

ELENA QUIROGA: LA CARETA, Barcelona, Noguera, 1965.

Tema polémico, que ha interesado actualmente a la crítica literaria, es el concerniente a la calidad y difusión de la novela española de post-guerra. Un novelista español, Miguel Delibes, pretende, por ejemplo, explicar el exceso de producción novelesca que hoy caracteriza a su país, estimando como causas de ese fenómeno a los cuantiosos premios literarios allí existentes y, en general, al hecho de que escribir novelas ofrece en España una cierta garantía económica¹. Juan Luis Alborg en su *Hora actual de la novela española*², estima que lo que falta a la mayoría de las novelas que se escriben en España, es la ambición de trascender; las actuales novelas españolas pecarían, pues, según este crítico, por quedarse en la mera peripecia entretenida y carecer de una proyección mayor. Hay coincidencia en valorar el influjo decisivo que la circunstancia histórica —Guerra Civil Española— y el estado espiritual que ella provoca, ejercen sobre las actuales producciones novelescas; ello se advierte, desde ya, en la frecuencia con que el que podríamos denominar: "Motivo de la Guerra Civil Española" aparece en la temática de estas obras.

Pretendemos en esta reseña ofrecer una visión de *La Careta*, novela de Elena Quiroga. Esta obra ha llamado nuestra atención, especialmente por su fuerza dramática, lograda mediante una intensa capacidad de interiorización. Se trata de una novela genuinamente contemporánea, tanto por su tema como por las técnicas narrativas que están al servicio de él. Creemos que esta obra se destaca entre las buenas producciones que la Literatura Española hoy nos ofrece.

Se nos muestra en *La Careta* a un hombre degradado ante sí mismo, a causa de una experiencia crucial por la que pasara a la edad de doce años; a raíz de ese hecho —y precisamente por cabal desconocimiento de él— los demás le han investido una careta, que para algunos es la del heroísmo extremo; todo lo cual exacerba el desgarramiento del protagonista, Moisés Estévez.

Este tema es enfocado con la máxima inmediatez, como contenidos de conciencia de Moisés, y precisamente por tratarse de una novela de corriente de la conciencia³ se justifica la mención fragmentaria, discon-

¹Delibes, Miguel: "Notas sobre la novela española contemporánea", *Cuadernos* (París, 1962).

²Alborg, Juan Luis. *Hora actual de la novela española*. Madrid, Taurus, 1958.

³Siguiendo a Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (University of California Press, 1959), entendemos que la novela de corriente de la conciencia se caracteriza por ser su temática esencial la mostración de la conciencia de uno o más personajes. La conciencia descrita —dice Humphrey— es como un escenario en el cual se presenta el contenido de estas novelas. Nos basamos en el mismo autor al hacer uso del concepto "conciencia", ésta comprende, según Humphrey, el área total de los procesos mentales, desde la preconciencia hasta los niveles de mayor desarrollo racional.

tinua y retardada de la experiencia fundamental del personaje. Nos encontramos con insistentes alusiones y menciones parciales de ese hecho, las cuales tienen para el lector, en primera instancia, un mero valor sugestivo, hasta que adquieren sentido pleno cuando en el penúltimo capítulo de la obra se patentiza totalmente la experiencia decisiva, siempre como contenido de conciencia de Moisés.

La obra es, desde el punto de vista de su estructura, una novela de personaje: irrumpimos al mundo que en ella se nos da, tanto acontecimientos de primer plano como proceso épico⁴, a través del protagonista, y, específicamente, de su conciencia.

Para entender y valorar en su más honda significación los diversos momentos del texto, nos es preciso hacer referencia a esa experiencia principal, que tan hondo influjo ejercerá sobre Moisés, y con ello nos pondremos en contacto con el ámbito mayor que se da en la obra: la Guerra Civil Española.

El padre de Moisés, comandante de caballería buscado por los rojos, se esconde en su propia casa; su aspecto es cada vez más derrotado; el niño empieza a sentir odio y vergüenza por su padre, a quien antes admiraba, y celos por el amor que la madre le profesa; pronto comienzan los registros: el padre se introduce en un armario enorme y la madre y el niño se entienden con los enemigos; en una oportunidad el padre es descubierto y muerto; Moisés huye a otra habitación; cuando los hombres se han ido, retorna y ve a su padre y a su madre tendidos en el suelo; la madre, herida, pide desesperadamente auxilio, Moisés, despavorido, sólo desea que ella silencie su voz; al no poder conseguirlo, le tapa la boca, apretando, hasta que la mata por asfixia. Surge entonces la gran mentira; los vecinos difunden la siguiente historia: Moisés se ha echado sobre su madre para defenderla y ella ha tenido la alegría de morir viendo al hijo que la abraza. Moisés, esencialmente cobarde, no es capaz de despojarse de la máscara.

