

# DE LA BÚSQUEDA DE LA NOVELA TOTAL AL ENCUENTRO DEL ÉXITO MASIVO: LA TRILOGÍA DE JOSÉ MARÍA GIRONELLA Y SU TRAYECTORIA COMO OBJETO PREDILECTO DE LA HISTORIA CULTURAL

---

Carole Fillière

Universidad de Paris III-Sorbonne Nouvelle

José María Gironella nació en Darnius (Cataluña) el 31 de diciembre de 1917. Pasó su juventud en Gerona, entre un padre taponero y una madre muy religiosa, e ingresó en el seminario en 1928. Lo dejó tres años después y empezó a trabajar como aprendiz en una droguería, luego fue empleado en una fábrica de licores y botones en el Banco Arús. Militaba en la Federación de Jóvenes Cristianos cuando estalló la guerra civil y nada le predestinaba a una carrera de escritor. Gironella vivió en Gerona lo que siempre será para él «la revolución», y consiguió escapar por Francia a fin de entrar en el campo nacionalista por San Sebastián. Se alistó como voluntario en la Primera Compañía de Esquiadores en Zaragoza, y pasó la guerra en el Pirineo aragonés, donde originó su trilogía como testimonio de lo que se produjo ante sus ojos espavoridos. Le animó a empezar su carrera literaria el éxito de un artículo escrito desde el frente para la revista *Domingo*, pero sólo fue en 1946 cuando escribió su primera novela, *Un hombre*, concebida como un regalo de bodas para su joven esposa, Magdalena Castañer. Desde el final de la guerra, Gironella sobrevivía gracias a una serie de negocios, entre los cuales figuraba el contrabando por el cual fue encarcelado.

La composición de su primera colección de poemas, *Ha llegado el invierno y tú no estás aquí*, pasó desapercibida, pero esta primera novela, ambientada en Irlanda, recibió el premio Nadal. Luego la *Revista de Occidente* publicó *La Marea*, retrato de la Alemania nazi. Ninguna de estas dos novelas primerizas fue un éxito de ventas: sólo se vendieron 800 ejemplares de la primera, y 1000 de la segunda. Siguiendo los consejos de Ortega y Gasset<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Cuenta Gironella que Ortega y Gasset, quien publicó *La Marea*, le aconsejó viajar mucho, explicándole que el atraso cultural de España dependía de que los españoles viajaban demasiado poco. «Entrevista con Alex Salmón», *El Mundo*, 01-VIII-2001.

Gironella decidió marchar a París en 1949 donde empezó la redacción de su gran obra, que resultó un viraje personal ya que dejó la ambientación extranjera de su ficción por una historia española; y un viraje nacional, porque introducía en el panorama literario e ideológico de España un cambio rotundo cuyas consecuencias se prolongan hasta hoy. Gironella volvió en 1953 a España y se instaló definitivamente en Cataluña, compartiendo su tiempo entre la investigación y documentación necesarias a la elaboración de su fresco novelesco, sus múltiples viajes a Oriente y Asia, y la redacción de más de treinta y cinco libros. Autodidacta convencido, Gironella publicó una obra muy variada. Sus escritos se pueden dividir en cinco categorías: la primera consta de sus «Episodios nacionales», formados por la trilogía *Los cipreses creen en Dios* (1953), *Un millón de muertos* (1961), y *Ha estallado la paz* (1966), a la cual Gironella añadió una cuarta entrega en 1986, *Los hombres lloran solos*<sup>2</sup>. La segunda se compone de una serie de textos íntimos y de tono confesional<sup>3</sup>. Paralelamente siguió redactando hasta el final de su vida novelas y cuentos de éxito popular<sup>4</sup>. Sus convicciones éticas y religiosas le llevaron a proponer al público español una serie de obras basadas en sus viajes y concebidas como el descubrimiento de las distintas religiones y espiritualidades humanas<sup>5</sup>. También debió su fama a dos encuestas claves en el panorama religioso e ideológico español: *Cien españoles y Dios*<sup>6</sup> (1969) y *Cien españoles y Franco* (1979).

Las publicaciones de Gironella han quedado silenciadas por la crítica pasada y actual que reduce este autor a su trilogía, mientras que no pasó un año sin que se publicara o reeditara una obra del autor más vendido en España. El reconocimiento oficial fue más bien limitado: a raíz de la publicación de la segunda parte de la trilogía, le otorgaron el Premio Nacional de Literatura y la editorial Planeta, que publicó todas sus obras,

---

<sup>2</sup> Gironella afirmaba tener pensados los quinto y sexto «Episodios nacionales» de su fresco, pero le faltaron el tiempo y la fuerza para llevar a cabo su proyecto de reconstrucción de la historia nacional hasta la muerte de Franco en 1975.

<sup>3</sup> *Los fantasmas de mi cerebro* (1958) donde relata su depresión después de la publicación de *Los Cipreses*, *Carta a mi padre muerto* (1978), *Carta a mi madre muerta* (1982). Estaba redactando un diccionario personal cuando murió: *Por amor a la verdad* (2003).

<sup>4</sup> Entre los cuales *Muerte y juicio de Giovanni Papini. Cuento fantástico* (1959), *Todos somos fugitivos* (1961), *Mujer, levántate y anda* (1962), *Condenados a vivir* (1971), *Mundo tierno, mundo cruel* (1981), *Cita en el cementerio* (1983), *La duda inquietante* (1988), *El corazón alberga muchas sombras* (1995), *Se hace camino al andar* (1997), *El Apocalipsis* (2001).

<sup>5</sup> *Personas, ideas, mares. Viajes a Egipto, Ceilán y la India* (1963), *El Japón y su duende* (1964), *China, lágrima innumerable* (1965), *En Asia se muere bajo las estrellas* (1968), *El mediterráneo es un hombre disfrazado de mar* (1974), *El escándalo de Tierra Santa* (1977), *El escándalo del Islam* (1982), *Jerusalén de los evangelios, y Yo, Mahoma* (1989).

<sup>6</sup> Trabajo reanudado en *Nuevos cien españoles y Dios*, Planeta, Barcelona, 1994.

creó *in extremis* en 1997 un accésit al Premio Fernando Lara, para no desairar al autor que más beneficios había traído a la editorial. Por fin, se le concedió el 13 de enero de 2003, a título póstumo, la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X. Las impresionantes cifras de ventas y el éxito internacional de sus obras traducidas a 20 idiomas (más de 12 millones de ejemplares de la trilogía vendidos en el mundo, 750.000 libros vendidos en Asia) no pueden ocultar el abandono sufrido por un autor que falleció el 3 de enero de 2003 en la indigencia y la indiferencia general.

Esta reflexión se propone hacer de la trilogía de Gironella un objeto de investigación en el campo proteico de la Historia cultural, y atraer igualmente la atención sobre sus demás publicaciones ya que, a partir de los años cincuenta, contribuyeron no poco a la formación de una identidad nacional y religiosa española, y que el éxito masivo que conocieron coincidió con el auge de la cultura de masa en España. El análisis estilístico aquí empleado como instrumento de indagación sincrónica y diacrónica revela la peculiaridad de la trilogía, su irrupción y su supervivencia literaria e ideológica en la España de los últimos cincuenta años, a través de su trayectoria crítica y pública. La obra, concebida como verídico reflejo socio-histórico, aparece como una construcción fantaseada y simbólica propia de un individuo y de una colectividad. Sus representaciones antagónicas por la crítica literaria y el público son además elementos para la construcción de un análisis de las producciones menores en el panorama cultural contemporáneo.

## I. Historia e Imaginación: la elaboración de una representación controvertida

### 1. *El proyecto de Gironella*

Gironella ideó sus novelas como un fresco histórico y novelesco centrado en la catástrofe de la guerra civil española. Fue consciente de la necesidad de justificar su proyecto, y publicó las dos primeras entregas con unas «Aclaraciones indispensables» que insisten en su intención de ficcionalizar la realidad y la historia. La trilogía ambicionó ser una rigurosa reconstrucción cronológica, desde la proclamación de la Segunda República hasta los años cuarenta, y una pintura mimética de la sociedad española, en toda la complejidad de sus estructuras y mentalidades. Gironella no sólo pretendió novelar la totalidad del proceso histórico y social, sino que afirmó explicitar desde un punto de vista imparcial la evolución de la sociedad hasta el conflicto, y la resolución de éste con la instalación del poder franquista. Los textos liminares de las novelas presentan la evo-

lución de su concepción de la imparcialidad: en *Los cipreses...* dominan la representatividad y la equivalencia -o analogía- entre su mundo novelesco y la realidad vivida por sus coetáneos<sup>7</sup>. Después de las reacciones suscitadas por su primera novela, el autor se enteró de lo problemático de su propósito, e intentó justificarlo con tres argumentos: la imparcialidad era compatible con su propia experiencia del conflicto, precisamente porque median técnicas novelescas, —perspectiva en el tiempo y el espacio—, historiadoras, —documentación y confrontación de datos—, y éticas, —el amor<sup>8</sup>—. Y por fin, en la última parte, Gironella pareció reconocer la influencia de la propia vivencia y subjetividad<sup>9</sup>, siguiendo en esto la crítica que lamentaba que la trilogía adoleciera de objetividad. Pero Gironella siguió insistiendo en lo que, hasta su muerte, no dejará de llamar «imparcialidad» ante la inalcanzable «objetividad».

