado (mediante el monólogo interior) de sí mismo, de su vida, de sus frustra-

ciones, de sus esperanzas; antes y después del delito ha tratado de autojustificarse, se ha explicado ante nosotros.

Pero este Él, nunca nombrado, ya lo dijimos, no es el único personaje que hemos conocido, con quien hemos entablado cierto tipo de relaciones, a lo largo de estos 34 apartados. Todas las personas que directa o indirectamente han sido involucradas en el atraco han desfilado ante nosotros, nos han sido presentadas y han dialogado con nosotros, mediante el discurso indirecto libre o el monólogo interior. Más o menos unos 20 personajes que llegan a constituir un friso bastante significativo, aunque reducido, de la sociedad española de los 50.

Por la época de su escritura, por su técnica, *Los otros* se inscribe naturalmente dentro de la corriente literaria que se suele llamar novela social, y así lo reconoce el autor:

«... yo soy un escritor realista primero por mi formación, mis lecturas (novela del final del XIX y sobre todo franceses que leí en el idioma original) y luego porque lo que me ha interesado siempre es la realidad social que yo he vivido. Todo eso pasa, claro está, a mis novelas...»

(Entrevista publicada en *Les Langues Modernes*, LXXXII, 1978, pp. 375-378)

Pero lo matiza en otras declaraciones:

«...El novelista no debe proponerse demostrar nada, sino que debe tener dentro de sí algo que comunicar... Por lo tanto, no creo en la llamada novela de tesis, ni siquiera en la novela social. No creo en la novela social como fin que el autor se proponga de antemano. Yo creo que en aquel entonces la novela social era casi automática en España, uno tenía que sentir rebeldía contra lo que estaba pasando, contra la injusticia que palpabas apenas salías a la calle... eso me hería... yo, y otros, desde luego, marcábamos todo eso, esas cosas que hoy son evidentes... la clase media, o medio alta, estaba viviendo de espaldas a todo eso... había los que los ignoraban y también los que por mala

conciencia los dejaban de lado, los olvidaban, y otros los aceptaban como un fatalismo...»

(Entrevistas en Villec, 1979, Albi, 1977 —publicado en J. J. Fleury. *La ciudad en la obra novelística de Luis Romero*, Congreso de León, 1979, Asociación Europea de Profesores de Español, Boletín n° 21, año XII, Octubre 1979, pp. 17-42)

Novela social, sí, pero sin todos los esquemas, los dogmas que los críticos, los universitarios tienden demasiado a menudo a imponer. Claro que el molde «novela social o realismo social» que define Pablo Gil Casado en su conocida obra sobre dicho tema (Seix-Barral, 1973, p. 66) le queda algo estrecho a Romero, y a otros muchos. El Profesor Gérard Lavergne, de la Universidad de Niza, en su estudio: *Un mito cuestionado: Los otros, de Luis Romero, novela social*, concluye con estas líneas:

«... Así, como ya lo hemos señalado, bien es verdad que en *Los otros* aparecen una serie de funciones que estructuran un relato que participa de la ideología social, con, sobre todo, la denuncia por un héroe en oposición contra una situación y unas condiciones de vida desastrosas.

»Pero, después de haber negado el valor ejemplar del mismo héroe, hemos recalado una serie de elementos que aparecen constantemente sobre un fondo antinómico. Nos permiten decir que en esa obra la ideología de la novela social está hasta tal punto neutralizada y mítica que podemos verla condenada... En *Los otros*, al mito de la novela social, sin duda de manera inconsciente, se ha sustituido lo que podría ser un tratado de moral práctica para la burguesía.»

(En *Hispanística XX*, «Las Mitologías hispánicas en la segunda mitad del siglo XX», Universidad de Dijon, 1985, pp. 183-193)

Dejando de lado ciertas conclusiones del Profesor Lavergne que no queremos discutir aquí, quedémosnos de momento con algo más sencillo: *Los otros*, novela social, sí, pero...

Treinta y cinco años después de la publicación de *Los otros*, en esta Cataluña, en esta España, ya democráticas pero aquejadas por duras crisis económicas y sociales, después de que muchos de los que han cultivado, o alentado, la novela social, la hayan tirado a la basura de la Historia, calificándola de «literatura de la berza», vemos florecer, en esta época de post-modernidad, una literatura que nos habla de los mismos problemas, de los mismos personajes que hace unos 40 años. Lector, tal vez ingenuo, vuelvo a ver temas, situaciones, casos de la novela social de los 50 en lo que se suele llamar «novela negra». Entonces, ya que en *Los otros* aparecen unos cuantos ingredientes del género negro: un atraco, un delincuente, unos policías, tengo la gran tentación de plantear, de plantearme, esta pregunta: ¿*Los otros*, novela negra de los 50? Pero no lo hago con el deseo de encasillar de nuevo la novela de Luis Romero sino para ver si ciertos conceptos de la novela negra no me sirven para entenderla mejor, para resolver ciertas dudas, al nivel de la ideología o del punto de vista, de las que apuntaba el Profesor Lavergne.

Poca fortuna crítica o universitaria ha tenido en España la novela negra, y menos aún la novela negra española que ya empieza, más allá de sus éxitos editoriales, a cobrar fama en toda Europa. Para los norteamericanos, grandes cultivadores del género, dicha novela no es ni mucho menos un subproducto sino literatura a secas y bien sabido es ya que unas de las visiones más interesantes de la América de los 20 o de los 30 quien nos la proporciona es la obra de un Chandler, de un Hammet, de un Irish. Pasa lo mismo hoy con un James Ellroy o Barry Gifford. Y en España son varios ya los que coinciden para decir que uno de los mejores testimonios sobre la transición democrática se encuentra en la novela negra de un Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Andreu Martín, Francesc González Ledesma, Juan Antonio de Blas, etc.

Además esta novela popularizada por el libro, por el cine, por la televisión es un modelo incluso para los que no cultivan el género propiamente dicho pero que utilizan algunos de sus «trucos» en su obra. Eso ahora, pero también en los años 50.

Jaime Coma, hablando de la novela negra norteamericana, nos dice que se dedicaba:

«... a la contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del crimen...» (citado por Juan Madrid —*La Novela Negra*, Cuadernos del Asfalto, Introducción, *Cambio* 16, 1990).

Y Juan Madrid añade:

«... En estas novelas, el acento no está marcado en el enigma del caso por resolver, en el jeroglífico a descifrar, sino en el retrato social, el estudio de los caracteres, los conflictos humanos, etc., es decir, todos los elementos que configuran una novela a secas...» (Id)

Y hablando del género en la España de los 80 declara:

«... La novela policial que se hace aquí y ahora, está reintroduciendo la posibilidad de un nuevo discurso realista, superador de los antiguos esquemas de todos los realismos que en este país han sido. Creo que la poética de la novela negra ha creado las mejores claves para entender esta sociedad, en este momento determinado, en donde fundar un banco y atracarle viene a ser casi lo mismo.

»En estas novelas parece que se cuenta la historia real, el auténtico mimbre de lo que pasa, el complemento de lo que sale en los periódicos y la televisión. Una especie de historia del subsuelo...» (Id)

De hecho, *Los otros*, más allá de la anécdota del atraco propiamente dicho que tan sólo ocupa la secuencia 14 es ante todo la «contemplación testimonial y crítica», el «retrato social» de la Barcelona de los años 50, una sociedad cuya base es la injusticia. Con lo que dice, o mejor piensa, el atracador, tenemos una crítica muy dura del sistema de explotación que permite la riqueza de unos pocos a costa de la miseria de los más. Y, a veces, en términos casi marxistas:

«... Un hombre que tiene dinero reúne a unos cuantos desgraciados y les hace trabajar. Les paga no más que lo imprescindible para

que no se mueran de hambre y frío; es decir lo mínimo para que conserven las fuerzas y puedan seguir trabajando. Entonces el tipo que ya tenía dinero, gana más dinero todavía...»