Indudablemente este hecho —el haber dado muerte a su madre— imprime una huella imborrable en la vida de Moisés; pero nos parece importante destacar que la actuación de Moisés en esa circunstancia no es en modo alguno fortuita sino obedece a peculiaridades inherentes a su ser y por tanto siempre existentes en él. Ante un peligro vital, Moisés no podrá sino reaccionar de una sola manera. El desenlace de la obra apoyará suficientemente esta opinión nuestra.

Aparecen en la novela tres distintos niveles temporales: la época en que Moisés habita con sus padres en Madrid (en ese entonces acontece la experiencia fundamental); el tiempo en que vive Moisés en Vigo, primero sólo con tía Germana y luego con ésta y sus primos, y el presente

⁴El concepto "proceso épico" es empleado por Wolfgang Kayser, para señalar un ámbito o mundo mayor que irrumpe más allá de los acontecimientos de primer plano. *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid, Gredos, 1954, p. 282).

que transcurre en Madrid. El montaje es temporal⁵: la conciencia de Moisés se desplaza por los tiempos señalados y se da a lo largo de casi toda la obra un espacio fijo: la casa de Bernardo, donde se realiza la cena a la cual están invitados Moisés y sus primos. A fines del capítulo XIV el escenario cambia: el protagonista sale, camina por diferentes sitios hasta llegar a Claudio Coello, calle donde sucediera el acontecimiento decisivo y donde Moisés golpea y tal vez da muerte a Agustín.

El personaje, obsesionado por lo que le acaciera a los doce años, utiliza cualquier estímulo para retornar continuamente a ello en el devenir de su conciencia; hay numerosas asociaciones, alusiones, menciones fragmentarias relativas a ese hecho, que confieren intensidad y valor estético a la obra. Veamos algunos de esos instantes:

(A él le había parecido que no había soledad mayor contemplando, apoyados sobre la borda, a sus tíos, con los niños en torno. Tía Elizabeth pasaba el brazo alrededor de Nieves, la pequeña, y de Agustín. Aquel brazo maternal era una tortura... Separaba tanto como el barco virando, desgarraba tanto como la sirena (p. 29)⁶⁻⁷.

La soledad de Moisés, el dolor que le provoca presenciar ese abrazo maternal, sólo pueden comprenderse plenamente a la luz del asesinato de su propia madre, y ese es, por cierto, el sentido que ello cobra para la conciencia del protagonista.

Otro instante altamente sugestivo es aquel en que los primos juegan a las escondidas: Flavia evita reconocer a Moisés, lo que enfurece a Ignacia, quien se dirige a su primo:

—Niega que te tocó. ¡Niégalo! —gritaba Ignacia.

—¡Si fueras un chico te arreaba un trompazo!

—¡Valiente! —azuzó, poniéndose en jarras.

Sintió como un disparo en la sien, un trallazo rojo en los ojos, y se encontró rodando con ella sobre las losas de la glorieta, y ella se defendía con arañazos y tirones de pelo mientras él pretendía sofocar la voz: "¡Valiente!", y otra, inverosímil: "No ha hecho nada. Por Dios... Tengan compasión", y golpeaba sin mirar, a puñadas, y supo que hacía una infinidad de tiempo —no sabía cuánto— estaba deseando pegar así, descansar así. "El niño... Moisés...", y la voz del mundo entero: "¡Valiente!" cruzándole la cara (p. 44).

⁵Humphrey hace referencia a un montaje temporal en el caso de que el sujeto permanezca fijo en el espacio y su conciencia se mueva en el tiempo, y a un montaje espacial, cuando el tiempo permanece fijo y el espacio cambia.

⁶Op. cit.

⁷Utilizamos la cursiva para señalar momentos pertenecientes al pretérito.

El estímulo que opera sobre la conciencia de Moisés es el epíteto: "valiente", proferido por Ignacia; este vocablo lo transporta de inmediato al momento de su máxima cobardía y escucha en su interior las palabras de su madre dichas en defensa de su esposo: "No ha hecho nada. Por Dios... Tengan compasión". La terrible ira del personaje y su ansia por exteriorizarla violentamente merecen, nos parece, una doble explicación: por una parte, odio a su propia falta de valor y por otra, abominación por la careta de héroe que se le ha impuesto.