Su línea defensiva se elaboraba según las interpretaciones de sus novelas, mas los elementos sobre los cuales no vaciló nunca fueron el enfoque panorámico y la propuesta de totalidad. Al querer Gironella novelar la «verdad histórica» en toda su amplitud, originó una ruptura ideológica en la España de los años cincuenta: fue el primer autor español que propuso el retrato de «los vencidos» en España y, más que esto, la pintura conjunta de los dos bandos enfrentados<sup>10</sup>. Su enfoque hizo estallar la división existente entre la novela de los vencedores y el silencio de los vencidos: por primera vez en una publicación española se oyó la voz del vencido, devuelto a su papel de actor de la historia reciente, e impuesto como actor

---

<sup>7</sup> «(...) en todo el territorio se dieron circunstancias *análogas* o *equivalentes a las relacionadas a lo largo de estas páginas*», «Aclaración indispensable», *Los cipreses creen en Dios*, Planeta, Barcelona, 1953, p. 9.

<sup>8</sup> «¿Cómo hacer compatible mi actitud previa, mi opinión, con la imparcialidad, con la deseada e indispensable imparcialidad? Valiéndome de la perspectiva en el tiempo y en el espacio, de la morosa confrontación de datos, y del amor. Gran parte de este libro ha sido escrito a centenares de kilómetros de España. Lo empecé a los quince años de haber enmudecido las armas. (...) no regateé esfuerzo alguno para informarme de lo debido, interrogando a muchos testigos españoles y extranjeros, repasando periódicos, archivos fotográficos y folletos de la época, leyéndome cerca de un millar de libros y monografías publicados posteriormente, etc. Por último, desde el primer momento (...) procuré amar sin distinción a cada uno de los personajes, salpicarlos todos de ternura, fuesen asesinos o ángeles, cantara este himno, ese otro o el de más allá», «Aclaración indispensable», *Un millón de muertos*, Planeta, Barcelona, 1961, p. 9.

<sup>9</sup> «Como siempre, he quemado mis pestañas en el intento de narrar fiel e imparcialmente lo acontecido, aun a sabiendas de que en todo relato subyace de modo inexorable la interpretación personal», «Prólogo», *Ha estallado la paz*, Planeta, Barcelona, 1966, p. 7.

<sup>10</sup> En 1953 afirmó escribir la historia de la «anteguerra civil, [de la] guerra civil en los dos bandos, [de la] posguerra. En la posguerra incluyendo la odisea de los exiliados, odisea de altísimo interés humano», «Aclaración indispensable», *Los cipreses...*, p. 7.

de la novela. En un panorama dominado por novelas a las que Gironella llamó «fanáticas», la trilogía rompió con el triunfalismo del poder, y con la estigmatización del enemigo interior realizada por autores que encontraron en la guerra civil un tema motor de su producción, como Agustín de Foxá en su trilogía *Madrid, de corte a checa* (1938) o Rafael García-Serrano con *La fiel infantería* (1943).

Gironella subrayó la vocación de síntesis novelesca y humana de sus obras, pero no se proclamó defensor de los silenciados: su declaración de principios rechazó la literatura producida a la vez por autores extranjeros y por autores exiliados que según él pecaban, igual que los vencedores, de partidismo y de parcialidad. Por eso concibió sus novelas como una respuesta literaria e identitaria a los libros escritos por Malraux, Bernanos, Hemingway, Koestler y Barea, desconocidos por los españoles, y de los cuales él tuvo conocimiento gracias a su estancia en París<sup>11</sup>. Gironella introdujo en el horizonte de lectura español una plurivocalidad a la vez prohibida de hecho por el régimen, y ausente de los antecedentes literarios, ya fueran españoles o no. Opuso la novela parcial a la novela «total», que en su opinión era «novela de todos», puesto que quedaba convencido de que la historia era un patrimonio común a todos los españoles. Por eso la segunda parte de su proyecto consistió en brindar el reflejo auténtico de la identidad española al lector español y extranjero<sup>12</sup>.

Orientado como una lucha contra la ignorancia nacida del partidismo y de las limitaciones naturales —geográficas e intelectuales— propias del lector, su proyecto fue didáctico y reconciliador. A la totalidad de la mirada correspondió el deseo de reunir a los españoles bajo el signo de una «raza<sup>13</sup>» común. Gironella pretendió llevar a cabo su proyecto ficcionalizando la historia, y complicó su papel de escritor: se impuso a la vez

---

<sup>11</sup> «Un millón de muertos pretende ser una respuesta ordenada y metódica a varias obras escritas fuera de España y que han tenido influencia decisiva sobre el concepto que los lectores de Europa y de América se han forjado de nuestra guerra. (...) Dichas obras, aparte los valores literarios que puedan contener, no resisten un análisis profundo. Parcelan a capricho el drama de nuestra Patria, rebosan de folklore y en el momento de enfrentarse resueltamente con el tema, con su magnitud, esconden el rabo. A menudo, pecan de injustas, de arbitrarias y producen en el lector enterado una notoria sensación de incomodidad», «Aclaración Indispensable», *Un millón...*, p. 9.

<sup>12</sup> Mientras estaba redactando *Los cipreses*, Gironella afirmó: «Dans l'œuvre à laquelle je travaille en ce moment, je voudrais présenter un héros inconnu : l'Espagnol moderne», «Entrevista con Jeanine Delpéch», *Les Nouvelles Littéraires*, 30-XI-1950, p. 1.

<sup>13</sup> Gironella quiso «discriminar, en toda su complejidad, las fuerzas psicológicas que, fruto de una elaboración lenta y fatal, fueron alineándose en uno y otro bando.» Y afirmó analizar «las virtudes y los defectos de nuestra raza», «Aclaración indispensable», *Un millón...* y «Prólogo» de *Ha estallado la paz*, respectivamente.

como cronista e historiador, lo que suponía un amplio conocimiento del periodo y la selección de los datos; como analista dotado de una distancia emocional e intelectual que hicieran válidas sus afirmaciones; y como cuentista, elemento clave de la comprensión de la trilogía. En efecto, Gironella reivindicó el derecho de recurrir a la fantasía para indagar en el pasado inmediato, y la imaginación le sirvió a menudo de escudo ante las críticas que destacaban los errores e incompetencias del cronista y del analista. La imaginación es fundamental también porque revela su representación fantaseada de la historia y de la sociedad españolas. El sistema narrativo tradicional y realista privilegiado por Gironella implicaba una organización del material real que desembocó en una reconstrucción de la realidad: el análisis estilístico permite detallar los procedimientos de construcción de un discurso sobre lo real.

## 2. *El tratamiento del tiempo en la trilogía*

Gironella creó un universo coherente donde predomina la línea cronológica, que incluso parece anteponerse a la línea ficticia. La ficcionalización temporal tiene consecuencias sobre la historicidad de la obra, la cual adquiere entonces el estatuto de documento como construcción fantaseada de la España de los años treinta y cuarenta. La acción novelesca se inscribe rigurosamente en un marco atestado: las tres novelas integran de manera natural los acontecimientos locales, nacionales e internacionales, incluyéndolos en la vida ficticia de los personajes. El mayor interés reside en que los acontecimientos estructurantes son ante todo bélicos, no sólo porque la trilogía está centrada en la guerra civil, sino porque las novelas ilustran episodios y periodos de lucha social y política, y de la Segunda Guerra Mundial. El motor de la acción es en todos los casos el enfrentamiento entre los seres humanos. Ahora bien, la trilogía se singulariza por la absorción del acontecimiento histórico en el tejido novelesco que se esfuerza en representar de manera analógica el tejido social. Naturalmente, este fenómeno es consecuente al enriquecimiento del eje cronológico por la representación de la sociedad en su conjunto, y por la multiplicidad de las criaturas novelescas. Pero el resultado es la equivalencia que se establece entre el evento histórico —nacional o internacional— y el suceso tal y como lo crea y transmite la prensa de la misma época, lo que contribuye a la elaboración de un discurso antihistórico en la trilogía.

Las tres novelas se construyen como «continuciones automáticas», sin que la línea temporal se interrumpa, y se componen de partes que corresponden a periodos cronológicos, luego de capítulos numerados, los

cuales se dividen a su vez en lo que podemos llamar «secuencias» internas, separadas por un blanco tipográfico. El estudio preciso de las fechas y del lugar otorgado al acontecimiento histórico permite entender cómo la Historia deja paso a una historia de las mentalidades y a una omnipresencia creciente de la visión intimista. La primera novela de la trilogía corresponde perfectamente al proyecto de una periodización precisa, esqueleto temporal sobre el cual se incorporan lo sociológico y lo psicológico. *Los cipreses* mantiene un equilibrio entre la Historia y la imaginación a fin de mostrar el doble inicio de la guerra civil y de la novela, hasta que estallen conjuntamente las crisis nacional y ficticia. Los títulos de las partes internas corresponden a cortes cronológicos, pero el lector se da rápidamente cuenta de que los datos históricos comprobables sólo estructuran el inicio de cada parte. La primera, «De abril de 1931 a noviembre de 1933», se abre con la proclamación de la Segunda República, y anuncia la fecha de la victoria de las derechas en las elecciones legislativas, pero de hecho se acaba con un episodio íntimo y ficticio, cuando Ignacio Alvear pierde la virginidad. El fenómeno se repite sin variar, posponiendo el evento límite y describiendo una escena privada: el discurso autoritario del padre de familia Matías a su hijo se sobrepone en la segunda parte a la declaración de la independencia de Cataluña; la espera de la victoria del Frente Popular por parte de la familia Alvear al éxito del mismo en la tercera parte; la incompreensión política de Carmen Alvear al sublevamiento militar en la cuarta parte. La ejecución de César Alvear cierra la novela en fecha del 30 de junio de 1939, única fecha ficticia de la estructura temporal. El retraso del evento histórico favorece la creación imaginaria a la vez que crea una suspensión temporal que encadena los acontecimientos reales y ficticios, atrayendo al lector en un crescendo emocional. La impresión dominante es entonces que la Historia no toma como pretexto la historia, sino que la ficción es parte íntegra de la realidad.