(p. 13)

José Mateo Mora que va a ser la víctima del atraco y que va a arriesgar su vida para defender un dinero ajeno, es también explotado por el mismo sistema y sus opiniones son paralelas a las del atracador:

«... A él no se le alcanza de qué puede servir la prosperidad de unos entes abstractos como son "la industria" y "el comercio" y "la nación", si, en cambio, los hombres, los ciudadanos viven pobrementemente. La única prosperidad real es la de los individuos. Y la nación sería rica si él, José Mateo Mora, auxiliar de contable, pudiese casarse con Nuria (o con otra cualquiera) y tener hijos, pagar el alquiler de un piso, comer dos veces al día, vestirse decentemente, tener una radio e ir al cine una vez por semana. Pero el contable asegura, muy convencido al parecer, que si aumentaran los sueldos para que los José Mateo Mora pudiesen hacer todas esas cosas, la nación se arruinaría...» (p. 95)

Y a esa opinión del atracador:

«... aún tiene que oír que hoy en día no se protege más que a los obreros, que los obreros viven sin preocupaciones, y por el mundo se pronuncian los discursos más incomprensibles para los que pasan privaciones...» (p. 14)

responde como un eco esa opinión del dueño de la fábricas:

«... Si, por ejemplo, se pudiera despedir a un obrero porque rinde poco, *Los otros* ya trabajarían más por la cuenta que les tendría. Pero de esta manera nadie trabaja y los negocios van mal. Luego son los mismos obreros los que se quejan porque los jornales son bajos y no pueden vivir. ¡Que trabajen de firme! Pero este gobierno sólo se ocupa de los asalariados y, en cambio, los patronos están en el mayor de los desamparos...» (p. 40)

De manera muy recurrente, el atracador acusa duramente esta sociedad que no ha permitido ni a su madre, ni a su compañera Carmela, ni a él mismo la realización de las aspiraciones más mínimas: la madre ha envejecido prematuramente y ha muerto miserablemente después de una vida de trabajos y de sinsabores, y Carmela, víctima a los 16 años de la concupiscencia de su patrón, lucha «desesperadamente para que puedan sobrevivir con las veintisiete pesetas que él entrega todos los días y con esas pocas pesetas más que ella gana trabajosamente yendo a fregar platos a casa de unos señores varias veces a la semana...» (p. 45)

«... Pero otra vez está harto de trabajar todo el día para ganar treinta y dos pesetas. Y está harto de respirar serrín y de ver trajinar a Carmela con las medias zurcidas. Carmela no será como fue su madre. Carmela no se marchitará entre suspiros y ropa sucia, no usará toquillas en invierno, ni envejecerá encadenada a la máquina de coser. El está cansado de enriquecer a los demás con su trabajo...» (p. 18)

Todas sus palabras, todos sus actos son un alegato contra esta injusticia que le es ya insoportable, y nace en él el odio contra todo, y contra todos:

«... Lo mismo le ocurría con su madre. No sabe si la quiso o la detestó. La veía siempre callada, siempre sufriente, siempre trabajando, y cada vez más agotada y envejecida. Y él no podía evitarlo, y odiaba a alguien, a él mismo o a su madre, a su padre también, que se gastaba la mitad del jornal en la taberna, a la sociedad que era tan injusta, a los que gobernaban y consentían que su madre enfermara y envejeciera, al mismo Dios, si hubiese creído en él...» (p. 86)

Y así es como el atraco se transforma en un verdadero acto de rebelión. Muy rápidamente nos damos cuenta de que el delito encuentra su explicación —para el atracador, su justificación— en la miseria y la explotación social. Para él no hay otra salida, no le han dejado otra alternativa:

«... Pero no es rico y ésta es la única posibilidad de serlo, pues aunque se mate a trabajar, no conseguirá reunir el dinero suficiente para que a Carmela no le ocurra lo que le ocurrió a su madre...» (p. 87)

Y a José Mateo, una vez más personaje paralelo al de su atracador, le vienen a la mente unos pensamientos idénticos:

«... Está aquí, sentado, esperando que a cambio de un papel firmado por un señor, le den otros papeles con los cuales se pueden comprar cosas y cosas. Pero esos papeles no son para él... Con ciento veinticinco mil pesetas se pueden comprar muchos trajes. Ciento veinticinco mil pesetas son una fortuna, y sin embargo el dueño del taller las gasta probablemente cada año o tal vez cada seis meses...» (p. 93)

Pero esta crítica —explícita o implícita— pasa también por otros personajes, principalmente el tabernero —en muchos aspectos portavoz del autor— que se subleva también contra este orden que, como falangista, ha contribuido a establecer. Su «desencanto» es total y se expresa muy a menudo a lo largo de la obra:

«... Él nació en este barrio, aquí ha vivido casi siempre y aquí está instalada su taberna. Por eso le duele tanta injusticia, tanto abandono... La calle está sin empedrar, las aceras polvorientas. Hace años, al terminar la guerra, ocupó un puesto en la Jefatura del Distrito. Deseaba mejorarlo todo, deseaba que este barrio dejara de ser lo que era, que las calles se asfaltaran y todos estuvieran contentos. Hace años que se ha desengañado y las calles continúan llenas de polvo... Fue a ver a un concejal que estuvo preso con él en la Cárcel Modelo durante la guerra. "¿Por qué no pueden pavimentar estas calles? ¿Es que aquí no se pagan impuestos? ¿Es que los ciudadanos de este barrio no son tan ciudadanos como los del centro?" No consiguió nada, ni siquiera buenas palabras... Le cantó las cuarenta, eso sí. Y presentó la dimisión de su cargo

al Jefe Provincial por medio de una carta en que le decía cuatro verdades como puños. No le contestó. Y la calle sigue sin pavimentar...» (pp. 50-52)

Como lo apuntan el tabernero —el vencedor de la Guerra Civil— y el atracador —hijo de un vencido—, la misma configuración de la ciudad es la imagen más patente de esta injusticia total:

«... Aquí las fábricas que enseñan sus sucios muros... aquí los huertecillos raquíuticos y blancos de polvo... aquí los vertederos donde unos traperos rebuscan lo ya rebuscado, aquí los perros famélicos y las tabernas donde los obreros se traen la comida en un paquete grasiento o en una fiambarrera abollada. Estos son los barrios olvidados, a donde la gente del centro no viene nunca, salvo si tiene aquí enclavada su industria o sus obras de caridad... Las calles asfaltadas y con flores, los árboles de verde limpio, los comercios suntuosos, las mujeres bien vestidas, las fuentes luminosas, los cines caros, los hombres cuidadosamente afeitados, los automóviles lujosos, las calles generosamente alumbradas, los jardines públicos, los niños rollizos con amas de cría y todo, las terrazas para el aperitivo, los anuncios llamativos, las estatuas, todo esto está ahí, a poco más de dos kilómetros y, sin embargo, pertenece a otra ciudad, a otras gentes, a otro sistema dentro de un mismo conjunto urbano...» (pp. 51-52)

El abismo entre estos dos mundos es tal que hasta los encargados de defender la ley se sienten extraños en la ciudad que tienen que proteger:

«... Y así llevan años vigilando que nada anormal suceda en esta ciudad a la cual no quieren y en la que se sienten como extraños... Aquí esta ciudad despiadada y extraña, en la que hay que vivir con un sueldo pequeño...» (pp. 101-104)

Se sienten, y de veras lo son, porque ellos, como la mayor parte del proletariado de la gran ciudad, proceden del campo, un campo también injusto y

miserable, de donde tuvieron que irse para tratar de encontrar en la urbe mejores condiciones de vida, siendo el éxodo rural la única escapatoria posible:

«... Luego, cuando hizo el servicio militar en Barcelona, comprendió que no regresaría al pueblo. Entonces le deslumbraron los cines y los paseos, aquellas mujeres que veía pasar por las calles céntricas o sentadas en las terrazas de los bares elegantes y aquellos automóviles estacionados a la salida de los espectáculos. Creía que todo aquello era patrimonio común de los que vivían en la ciudad y que del reparto sólo se excluía a los pobres y a los soldados...» (p. 94)

Pero el Eldorado soñado no existe y las ilusiones de José Mateo se desvanecen al contacto de la dura realidad:

«... Y en eso se ha quedado todo lo que él deseó. Las mujeres y los autos sigue viéndolos pasar por las calles céntricas, y tiene que limitarse a admirarlas a ellas sentado en los bares y cafés, y a los coches, apartados a la salida de los espectáculos. Muy raras veces ha tomado taxis, y como ha sido siempre con apremios de tiempo, ni siquiera ha podido escogerlos y se ha visto obligado a conformarse con el primero que ha pasado libre, aunque fuera desvencijado...» (p. 94)

Y esto aunque trate de engañarse a sí mismo o engañe a su familia o a los del pueblo:

«... Como se presenta vestido con el traje nuevo y en el pueblo disfraza la verdad... su maestro le presenta ante los contertulios del casino como un triunfador...» (p. 97)

Bien sabe que tiene que contentarse con «las migajas del banquete» (p. 96) y escapa a la realidad sórdida de su triste existencia cotidiana mediante la idealización del pueblo: «... En su casa no vivían así. La leche era leche, el pan era pan y los dulces dulces. No usaban mantel más que en las solemnidades, pero el hule que cubría la mesa estaba siempre limpio...» (p. 23). Pasa lo mismo con el guardia:

«... En su pueblo su padre y él eran jornaleros y vivían muy pobremente, pues apenas hallaban trabajo la mitad de los días del año. Por esto al terminar la guerra se hizo guardia. Pero ahora a través de los años, a través del descontento en que vive en esta ciudad despiadada y extraña, su pueblo ha ido idealizándose hasta convertirse en una especie de tierra de promisión...» (p. 59)

Para todos, la ciudad es la vida rutinaria, la mediocridad: el duro trabajo que no da para nada, la miserable pensión de doña Anita para José Mateo (pp. 22-25), un piso de mala muerte para Carmela y el atracador (p. 62), y para los guardias:

«... En fin, puede ser agradable vivir en el paseo de Gracia o en la Diagonal. Vivir en casas buenas con calefacción y criadas. Pero mi barrio huele mal. Y como estamos en un entresuelo, apenas hay luz y hasta que sales de casa no te enteras de si hace sol o está nublado.