La visión del vino rojo es inmediatamente asociada por el personaje con la sangre vertida por sus padres:

El vino era de un rojo tirando a marrón. Se le había secado la sangre. La sangre en el suelo se hizo marrón, una mancha deforme marrón. Nunca había visto unos seres más desnudos en su verdad (p. 49).

La mirada comprensiva de su madre al ser muerta por él, ha quedado grabada en Moisés y su conciencia fácilmente se desplaza hacia ella. Superpone los ojos de su madre a los de tía Germana, en el momento en que ésta parte a Madrid:

Cerró los suyos porque no pudo tolerar la imagen que acudía, que se superponía sobre tía Germana partiendo, sobre la inmensa, desolada ternura de aquellos ojos de mujer, unos ojos que daban todo o aceptaban todo, el desamor o... (p. 86).

En otros momentos, siente que el vino le trae esas visiones:

...y huía de aquel rostro que buscaba (los más estoicos ojos del mundo aceptando el mal que les daba...) Iba aprendiendo que no había agua ni vino bastantes para ahogar aquella mirada última (miraba desde el fondo), que no había tierra suficiente, ni islas para poner encima (p. 146).

La experiencia que hemos descrito, ejerce en Moisés un influjo que se mantiene veinte años más tarde, en el tiempo en que se desarrollan los acontecimientos presentes. Ni dos tentativas de hallar escape mediante la confesión religiosa, ni el vino, ni una vida sexual agitada, ni el contacto con un ambiente más natural: el de los pescadores en el puerto, permiten a Moisés sobreponerse. En la cena en casa de Bernardo, el protagonista siente vergüenza, angustia, soledad; demuestra tener, cuando lo desea, una gran capacidad para herir a su interlocutor (Agustín, Bernardo...) y reconoce poseer una especial penetración para captar la realidad tal cual ella es, o sea, sin careta.

Sabemos ya que desde los doce años se ha impuesto a Moisés una máscara —la del heroísmo— de la cual él no tiene valor para despojarse; se origina así "la gran mentira", que condicionará la vida de Moisés. Agustín es quien con mayor intensidad idealiza a su primo, lo cual ex-

plica el sadismo extremado que el protagonista descarga sobre este personaje.

Moisés ha conservado, sin embargo, alguna esperanza, y ante la perspectiva de la cena, aún piensa que algo puede salvarlo, renovarlo. En esta reunión recibirá la decepción final: el contacto con sus primos estimula su memoria y el personaje se desgasta en recuerdos; pierde la ilusión que sustentaba respecto al amor de Nieves, pues ella confiesa haberlo temido; las palabras de Flavia que demuestran el conocimiento que ella tiene de la debilidad de él —casi logra verlo sin máscara— son las que más lo afectan; el no haber defendido a Flavia, al ser ésta violentada por la frase de Elisa: “Tú, quédate con Moisés...”, significa para el protagonista el fin de toda posibilidad: nunca más podrá ya mirar a Flavia.

Los primos de Moisés: Gabriel, Bernardo, Ignacia, Flavia, Nieves, Agustín, están excelentemente caracterizados a través de la conciencia del protagonista. Llegamos a conocer a esos personajes por medio de reacciones que ellos han tenido o podrían tener respecto a Moisés, todo ello de acuerdo a la estimativa de este último. Pensemos, por ejemplo, en la escena inicial, en la que Moisés experimenta ansias de reventar —entiéndase, en otro plano, mostrarse como él es, despojarse de la careta— y se nos da a conocer, a través del protagonista, cuál sería la actitud de cada uno de sus primos frente al efectivo explotar del cuerpo del personaje: Bernardo se empeñaría en desembarazar sus manos del olor de las vísceras; Gabriel daría órdenes; Ignacia chillaría espantada; Flavia lo compadecería humanamente; Nieves se echaría a llorar y llamaría en su ayuda a su marido o a otro hombre. En otro momento, Moisés piensa cómo sería su pobreza calificada por sus parientes y brinda así una imagen certera de ellos:

Tener un pariente pobre, con los codos brillantes... Ganas de reírse, por Ignacia. Había resultado una refinada venganza. (¿Pero quién de ellos pensaría “pariente pobre”? Bernardo diría: “vago”; Nieves: “pobre”, en el sentido de pobreza; Constanza: “pobre”, con misericordia; Gabriel: “degenerado”; “pariente pobre y degenerado”, Ignacia; “incómodo”, para César; y Flavia: “pobre”, también, pero en el sentido de criatura humana).

No pensó en Agustín: era como preguntarse qué opinaría de él su sombra.