El tratamiento del tiempo es más interesante aún en *Un millón*: la novela central, la «novela de la guerra civil» no está estructurada por ninguna fecha real. Todas remiten a la cronología ficticia ya que el lector sigue la experiencia de Ignacio que, más que «llevar en sí la guerra civil<sup>14</sup>», le da forma. Al contrario de la primera novela, la única fecha real es la última, el 1 de abril de 1939, cuando se acaba el conflicto. El rechazo de los eventos es paradójico en una novela bisagra que pretende dedicarse a la pintura verídica de los hechos, pero es la manera privilegiada por Giro-

---

<sup>14</sup> «(...) sentí la imperiosa necesidad de que el protagonista del libro, Ignacio Alvear, llevara en sí mismo la guerra civil», «Aclaración indispensable», *Los cipreses...*, p. 9.

nella para abarcar el conflicto desde su vertiente humana y para trascender la mera sucesión de datos.

*Ha estallado la paz* fue descrita por su autor como el retorno a la intimidad: las divisiones internas no corresponden a la cronología política, militar o social de España y de Europa. Las fechas elegidas son pautas de una vida privada y colectiva que se refugia en un ritmo natural. Los pocos eventos que intervienen, -invasión de Polonia por Hitler, intervención de España en Rusia con la División Azul, entrada en guerra de los Estados Unidos después de Pearl Harbor-, están evacuados a favor de relatos intimistas acompañados por la vida religiosa y familiar. El último «evento» de la trilogía es una escena familiar, la visita de los abuelos Matías y Carmen al recién nacido César Santos Alvear: la trilogía se cierra con la victoria de lo íntimo y ficticio sobre lo histórico.

La vida cotidiana recobra sus derechos y la prioridad está dada al ritmo religioso y biológico. La estructura temporal de esta tercera entrega construye un discurso sobre la vida colectiva bajo el franquismo, sistema que supo aprovecharse de las expectativas naturales de una población herida y cansada, evacuando del ámbito diario toda referencia histórica ajena a la autoglorificación del pasado inmediato. La postura de Gironella es ambigua: los críticos han pasado por alto la carga crítica contenida en *Ha estallado la paz*, que relata los primeros años del franquismo. Sin proponer una desavenencia clara pero recalando los abusos, la novela detalla las técnicas empleadas por las instituciones del nuevo poder a fin de dominar la población y de evacuar toda nueva amenaza a partir del estricto control del tiempo de los ciudadanos. La pintura de una vida regida por un tiempo funcional, familiar y religioso pone de manifiesto la evacuación de la Historia y de la política. La construcción del tiempo común por el franquismo cambia el sentido de la palabra «acontecimiento»: ya no se trata de un hecho incorporado en un línea temporal progresiva, sino de un evento repetitivo, inserto en un ciclo de conmemoraciones, de aniversarios, de homenajes, y de fiestas populares o religiosas que acaban fijando el tiempo en las dos esferas del pasado glorioso y del presente pacífico. Se borra la historicidad al mismo tiempo que la sociedad española se va despolitizando. El efecto de denuncia es cierto en muchas páginas de *Ha estallado la paz*, pero también es innegable el hecho de que la sociedad fantaseada por Gironella como esencia de lo español coincide con el régimen que la sociedad real ha originado después del conflicto civil.

Gironella elabora diversas modalidades temporales que brotan de sus principios psicológicos y éticos. El enfoque «humano» de su proyecto reduce el tratamiento de la Historia a tres tiempos cíclicos que son el tiempo natural (las estaciones, lo biológico), el tiempo psicológico, y el tiempo

social en sus manifestaciones religiosas y laborales. Las fechas son pocas en una obra que se pretende histórica. Las pautas de la acción remiten en su mayoría a eventos íntimos que permiten a Gironella describir la progresiva aversión de sus personajes por el tiempo histórico. La pintura de la retaguardia en su vida cotidiana pone de realce el odio de la población ante todo acontecimiento que venga a trastornar el curso normal de la vida. Domina la idea de un tiempo enemigo y caótico que embarga a los individuos<sup>15</sup>. La experiencia individual del tiempo no se traduce en la obra en términos de fechas identificables, sino en duraciones, en contrastes de luz y de penumbra, que borran el paso de los días, identificándolos los unos con los otros. La novela de la guerra reduce el alcance de la Historia creando un tiempo pausado y/o reiterado que aparece como el refugio de los individuos ante el desencadenamiento de los acontecimientos. Dimensiones psicológicas y simbólicas del tiempo, preexistentes en tiempo de paz en *Los cipreses* y que vuelven con más fuerza en *Ha estallado la paz*, invaden lo histórico: el tiempo irracional de las supersticiones, de las profecías, de los cálculos individuales fetichistas, forma una imagen de la Historia como experiencia fuera de la razón. El estremecimiento que, según Gironella, sacude a todos los españoles el día 18 de julio de 1937 reúne lo que él llama «la raza» bajo el mismo sentir irracional del tiempo. Del mismo modo se instala el tiempo milenario con la primera Navidad de guerra en 1937, que inicia una serie de referencias instrumentalizadas luego por el poder franquista, puesto que el código temporal cristiano forma parte de la retórica de los vencedores y de su organización de la vida social.

Estas visiones temporales eliminan la violencia implicada por el acontecimiento histórico. Corresponden al tiempo natural que, a partir de un ciclo estacional repetitivo, condiciona las acciones de los protagonistas y de la sociedad española. La escritura de Gironella se fundamenta en un realismo psicológico que definió dentro de una «meteorología ambiental<sup>16</sup>». La antihistoricidad de esta técnica es obvia y corresponde al control franquista operante en *Ha estallado la paz*: la recuperación del contenido psicológico de las estaciones, por vía de la prensa y de los discursos de las autoridades civiles y religiosas de la ciudad, asigna a cada momento

---

<sup>15</sup> La escritura de la espera es particularmente conseguida por Gironella quien bien la conoció en el Pirineo donde no tuvo que luchar. Las palabras «guerra larga» puntualizan todas las evocaciones de la vida de los Alvear durante el conflicto: «La guerra larga se llevó también a Ignacio», *Un millón*, p. 409.

<sup>16</sup> «Aclaración indispensable» de *Un millón...*, p. 8. Su proyecto al dar vida a Gerona y sus criaturas es «que bajo los campanarios de Gerona se sucedan, año tras años, con realismo incluso olfativo y táctil, la primavera, el otoño y el invierno.», *Id.*

del año un tipo de actividad. La vida íntima, sentimental y religiosa se desarrolla en invierno, primavera y verano, mientras que la poca vida social se restringe al otoño, cuya carga activa es reorientada hacia actividades inofensivas.

Estas consideraciones sobre el manejo del tiempo en la trilogía no deben evacuar la instrumentalización muy eficaz de la cronología por Gironella. Si consigue elaborar una visión negativa de la Historia, del evento y del tiempo, es gracias a un uso hábil de las fechas que invaden progresivamente el espacio ficticio cuando crece la amenaza «roja». A partir del sublevamiento militar, Gironella emplea las fechas, e incluso las horas, para construir un discurso antagónico sobre los nacionales, defensores del orden, y los otros, muchedumbre inconexa formada por socialistas, comunistas, anarquistas y proletarios. Así por ejemplo se oponen dos episodios a finales de *Los cipreses*. El relato del sublevamiento en Gerona da lugar a una secuencia rígidamente descompuesta en horas y minutos que traduce el perfecto manejo del tiempo por los militares. Ante este dominio cronometrado del tiempo se alza el desorden de la acción enemiga: cuando la tendencia se invierte en la ciudad, Gironella abandona toda referencia al tiempo. Los días y las horas desaparecen, las acciones están repetidas, truncadas, no coordinadas, a fin de mostrar el crescendo de la violencia y el caos de un movimiento que sólo trae consigo el desorden de las pasiones y de las pulsiones. El mero análisis del uso del tiempo y de la cronología es relevante en la construcción de las dos Españas por Gironella, y de la visión partidista que, a pesar de sus declaraciones, impregna las páginas de la trilogía. La dimensión histórica es evacuada por un proceso de absorción del acontecimiento y de elaboración de un tiempo fijado y simbólico. Este fenómeno tiene como complemento el tratamiento del espacio centrado en la pequeña capital de provincia, Gerona, que, a pesar de un efecto de amplificación circular en *Un millón*, debido al carácter nacional de la contienda, concentra las criaturas ficticias y la sociedad española en un espacio intermediario y cerrado.