»—Mi habitación da a una calle ancha, pero como hay cerca una fábrica, en cuanto abres el balcón entra el humo...» (p. 62)

Pero más allá de la miseria debida a la injusticia, lo que domina la visión de la ciudad que nos ofrece Luis Romero es lo que podríamos llamar la insolidaridad colectiva simbolizada por una dicotomía dolorosa, una división radical entre dos mundos que, aunque complementarios, se ignoran —quieren ignorarse— totalmente:

«... Estos son los barrios industriales —anchas espaldas de una ciudad rica y despiadada—, los barrios donde precisamente se forja la riqueza de la ciudad... A pesar de todo aquí se trabaja por la prosperidad de la ciudad. Por la prosperidad de las gentes que habitan en las zonas privilegiadas, el centro luminoso y los barrios elegantes... Estos son los barrios por donde la ciudad se desarrolla a pesar de todo...» (pp. 50-51)

Esta insolidaridad colectiva es uno de los temas más recurrentes de la obra de Luis Romero, denota una concepción del mundo y de la sociedad que

nuestro autor ha expresado repetidas veces, así en su libro sobre Barcelona (con fotos de Català Roca, publicado en 1954) o en esta entrevista:

«... Este problema de la solidaridad yo lo veo en mis novelas a través de la ciudad, pero esta ciudad es una transposición del mundo entero, pues actualmente nuestro mundo occidental es el centro rico de la ciudad, y el tercer mundo, los barrios miserables... Y todo eso me duele...» (Albi 4/5/77)

Y trece años después la desoladora emergencia de un cuarto mundo en nuestras sociedades hiperdesarrolladas vuelve a conferir a este tema una actualidad poco alentadora.

En la vida cotidiana, una de las muestras de esta insolidaridad, la podemos ver en el metro con el individuo perdido en una masa indiferente:

«... Gente y gente que ha madrugado a contrapelo y se dirige a trabajar sin ilusión...

»Él también desciende hacia el subterráneo alumbrado por bombillas eléctricas. Suenan por las galerías los pasos apresurados... La taquillera ni siquiera le mira al alargarle el billete, cuando los dedos de ella rozan maquinalmente los suyos. Los dedos de esta mujer deben estar insensibilizados a todo contacto humano, de tanto rozarse con los dedos de los demás...

»Se oye un estruendo que avanza por el túnel; la gente estacionada en el andén comienza a agitarse. El convoy frena, se abren las puertas. Algunos quieren salir y tropiezan con los que intentan penetrar en el vagón. Él se siente empujado, atraído hacia el interior luminoso; reparte codazos, empuja también, alguien blasfema y alguien protesta; alguien se ríe y gasta bromas. Un último apretón y las puertas se cierran entre bufidos y un "¡aaaaup!" que grita a coro un grupo de muchachos jóvenes. El convoy arranca y se mete a todo correr por el oscuro túnel que conduce a esta muchedumbre hacia su trabajo...» (p. 27)

Este mismo tema de la muchedumbre en el metro, lo ha desarrollado de manera magistral nuestro autor en un cuento de título muy significativo: «Don Plural Cualquiera» (del libro *Esas Sombras del Trasmundo*).

La ciudad como selva, escenario de la lucha por la vida, donde reina la ley del más fuerte, del que más dinero tiene, la Jungla de Asfalto...

«... Las ciudades confían en sí mismas; las ciudades creen que nada pasará porque tienen escondido el dinero tras las rejas de los bancos, porque tienen guardas armados hasta los dientes, con autos rápidos, con teléfonos, con gabinetes de identificación. Las ciudades se fían además de los hermosos discursos que pronuncian unos caballeros diciendo que hay que ser buenos, mientras ellos viven del sudor de los demás. Son los pobres los que han de ser buenos, porque a los ricos es evidente que les está permitido todo... Los hombres intentan engañarse unos a otros al comprarse o al venderse...» (pp. 45-47)

Tema, desde luego, de la novela social pero también de la novela negra, lo mismo que la apremiante sensación de soledad que engendra tal situación.

Así es como, a lo largo de la novela, el atracador expresa su incompreensión, su desdén incluso, frente a cuantos lo rodean: su padre, un fante borracho de vino y de una utópica revolución social, su madre, como todas las mujeres eterna víctima, sus compañeros de trabajo, incapaces de cualquier reacción eficaz —a su parecer— frente a la explotación que padecen, e incluso, su compañera, Carmela, con quien vive desde hace dos años: (p. 86, ya citado)

Se siente incomprendido de todos y su acción lo aísla todavía más:

«...De un lado estará él, él solo, y del lado contrario la ciudad toda, el mundo entero. Porque nadie ha de ayudarlo y todos le atacarán. Ni siquiera Carmela...» (p. 107)

Y a la hora de morir solo en medio de un descampado, sentirá todavía con más fuerza esta terrible soledad:

«... en un mundo del cual ahora se siente aislado... Sólo él, en toda la ciudad, está aquí, tumbado en este solar, esperando que se haga de noche o que la muerte lo deje convertido en una carroña que recogerán los basureros un día en que el hedor se haga insoportable y les llame la atención, o una tarde en que los chiquillos entren aquí a apedrearse o a reñir... y lo vean ahí muerto y se asusten y comiencen a lanzar gritos; gritos que él, aunque esté cerca, no podrá ya oír...» (p. 174)

«Enemigo de todos» (p. 175), desde su niñez de hijo de vencido de la Guerra Civil, siente, y le duele, que la ciudad siga como si nada hubiera ocurrido (p. 174)

Pero él no es, ni mucho menos, el único personaje en sufrir esta soledad, aunque sea el que la sufra más; su compañera, Carmela, enfrentada a las mismas situaciones que él, expresa lo mismo, incluso al hablar de la pareja que forman:

«... Sabe poco de él. Las mujeres saben poco de los hombres... No hablaban mucho, no tenían grandes cosas que decirse... Ni siquiera está enterada de lo que hace cuando sale del taller... Al principio intentaba arrancarle palabras: "¿Me quieres mucho? ¿Verdad que no me abandonarás nunca?" Pero apenas le contestaba; únicamente en el misterio de la alcoba, algunas noches le atraía la cabeza hasta su pecho y la besaba en la frente...» (p. 134)

Entonces, repetidas veces, Carmela, frente a esta incompreensión mutua, se tortura buscando la causa en las relaciones que tuvo a los 17 años con uno de sus patrones que se aprovechó de su inocencia y de su miseria:

«... Dos mil pesetas. Dos mil pesetas, era mucho dinero, pero no sabía valorar cuánto. Intentó hacer cálculos pero no acertaba. Se volvió entonces hacia él y le preguntó: "¿Cuántas semanas tardo en ganar dos mil pesetas?" Él levantó los ojos y movió los labios: "A sesenta pesetas por semana..." y vaciló un rato; por fin exclamó: "¡Mucho tiempo! Casi un

año". Entonces ella aceptó. El amo era un hombre mayor que a ella le daba asco...» (p. 137)

Y el atraco, con la muerte de su compañero, la hunde de nuevo en una soledad de la cual le será difícil salir:

«... Siempre ha estado sola; su padre, su madre... Siempre ha estado sola y volverá a estarlo. Por estar sola, porque una mujer sola no sirve para nada, porque ganaba sesenta pesetas... le pasó aquello...» (p. 245)

Soledad también para el empleado José Mateo Mora:

«... Aquí está solo, en esta habitación, casi a oscuras, y no se ve nada de nada. Si de verdad tiene que morir, que vengan sus padres. Que vengan aquí sus padres, porque esta habitación está vacía...» (p. 128)

Soledad a la hora de la dura prueba de la herida, pero soledad en la vida cotidiana como lo vemos en los apartados de la novela que le están dedicados. Soledad que su posible futura novia, Nuria, ve así:

«... Y piensa que su compañero, José Mateo, estará agonizando en una sala del hospital, y piensa que estará solo, sin nadie que le estreche una mano. José Mateo siempre estaba solo. Ella conoce de memoria las manías seniles de la patrona, el carácter de los huéspedes, y sabe la soledad en que vive su compañero...» (p. 123)

E incluso después de herido para defender un dinero ajeno, poca solidaridad encontrará entre sus compañeros de trabajo (excepto Nuria, con quien, posiblemente se establecerán unas relaciones tanto tiempo esperadas); y ni siquiera tendrá el agradecimiento del dueño que regateará la recompensa que conviene darle.

