

## REVISIÓN DE LA NOVELA SOCIAL\*

No resulta, en modo alguno fácil encomienda la de encerrar en los estrictos límites de una conferencia, lo que es, en el plano teórico, cuestión tan debatida como la de la novela social, y en la trayectoria histórica de nuestra literatura, todo un decenio largo —el de los años cincuenta— y problemático de producción narrativa<sup>1</sup>. Ciertamente, la novela en castellano publicada entre 1950 y 1962, términos cronológicos entre los que vamos a enmarcar nuestra exposición, ha sido objeto de rigurosas exploraciones por parte de un destacado grupo de críticos e historiadores, uno de los cuales, Santos Sanz Villanueva ha consagrado a la novela social española un monumental estudio aparecido tan solo seis años ha, donde deja el estado de la cuestión sólidamente asentado.

Desde tales presupuestos, quiero no obstante aprovechar la oportunidad que se me ofrece para practicar en voz alta una operación que estimo fundamental para el conocimiento objetivo —hasta donde esto sea posible— de la literatura: la de la contrastación periódica de las visiones e interpretaciones, por no decir teorías, que se tienen de un determinado género en un determinado momento de su trayectoria histórica. Como Karl R. Popper nos demuestra, una teoría posee un grado de corroboración más elevado o más bajo que otra diferente tan solo hasta un momento dado, y esto que él reconoce para la ciencia en general, es prin-

\* Cfr., en este mismo número, Jesús Cañas Murillo, «II Encuentros Juan Manuel Rozas sobre Literatura Española...».

<sup>1</sup> Cfr. fundamentalmente: Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea (1927-1960)*, III, Gredos, Madrid, 1962 (2.ª edic. ampliada hasta el año 1967, Gredos, Madrid, 1970); Pablo Gil Casado, *La novela social española*, Seix-Barral, Barcelona, 1968 (2.ª edic. corregida y aumentada, Seix-Barral, Barcelona, 1973); José Ignacio Ferreras, *Tendencias de la novela española actual (1931-1969)*, Ediciones Hispanoamericanas, París, 1970; Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, Prensa Española, Madrid, 1970 (2.ª edic. corregida y ampliada, Prensa Española, Madrid, 1975); Fernando Morán, *Novela y semidesarrollo (Una interpretación de la novela hispanoamericana y española)*, Taurus, Madrid, 1971, y *Explicación de una limitación: La novela realista de los años cincuenta en España*, Taurus, Madrid, 1971; Rafael Bosch, *La novela española del siglo XX, II. De la República a la postguerra*, Las Américas, New York, 1971; y Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Alhambra, Madrid, 1980, 2 vols. Véase también la antología de José Esteban y Gonzalo Santonja *Los novelistas sociales españoles (1928-1938)*, I. Peralta Edics. y Edit. Ayuso, Madrid, 1977.

cipio singularmente operativo en el conocimiento histórico. Por eso, Hans Robert Jauss urgía, hace años, una renovación de la historia de la literatura que vendría propiciada por el abandono de los prejuicios del objetivismo histórico. La obra literaria individual, y el conjunto de ellas, no es «un monumento que revele monológicamente su esencia temporal», sino algo así, concluía Jauss, como «una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual»<sup>2</sup>.

Ese sería, pues, nuestro intento: percibir las resonancias actuales de la novela social, tanto en cuanto producciones individualizadas como sistema de textos inserto en una secuencia histórica, a casi un cuarto de siglo de distancia del que se considera colofón de su vigencia: la publicación en 1962 de *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos. No solo la producción novelística posterior y la propia evolución del gusto literario pueden haber cambiado nuestra forma de recibir aquella narrativa, sino que también el propio marco político y social en el que nos encontramos, tan distinto al de los años cincuenta, repercute en la interpretación historicista de aquel período. De ahí el planteamiento general de estas palabras como una serie de apostillas a un estado de la cuestión.

La primera de esas apostillas quiero dedicarla a la defensa de un criterio de periodización literaria, objeto de numerosas diatribas de un tiempo a esta parte, que desde la realidad de la novela social, tal y como la percibimos hoy, ve justificada su virtualidad. En efecto, en el desarrollo de aquella serie literaria durante los años cincuenta tuvo influencia trascendental la incorporación a la literatura y a la vida cultural, política y social española de una nueva generación de escritores, nacidos entre 1923 (Jorge Semprún)-1924 (A. Ferrer, Luis Martín-Santos) y 1935 (Luis Goytisolo)-1936 (Isaac Montero).

El concepto historiográfico de generación literaria, tras su éxito inicial entre nosotros gracias a Ortega, ha tenido que padecer la larga travesía del desierto: los creadores lo rechazaban porque parecía desmerecer la personalidad individual, la originalidad irreplicable de cada uno de ellos, y en su actitud influía no poco el modo mecanicista y apriorístico con que algunos historiadores de la literatura lo aplicaban, sordos y ciegos ante la evidencia de que aquel concepto es en puridad lo que Kant llama una «idea reguladora». Ciertamente, a través de la generación lo individual se incardina en lo colectivo, pero ello no para achicar la identidad creativa de cada escritor, sino para reforzarla en cuanto voz selecta que interpreta implícitamente el sentir de los muchos que con su recepción anuente de la obra ratifican su vigencia artística y social.