### 3. *El enfoque mediano: la familia y la clase media*

La concentración y la mediación estructuran la trilogía y originan una representación socio-histórica a partir de un concepto sentimental y apolítico. El principal éxito de Gironella fue la creación de la familia Alvear, no como protagonista, ya que no es actriz de la Historia y que sólo reacciona ante los acontecimientos, sino como testigo central representativo de la complejidad de España. Eligió una familia de forasteros

instalada en una capital de provincia catalana, lo que le permitió primero privilegiar el castellano, ya que preveía escribir para todos los españoles, y luego evitar la cuestión catalanista<sup>17</sup>. En opinión de Gironella, la familia Alvear reúne los diferentes rasgos definitorios de la identidad española. El padre de familia, Matías Alvear, es madrileño y representa la España republicana, comprometida en un proceso de lucha por el progreso social. Los hermanos de Matías forman con éste un espectro de los movimientos izquierdistas: Arturo es secretario de la UGT en Burgos, Santiago anarquista en Madrid, y Matías simpatizante socialista hasta que, al perder un hijo, evolucione hacia una religiosidad y un conformismo que le lleven a apoyar a los nacionales. Carmen Elgazu Alvear, su esposa, representa al contrario la España tradicionalista, conservadora y religiosa. De origen vasco, expresa la intransigencia y el fanatismo de una parte de la población que condena toda novedad social y científica, movida por el miedo y la ignorancia. La hibridación de las dos Españas en este matrimonio permite integrar de manera carnal y simbólica la escisión nacional en las criaturas de la ficción, y se prolonga con los tres hijos nacidos en Málaga.

La hija menor, Pilar, es el arquetipo de la joven honesta y modesta que reproduce el modelo materno católico e intransigente, hasta alinearse en las opiniones del marido falangista. César, el hijo menor, es un seminarista con vocación mística. Totalmente desconectado de la realidad social, muere por haber querido salvar las hostias de una iglesia de Gerona. El hijo mayor, Ignacio, centro de la familia, reúne en sí los dos polos opuestos. Encarna al joven de clase media sorprendido por los acontecimientos y la amplitud de la violencia nacional. Representativo de una generación inquieta y sin formación política, Ignacio atraviesa los espacios y los grupos sociales a fin de entenderlos y de entenderse a sí mismo. La creación de este personaje fusionó de manera íntima las dos herencias, y consistió en una representación de la dificultad de la elección y del compromiso en un conflicto nacional, además de facilitar la publicación de obras que no se comprometen claramente, ni siquiera a través del protagonista central. La competencia de dos sistemas de valores en su sangre determina una serie de vaivenes y de dudas que le impiden tomar parte en la acción. Su papel es testimoniar, mirar y preguntar: de hecho, Ignacio Alvear es un foco

---

<sup>17</sup> Gironella nunca escribió en catalán, y varias veces afirmó la superioridad del castellano sobre su lengua materna, lo que le permitió publicar la totalidad de sus novelas en tiempos de prohibición de las lenguas periféricas. Dijo haber empezado a escribir en 1946 en castellano porque eso formaba parte de las condiciones del premio Nadal. Continuó en París, construyéndose un argumento *sui generis*: «Encontré un piano de cien teclas, que es el castellano, y otro de ochenta, que es el catalán. Yo escogí el piano de cien teclas, y el otro piano ya no lo toco más», «Entrevista con Alex Salmón», *El Mundo*, 01-VIII-2001.

a partir del cual los demás personajes, que encarnan posturas ideológicas, quedan iluminados.

Esta familia resulta ser un microcosmos espiritual e ideológico que funciona como punto de unión entre los mundos novelescos y reales<sup>18</sup>. Es el primer eslabón de una cadena de intermediarios formada por la ciudad de provincia y la clase media, cuyos efectos en la representación socio-histórica se traducen en términos de sentimentalismo y espiritualidad. Gironella eligió como núcleo la familia porque corresponde a la realidad básica de la estructura colectiva y nacional. El hogar es una unidad que concentra movimientos centrífugos y centrípetos, a la par que combina la intimidad del individuo con su socialización. También forma una unidad afectiva y, por consiguiente, la familia Alvear es modélica de los lazos emotivos y psicológicos que unen a los miembros de una comunidad. El discurso afectivo es envolvente: la historia del conflicto se presenta a través del prisma del duelo y del dolor. El valor simbólico de la familia y de la fraternidad está elevado a nivel nacional a partir de la analogía con la fraternidad bíblica formada por Caín y Abel. La nación española aparece entonces como una unidad carnal y espiritual milenaria. El desquite, vivido en sus carnes por la familia Alvear<sup>19</sup>, acaba creando una visión de sufrimiento igualmente compartido, que contamina el relato de los acontecimientos. Lo que ilustra perfectamente la decisión de Gironella al intitular su novela central *Un millón de muertos*:

(...) la verdad es que las víctimas, los *muertos efectivos*, los *cuerpos muertos*, en los frentes y en la retaguardia, sumaron, aproximadamente, quinientos mil. He puesto un millón porque incluyo, entre los muertos, a los homicidas, a todos cuantos, poseídos del odio, mataron su piedad, mataron su propio espíritu<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> En *Un millón de muertos*, Gironella imita un procedimiento elegido por Max Aub al final de *Campo Cerrado*. Propone un «Censo de Personajes» divididos entre «Personajes de ficción» y «Personajes históricos», categorizados en función de su pertenencia a un partido político, de su ideología, y de sus acciones durante la guerra civil. La indeterminación semántica que hace de los actores históricos unos «personajes» de las novelas y no «personas» reales, revela la construcción fantaseada de la Historia dentro de la trilogía. Todas las criaturas de las novelas, sean reales o ficticias, integran un proceso de desrealización que tiene por base las consideraciones «humanas» y éticas del autor.

<sup>19</sup> Ignacio pierde en Gerona a su hermano César, matado por los «rojos», mientras que Matías pierde a Arturo, asesinado por unos falangistas en Burgos.

<sup>20</sup> «Aclaración indispensable», *Un millón...*, p. 11. La dedicatoria de la novela es: «A todos los muertos de la Guerra Española, 1936-1939.»

El origen del conflicto está identificado con las pasiones, y los actos despojados de toda influencia social o económica, puesto que sólo responden a la alternativa de amor u odio. El centro deja de ser la Historia y pasa a ser la historia personal, experimentada por el individuo. Gironella privilegia el acto singular, el pensamiento íntimo y las convicciones personales. Ignacio obedece a los preceptos de su creador en sus desplazamientos por las capas de la sociedad y por los espacios españoles, ofreciendo al lector un enfoque que sólo ve lo «humano», una visión del mundo que está focalizada en los individuos y no en los hechos. La distancia crítica y la ideología del autor surgen entonces cuando al individuo se sobrepone un grupo o una organización que no sea la familia<sup>21</sup>. La historia colectiva se elabora a base del *collage* de una multiplicidad de actos y sentimientos individuales. El interés de esta composición de la criatura novelesca es que no hay ningún héroe: la «novela de todos» es la novela de la «gente normal», de lo que en el siglo diecinueve Clarín hubiera llamado la novela de «las medianías», caracterizadas por su pasividad.

La representatividad de la trilogía es un espejismo: la nobleza está totalmente excluida de la novela, la alta burguesía no aparece sino accidentalmente en la trayectoria de Ignacio, y las clases juzgadas inferiores, los pobres y los proletarios, no son objeto de un tratamiento detallado; sólo aparecen como masas sumisas o rebeldes. El único actor social de la trilogía es la «pacífica clase media<sup>22</sup>». Su representación, cargada de valores positivos, se elabora entonces entre polos negativos. La visión espantada y atemorizada que se desprende de la trilogía es la de este grupo socio-económico, casi proletarizado, formado por lo que Gironella llama «la gente honesta<sup>23</sup>». La pintura de la violencia y de la barbarie «revolucionaria» corresponde con la vivencia de una clase que no actuó en el proceso histórico, sino que reaccionó ante el progresivo desarreglo del curso normal de su vida y el crescendo de lo que fue identificado como un desorden amenazador. Las pautas de la crisis de la clase media son triples:

---

<sup>21</sup> En su experiencia de la guerra, Ignacio, personaje a través del cual Gironella expone sus propios recuerdos, siente un odio tremendo para con los grupos y la violencia que los caracteriza en cuanto se agrupan más de tres personas. Gironella describe de manera precisa la psicología de las muchedumbres, y la atracción del joven por las personas con las cuales se cruza: Ignacio se interesa por las anécdotas de las vidas individuales, hasta emocionarse incluso ante el enemigo. Es una postura crística que le hace decir a Gironella que «los combatientes eran hermanos míos; no en bloque, sino uno por uno. También lo eran los homicidas. Y las víctimas.», *Id.*, p. 10.

<sup>22</sup> *Los cipreses...*, p. 129. Interrogado por Alex Salmón sobre los aspectos sociales de su visión, Gironella afirmó haber pintado la vida e historia de «la clase media, justa.»