Otra soledad es la del tabernero que, como ya lo hemos visto, es víctima del desencanto más radical al ver derrumbarse todos los ideales por los cuales combatió. Fascista para los obreros, es un peligroso comunista para los adictos al régimen. (En otra novela, *La corriente*, donde vuelven a aparecer unos

personajes de *Los otros*, se puede leer: «Hay que vigilar esa taberna; es un nido de comunistas» (p. 144) en boca de uno de los guardias que presencié el atraco.

Otra víctima de esta soledad es paradójicamente —en apariencia, por lo menos— el dueño de la fábrica. Prisionero de su deseo frenético de ganar dinero, de lucirlo, formando con su esposa Lucía una pareja de esnobs ridículos, muy «nuevos ricos», aunque odioso por su cinismo descarado de explotador de la clase obrera:

«... Es lamentable que toda la responsabilidad de una industria recaiga sobre un solo hombre. Así no se puede vivir, siempre urgido de preocupaciones, de trabajos, necesitando continuamente estar resolviendo problemas. Y todavía le critican los obreros...

»¡Bien se cambiaría él por uno de ellos! Trabajan sus ocho horas diarias, y luego, al fin de semana, no tienen más que alargar la mano y cobrar su jornal. Y si trabajan más horas, pues entonces hay que pagárselas con recargo. ¿Quién le paga a él horas extraordinarias? No, que no le envidien su suerte; hoy día es preferible ser obrero a patrono. Todas las leyes les protegen y no tienen preocupaciones... Luego dirán que si vive bien, que si gana dinero. ¡No faltaba más! Alguna compensación ha de tener el que trabaja como trabaja él...» (pp. 248-249)

aunque también odioso por su regateo para indemnizar a José Mateo («Todo esto no se puede pagar con dinero, y es una mezquindad pretender que con dinero se pueden comprar gestos tan hermosos como éste...» p. 150) o por su acérrima defensa de un orden que lo favorece pero que él encuentra demasiado blando con los que atacan la (su) propiedad (pp. 152-153), a pesar de todo eso pues, varios aspectos de su personalidad le valen cierta compasión del lector: su soledad moral e intelectual frente a su esposa Lucía, ser totalmente vacío, que tan sólo le sirve para presumir entre la burguesía que frecuentan:

«... Él no puede perder tiempo leyendo tonterías ni yendo al teatro o a ver exposicio-

nes de pintura... Pero a él le complace que Lucía sea culta y así cuando van a cenar con los amigos o se reúnen con ellos, puede alardear de estar enterada de todo cuanto interesa a las personas inteligentes...» (p. 39)

y, sobre todo, este sentimiento de malestar, de no haber alcanzado la felicidad, la realización de sus aspiraciones más profundas, y eso a pesar del dinero que va acumulando:

«... Por su gusto vestiría un mono y trabajaría entre esta gente. Hay algo de él que se está perdiendo y que todavía podría recuperar. Pero ahí están su mujer, su gerente, su ingeniero. (p. 79) ... Cuando está entre los obreros, cuando les ve trabajar, cuando se da cuenta de que son ellos los que con sus movimientos torpes, con su esfuerzo, con el dolor de sus músculos, van haciendo las piezas y ajustándolas, montándolas y consiguiendo el milagro de que los motores funcionen, le dan ganas de mandar a paseo a su primo el gerente, al contable y hasta al mismo ingeniero. Todo es fácil y no comprende cómo ha llegado a complicarse tanto...» (p. 81)

Verdadero desclasado intelectual, vive dolorosamente esta soledad, esta incapacidad de comunicar con alguien y «para no aburrirse los dos solos» (p. 250) busca vanamente compañías desprovistas para él de todo interés.

¿Cuál va a ser entonces la reacción de nuestros personajes frente a tanta injusticia, frente a tanta soledad existencial?

Si estuviéramos en una novela del realismo social, esquemática y rígida, la respuesta sería: la lucha social, el combate revolucionario solidario. Pues en *Los otros*, no es ni mucho menos así. El atracador, hijo de republicano represaliado al final de la contienda, no deja de lanzar pullas contra lo que fue la generación de su padre, y su padre mismo. Al padre «borracho de vino y de revolución social», lo que le pasa en el fondo es que nunca fue muy amigo del trabajo (p. 178 o p. 193) y no ha servido para nada sino para amargarle la vida a su mujer y a su hijo; su acción durante la

Guerra Civil está enjuiciada por su hijo en términos muy duros:

«... Cuando empezó la guerra él era pequeño todavía, pero cada vez que se acuerda de su padre siente compasión y casi asco. En aquellos años usaba una cazadora de gamuza y una gran pistola al cinto. Se volvió arrogante; creía que hacía algo de importancia y que él y sus amigos habían cambiado, no ya la ciudad, sino el mundo. En su casa abundaba la comida y el tabaco, y le venían a buscar con automóvil. De no ser porque la madre se opuso con tenacidad, hubiesen ido a vivir a un piso elegante, un piso incautado. Luego volvieron a escasear las cosas y su padre se quedó sin pistola y sin cazadora de gamuza. Después vino el desastre, las palizas, la cárcel, el hambre... (pp. 14-15) ... y hablando de una revolución social que eran impotentes para hacer, y por culpa de la cual ya estuvieron presos en aquel edificio con una cúpula que a él le parecía entonces muy grande y le era, particularmente odiosa...» (p. 178)

Al padre de Carmela le pasó lo mismo, él murió con las armas en la mano pero tan poca consideración le vale esta lucha revolucionaria:

«... El padre de Carmela también era un revolucionario. Murió por las calles con una pistola en la mano; debió de ser igualmente de los que creían que el mundo lo iban a cambiar en dos días. A estas horas ya no quedarán de él ni los huesos...» (p. 16)

E incluso los combates de hoy no le parecen dignos de mayor respeto:

«... Pascual, mirando recelosamente a su alrededor y transmitiendo inútiles consignas...» (p. 17)

En cambio, él afirma con fuerza un individualismo totalmente egoísta, a su parecer: el único medio de salir adelante:

«... Los compañeros de su padre iban a hacer un mundo mejor. Habían pasado hambre y persecuciones, frío y trabajo. Vivían misera-

blemente en una ciudad opulenta, llena de teatros, automóviles y mujeres guapas. ¿Dónde están los compañeros de su padre? Que les pasen revista en los campos de batalla, en los paredones de fusilamiento, en las cárceles donde se dejaron la juventud. Y los que quedan, ahí están, en las tabernas, soñando el desquite, en las fábricas vencidos y humillados, jugando a conspiradores y recibiendo todos los palos que se pierden. No, mientras llega ese mundo en que quepan todos, ese mundo vindicativo y justo, él tendrá dinero y comprará las cosas que se compran con dinero...» (pp. 15-16)

No se trata de cambiar la suerte de todos, tan sólo se trata de transformar su propia suerte, nada de transformar la sociedad sin aprovecharla, pero ya con dinero:

«... Pero ni Carmela ni él vivirán como lo hicieron sus padres; poseerán dinero, instalarán un negocio, y si tienen hijos los llevarán a buenos colegios. Eso de ser honrado son bromas que se inventan los ricos y que imponen por medio de la policía y las leyes. Cuando él sea rico, también le complacerá creerse honrado, y a sus hijos les educará para que lo sean...» (p. 44)

Y sin embargo, uno de los policías al ver el cadáver del atracador va a equiparar esta muerte con un fusilamiento de la Guerra Civil (p. 255) y el mismo atracador, a pesar de todo, reivindica cierto aspecto revolucionario para este acto individual («un acto útilmente revolucionario» p. 19)

Nada de altruismo, pues, se trata sólo de ser entre los más fuertes en este gran teatro de la lucha por la vida que es la ciudad, la sociedad. Y aquí, sí que estamos muy lejos del héroe ejemplar de la novela del realismo social; en cambio sí que estamos frente al antihéroe de la clásica novela negra. Basta con evocar los atracadores de la novela de Richard Burnett, *Mientras duerme la ciudad*, inmortalizados por la magistral adaptación cinematográfica que realizó John Huston, en 1951, con el título *La jungla de asfalto*.

