

LA FATALIDAD EN LAS «NOVELAS  
SEVILLANAS» DE MÁS, COMO PARTE  
DE UNA TRADICION NARRATIVA

**D**ENTRO de la novela contemporánea que se inicia en *Fernán Caballero* y llega a nuestros días, bajo la sonoridad de nombres impuestos por lo que de singularidad hay en ellos —Galdós o *Clarín*— o por las circunstancias que convergen en su etapa novelística —*Azorín*—, existen una serie de novelistas preteridos que, con mayor o menor calidad, representan a veces con más exactitud que las singularidades, lo que de renovación continua existe en toda tradición narrativa, por apagada que ésta aparezca, ocasionalmente, ante la luminosidad de intentos vanguardistas o de extrema personalidad —Gómez de la Serna o Unamuno.

Entiendo que en todo intento de historiar la novela española —no sus individualidades más destacadas— como género históricamente sujeto a una evolución constante, es necesario detenerse en una serie de novelistas, como José Más, que esencializan ese carácter de mutabilidad que asiste a la novela y que la destaca «no sólo [como] ficción pura sino, además, [como] coagulación, en un espacio anímico-artístico, de todas las categorías y géneros literarios posibles» (1).

*La Bruja, La estrella de la Giralda, La Orgía y Por las aguas del río*, constituyen una tetralogía de novelas sevillanas que sirve perfectamente para valorizar la novelística de José Más y lo que de renovación hay en

---

(1) F. MALDONADO DE GUEVARRA: *Interpretación del Lazarillo de Tormes*. Folleto. Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1957, pág. 17.



sus páginas. A ella hay que añadir *Hampa y miseria*, prolongación de *Por las aguas del río*, y en la cual el novelista logra perfectas ambientaciones de los bajos fondos sevillanos, por los que transcurren no sus pícaros —que nada de ello indican las alusiones a Guzmán de Alfarache o la herencia de *Rinconete y Cortadillo*, ya señalada por González Blanco— sino lo que el pícaro vino a ser en la época de la novela, —incluso en detalles de lógica y clara analogía con el Fagin de Dickens, representante del *Monipodio* inglés— en su evolución sometida a la evolución social en la que se halla inmerso. La sexta y amplia novela sevillana, *La locura de un erudito*, ya no participa con entera propiedad de las cualidades que agrupan a las anteriores y es más bien una novela que, con su transcurrir por el barrio de Santa Cruz y el arte hispalense, se anticipa en cierto modo a las guías literarias tan en boga hoy por exigencias editoriales.

En enero-abril de 1916 firma Más su primera novela larga, *La Bruja*, y al principio de ella, en las *Cuatro palabras a la crítica y al público*, coloca el novelista una acusación y una presunta novedad: «Hasta ahora —escribe— la novela española de costumbres adolece de falta de interés en la acción, de inverosimilitud o nebulosidad en los caracteres de los personajes». Y poco más abajo: «Mi novela *La Bruja*, en su modo de hacer, es algo nuevo, porque he querido aunar tres elementos; el cuadro de costumbres, el interés de la fábula sin llegar a lo folletinesco y el estudio psicológico de los personajes».

Dejando de lado su acusación, de escasa validez crítica y que sólo he citado por lo que ello supone de disconformidad con una «situación establecida», intentaré analizar esos tres elementos que Más pretende aunar en *La Bruja* y que, con mayor austeridad de lenguaje, cobran mejor aprecio en sus otras novelas, si bien condicionaré esos elementos, y tres notas técnicas que les son afines, a la idea de fatalidad que Más quiso que presidiera su ejecutoria novelística y que, a mi entender, constituye lo de más valor que Más puede aportar a la tradición narrativa española.

De los tres elementos que Más señala en su modo de hacer, es el personal adentrarse en la psicología de los personajes el que condiciona y dota de carácter de unidad a sus novelas sevillanas, por encima del cuadro de costumbres que las diferencia y la trama que urde para dar un interés novelesco al desarrollo de esas pasiones que determinan su concepto psicológico del individuo sevillano.