<sup>23</sup> *Los cipreses...*, p. 95.

la declaración independentista catalana de 1934, que amenazaba destruir la unidad nacional; los movimientos obreros de 1936 que desarticularon el tejido cotidiano; y la guerra civil. El relato de los acontecimientos de 1936 en Gerona enfatiza por un lado la violencia y el odio de «los enemigos de la paz», y por otro lado recalca el terror de «los amigos de la paz», los primeros siendo sistemáticamente caracterizados por su internacionalismo y extranjerismo, y los segundos como símbolos y defensores de lo español. Los incendios y los asesinatos que realmente ocurrieron en Gerona adquieren bajo la pluma de Gironella un tinte apocalíptico: los «bárbaros» se elevan contra la civilización, las escenas sangrientas se multiplican, producto de las pulsiones animales de los anarquistas o, lo que aparece más amenazante aún, de la frialdad comunista. Un código de sangre y de sadismo se apodera de la ciudad durante los últimos días de *Los cipreses*, y contamina todas las evocaciones de los demás escenarios de la guerra civil, ya que el enfoque está constantemente delegado a un personaje de clase media atemorizado ante el derrumbe de su universo.

Estas pinturas no tienen equivalente en la zona nacionalista: el fracaso del proyecto imparcial reside en la omnipresencia de la experiencia traumática del autor mismo. Es cierto que sus intentos de equilibrio pecan de insuficientes, y que la representación del bando nacionalista se apoya en elementos sobrevalorados —orden, disciplina, valor y fe— que aparecen bajo modalidades variables a fin de elaborar una visión grandiosa. Sin embargo hay que tener en cuenta el contexto de publicación de su obra. En 1953, Gironella pronuncia una conferencia en el Ateneo de Madrid<sup>24</sup> en la cual evoca la cuestión de la censura. Además de mencionar el peso del control autoritario sobre la edición, Gironella pone de realce el inevitable proceso de interiorización de la censura por quien quiera publicar en España. Numerosos fueron los que olvidaron estudiar el enfoque crítico de la obra, muy parcelaria cuando se la compara, evidentemente, con las novelas comprometidas publicadas en el extranjero. *Un millón* pone en escena la dualidad de la censura y de la crítica: la España nacionalista se ve libre de toda responsabilidad asesina, —como en el caso de los bombardeos de Guernica y de Gerona, descritos como el fruto de maniobras extranjeras—, pero la novela introduce cierta ambigüedad. Gironella delega a dos reporteros extranjeros, Fanny y Bolén, el testimonio de la violencia ideológica. Durante su viaje por la España nacionalista, subraya los estereotipos y las simplificaciones de sus comentarios, pero gracias a los periodistas consigue revelar el funcionamiento del aparato oficial.

---

<sup>24</sup> *El novelista ante el mundo*, Ateneo de Madrid, Madrid, 1954.

Cuando, en Zaragoza, Bolén saca una foto de un soldado africano y del cinturón de orejas que éste luce, una patrulla falangista los arresta en el acto. Los soldados destruyen sus fotos, confiscan sus carretes, y los liberan por fin después de una noche de interrogatorio<sup>25</sup>.

La clase media se convierte en el símbolo de la España eterna: su pasividad y su reacción estrictamente emotiva ante los hechos reducen el alcance de la historicidad. Los eventos dan lugar a una afirmación de la visión espiritual, a una representación que corresponde al concepto ético que tiene Gironella del novelista. Su vocación sigue un proceso casi místico de anagnórisis; su actitud se define como la sucesión de tres etapas —la curiosidad, el asombro y el miedo— que realizan una espiritualización de lo literario. La condición primera para ser novelista es haber resuelto el problema de la creencia en Dios: la fe del autor determina la estructura de su obra, y por consiguiente la elaboración fantaseada de la realidad en función de una trascendencia. Además, las pasiones están invocadas como los únicos móviles de los actos humanos: amor y odio son los extremos que conmueven y mueven a las criaturas de ficción. Esta concepción ética del arte hizo que Gironella condenara con virulencia la «literatura del odio» y quiso contraponerle una «literatura del amor» que le permitiera dar voz a unas categorías sociales y a unas ideas encarnadas en personajes que bajo el franquismo no tenían derecho a expresarse<sup>26</sup>.

Gironella está convencido de que la honestidad, la fe y la capacidad de entendimiento y de empatía garantizan su éxito. Determinado a escribir una «odisea» humana y no un alegato partidario, quiere imponer un término medio, el del «novelista humano»:

---

<sup>25</sup> Esta escena le permitió a Gironella crear uno de los diálogos más rotundos de la trilogía: «Decidieron seguir tomándolo todo a broma. Vieron pasar, corriendo, un soldado. Luego, los dos periodistas se colocaron uno enfrente del otro y saludaron con el brazo extendido. —¡Viva Franco! —¡Viva! —¡Arriba España! —¡Arriba...! Bolén bajó cansado, el brazo. —Ahora, Fanny, repite conmigo, si quieres! «En España no hay niños pobres.» — No señor, no los hay. —Ni mujeres famélicas. —No las hay. —Ni cinturones de orejas. —Tampoco las hay. —En España no hay más que una pareja extranjera besándose en la calle a las siete de la mañana.», *Un Millón...*, p. 599.

<sup>26</sup> El ejemplo más famoso concierne el tríptico izquierdista formado por la pintura conjunta y contrastada de los tres jefes de Gerona: Antonio Casal, el socialista, Cosme Vila, el comunista, y El Responsable, el anarquista. Estos tres retratos, paralelos dentro de un mismo capítulo, elaboraron una visión humana de la diversidad ideológica contra un régimen que estigmatizó y generalizó al enemigo bajo la odiada etiqueta de «rojos». El autor intentó singularizar a los individuos y las diversas respuestas políticas y sociales que existían antes de que la victoria nacionalista borrara las divergencias.

(...) el que odia y ama a la vez, pero que por encima de todo tiene fe; y acaso encontremos en él al más sutil, al más artista. (...) Novelista de la fe en el hombre, o en la belleza de los minutos, o en la soledad, o en Dios. Novelista que abre la ventana y murmura: «Los extremos me tocan<sup>27</sup>.»

Finalmente, extraña el poco realismo de una obra que se desarrolla en un verismo ambiental y psicológico. El sentimentalismo envuelve al proceso histórico y crea una visión ética que reduce la representación del conflicto nacional a una profunda crisis espiritual de los españoles. La clase media como núcleo novelesco inserta el mundo representado en una construcción atemporal, y lo fija en una estructura moral y social que pretende simbolizar «lo eterno español». Su pasividad es el eco de una esperanza orientada hacia una trascendencia, una solución externa, encarnada en la victoria de las tropas nacionalistas, y su inacción reside en la falta de convicciones políticas<sup>28</sup>.

La sociedad franquista tal y como la presenta Gironella en la tercera parte de la trilogía supone la realización de las expectativas y de los valores de la clase media, que prefirió el orden al caos. Existe un vínculo fuerte entre la estructura de la «España eterna», representada por los personajes de la trilogía, y la estructura ideológica desarrollada e impuesta por el franquismo, que aparece como la exacerbación de los principios de esta clase. O sea que la sociedad perfectamente cuadrículada que brota en *Ha estallado la paz* se puede leer como la solución aportada por los españoles a la serie de desarreglos y problemas evocados en *Los cipreses*, y como la realización suprema de los valores por los cuales aboga la clase media. En efecto, la sociedad de la posguerra en la novela se construye sobre el dominio de lo afectivo y de lo espiritual. El amor matrimonial, encarnado por el cotidiano reanudado de la pareja Carmen-Matías y por la formación de parejas jóvenes, es el centro del funcionamiento ordenado y pacífico de la sociedad. Este amor es exhibido en todas sus facetas positivas, estigmatizando la sexualidad de las mujeres y la homosexualidad. El matrimonio aparece como el regulador psíquico y social de los traumas ideológicos y físicos: las bodas sucesivas de los personajes están presentadas como un arma contra la marginalización pasada. Se impone el orden a partir de unos papeles sexuales inamovibles, y el centro de la ficción y de la sociedad vuelve a ser el hogar y, más precisamente, la mesa familiar. El elogio de la madre de

<sup>27</sup> *El novelista ante el mundo*, Ateneo de Madrid, Madrid, 1954, p. 22.

<sup>28</sup> Ignacio lo subraya al explicar a Pilar que no son fanáticos: conviene a su hermana para que no se comprometiera en el Socorro Blanco, explicándole: «—¿Es que tú te entusiasmas cantando «Cara al Sol»? —Antes, no. —Ahora tampoco. Ahora es el sentimiento, el deseo de que esto acabe. Pero ni a ti ni a mí nos entusiasma el «Cara al Sol».», *Ha estallado...*, p. 284.

familia, potencia tutelar de la casa, la transforma en única garantía de la seguridad y de la paz social. Así, España aparece metonímicamente como una difracción de hogares, de familias reunidas alrededor de «la mesa eterna», y la ritualización de las actividades cotidianas asegura el mantenimiento del orden social. Se opera una conjunción de valores: la novela interioriza unos códigos franquistas por su correspondencia con los valores en que cree el autor, y el régimen franquista aparece como la elaboración estructurada de un mundo fantaseado cuyo principio de aprensión es afectivo y ético.