Otro punto que también nos aleja mucho de la novela social, es la concepción del trabajo que aparece en *Los otros*. Muy normal es el elogio que hace el capitalista: «... Si además, trabajando como Dios manda, se puede ganar muchísimo dinero.» (p. 200) que, además, es, como ya lo hemos visto, revelador de la enorme capacidad de cinismo del personaje y que, en una lectura al segundo grado, lo ridiculiza, él y todo lo que representa. Muy normales también son las diatribas del atracador contra la explotación que representa. En cambio, mucho más curiosa, en este contexto, es este pensamiento de Carmela:

«... Los pobres lo único que deben hacer es trabajar para poder comer; porque los ricos siempre tienen más armas que los pobres...» (p. 245) que revela, claro está, su resignación frente a una situación difícil de cambiar, pero también de una ideología muy bien inculcada por los defensores del orden social:

«... Ha preferido meterse una pistola en el bolsillo y hacer algo que no debería haber hecho y que han publicado todos los periódicos... y además hubiese deseado tener un hijo y que él hubiera trabajado más y ganado mejor jornal...» (p. 246)

Nada revolucionario tampoco en estas opiniones de José Mateo:

«... Cuando uno trabaja por su cuenta, merece la pena hacerlo hasta reventar; pero si hay que vivir de un sueldo, lo que se está deseando es que llegue el sábado para por la tarde ir al cine y el domingo al fútbol. Y cuantas más fiestas mejor. Es el patrono quien no quiere que hagan fiesta; o aquel que por trabajar por su cuenta, se gana bien la vida...» (p. 27)

El conformismo de alguien que se resigna o de quien tan sólo sueña con integrarse, lo mejor que pueda en la sociedad tal como está. Ninguna «ejemplaridad» política en esos personajes...

También la misma estructura de nuestra novela: 13 secuencias dedicadas a 9 personajes cuyos destinos, aparentemente paralelos, van convergiendo hacia un momento (el atraco) que va a ser definitivo en su

existencia, y a partir del cual van, de nuevo, a separarse o a entablar nuevas relaciones, en las 20 secuencias que quedan, esta misma estructura es un mecanismo fatal digno de las grandes novelas negras que logran elevar el suceso vulgar a la altura de la tragedia. Aquí vemos como una fatalidad política y social ha llevado el personaje a la delincuencia y a la muerte.

Otro resorte de la novela negra es la simpatía que el lector siente rápidamente hacia el héroe, o antihéroe, ya que muy a menudo se trata de un delincuente —y aquí ese factor funciona plenamente como lo apunta Claude Couffon en su crítica de la traducción al francés de la novela (citado por Pablo Gil Casado, p. 40). Pero también, al hacernos compartir —viviendo desde dentro del personaje— la agonía del atracador, transformado en un verdadero animal acorralado, Luis Romero hace todavía más patente la crueldad del destino de su héroe. Y como el tabernero —cuya visión de los hechos evoluciona a lo largo de la novela—, al final de la obra, podemos preguntarnos dónde está la justicia:

«... El día ha terminado y la justicia se ha hecho. Ya está castigado el delito. Él ha visto la cara ensangrentada y los ojos llenos de terror y muerte, él ha visto la mano tan blanca que no parecía carne, y tan crispada que asemejaba una garra de fiera. Las cosas han quedado, pues, en su punto, y la mujer del atracador o lo que fuera, dormirá en los calabozos. Todo es legal y conforme. Pero le duele terriblemente el estómago y sin saber exactamente por qué, se siente desgraciado...» (p. 288)

Y aquí termina la novela...

Pero lo mismo que el marco de la novela social le queda estrecho a esta novela, tampoco el concepto de novela negra permite abarcar todos los aspectos de esta obra de Luis Romero. Hay, como lo hemos visto, varios aspectos de *Los otros* que nos remiten al género negro y que permiten captarla mejor, pero, al igual que toda creación artística verdadera y auténtica, nuestra novela va más allá que cualquier esquema ya que la realidad pasa por el prisma psicológico,

ideológico del autor que interpreta dicha realidad para crear su propia realidad.

En este caso, en mi trabajo ya citado sobre *La ciudad en la obra novelística de Luis Romero* (Congreso AEPE de León, 1979) traté de demostrar que la ideología que rige la creación novelística de nuestro autor es un humanismo, basado en el respeto del ser humano, que trata de mantenerse equidistante de un socialismo algo ingenuamente igualitario y de un liberalismo «salvaje». A la luz de tal concepción del mundo, el personaje del tabernero, falangista desengañado, como ya lo hemos visto, el del comisario que interroga con bastante rudeza al dueño de la fábrica, así como las ya citadas opiniones de Carmela, toman su verdadero valor. Más allá de cualquier «ismo» Luis Romero cree en el individuo, en su capacidad de afirmarse a pesar de las circunstancias adversas. Así es como, sobre todo hacia el final de la novela, a la indiferencia, a la insolidaridad colectiva van a oponerse pequeños actos de solidaridad individual. El atracador, acorralado por huir de las fuerzas del orden, no puede aceptar la solidaridad de unos cuantos personajes que se le van cruzando: una mujer (pp. 204-205) o el dueño de un bar en el cual se refugia unos instantes. Perdido, sin nadie a quien recurrir (excepto Carmela o el recuerdo de su madre) se aferra a pesar de todo a la esperanza de encontrar alguna solidaridad por parte de sus compañeros de clase:

«... Saldrá de aquí cuando anochezca. Entonces nadie podrá verle ni distinguir las manchas de sangre que deben ensuciar su traje. Ya buscará calles oscuras por las cuales pueda pasar inadvertido. Y alguien, todavía no sabe quién, le recogerá, le esconderá y curará sus heridas; porque en una ciudad, por inhumana que sea, siempre hallará quien le asista...» (p. 172)

«... Quizá por las calles oscuras encuentre a alguien que, sin conocerle, le ayude; a veces puede ocurrir que alguien esté con los que sufren, con los pobres, con los que están acorralados y heridos; o entrará en una iglesia, porque dicen que los curas no pueden denunciar a los que se confiesan...» (p. 180)

Este tipo de solidaridad, entre víctimas de la sociedad, es la que encontrará la pareja de otra novela de Luis Romero: *La noche buena*.

Y el tabernero, cuyos pensamientos al final de la obra nos ofrecen una verdadera moraleja, afirma claramente la existencia de esos pequeños signos, verdaderas salvavidas en el inmenso océano de egoísmo y de indiferencia:

«... Pensando en ellos siente que se reconcilia con los hombres y que le invade una ternura confortante. Siempre existirá gente por la que merezca la pena luchar, gente a la que habrá que defender pase lo que pase; no pueden acabarse en el mundo los hombres y las mujeres que sean como Dios manda...» (pp. 217-218)

Recordemos entonces estas palabras de Allan Gillitoe, el escritor autodidacto de Nottingham que conoció en carne propia la dura condición obrera y la hace revivir en sus novelas o cuentos:

«... Es difícil imaginar un cuento logrado que no sea al mismo tiempo tragedia. No puede haber arte sin tragedia, sin esta tristeza última que a menudo hace que nos preguntemos acerca del por qué de nuestra existencia en esta tierra ya que la vida puede ser a veces tan horrenda... Y sin embargo en el arte tiene que haber también esas semillas vivaces que afirman que ya que estamos aquí lo mejor sería que nos conformemos para nuestro bien y el de los demás...» (citado en el prólogo de *Revenge/Délivrance*, Livre de Poche, Les Langues Modernes, 1990, n° 8707)

En *Los otros* también, en medio de la tragedia, hay estas «semillas vivaces de las que nos habla Sillitoe, esas frágiles chispas de esperanzas, semillas que sólo unos cuantos sabrán hacer plantas o flores: Portaló y su esposa moribunda, Nuria y José Mateo...

Luis Romero en esta novela negra de la España de los años 50 o novela de la España negra de los años 50 apuesta decididamente por estos hombres y mujeres «de buena voluntad».

DOS OBRAS MAESTRAS DE LUIS ROMERO

Luis T. González del Valle

University of Colorado at Boulder
Academia Norteamericana de la Lengua Española

Poeta, historiador y ensayista, Luis Romero es, por encima de todo, un novelista a pesar de que abandonó el género en 1963, fecha en que fue galardonado con el Premio Planeta por su novela *El cacique*. Y es que todo cuanto escribe Romero está impactado, en una forma u otra, por su familiaridad con la ficción narrativa. Eso queda demostrado en su obra histórica *Tres días de julio* (1967), texto donde aparecen figuras reales junto con seres ficticios en un momento fundamental en la historia de la España contemporánea, el comienzo de la Guerra Civil.

Desde la publicación de *La noria* (1952), ha escrito Romero seis novelas en castellano. Aquí, sin embargo, me limitaré a comentar tan sólo la primera y la última de ellas, ya que otra cosa requeriría más espacio del que dispongo.

I

Con *La noria*, ganadora del Premio Nadal en 1951, inicia Romero una carrera exclusivamente dedicada a las letras. La obra atrajo gran interés crítico, algo que explica en parte por qué ha sido su novela más famosa.

En *La noria* se nos da una visión de la realidad urbana de la Ciudad Condal. La obra tiene un protagonista esencialmente colectivo que se manifiesta a través de treinta y siete breves capítulos. En cada apartado se nos presenta un momento en la vida de un personaje diferente. Se fusionan en el relato hombres y mujeres, jóvenes y viejos, profesionales y desempleados, ricos y pobres, responsables e irresponsables en lo que aparenta ser un panorama bastante completo de una sociedad. La gente, en las diversas capas sociales en que vive, está unida, ya que su problemática individual refleja las vicisitudes eternas de la condición humana. Es decir, la selección de estos personajes intenta proyectar una imagen bastante completa del ser humano en una gran ciudad, Barcelona.