Son especialmente sugestivas ciertas relaciones existentes entre Moisés y sus primos: Ignacia, de niña, se ha sentido atraída sexualmente por Moisés, pero éste se ha vuelto afectivamente hacia Nieves, a quien ha creído amar; por Flavia ha experimentado fe; sin embargo, en un momento dado, el personaje, que problematiza sutilmente su sentir por Flavia, se pregunta si la fe y el amor no van juntos y piensa que tal vez lo único verdadero ha sido el lazo que lo ha unido a Flavia:

¿Fe en Flavia? No había amado nunca a Flavia y nada le escoció como su desertión, Flavia no era el amor, era la fe. (¿O van las dos cosas juntas? ¿O todo era falso desde un principio? ¿Y si él había tomado por amor a Nieves; por pasión, tantos cuerpos ocasionales de mujer, y sólo fuese verdad aquel espíritu leve que animaba los ojos de Flavia, y la hubiese amado —estúpido, inconsciente— a través de todas las demás?) (p. 85).

Flavia, por su parte, como ya hemos señalado, casi ve a Moisés en su realidad; no conoce la experiencia decisiva por la que él ha pasado, pero capta la profunda debilidad de su primo, por la que lo identifica con su hijo sordomudo, Manuel. Aunque Moisés quiere rechazar esta vinculación entre él y Manuel, siente, sin embargo, que tiene cierta afinidad con el niño defectuoso y querría haberse hecho amigo de él, escogerlo como su heredero.

El único personaje que pudiera haber procurado alivio vital a Moisés, es Flavia; el protagonista sueña con descansar en ella; pero el sentimiento afectivo que existe entre ambos no puede realizarse debido a la extrema pureza de Flavia, que, nimbándola de un halo de superioridad, la hace inaccesible a Moisés.

Hay un momento que destacamos por su gran acierto, en el cual se patentiza esta extraordinaria capacidad de captación que tiene Flavia; se trata del episodio en que los muchachos juegan a los disfraces: súbitamente aparece Agustín con un pañuelo rojo sobre el cuello, y su imagen suscita en Moisés una enorme amargura; Moisés ha asociado a su primo con los asesinos de su padre y se lanza a llorar; la única que advierte el padecimiento del protagonista y el hecho de que él se ha incorporado al juego, es Flavia.

Curiosamente, se destaca con insistencia en la obra, una semejanza física entre Flavia —la máxima pureza— y Agustín —el hermano que ha degenerado. La similitud entre estos personajes tiene una base mayor, que es su común adhesión a Moisés. Por otra parte, al revés de su hermano, Flavia, pese a haberse casado con un mal hombre, Guzmán, no se ha deteriorado, sino mantiene intacta la pureza, que en ella es connatural.

Flavia no lleva máscara; a diferencia de sus hermanos, no finge la voz ni pretende incitar al recuerdo.

La corriente de la conciencia es entregada en la obra mediante el concurso de un narrador; éste es un hablante en tercera persona que está ubicado en total inmediatez con respecto al protagonista, al que acompaña en todos los desplazamientos temporales que su conciencia realiza. Este narrador, absolutamente impersonal, carece de rasgos que pudieran individualizarlo, pero que significarían un interponerse entre lo narrado y el lector ficticio. La narración se cumple, pues, pese a la mediatización del hablante, con suficiente objetividad.

El desenlace de la novela nos parece muy significativo en relación al sentido de la obra y a la mostración del verdadero ser del protagonista. Hay en ese momento, como veremos, un retorno al punto de partida y a

través de él podemos comprobar una afirmación que hiciéramos: el afán de Moisés por sobrevivir es un impulso inherente al personaje, que domina en él y que explica su actuación con respecto a la madre, así como su conducta posterior.

El proceso interno seguido por Moisés, tiende a hacernos pensar que el personaje recibirá gozosamente la muerte a manos de Agustín: en el pasado y en la reunión misma ha experimentado complejas ansias de morir, de acabár; al deambular por las calles, sabe que Agustín viene a darle muerte y aunque no logra convencerse plenamente de ello, parece aceptar hasta con alegría su destino:

.. Pero Agustín alzaría la mano cargada, felino, en acecho.

Moisés huía. Una alegría que hacia daño, una alegría extraña. "Ya está". Quería no pensar en lo que costaría de dolor físico poseer esta alegría.

Y gana de llorar. (Su propio cuerpo tirado, al fin, tranquilo, al fin) (p. 182).