## II. Un *casus raris* de las letras españolas

### 1. *Historia de una recepción crítica (1953-1997)*

En 1953, las reseñas de *Los cipreses* fueron elogiosas: subrayaron el esfuerzo narrativo y la ambición del proyecto. Muchos críticos, como Guillermo de Castro<sup>29</sup>, se mostraron entusiasmados ante el renacimiento de la novela que representaba la trilogía en la posguerra. El paralelo con una obra desconocida por el público español fue inmediato: la propuesta de Gironella de novelar la historia reciente del país coincidía con la trilogía *La forja del rebelde* (1941-1944), publicada en Inglaterra por un exiliado, Arturo Barea. La mayoría de los críticos destacaron entonces los aciertos de la novela, insistiendo en la localización de la acción en el teatro cerrado de Gerona y de la familia Alvear, y en su representatividad nacional, de puro estilo decimonónico. José Luís Cano fue el primero en mostrar reticencias de orden literario: lamentaba la superficialidad del tratamiento de los personajes, pero al mismo tiempo elogiaba la ausencia de «literatura» que facilitaba el acceso del lector a la crónica socio-política<sup>30</sup>. De hecho, los comentaristas se contentaban con glosar la «Aclaración indispensable» de la novela, esperando la publicación entera de la serie para formular una opinión acertada. Subrayaban, como Antonio Villanova, el éxito de la fusión entre material real e imaginario: la novela resultaba una mezcla «sabiamente dosificada de fantasía y de verdad<sup>31</sup>». Sin embargo, todos coincidían en marcar los límites de la imparcialidad exhibida por el autor, evitando cuidadosamente enjuiciar la ideología de Gironella.

---

<sup>29</sup> Guillermo de CASTRO, «Situación de la novela española», *Índice de arte y letras*, n.º 62, abril 1953, p. 7.

<sup>30</sup> José Luís CANO, «El libro del mes: *Los cipreses creen en Dios*, de José María Gironella», *Ínsula*, N.º 89, 15 de mayo de 1953.

<sup>31</sup> Antonio VILANOVA, «José María Gironella: una crónica de la guerra civil centrada en la clase media», *Destino*, 12-IX-1953, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Numen, Barcelona, 1995 p. 74-78.

El primer estudio dedicado a la trilogía fue de 1954. Su autor, Gaspar Gómez de la Serna, proponía un panorama de los episodios nacionales españoles desde su invención por Benito Pérez Galdós, hasta su «perfeccionamiento» por Gironella, pasando por los intentos de Ramón del Valle-Inclán. El elogio ponía de realce la «totalización» del acontecimiento, la perspectiva unitaria y social de la experiencia nacional, y la vocación sintética de la trilogía: será el último homenaje unilateral. Cuando Gonzalo Torrente Ballester publicó en 1956 su *Panorama de la literatura española contemporánea*<sup>32</sup>, le concedió un interés mínimo a la novela de Gironella, y acumuló una serie de críticas despectivas que serán el punto de arranque de una «tradición de menosprecio» en la crítica española. Además de incurrir en la falta de objetividad, que acabará siendo el lugar común y el resumen de muchos de los artículos dedicados a Gironella, Torrente Ballester le negaba al autor su estatuto de novelista, diciendo que su visión era exclusivamente periodística<sup>33</sup>. La ausencia de literaridad será según el autor la causa del progresivo desinterés del público por la obra de Gironella: afirmación que encontrará con el tiempo su mayor contradicción.

Los análisis de Juan Luís Alborg abrieron una nueva etapa en la evaluación de la trilogía. Los dos volúmenes de su *Hora actual de la novela española*<sup>34</sup>, publicados en 1958 y 1962, presentaban un giro del crítico ante la obra. En la primera parte de su obra, Alborg integró su comentario de *Los cipreses* y *Un millón* en una reflexión sobre la novela española y lo que le faltaba para alcanzar excelencia y publicidad. Su opinión era categórica: la novela de los tiempos presentes debía ser subjetiva, y la narración del Yo debía sustituirse a los presupuestos realistas tradicionales, que correspondían a fórmulas de éxito popular sin valor estético ni intelectual. Las convicciones de Alborg sobre la modernidad novelesca fueron las razones por las cuales juzga que las novelas político-sociales de Gironella formaban un «anacronismo» dentro del panorama español y mundial<sup>35</sup>. Criticó severamente lo que llamó la «ignorancia» de Gironella a propósito de los adelantos técnicos novelescos, e incluyó sus obras en «la novela por la novela», producción menor que sabía atraerse los favores de las

---

<sup>32</sup> Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1956.

<sup>33</sup> Explica que se trata de un «periodismo, más o menos fiel, nunca hondo», y que lo novelesco adolece de «excesiva preocupación documental y testimonial», *Id.*, p. 453-454.

<sup>34</sup> Juan Luís ALBORG, *Hora actual de la novela española*, Taurus, Madrid, t.I, 1958; t.II, 1962.

<sup>35</sup> «*Los Cipreses* representan en nuestra literatura lo que sería la reaparición en la pintura de cuadros tales como *El testamento de Isabel la Católica* o *Los últimos días de Sagunto*.», *Id.*, t.I, p. 144.

masas. Cuando publicó en 1962 la segunda parte de su estudio, Alborg estaba bajo la influencia de su descubrimiento en los Estados Unidos de la serie del *Laberinto mágico* de Max Aub, y reevaluó las obras de Gironella. Su enjuiciamiento fue mucho más severo, y la condena de la tentativa del catalán se leía entre las líneas del elogio del exiliado. La pretendida totalidad de Gironella aparecía ilusoria ante la fuerza de selección de Aub:

Max Aub no ha naufragado en la absurda pretensión de encerrar la guerra entera en sus relatos, amontonando anécdotas y recogiendo la espuma más brillante y visible de los acontecimientos dramáticos, sino que ha descendido a la profunda raíz de lo esencial, concentrándose en un grupo de personas, corto por el número, pero inabarcable por el sentido y alcance de su valor humano<sup>36</sup>.

Una selección y concentración del material novelesco que implicaban la idea de selección del público: en sus comentarios Alborg empezó a dibujar la línea que opondrá una literatura elitista con otra supuestamente popular<sup>37</sup>. Le negó a la trilogía todo valor histórico e informativo, basándose en la existencia de «tantos reportajes y documentos que casi han agotado el tema<sup>38</sup>», y describió el intento de Gironella como «un tanto necio y pueril» en un panorama literario y una historiografía que ya no tenían nada que ver con los de 1953.

Otra reducción iniciada por Alborg tuvo como raíz la comparación entre la trilogía y las novelas de los exiliados que los críticos españoles —si no el público español— y europeos iban descubriendo. Gironella padeció del examen estilístico —muy superficial en muchos casos— e ideológico. Así, en un estudio publicado en 1970 en París<sup>39</sup> por Juan Ignacio Ferreras, donde presentaba un catálogo de novelas y novelistas de la posguerra española, el atractivo que pudo suscitar el proyecto de Gironella palideció naturalmente ante la evaluación de las novelas de los exiliados. Gironella apareció en el grupo de los «novelistas vencedores del segundo periodo», cuando después de 1953 *Los cipreses* introdujeron

---

<sup>36</sup> *Id.*, t.II, p. 82-83.

<sup>37</sup> «Toda visión panorámica pierde por fuerza en densidad lo que conquista en extensión; de donde el fracaso esencial —pese a sus apariencias sugestivas— de todo relato unanimita, calidoscopio o multitudinario, que no puede satisfacer sino al lector vulgar meramente curioso de lo anecdótico y pintoresco.», *Id.*, p. 216-217.

<sup>38</sup> *Id.*, p. 82.

<sup>39</sup> Juan Ignacio Ferreras, *Tendencias de la novela española actual (1936-1939)*, seguidas de un catálogo de urgencia de novelas y novelistas de la posguerra española, Ediciones Hispanoamericanas, Sorbonne, París, 1970.

una duda acerca de la victoria nacionalista, e hicieron de la guerra civil un tema de reflexión y no únicamente de exaltación patriótica. En el mismo año, Eugenio de Nora publicó la segunda edición del tercer tomo de *La novela española contemporánea (1939-1967)*<sup>40</sup>, escrito fuera de España. Casi veinte años después del éxito de *Los cipreses*, Nora situaba la producción de Gironella dentro de un movimiento novelesco realista y social, construido en la posguerra en reacción contra la «deshumanización» de la obra de arte de los años veinte<sup>41</sup>. Nora proponía una jerarquía estética que sobrepone las obras de Barea y Aub a las de Gironella. Volvió a insistir sobre la ausencia de objetividad y la falsedad del proyecto totalitario. Sin embargo, además de seguir una corriente crítica que se contentaba con registrar el éxito de ventas de la trilogía, Nora caracterizó de manera aguda las novelas de Gironella como «una especie de monumental examen de conciencia»: identificó el conflicto espiritual y moral de un autor y de una sociedad. Pero, como todos sus predecesores, Nora no somitió la última de las tres novelas a un examen minucioso.