El título de *La noria* es una magnífica metáfora de la existencia humana. En este sentido, los cangilones de la máquina hidráulica tienen su equivalente en los

personajes: son entidades individuales que, dentro de la maquinaria que es la sociedad en sí, se ven colocados en forma tal que no pueden escapar de sus fronteras y limitaciones inherentes. Como resultado, y al enfrentarse a su condición, los personajes dejan de comunicarse, algo que provoca en ellos soledad y vacío existencial. Como los cangilones, se sumergen en el pozo de la vida al identificarse con quienes les rodean.

Otro atributo de la «noria» es la falta de cambio que caracteriza su constante movimiento circular. Esta imagen se proyecta en la novela a través de los personajes: todos ellos demuestran frustración, sufrimiento y un deseo de mejorar su condición inmediata. Estas características, que todos ellos comparten, les hermanan al resto de la humanidad. Romero nos hace copartícipes en *La noria* de seres desafortunados cuyas vidas resultan tan aburridas como la actividad normal de cualquier noria. En este contexto, la existencia humana se contempla como algo estático ya que todo se repite en la vida. Lo ya aseverado queda ejemplificado en *La noria* en un himno del pueblo que enfatiza la igualdad casi arquetípica de las actividades cotidianas por doquier:

«Se escucha por las calles un ruido sano y reconfortante, música que los trasnochadores no perciben en este momento en que su derrota se ha consumado. Esta música, esta orquesta civil, es audible únicamente para quien acaba de remojarse con agua fresca. Y, aun, sólo la escucharán los iniciados. Es variada y sutil, forma en su polifonía el himno de este pueblo. Todos los pueblos, todas las ciudades tienen su himno correspondiente, y el campo también posee su música propia. El concierto se inicia al amanecer» (pp. 11-12)

La sociedad en *La noria* resulta opresiva. Este atributo provoca la soledad en quienes se desenvuelven dentro de la maquinaria. Jorge Mas, por ejemplo, «no está satisfecho de su vida. El necesitaría algo más auténtico» (p. 128) mientras que el cornudo Esteban y el jugador Llorach buscan en el alcohol un escape a su opresiva condición. De capital importan-

cia en el texto es cómo la sociedad ejerce influencia sobre el hombre y cómo el ser humano se adapta y vincula con una sociedad que le afecta en forma a veces perceptible para los personajes mismos.

Para Santos Sanz Villanueva (en su *Historia de la novela social española*) Luis Romero es fundamental en el desarrollo del realismo social español de los años cuarenta y cincuenta. *La noria* es para el catedrático madrileño indicio claro de «un mayor deseo de denuncia, una más clara conciencia de la injusticia social» (p. 312). Si bien estoy de acuerdo con el crítico, creo que *La noria*, en sus momentos más brillantes, trasciende la crítica social a instituciones e individuos que explotan a quienes les rodean. Esto se debe a que la conciencia que rige el relato —su autor implícito— demuestra compasión por el ser humano en su doble naturaleza, en esa habilidad que tiene potencialmente de ser víctima y opresor, santo y pecador. No sorprende, pues, que aun los mejores personajes a veces demuestren debilidad. Al efecto, recuérdese el caso de Luis Camps, hombre admirable que carece de valor para abandonar su vida de médico e irse con su amante Raquel; no puede romper con una sociedad que no perdona transgresiones.

Las técnicas literarias que se evidencian en *La noria* facilitan la expresión de los problemas centrales que caracterizan las relaciones humanas. La novela es un éxito pues consigue la unidad a través de la fragmentación. Es decir, lo fragmentario deja de serlo en un sentido trascendente cuando de los treinta y siete episodios emana una visión genérica de la humanidad: si bien aislados en sus respectivos capítulos, algo que refleja las limitaciones que le son impuestas diariamente al ser humano; los personajes tienen mucho en común y ello hace que sean, en última instancia, una misma entidad. Son seres-cangilones con los que se pueden identificar los lectores de *La noria*.

Otro aspecto importante del texto que merece mención especial es el hecho de que su acción transcurre en veinticuatro horas. Cuando Romero escogió este período, lo hizo consciente de su efectividad: un día, implícitamente, enfatiza que cuanto

ocurre en el relato es representativo de una realidad mucho más amplia.

Existen en *La noria* diversos tipos de discurso (indirecto, directo, directo libre, etc.). A menudo la voz del narrador extradiegético se asimila a la de los personajes matizando las creencias de estos últimos. Esta yuxtaposición nos permite contrastar lo que ocurre con lo que piensa el narrador, y deja claro que el narrador no es totalmente digno de confianza. Esto es fundamental, ya que lo que *La noria* expresa sobre la existencia humana es tan complejo que no existe una voz individual que pueda captarlo plenamente. Es decir, lo fundamental en la novela es el efecto total que provoca el texto en el lector y no las explicaciones parciales y fragmentarias que emanan de cada uno de sus componentes o voces individuales. Lo ya dicho encaja muy bien en los objetivos del autor implícito, esa conciencia que derivamos de la totalidad de la obra.

II

La última novela de Romero, *El cacique* (1963), ejemplifica su desarrollo como escritor de ficciones. A pesar de que nunca aparece en la obra como un personaje, *El cacique*, ser cuya muerte es anunciada al comienzo del relato, es el protagonista omnipresente del texto. Su vida ejerce indudable influencia en, por lo menos, noventa y siete personajes, entes oriundos de un pueblo rural español que constituyen, sin lugar a dudas, algunas de las creaciones más efectivas de Romero.

El tema fundamental del relato es el caciquismo en su habilidad para dominarlo todo. La novela nos presenta un pueblo que acaba de librarse del terror y el poder de su opresor. La muerte del cacique provoca alegría y relajamiento en aquellos que se han visto reprimidos por tanto tiempo. Este cacique es arquetípico pues encarna la represión que ha dominado durante muchos años ciertos segmentos de la sociedad española.

Como en el caso con *La noria*, *El cacique* se caracteriza por una estructura circular siendo su

centro la figura que da nombre a la novela: alrededor de él giran todos los personajes de la obra. Al igual que con la primera novela de Romero, se observa en *El cacique* una marcada densidad de acción: ocurre en aproximadamente treinta y seis horas. Dicha densidad crea la impresión de simultaneidad, algo que, a su vez, facilita que se profundice en la condición humana al ser enfocados diversos sucesos desde varias perspectivas.

En contraste con las obras tempranas de Romero, predomina aquí el diálogo a expensas del discurso interior y de los posibles comentarios de un narrador esencialmente omnisciente. En este sentido, se nos revelan los personajes por sus acciones y no por lo que se les atribuye.

A pesar del predominio del diálogo en el texto, se distingue la novela de otras de Romero por la presencia de pasajes descriptivos que nos recuerdan al gran estilista español del siglo XX, Ramón del Valle-Inclán. Como en el caso de las obras de Valle, en *El cacique* se documenta una preocupación por los elementos plásticos de la figura humana, características que a veces deshumanizan al ser por el hecho de reflejar sus deficiencias éticas. Es decir, en *El cacique* la distorsión y deshumanización de los personajes constituyen una crítica implícita a las fuerzas predominantes en la España rural que tanto preocupó a Romero. En *El cacique*, Romero no sermonea ya que su estilo nos hace copartícipes directos de su desprecio por la tiranía que aparece en su obra. Lo ya dicho cobra aún más fuerza cuando la deformación estilística lleva el relato al absurdo en la expresión de una realidad compleja y plurifacética donde el lector es partícipe activo en la creación de un rico mundo de ficción con claros antecedentes referenciales en ciertas regiones de España. Por consiguiente, *El cacique* se asemeja a *La noria* en el sentido de que lo fundamental en la última obra de Romero es derivar una imagen bastante concreta de un tipo de realidad donde el ser humano carece de libertad.

Otro escritor hispánico de nuestro siglo, Ernesto Sábato (en *Páginas de Ernesto Sábato seleccionadas por el autor*) ha dicho que «... la ficción es una indagación de la verdad de la condición humana...» y, de hecho esto es lo que consiguen *La noria* y *El cacique* por medio del contraste que entablan entre lo individual y lo colectivo. Es así como opera el «realismo social» que caracteriza las obras maestras de Luis Romero,

textos ineludibles para todo lector que pretenda comprender con cierta profundidad la ficción narrativa de la posguerra española, relatos que consiguen, paradójicamente, la unidad por medio de la fragmentación. Sin lugar a dudas, Luis Romero nos ofrece con *La noria* y *El cacique* relatos muy efectivos dentro del marco histórico-literario español de las décadas de los 50 y 60.