Revive Moisés la muerte de sus padres y piensa que más le hubiera valido morir entonces. Pese a todo esto, en el instante mismo en que lo acecha efectivamente el peligro de muerte —tal como sucediera durante su experiencia crucial— Moisés vuelve a reaccionar exactamente como lo hiciera entonces, primando en él, según señala el hablante, su instinto de defensa; ello es enfáticamente puesto de manifiesto por la actitud última del protagonista: al agredirlo Agustín, Moisés se defiende y ataca salvajemente a su adversario; Agustín es derribado y acaso muerto; Moisés huye hacia el sitio donde está Choni, la amante común de él y Agustín; por un momento piensa en la suerte de su primo, pero de inmediato abandona esa idea para contentarse y satisfacerse con su propia supervivencia:

Los escaparates con la persianas bajas. Los tubos fluorescentes palideciendo, difuminándose. Miró instintivamente hacia arriba, hacia adelante —tenía las manos y los puños manchados, la camisa buena, pero ya no sangraba—. Pensó: "Agustín..." Se alzó de hombros. Dijo, para sí mismo:

—¿Qué importa? Mientras estás, estás (p. 213).

La Guerra Civil Española es el trasfondo en el cual sucede la experiencia fundamental del personaje y el cual, al posibilitar esta experiencia, permite una primera manifestación del ser de Moisés Estévez.

Se intenta en la obra, pero inadecuadamente en nuestra opinión, mostrar el influjo de la Guerra Civil en diferentes generaciones y la incomprensión y pugna que surge entre ellas; se utiliza para este efecto a una muchacha joven, Felisa, hija de Gabriel; ella está muy consciente de esta problemática y ataca duramente a la generación precedente; sin embargo, este episodio nos parece un tanto artificial y la función más lograda que concedemos a Felisa, es la de increpar a Flavia, vinculándola con Moisés,

momento que permite mostrar la incapacidad de Moisés para reaccionar y provoca la cesación de las últimas ilusiones del personaje.

MYRNA SOLOTOREVSKY

Filosofía

RICHARD B. BRAITHWAITE. LA EXPLICACION CIENTIFICA. Traducción de Victor Sánchez de Zavala. Madrid, Tecnos, 1965. 410 págs.

La obra de R. B. Braithwaite, *Scientific explanation, a study of the function of theory, probability and law in science*, basada en las Tarner Lectures que el autor dictó en 1946, apareció en 1953, siendo pronto reconocida como una de las obras básicas de la epistemología contemporánea. Debemos celebrar, pues, que la Editorial Tecnos la haya puesto al alcance del público de habla española. A fin de dar una impresión de la variedad e importancia de las ideas desarrolladas en este libro, resumimos aquí algunas de las más significativas.

El capítulo introductorio delimita el terreno de que el libro se ocupa y define ciertos conceptos fundamentales. Se tratará sólo de las ciencias empíricas —naturales y sociales. Para Braithwaite, la función de una ciencia, en este sentido, consiste en establecer “leyes generales que abarquen el comportamiento de los sucesos u objetos empíricos de que ella se ocupe, permitiéndonos de este modo enlazar nuestro conocimiento de sucesos conocidos separadamente y hacer predicciones fiables de eventos aún no conocidos” (pág. 17). La experiencia en que descansa la ciencia se entiende aquí como el conjunto de los hechos que en el lenguaje corriente llamaríamos hechos observados: hechos acerca de objetos materiales, fenómenos físicos, pero también acerca de sensaciones o de otras experiencias. La filosofía de la ciencia, a diferencia de una teoría general del conocimiento, no necesita entrar en la discusión acerca de “nuestro conocimiento del mundo externo”, y no hace falta que adopte la postura del fenomenalismo extremo, que sólo acepta como hechos empíricos las apariencias sensibles inmediatamente registradas por la conciencia perceptiva de cada cual. Sobre la base de la experiencia —entendida en la acepción más amplia y ordinaria del término— la ciencia establece leyes. Todo el mundo conviene en que una ley científica comprende siempre una generalización, esto es, una proposición que asevera una conexión universal entre propiedades. Pero algunos filósofos sostienen que una auténtica ley científica, a diferencia de una mera generalización empírica, afirma la *necesidad* de la conexión aseverada por ella. Braithwaite, con Hume, rechaza esta opinión, sobre todo porque introduce, a su juicio, una complicación innecesaria. Se puede considerar, según él, que las leyes científicas no afirman ni más ni menos que las generalizaciones *de facto* que contienen; y explicar, sin embargo, la diferencia que naturalmente hacemos entre ley y mera generalización, haciendo referencia al lugar que las leyes ocupan dentro