En las novelas sevillanas de Más, como en Faulkner, existe una intención clara de jugar con un concepto trágico de la naturaleza. Así como en las novelas sureñas del novelista americano, pese a la evidente subjetividad de crear su mundo novelesco, sobre el ambiente gravita siempre una tradición sureña preñada de superstición y misterio que, con su primitivismo, rige la actitud entre erótica, atávica y estólida de la mayoría de sus personajes, en Más, ese peso de la tradición, que él liga continuamente al fatalismo, es el que limita y acciona sus personajes. Pero esta tradición sevillana de Más, sobre ser mucho más compleja que la de Faulkner en su lógica e histórica riqueza de haber crecido con diversas culturas, ofrece una más amplia y difícil visión social en la que lo pagano, el fatalismo, la superstición y la redención cristiana conforman el carácter de los personajes. En el forzado empeño de mostrar esta varia y compleja psicología sevillana, que se mueve por muy diversos escenarios, es donde Más logra sus más difíciles aciertos aunque, quizás, no llegara a comprender plenamente lo que de noble esclavitud supone fijarse a una idea dominante, o no se decidiera a entregarse a ese concepto fatalista de lo sevillano alimentado en él, en su deseo de no abandonar el cuadro de costumbres ni menguar el interés de la trama. Esta dubitativa actitud o no saber desprenderse de una novelística dominante en él, es lo que sentencia que el primer elemento, el estudio psicológico, ceda con demasiada frecuencia su primacía y su carácter en favor de la descripción colorista —realmente bella en pasajes como la descripción del Guadalquivir en *Por las aguas del río*— y del interés argumental —conseguido en momentos como el desenlace del odio entre Joselillo y Rafael en la misma novela. Pero, a veces, este colorido y esta preocupación por la fábula son en Más elementos que le hacen caer en páginas de una vulgaridad que, incluso, toca lo cursi y aleja por completo de esa veraz impresión que pretende darnos de su mundo hispalio, de esa «sensación de misterio, de fatalidad, presentida, deducida o acompañada del signo físico, interpretado como augurio» (2), que es nota común de su interpretar a Sevilla, a lo sevillano.

Posiblemente, mejor que en ninguna otra novela del ciclo, estos tres elementos se muestran identificables en *La Bruja*, la novela de mayor ideación trágica, aunque también la más imperfecta, y en la que si el

---

(2) R. CANSINOS-ARRENS: *Sevilla en la literatura. (Las novelas sevillanas de José Más)*. Madrid, 1922, pág. 66.



cuadro de costumbres alcanza páginas de calidad —la corrida de toros, la procesión—, en cambio, lo que de interés trágico podría aportar a la novelística coetánea el signo fatalista de Carmen, se pierde en una reiteración de «muestras fatalistas», de excesivas muertes, con detrimento de la intensidad exigida por la tragedia, y que acerca su argumento a lo folletinesco, al tiempo que el estudio psicológico de los personajes pierde, igualmente, dimensión trágica, al estar informado por un colorido de excesivo esteticismo que, principalmente en los diálogos, muestra escasa adecuación con la idea fatalista a desarrollar. Esta falta de austeridad en el lenguaje coloquial y de sobriedad en las descripciones —aun admitiendo su situación de espacio y tiempo— es lo que priva en su frecuencia a la novelística de Más de alcanzar esa unidad trágica, malogrando a veces, como en *Hampa y miseria*, páginas de intensa vibración, como la huida final de Joselillo hacia San Juan de Aznalfarache, cuya intensidad se rompe por la vulgaridad declamatoria de Rosa, la madre, que, ante el cadáver de Joselillo, se manifiesta con frases harto grotescas y melodramáticas que quiebran con su ausencia de intimidad la tensión dramática que exigía el cumplimiento de «el destino fatal», más requeridor de la voz austera e impersonal del novelista que del efectismo de la madre.

Con todo, creo que esta unidad de ideación fatalista no servida enteramente, este personal modo de exponer el concepto tenido del complejo carácter sevillano —a veces constatado por una actualidad, como Joselillo, otras enraizado con un cierto sabor simbólico, de tradición donjuanesca, como el evocador Jorge Mañara de *La Orgía*—, le otorga a José Más un especial matiz dentro de la novela circundante: su interés en exponer un mundo novelesco, anteriormente aprehendido y deformado en el tamiz de su pensamiento. No se trata en sus novelas de *presentar*, sino de *marcar* el carácter sevillano, a través de diversos ejemplos, con lo que de más significativo, según Más, hay en él: el signo fatalista. Y frente a este signo, la indolencia o el inconsciente saber inútil la lucha, que cualificaría ese carácter en sus varias vicisitudes, como el fatal «entregarse a bruja» de Carmen y morir como tal en la voz anónima de unos chiquillos. Esta significativa intención rectora que otorga unidad a las novelas sevillanas de Más, aunque, insisto, el novelista no supiera sujetarse a ella, califica a su novelística dentro de la coetaneidad a que pertenece y la entronca con esa idea de testimoniar u ofrecer, con



sensación de realidad, un mundo novelescó particularmente deformado o atendido bajo un aspecto dominante, que es nota distintiva en parte de la novelística más actual, y tras una etapa en la que la *copia*, el *documento*, lo *experimentalmente vivido* pareció erigirse en causa rectora.