LLUÍS ROMERO, O LA MEMÒRIA ENVERINADA

Ignasi Riera

Quan fa pocs mesos vaig assistir als actes d'homenatge a Lluís Romero poc m'esperava que, al cap de ben pocs dies, em correspongués l'honor de presentar la novel·la que acaba de guanyar el Ramon Llull i que ha significat el retorn de Romero, per la porta gran, al zoo de la literatura catalana, i en llengua catalana. He de confessar que el meu tracte amb Lluís Romero té orígens reivindicatius. Jo, que mai no m'he sentit escriptor però sí tastaolletes de gent amb els dits bruts de tinta, vaig exercir com a secretari de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, en temps de discussions urgents i d'abast supra-nacional: la llei de la Propietat Intel·lectual i els seus equívocs mecanismes de control dels tiratges, d'una banda, i el debat sobre l'IVA i els escriptors. En aquest doble front polèmic, Lluís Romero apareixia tothora com un dels homes vinculats al sector més actiu de l'ACE, Secció Autònoma de Catalunya. Fins i tot recordo que en certa ocasió vaig preguntar a José Luis Giménez-Frontín: «aquest Romero, tan actiu en la defensa dels drets dels escriptors, ¿quina relació té amb el Romero de *Tres días de julio*? D'aleshores ençà, sempre he vist, en els ulls enigmàtics —semblen ulls preparats per a l'espionatge internacional, en temps de guerra freda— de Lluís Romero una càrrega de complicitat que em sedueix. Ara, quan la secció autònoma de l'ACE a Catalunya ha decidit crear uns vincles confederals amb l'ACE de la resta de l'Estat, Lluís Romero ha continuat essent un dels escriptors compromesos amb la causa professional dels seus companys, amics i col·legues. No és poc, en temps tan insolidaris... i quan l'aspiració de tot lletraferit és arribar aviat al nomenament de director general de la mena de govern que sigui.

M'he allargat per poder remarcar un fet: Lluís Romero és un escriptor molt professional i molt lliure, un dels escriptors que menys cas fa de les modes. Un escriptor que mesura el risc que suposa això de «tornar» a la literatura en llengua catalana, quan la seva obra ja ha estat objecte d'un estudi i d'un homenatge gairebé exhaustius (i que molts escriptors de cinc «estrelles» esperen amb candeletes... i no obtenen mai, dels seus coetanis). Insisteixo en el

fet del «retorn» perquè Lluís Romero ja era un escriptor en català. (Arran del seu homenatge, vaig explicar, en crònica d'urgència, que em semblava una desatenció que no hi hagués a l'acte cap representant del govern de la Generalitat... on molts alts funcionaris —em consta— ignoraven que Romero també era un escriptor català... des de fa 35 anys!).

Començaré parlant del català de Lluís Romero a *Castell de cartes*. Novel·lista hàbil, sabia que no dominava els recursos literaris del català com domina els del castellà. I per això opta pel relat en primera persona: el valor de cada paraula quedarà incrementat per la càrrega de «relat de la memòria». Romero pot dir impunement que usava «calces curtes» en lloc de parlar dels «pantalons curts». I l'anacronisme aparent no grinyola perquè atorga al relat veracitat de memorial. El català de Romero és un cos idiomàtic vinculat a la vida del camp d'una població no massa allunyada de l'entorn barceloní, on és possible endevinar-hi nivells de llenguatge, estructures verbals més cultes i menys cultes. (Els codis lingüístics anteriors a l'homogeneïtzació dels *media* són sensibles, en canvi, a les estructures sintàctiques dels diferents grups de parlants. En pretesos relats «ruralistes», observo, amb angúnia, que certs escriptors catalans estan recuperant el bucolisme de la literatura cortesana, que era la «novela pastoral» del Segle d'Or espanyol. Els pagesos parlen amb una precisió de noucentistes ben educats que revolta el lector poc temptat per les bàrbares ecologies rurals... i que prefereix l'asfalt a les explosions de mosquits i d'orenetes). En tot cas, la novel·la de Romero, *Castell de cartes*, és presentada, formalment, com un relat amb segell d'urgència, com la història que ens explica algú que, al cap dels anys, ha estat «enxampat».

La memòria encadenada

El recurs bàsic d'aquesta novel·la de Lluís Romero és la memòria. Però no una memòria distesa, d'un ciutadà en vacances que evoca temps i paisatges d'un passat mitificat. La «memòria» del protagonista de

Castell de cartes és la memòria encadenada d'algú que se sap amenaçat, contra les cordes, al límit de la immensa mala passada que la reconstrucció d'una pàgina de vida anterior pot provocar-li. El llibre m'ha fet sentir el caràcter èpic, veritablement tràgic, del perseguit pels seus records. Tot i que Romero gairebé no explica les raons profundes del neguit del protagonista, sabem, des del primer moment, que no ens arriben les imatges bucòliques d'un ésser innocent i estovat, sinó d'un personatge dur i endurit, capaç, tot amb tot, de demostrar que sap quin és el sentit de la tendresa.

(Vull recalcar la importància que la tendresa té entre els valors que Romero defensa: no suporta els maltractaments contra els animals ni contra la dona boja que circula pel poble. L'execució del gos, envel·lit i innecessari, el porta a recordar l'execució d'una persona en temps de guerra. L'escena de la brutalitat dels pagesos rics contra un lladre —fins i tot, la justificació moral del linxament, el dens capítol 12 del llibre— tindrà un lloc merescut en qualsevol antologia catalana d'apologia dels drets elementals. Més encara: Romero esquiva el parany rousseunià de creure que la vida al camp porta cap a la tendresa. Ens dirà textualment el protagonista de *Castell de cartes*: «Al poble molta gent desconeixia la tendresa. La seva sensibilitat era molt rudimentària. El contacte amb la naturalesa, que és al capdavant una escola de crueltat, devia fer-los així. La duresa de cor es manifestava principalment amb els dèbils: pobres, gitanos, lladres, bojós, i amb la canalla, si no tenia qui els defensés. I sobretot amb les bèsties, amb la sola excepció dels matxos, perquè costaven massa cars»).

La precisió de la memòria de Romero, novel·lista doblat d'historiador, li permet descriure els marcs físics amb l'exactitud d'un expert cinematogràfic. I és en aquesta concreció on detectem l'escriptor de veritat, el que s'ha fet a *La noria* i a *El cacique*, però també als seus llibres d'història de la vida política espanyola. Amb la perícia dels detectius, Lluís Romero va al gra, no divaga entre tòpics paisatgístics ni es deixa endur per la musicalitat d'un substantiu o d'un topònim. Descriu objectes concrets, els designa, els

il·lumina amb la passió d'un instant fugisser... i els il·lustra amb una nota musical, a vegades distreta, a vegades indiferent, a vegades tètrica, a vegades carregada de presagis... però gairebé sempre d'una sobrietat exemplar. És un narrador que «escriu de memòria» i que està dotat d'una memòria tan eficaç com selectiva.

Fidel als mecanismes bàsics de la memòria, Romero sap que a vegades barregem els temps històrics... i que només una relació circumstancial ens permetrà de clavar cada record a l'àlbum corresponent de les pàgines de vida viscudes. (Si floreixen les pomeres, si tornen els ramats, si la calor ens empeny cap al riu, si els estiuiejants tornen, si els camps de blat verdeg, si ve el savi misteriós, venedor d'herbes... sabrem a quin punt del calendari hem de crucificar aquell record. O la capacitat de saber com era tal o qual noia o noi de la colla... ens permetrà deduir a quin any de la nostra edat va passar tal o qual fet). Lluís Romero sap, una vegada més, que la memòria de tota una col·lectivitat va quedar esquinçada i transfigurada per una guerra. La guerra ho trasbalsa tot i cataloga els records d'una part molt important de la memòria del país. Si María Teresa León era capaç de parlar-los de la seva peculiar *Memoria de la melancolia*, el protagonista de *Castell de cartes* sap també que tot ha quedat emmarcat en un abans i en un després. I el fet de sentir-se abocat a la tragèdia personal, al final d'etapa, encara fa més aguda aquesta «memòria».

Climes i personatges

De Lluís Romero, com a novel·lista, envejo la seva capacitat per provocar climes col·lectius, per evocar

situacions dramàtiques, tenses. És l'element que més em va sorprendre del seu llibre *El cacique* i és un dels que més m'ha impressionat d'aquest. Romero ens col·loca davant situacions on tot són ulls que tafanejen, cançons tot just insinuades, presagis esbossats, dolls de mala llet escampada... amb molt poques paraules.