A partir de los años 70 la crítica se orientó cada vez más hacia la novela exiliada: la trilogía de Gironella, oficialmente acabada en 1966 con la publicación de *Ha estallado la paz*, y a pesar de los anuncios repetidos por el autor de que seguirán otros episodios, formaba parte de un pasado algo vergonzoso. Los críticos se arrepentían del entusiasmo pasado, y cuando se volvían hacia la trilogía era para lamentar el interés que la crítica y el público sintieron —y que éste continúa sintiendo— por la obra de Gironella. Los juicios sobre el sectarismo y el apasionamiento religioso de Gironella se acumularon, los comentarios fueron unánimes sobre el fracaso de ficcionalización, de totalidad y de imparcialidad. Asimilada a las grandes crónicas familiares de entreguerras, la trilogía de Gironella es hoy apenas mencionada por las historias de la literatura, y criticada en función de una postura despectiva bien instalada. La reacción de la crítica ante el inmenso éxito de estas novelas provocó un fenómeno inverso de restricción del comentario, como si no valiera la pena hacer tanto ruido alrededor de una obra que sólo el público ignorante lee y aprecia. José María Martínez Cachero<sup>42</sup>, en 1997, evocó el éxito masivo y contradictorio de la trilogía: describió las reacciones contrarias de los lectores de las

---

<sup>40</sup> Eugenio de NORA, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, t.3, segunda edición ampliada, Gredos, Madrid, 1970.

<sup>41</sup> José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* [1925], Espasa Calpe, Austral, Madrid, 2004.

<sup>42</sup> José María MARTÍNEZ CACHERO, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Castalia, Madrid, 1997.

primeras publicaciones, pero apenas rozó la cuestión de la publicidad y popularidad de lo que fue el primer *best-seller* español, de pésima fama si se creen las características enunciadas por José María Bernáldez<sup>43</sup>.

## 2. *Olvido y abandono de Gironella*

Gironella es víctima de un doble desprecio por parte de la crítica y de los universitarios. El primero es ideológico: catalogado simpatizante del régimen, o sencillamente franquista, el autor de la trilogía se vio resumido a una etiqueta de «escritor católico» en completo desfase con las nuevas ópticas críticas y novelescas a partir de los años sesenta. Tampoco suscita el interés actual de los investigadores porque la imagen de su trilogía, vinculada a la del autor, contamina el conjunto de sus escritos. El segundo es un desprecio estético, comparable al que conocieron en las últimas décadas los autores y poetas que exaltaron el régimen franquista: sus novelas no son literatura, no hay estilo en sus escritos. El desfase es continuo entre la obra de Gironella y la crítica de su tiempo: él no varió un ápice la fórmula de su narración, y lo que pudo parecer anticuado en los años cincuenta no mejoró con el tiempo. Esta invariabilidad es paradójicamente la causa de su fracaso en el mundo de las letras y de su éxito público. Los comentarios de Martínez Cachero coincidieron en 1997 con el último reconocimiento de Gironella por parte de su editorial, después del cual Gironella no tuvo más vida pública.

Murió pobre y aislado el 3 de enero de 2003 en Arenys de Mar. Su muerte y su entierro humilde provocaron muchas reacciones de circunstancias en la prensa: todos los que silenciaban su obra, historiadores, novelistas y críticos, saludaron al gran narrador de la posguerra española, dejando filtrar sus críticas contra quien tuvo el apoyo de Franco<sup>44</sup>. Uno de los elementos que más atrajo la atención fue la precariedad financiera en la que se encontraba al final de su vida, a pesar de los récords de ventas de sus obras. Gironella tuvo que renunciar año tras año a sus propiedades en Barcelona y en la costa, y en 2003 sólo podía costear el alquiler del piso en el cual vivía con su mujer y de otro donde guardaba sus 5.000 libros.

---

<sup>43</sup> José María BERNÁLDEZ, «Los *best-sellers* a la española», *El País suplemento*, 40, 16-VI-1978, p. I-II. Sus características son las siguientes: «el ser humoristas, manejar materiales narrativos comerciales, militar en la extrema derecha, ironizar sobre procesos democráticos, la admiración por temas reaccionario y casticista de nuestra literatura y sociedad, el desconocimiento más amplio de la escritura universal, el mantenimiento de valores tradicionales, la oposición a cualquier forma de progreso y un largo etcétera.»

<sup>44</sup> A Gironella le placía recordar una frase de Franco que dijo, después de haber leído *Un millón*: «Eso sí que fue la guerra.»

No quiso que se supieran sus dificultades económicas pero, consciente del abandono en que lo dejaban las instituciones y su editorial, escribió una carta iracunda que su esposa remitió al cura que se encargó de la ceremonia del entierro. Después de esta revelación, que alargaba una lista formada por Rosa Chacel y Gabriel Celaya —muertos indigentes ellos también—, la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura anunció la creación de un fondo de ayuda económica a los escritores sin medios. El «caso Gironella», sobre el cual y por otras razones había llamado la atención José Antonio Salso en 1981<sup>45</sup>, plantea el problema de la situación económica del escritor en España, una situación que parece haber cambiado poco desde que Lara exclamó en el siglo XIX que «escribir en España es llorar». En los meses que siguieron la muerte de Gironella aparecieron en la prensa unos comentarios indignados sobre el abandono sufrido por el novelista, pero la reacción fue efímera. Ignacio Camacho se hizo por ejemplo el portavoz de sus lectores: denunció la falta de reconocimiento de Planeta por un autor sin el cual su imperio editorial no hubiera existido, y atacó su uso comercial de la trilogía y demás obras bajo el franquismo, antes de que la editorial se deshiciera de un autor que molestaba ideológicamente después de 1975<sup>46</sup>.

### 3. *Un Best-seller español: condiciones y causas*

La trilogía de Gironella, o por lo menos sus dos primeras entregas, conoció ventas millonarias. Lo que fue ante todo «el *best-seller* de Planeta» tuvo un nacimiento francés. En 1954 la editorial Plon de París publicó *Los cipreses* en su colección «Feux Croisés. Armes et Terres Etrangères», y se comprometió a traducirla a seis idiomas. Pero cuando Gironella volvió a España seguro del respaldo editorial francés, su novela no despertó el interés de las editoriales: asustaron la densidad de la obra sumada al tema delicado. Fue José Manuel Lara, movido por el entusiasmo de su esposa, la primera lectora española de *Los cipreses*, quien decidió arriesgarse en una empresa que le dio alas para montar lo que será el imperio Planeta. La aventura conjunta de Gironella y Lara fue pasmosa: la primera edición —50.000 ejemplares— de

<sup>45</sup> José Antonio SALSO, *José María Gironella*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.

<sup>46</sup> Ignacio CAMACHO, «Un millón de ingratitudes», *ABC*, 9-I-2003: «(...) es lamentable la manera en que Gironella fue arrojado a las tinieblas, no sin antes explotar su tirón con libros como aquel en que le preguntaba por Franco a cien franquistas más o menos disimulados. Durante la dictadura, Planeta lo utilizó como una estrella en los límites de la disidencia respetuosa, y cuando se acabó el filón lo tiraron al contenedor para hacer sitio a los leñadores del árbol caído.»

*Los cipreses* en marzo de 1953, se agotó antes de cumplirse los dos meses de publicación, lo que se reprodujo con las dos reediciones en mayo y septiembre del mismo año. La traducción y el éxito en Estados Unidos fueron inmediatos: *Los cipreses* y luego *Un millón* fueron unos *best-sellers*, lo que desencadenó una serie de traducciones europeas: en 1957 al alemán, en 1958 al finlandés, en 1959 al italiano. Treinta y nueve ediciones de la primera parte se agotaron entre 1953 y 1963, éxito no desmentido con *Un millón*. Gironella explicó que su novela consiguió pasar la censura a pesar de la opinión contraria del censor jefe Florentino Pérez, porque estaba a punto de salir en Francia con la mención «Prohibido en España». Publicada íntegra, la novela provocó reacciones violentas por parte de militares y falangistas, pero su éxito fue masivo: entre febrero de 1961 y mayo de 1962 se vendieron 11.500 ejemplares. El gran olvidado de la trilogía fue el último de los episodios, que no conoció idéntico entusiasmo, aunque sus cifras de ventas lo ponían muy por encima de otras novelas de la época. Más de seis millones de ejemplares de la trilogía fueron vendidos en España, y doce millones en el mundo. Esta amplia difusión fue el fruto de una excelente estrategia por parte de la editorial que supo desarrollar su red de ventas por correspondencia a través del Círculo de Lectores: la trilogía penetró en la mayoría de los hogares españoles junto con las enciclopedias, los atlas y los diccionarios de uso corriente. Muy a menudo, las novelas de Gironella fueron las únicas novelas poseídas por un público que no se caracterizaba por su afición a la literatura.

El efecto de moda creado por las primeras ventas de la trilogía fue la base sobre la cual la editorial construyó su producto. Supo al principio explotar las expectativas de un público que deseaba acceder a su historia y a un pasado que le fue robado o en parte encubierto. Hoy, la seguridad dada por el argumento de las ventas millonarias sigue formando parte de la estrategia de venta, igual que la atracción suscitada por la fórmula de «documento total<sup>47</sup>». El éxito de la trilogía coincidió con el desarrollo de las técnicas de difusión editorial y del consumo masivo. El proyecto totalitario de Gironella tuvo muchos rasgos comunes con la incipiente cultura de masas en España, y sigue correspondiendo con sus características<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> En la última edición de la trilogía —Booket, 2005, 2006 —, se leen los comentarios siguientes: «un inmenso fresco histórico», «el libro más vendido/leído en España», «panorama de los dos bandos». El único matiz es que ahora aparece la mención, a propósito de *Ha estallado...*, de la ironía del autor, que tantos críticos pasaban por alto.