Junto a este aspecto primordial de aunar elementos en favor de una idea imperante en el escritor, existen en el *modo de hacer* de Más tres notas, entre otras, que conceden a su técnica novelística un interés de relativa novedad y de indudable atingencia con la evolución narrativa actual, técnica que Más somete a la exposición de ese mundo itálico ligado a una casi fatalidad que lo rige.

En primer lugar su ya hábil empleo del retroceso narrativo, de tan frecuente uso hoy en día por nuestros novelistas, y que en Más halla su plena justificación en la necesidad que tiene de ir *hacia atrás* para narrar un hecho, unas circunstancias que, en cierto modo, expliquen y determinen la fatalidad que gravita sobre el *ahora* novelesco que describe. Ese retroceso narrativo, a veces —*La estrella de la Giralda*— se halla dentro de un mismo párrafo, y otras —*Por las aguas del río*— llega a constituir un capítulo aparte —IV—, a manera de resumen de pasados hechos, en los que el novelista especifica los sucesos que han dado origen a la situación del presente narrativo y justifican esa *acción pasada*, ese *pecado original* que, a modo de *pathos*, condiciona la tragedia. En una ocasión —*La Bruja*—, Más, antes del comienzo de la novela propiamente dicha, en tres páginas de justa sobriedad, nos deja esa impresión trágica que determinará el destino de Carmen, la bruja, en su impotente lucha contra la fatalidad asignada por el novelista en su papel de creador.

Este predominio que Más le da a la Fatalidad en el juego novelesco de sus personajes, le hace buscar, junto a la técnica realista en boga, la objetividad en sus narraciones para destacar adecuadamente la independencia de los personajes con respecto al novelista, en favor de una independencia del Destino, de la fatalidad que rige sus personajes. En ocasiones, esta objetividad, —a manera de esbozo de lo que más tarde será práctica frecuente de la novela actual y que anteriormente había ensayado Clarín en la presentación del Alvaro Mesía de *La Regenta*— se ofrece en notas como la distinta versión que, en *La Bruja*, se dan de la entrada de Carmen en el colegio de doña Filomena, en su diferenciación de ser contada por la protagonista (3) y en serlo en la voz impersonal

---

(3) José Más: *La Bruja*. Madrid, (s. a.), 3.ª ed., pág. 21: «Mi madre [Araceli]



del narrador (4). Esta búsqueda de la objetividad le hace a Más, con frecuencia, apelar al documento, al hecho concreto, que enlaza diestramente con la ficción, valiéndose unas veces de sugerencias —el hundimiento del barco con que termina *La Orgía*, análogo al episodio real de la historia sevillana o, en *La Bruja*, la bomba arrojada al rey de Urania que es una alusión a la vida de Alfonso XIII— y otras de pormenores y detalles que fijan la narración a un tiempo histórico—el desastre de Cavite en *La estrella de la Giralda*— o a un marco determinado, localizable, que fortalecen con su realidad la verosimilitud de lo novelesco.

Y, finalmente, el apoyo, a veces excesivo, que Más presta a su idea novelística de la fatalidad; con el empleo de vocablos afines —augurio, hado, tragedia, destino, sino, etc.— que distribuye por las páginas en unión frecuente de adjetivos —misterioso, sombrío, tenebroso, etc.— que acentúan con su calificación las descripciones y actos de los personajes, si bien esta apelación de recalcar situaciones y hechos llega a denunciar en el novelista más que un empeño de fijar la fatalidad en la acción y sus personajes, una sospechosa inseguridad en que esa acción y personajes, por sí mismos, cumplan la intensidad trágica que cabe exigirles en su facultad de impresionar al lector.