Alhora, voldria destacar els «personatges» de Lluís Romero. Més d'un l'haurà qualificat de piobarrojà. I no em sembla malament. A mi m'impersona la galeria de personatges que cada novel·la de Romero posa en la vitrina de la literatura d'un país. Per citar-ne només un, voldria destacar, en aquest *Castell de cartes*, la tieta Roser, exemplar humà riquíssim, de soltera capaç d'escriure's cartes, de mantenir relacions fosques amb un personatge misteriós com «el Divorciat» o amb el nebot-protagonista, capaç de quedar vençuda per un «embaràs inexistent» o de disfressar-se d'home... la tieta Roser es converteix en el mirall i en l'inquisidor del protagonista, i a estones en el seu «alter ego». És un personatge concret, amb perfil, amb llenguatge propi, que es distancia tant de la resta de forasters o semi-forasters (estiuiejants amb «propietats») com dels autòctons del poble.

Acabo, per ara. No he volgut dir els secrets del llibre. M'he limitat únicament a subratllar-ne els recolzes, els punts de vista d'una lectura, alhora psicològica i estètica... d'una lectura que em permet afirmar amb Forster que una novel·la funciona si explica coses i les explica bé. Tal és la sort d'aquest premi Ramon Llull.

Cornellà de Llobregat, 3 de maig de 1991

ALGUNOS RECUERDOS DE INFANCIA Y JUVENTUD (Y BIBLIOGRAFÍA COMPLETA)

Manuel Serrat Crespo

Nacido en Barcelona, el 24 de mayo de 1916, Luis Romero reconoce de buena gana haberlo hecho bajo el signo zodiacal de Géminis, el mismo que presidió el diabólico alumbramiento de Donatien Alphonse François de Sade, y aunque exprese serias reservas sobre la supuesta importancia del dato por lo que a su destino se refiere, es posible hallar en su trayectoria y sus gustos algunos elementos de conflictiva duplicidad: barcelonés de padres madrileños, su paisaje vital fluctúa entre los verdes prados de un valle pirenaico, la Cerdaña, y las rocas torturadas por la tramontana de Cadaqués, en la Costa Brava. No es extraño, pues, que suela encender una vela a Dios y otra al Diablo, tal vez para exorcisar un sorprendente sueño de su infancia: cuenta Luis, y sus ojos se llenan de una maliciosa sabiduría, que se vio volando —o mejor, sorprendentemente, andando— por un cielo en el que las nubes se desplazaban cambiando de lugar; llevaba el brazo extendido como si intentara asirse a algo que le permitiera superar la sensación de inseguridad y, a su alrededor, podía ver los picos montañosos de un paisaje de cuento infantil mientras lúcida, agorera, una voz grave le gritaba: «¡Te has soltado de la mano de Dios...!»

Cuando el pequeño Luis despertó de su sueño, pudo recuperar, desde el largo balcón lleno de macetas de la casa paterna, la bulliciosa vitalidad de la barcelonesa calle Antigua de San Juan, «una calle de mucha agitación y espectáculo», dice, que le enseñó los rudimentos de la observación, la ciencia del saber mirar que tan útil iba a serle luego; y, más tarde, en sus recorridos de ida y vuelta al colegio Condal, descubriría las populosas callejas de los barrios de Santa Catalina y de Ribera, entre el limpio y majestuoso gótico de Santa María del Mar y los colorados delirios modernistas del Palau de la Música Catalana.

Afirma que fue una infancia feliz y recuerda todavía a la anciana costurera a domicilio que, entre remiendos, zurcidos y botones, llenó sus horas de consejas y canciones populares catalanas o le fue descubriendo, en pausados paseos, los barrios circundantes y el parque de la Ciudadela con el jardín zoológico,

presidido por la imponente *Julia*, mítica elefante de los niños barceloneses.

Llegó, más tarde, el descubrimiento del mar en la playa de Badalona y los veranos acompañados por la salida y la llegada de las barcas de pesca, que izaban todavía sus velas latinas, contempló a los pescadores con sus gorras de seda desteñidas por el sol y el salitre. Poco a poco llegó a la adolescencia, descubrió la cálida incitación de la mujer en los desnudos renacentistas reproducidos por una revista de arte francesa (*Chantecler*, se llamaba) y que le prepararían para admirar, años después, las sensuales mozas de Fragonard o de Wateau.

Las Ramblas barcelonesas le vieron iniciarse en el amor, el vino y la peligrosa embriaguez de los libros. Leyó y leyó, tuvo un rincón destartalado donde florecía la poesía de las páginas y la de los besos; siguió leyendo, se aficionó al teatro, vio a García Lorca y aprendió de memoria sus versos, mientras Barcelona, y España entera, se deslizaba por la sangrienta pendiente que desembocaría en la Guerra Civil.

Y estalló la contienda y, a sus veinte años, se vio obligado a asumir la tragedia. Fue encerrado en un castillo, aguantó lluvias, trabajó de sol a sol y le vio las orejas al lobo. El amor —esta vez con mayúscula— le llevó a Buenos Aires, regresó de nuevo y, ahora, transcurridos los años, críticos y estudiosos se inclinan sobre sus obras, valoran su aportación a la literatura española, alaban, dictaminan... lo han hecho ya en estas mismas páginas. Yo prefiero hoy otras imágenes, la del pequeño Luis volando —*deixat de la mà de Déu*— por un cielo de cuento infantil, por ejemplo; o la de Luis bebiendo y amando en las Ramblas florecidas o, por fin, la del escritor Luis Romero sentado a la proa de su barca, ante la costa de Port Lligat, enseñándole a un niño —mi hijo— cómo llevar la barra del timón.

* * *

Lo demás, como afirma Luis parafraseando a Blas de Otero, está en sus libros. Y los libros son estos:

Narrativa

- La noria*, Ediciones Destino, Barcelona, 1952. Premio Nadal 1951.
- Carta de ayer*, Editorial Planeta, Barcelona, 1953.
- Las viejas voces*, Editorial Éxito S.A., Barcelona, 1955.
- Los otros*, Ediciones Destino, Barcelona, 1956.
- La finestra*, Albertí Editor, Barcelona, 1956 (en catalán).
- Esas sombras del trasmundo*, Ediciones Cid, Madrid, 1957.
- Tudà*, Ediciones Acervo, Barcelona, 1957.
- El carrer Albertí*, Editor, Barcelona, 1959 (en catalán).
- La noche buena*, Ediciones Cid, Madrid, 1960.
- La corriente*, Ediciones Destino, Barcelona, 1963.
- El cacique*, Editorial Planeta, Barcelona, 1967. Premio Planeta 1963.
- Castell de cartes*, Editorial Planeta, Barcelona, 1991. Premio Ramon Llull 1991 (en catalán).

Poesía

- Cuerda tensa*, Barcelona, 1950 y Society of Spanish and Spanish American Studies, Lincoln, Nebraska, 1971.

Historia

- Tres días de julio*, Editorial Ariel, Barcelona, 1967.
- Desastre en Cartagena*, Editorial Ariel, Barcelona, 1971.
- El final de la guerra*, Editorial Ariel, Barcelona-Caracas-México, 1976.
- Cara y cruz de la República*, Editorial Planeta, Barcelona, 1980.
- Por qué y cómo mataron a Calvo Sotelo*, Editorial Planeta, Barcelona, 1981. Premio Espejo de España.

Arte

- Todo Dalí en un rostro*, Ediciones Blume, Barcelona, 1975.
- Aquel Dalí*, Editorial Argos-Vergara, Barcelona, 1984.
- Dedálico Dalí*, Ediciones B, Barcelona, 1990.
- Psicodálico Dalí*, Mediterrania, Barcelona, 1991.
- Salvador Dalí*, Edicions 62, Barcelona, 1992 (en catalán).

Otros libros

- Tabernas*, Librería Editorial Argos, Barcelona-Buenos Aires, 1950.
- Barcelona*, Editorial Barna, Barcelona, 1954 (con fotografías de Francesc Català Roca).
- Libro de las tabernas de España*, Editorial AHR, Barcelona, 1956.
- Costa Brava*, Ediciones Cid, Madrid, 1958 (con fotografías de Francesc Català Roca).

Traducciones a otras lenguas**Francés**

- Les Autres*, Ed. Robert Laffont, París, 1958.

- La noria*, Ed. Robert Laffont, París, 1960.
- La noria*, (edición especial con prólogo de Henri François Rey), Rencontre, Laussane, 1961.
- L'Aube de la guerre d'Espagne (Tres días de julio)*, Robert Laffont, París, 1969.
- Tout Dalí en un visage*, Edit. du Chêne, París, 1975.
- Les Caprices de Goya de Salvador Dalí*, Berggruen, París, 1977.

Alemán

- Die Menschenkette*, Paul List Verlag, Munich, 1955.
- Die anderen und er (Los otros)*, Rütten & Loening Verlag, Munich, 1963.

Italiano

- La noria*, Fratelli Febbri Editori, Milán, 1957.
- Gli Altri*, Fratelli Fabbri Editori, Milán, 1960.

Sueco

- Stöten*, (con prólogo de Artur Lundkvist) Tidens Forlag, Estocolmo, 1956.

Húngaro

- A Rabló*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1963.

Inglés (EUA)

- Dalí*, Chartwell Books Inc., Nueva Jersey, 1979.