<sup>48</sup> En 2003, *Los cipreses* figuraban entre las cien mejores novelas españolas del siglo XX, según una encuesta de *El Mundo*. La huella de la trilogía en el imaginario español se puede medir también con su presencia en la biblioteca del más famoso lector-destructor de España, Pepe Carvalho, quien los quema en *El Premio*, y, de manera más amplia, en el dinamismo de varios foros en Internet.

El estudio de este fenómeno social, cultural y económico permite evaluar el divorcio entre los postulados de una crítica elitista y la elección del lector español. Las causas del éxito de la trilogía son múltiples, y no pretendo examinarlas aquí de manera exhaustiva. La primera de estas causas, convertida pronto por la crítica en un tópico que encubre otras más hondas, es el tema elegido por Gironella. Es evidente que, en un ámbito caracterizado por el silencio sobre el pasado y la dominación del ensalzamiento nacionalista, el afán de conocimiento y comprensión del público fue exacerbado por la seducción de un enfoque totalitario que incluía una ligera desviación ante la línea del poder. Extraña mucho más el continuo éxito de la trilogía: el tema sigue interesando, pero surge la revancha del elemento despreciado por la crítica, o sea la ficcionalización amena y vital de los acontecimientos. Las novelas traían un orden en el caos personal cuando fueron publicadas, y hoy en día atraen al lector por el arte de contar de Gironella. La curiosidad natural de las jóvenes generaciones busca una forma visual, cinematográfica, se podría decir, que explica a la vez el éxito de la trilogía y el de una serie televisiva como «Cuéntame», construida sobre la experiencia individual del franquismo.

Argüir que el tema es lo único que motiva la lectura masiva de la trilogía oculta el éxito de las demás obras de Gironella. Un estudio comparativo de sus escritos, desde un punto de vista estilístico y un enfoque ideológico, constituiría, a mi parecer, una fuente para el estudio de las producciones llamadas menores. La lectura estilística no puede seguir elaborando jerarquías entre las obras; al contrario, sus técnicas deben servir un doble propósito de evaluación de las representaciones personales y colectivas dentro de la obra de Gironella. En su retrato, Salso recalca la humildad del trabajador afanoso que cada año proponía a sus lectores una nueva pauta en su trayectoria novelística y espiritual. Mantenido al margen por el círculo elitista, Gironella fue un puente de enlace para muchos españoles entre el catolicismo y las distintas religiones del globo, además de que ofreció compartir su conocimiento de los países asiáticos.

El prejuicio que asocia el éxito de ventas con un populismo reaccionario que tranquiliza a las masas, fue una de las críticas que más daño hicieron a Gironella. La reflexión de Alborg sobre «el lector-masa» definió un espacio reservado a la nueva literatura española de los años cincuenta y sesenta ante el auge del cine y de la imagen. Para él, las pantallas debían dedicarse a la pintura de lo real y aventuroso, mientras que lo escrito se reservaba las indagaciones íntimas e intelectuales. La división que creó entre los medios artísticos aleja al público masivo, aficionado a distracciones fáciles, amante del cine y de las novelas decimonónicas, del público selecto, único digno de atención por parte del crítico. Esta reflexión le condujo a manifestar un

desprecio fuerte para con el «lector ocasional<sup>49</sup>», antítesis del «lector de calidad». Ahora bien, este «lector-masa» fue y sigue siendo el lector de Gironella, atraído por la fuerza narrativa de la trilogía que nada tiene que ver con los presuntos criterios de «progreso» estilístico destacados por la crítica.

La trilogía es a la vez un lugar donde se mantiene viva la memoria y una narración eficaz, sencilla y amena. Incluso los más encarnizados críticos de Gironella reconocieron su potencia narrativa. Narrador nato, Gironella seduce, atrae y retiene a su lector. Se puede establecer un paralelo entre la «absorción» del acontecimiento por el discurso afectivo y la «absorción» del lector, sea cual sea su ideología, en unas novelas que dan vida a un pasado hecho sensible. El legado realista no se limita a los frescos del siglo XX, porque su estilo tiene que ver con la narración folletinesca del siglo XIX. El principio de una historia serial, basada en las experiencias individuales, y las técnicas de suspensión naturales al género, acercan tanto Gironella a Roger Martin du Gard como a Eugène Sue y sus Misterios de París, cuya carga tradicionalista ilumina por contacto a la trilogía.

La elección de la mediación por la clase media y la familia es también una causa de éxito: Gironella identificó los personajes de sus novelas con su público<sup>50</sup>, e intentó salpicar sus escritos con unos alicientes culturales que corresponden a una especie de «cultura mediana». La postura «de balcón<sup>51</sup>» que sitúa a los Alvear en medio de los acontecimientos, permite la identificación del lector. Las intenciones pedagógicas del autodidacta son claras: el aprendizaje de Ignacio, que Gironella definió como sed de conocimiento en *Por amor a la verdad*, crean una complicidad con el lector que recoge las citas, las lecturas y las reflexiones de Gironella. Ofrece el autor sus descubrimientos modernos a la curiosidad del lector, sin que interfiera ningún comentario analítico.

---

<sup>49</sup> Alborg, *Hora actual...*, p. 34. El lector-masa se caracteriza por una lectura apresurada y festiva, un desinterés por los grandes problemas de la vida contemporánea: «Es éste el mismo público que se agrupó embobado durante los tempos medios en apiñado círculo en torno al juglar, y devoró más tarde los libros de caballerías, y aplaudió con rabioso entusiasmo las comedias (...) en los corrales, y gritó con pasión ante las truculencias de los dramas románticos y devoró después aquel torrente novelesco que inundó el pasado siglo (...); y es el mismo, naturalmente, que ahora ha dejado la novela escrita para marcharse al cine donde se la sirve al vivo con el mínimo esfuerzo y el máximo de eficacia.», p. 54.

<sup>50</sup> «(...) hay una clase media de lectores que está conmigo, en contrapunto de lo que piensan los críticos.», J. M. Gironella, «Entrevista con José María Gironella», F. Berasátegui, *ABC*, 11-VI-1978, p. 26.

<sup>51</sup> La casa de los Alvear, situada a la orilla del Oñar, «comunic[a] entre sí dos vidas», la íntima y la pública, gracias a sus dos balcones, uno situado encima del agua, otro encima de las Ramblas de Gerona. *Los cipreses...* p. 15.

Su estilo conciso<sup>52</sup> y nervioso es seguramente lo que más favoreció la popularidad de la obra: en su testimonio espiritual inacabado, Gironella confesó haber querido «emular la claridad expositiva de los escritores franceses<sup>53</sup>.» Otros logros estilísticos son su humorismo y su sentido de la fórmula. Matías Alvear y los títulos de las novelas son ejemplares de su facilidad para expresar bajo una forma dinámica y seductora el buen sentido y la distancia humorística<sup>54</sup>. Los diálogos que aligeran la narración en más de la mitad, son muy eficaces. Forman parte de un sistema que hace inteligible la historia a partir de la expresión individual de las distintas convicciones ideológicas. El ritmo rápido de los intercambios es relevante del estilo de Gironella que se expande en frases cortas, en periodos rápidos, en los cuales un excelente manejo de los recursos narrativos temporales crea efectos de suspensión o de atraso que concurren al enriquecimiento de la experiencia íntima de la lectura como placer. Como lo decía Julián Marías en un artículo homenaje publicado después de la muerte de Gironella, no se puede apreciar fácilmente la recepción de sus obras ni analizar su proceso de «lectura subterránea<sup>55</sup>». Sin embargo, el dinamismo actual de muchos lectores entusiastas nos informa más sobre este objeto que el silencio oficial caído sobre «el mayor novelista español entre los menores».

---

<sup>52</sup> Toda su vida reivindicó un estilo llano y humano: volvió a escribir cinco veces *Los cipreses* y tres veces *Un millón* a fin de alcanzar una narración directa, una poesía de lo cotidiano que seduce por sus virtudes emotivas.

<sup>53</sup> *Por amor a la verdad*, Planeta, Barcelona, 2003, p. 156. Su conocimiento de la literatura francesa —afirmó ser más francés que español— permite que se haga una hipótesis: acaso fue lector del fresco socio-histórico de Jules Romains, *Les hommes de bonne volonté*, publicado entre 1932 y 1946, que en sus postulados y técnicas narrativas es semejante a sus propias novelas. Romains teorizó y puso en práctica el «unanimismo» en literatura, o sea la creación de relaciones entre los personajes, cuya suma de las almas individuales llega a formar el alma colectiva. Gironella se propuso describir y explicar el alma española en su trilogía, y su compromiso ético le llevó a considerar todas las criaturas en sus correspondencias.

<sup>54</sup> David SUÁRREZ-TORRES no se engañó al privilegiar el humorismo de Gironella en *Perspectiva humorística en la trilogía de Gironella*, Eliseo Torres and Sons, New York, 1975.

<sup>55</sup> «Las ideas, las visiones de la realidad, los libros de cualquier género, todo eso tiene una vida que podríamos llamar subterránea, que puede ser muy activa aunque se la mencione sólo de tarde en tarde, tal vez con ocasión de alguna muerte. El tejido social es otra cosa, no consiste en «menciones» o citas; transcurre de manera silenciosa, sin el rumor de las alusiones y comentarios públicos.», Julián MARÍAS, «Guerra en la paz», *ABC*, 09-I-2003.