Aun cuando estas tres notas no particularizan a las novelas sevillanas de José Más, ya que, por ejemplo, en *El Rastrero* (1922), novela de Castilla, Más emplea con minucioso detalle el documento («Sin los datos —escribe— que con tanta bondad me facilitó [D. Emilio Montero Sánchez] no se hubiera escrito [la novela.]»), abunda en su técnica objetiva desde el principio («Comienza la novela, y fiel a la técnica realista, he de ocultarme»), emplea análogos adjetivos y utiliza el retroceso en la narración (cap. VI), los tres elementos anteriormente esbozados se hallan tan vinculados a sus novelas sevillanas que el análisis de ellos colabora muy eficazmente en todo intento de penetrar en lo que de renovación hay en ellas y en ese mundo itálico angostado en una fatalidad semipagana y no propiamente trágica, porque entre sus páginas discurre siempre un sentido cristiano que priva a la Fatalidad, al Destino, de su entera raíz pagana, menoscabando lo que de mito hay en lo trágico.

---

planchaba la ropa del colegio y un día doña Filomena, mirándole por encima de los lentes, que no se los quitaba nunca de su nariz de cigüeña, le dijo:

—¿Por qué no trae usted a Carmencita al Colegio?».

(4) *Ibid.*, pág. 27: «Araceli, cuando iba a casa de doña Filomena, siempre llevaba a su hija del brazo, y un día, con habilidad, inició el ataque, y Carmen fué admitida gratuitamente».



La importancia que Más concede a la técnica novelística se percibe no ya en la práctica de sus obras de creación, sino en escritos diversos como la afirmación, inserta en su noble (de idea) e injusto (de apreciación) folleto. *Blasco Ibáñez y la jauría*, de que «Pío Baroja no es un técnico de la novela, o lo que es lo mismo, que no domina este difícil arte». Y entiende Más por técnica no sólo aquella que se cifra en las clásicas leyes de la narración sino en aquellas menores que, subordinadas a la idea novelada, la apoyan y destacan de la forma más conveniente en su intento de mayor acercamiento a la realidad, y como luego ha ido desarrollándose, con magníficos resultados, en otros novelistas posteriores, aunque a algunos quepa acusarles de falta de poder creador. gratuitamente escondido en virtuosismo mecánico o de un equivocado vasallaje de lo esencial a lo accidental. En Más, tanto esta atención por la técnica novelística como su creación de un mundo propio al cual intenta sujetar los otros elementos narrativos, señalan dos aspectos importantes a considerar en la evolución narrativa que la novela decimonónica experimentó en la pluma de una serie de novelistas casi totalmente preteridos.

Escapa a la limitación de este estudio, ya de por sí coartado en su carácter de continuación, relacionar una serie de actitudes contemporáneas de Más y en cuyo cotejo sería conveniente detenerse para profundizar en la compleja sucesión de parcialidades que integran la evolución narrativa de una nación, al servicio de la cual he redactado este modesto ejemplo. La historia de la novela en unas individualidades constataadas es parte de la historia de la novela, pero sólo parte principal bajo cuya parcelación escapan una serie de aportaciones al género que sirven a su enriquecimiento y constituyen su más o menos velada tradición, ya que es evidente que Baroja o Pérez de Ayala o Unamuno, por ejemplo, no representan, por sí solos, la evolución que experimentó la novela desde la extinción del novelar de *Clarín*, Galdós, Pereda, etc. a nuestro actual panorama novelístico. Entiendo que una cosa es la historia de la novela, con su tradición forjada en la evolución constante que el género practica en su innato carácter de aprehensión, y otra la historia de unas individualidades novelísticas inmersas en esa tradición y no siempre representativas de la evolución narrativa o de la coetaneidad a que pertenecen. Porque si es evidente que *La Regenta*, de Alas, o *Misericordia*, de Galdós, superan cualquier producción de Más, Jarnés o Santullano, ello puede indicar un particular retroceso de las facultades creadoras, del va-



lor aislado del novelista en sí, pero no un retroceso en la tradición narrativa, en los procedimientos que ésta asimila y cuyo acervo va enriqueciéndose cronológicamente con el privado bagaje de cada novelista, aunque sólo unos cuantos, por su singularidad, escapen a ese casi obligado anonimato que la tradición exige en su nutrirse y, esencializarse con los novelistas involucrados en ella.







Alexis Hirsberger: *Vendedor de pescado en Cartagena*