De entre las generaciones literarias de nuestra historia contemporánea pocas pueden competir, por la nitidez de sus perfiles y la coherencia de su textura interna, con la del medio siglo, denominación que, sin ninguna acritud polemista, preferimos a las que contienen una referencia cronológica mucho más puntual y por ello acaso más reglamentarista, como las de generación del 48, del 50, del 54 o del 56.

<sup>2</sup> Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1976, pp. 166-67.

La marca distintiva que la define es la de no haber participado activamente —como las generaciones anteriores— en la guerra civil, sino haberla padecido desde la perspectiva asombrada del niño, de lo que han dejado también intenso testimonio los poetas del medio siglo (Ángel González, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, J. Gil de Biedma, José Ángel Valente), en versos memorables: Estábamos remotos / chupando caramelos, / con tantas estampitas y retratos / y tanto ir y venir y tanta cólera, / tanta predicación y tantos muertos / y tan sorda infancia irremediable//<sup>3</sup>.

Una revolución. / Luego una guerra. / En aquellos dos años —que eran / la quinta parte de toda mi vida—, / yo había experimentado sensaciones distintas. / Imaginé más tarde / lo que es la lucha en calidad de hombre. / Pero como tal niño, / la guerra, para mí, era tan solo: / suspensión de las clases escolares.//<sup>4</sup>

Este punto de partida determina la suerte histórica de todos los españoles, escritores o no, nacidos por aquel entonces: no solo les hace ser, según la repetida expresión de Ana María Matute —que Antonio Rabinad llevará al título de todo un libro de relatos<sup>5</sup>— unos «niños asombrados», sino también, más adelante, sujetos pasivos de la educación nacional-catolicista en los 40, universitarios autodidactas y rebeldes en los 50, y luego la primera generación adulta que, dentro de España, protagoniza el antifranquismo, y luego gobierna.

No es cuestión, ciertamente, de desarrollar por menudo el esquema de Petersen, con exhibición de todos los datos oportunos, que son legión, y demuestran fehacientemente la existencia de una comunidad estética, vital y filosófica por encima de las lógicas diferencias individuales, el alejamiento geográfico de unos y otros y la propia evolución de cada cual.

Es digna de mención, sin embargo, la intensa conciencia de grupo generacional que ellos mismos manifiestan desde muy pronto, acaso para suplir con el compañerismo la ausencia de unos maestros que estaban en el exilio. José María Castellet la proclama ya en sus *Notas sobre literatura española contemporánea*, de 1955<sup>6</sup>, mencionando nombres de novelistas, poetas y dramaturgos al tiempo que apunta la confluencia del grupo barcelonés con el madrileño, y dedica dos años más tarde su famoso ensayo *La hora del lector* «A los escritores españoles de mi generación»<sup>7</sup>. Juan Goytisolo, por su parte, incluso cuando es llegada la hora de la autocrítica y el reconocimiento de los errores cometidos, afirma que «la generación del medio siglo es algo más que una etiqueta o reclamo de propaganda» en aquella palinodia titulada «Literatura y eutanasia», incluida en *El furgón de cola* de 1967<sup>8</sup>. Ultimamente, en su autobiografía *Coto Vedado*, al tiempo que re-

<sup>3</sup> José Ángel Valente, «Tiempo de guerra», *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Seix-Barral, Barcelona, 1980, pp. 199-200.

<sup>4</sup> Ángel González, «Ciudad cero», *Palabra sobre palabra*, Barral, Barcelona, 1972, pp. 239-240.

<sup>5</sup> Antonio Rabinad, *El niño asombrado*, Seix-Barral, Barcelona, 1966.

<sup>6</sup> Laye, Barcelona, 1955. Véase el capítulo «Tres notas sobre los jóvenes».

<sup>7</sup> Seix-Barral, Barcelona, 1957.

<sup>8</sup> Ruedo Ibérico, París, 1967, p. 46.

fleja la honda huella que la guerra civil y la postguerra dejaron en su personalidad de escritor, apunta minuciosamente los detalles de su relación con Castellet, Gil de Biedma, Carlos Barral, Gabriel y Juan Ferraté, Manuel Sacristán, Mario Lacruz, Ana María Matute, Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Aldecoa, etc.<sup>9</sup>. Otro tanto cabe decir de las memorias de Carlos Barral en su tomo segundo, *Los años sin excusa* (1978)<sup>10</sup>. Y no deja de ser altamente significativo el dato de que Jesús Fernández Santos y Josefina Rodríguez hayan antologizado los relatos de sus compañeros (esta última en un libro reciente de expresivo título: *Los niños de la guerra*<sup>11</sup>) y Juan García Hortelano haya hecho lo propio con los poemas<sup>12</sup>.

Con todo, acaso no sea suficiente con que una generación se vea como tal a sí misma. Es imprescindible la corroboración que puede proporcionar la perspectiva externa, y esta no falta en el ámbito cultural, desde un precoz artículo de José María García Escudero (tan vinculado a uno de los hitos cinematográficos del medio siglo) titulado «Aparece una generación»<sup>13</sup> hasta el noticioso libro de Dámaso Santos *Generaciones juntas*<sup>14</sup>, que es de 1962. Pero hay otra verificación de su notoria existencia mucho más poderosa, pues no se enmarca en la órbita reducida de lo literario sino en la de la vida de toda la comunidad.

En su mensaje de fin de año, el jefe del Estado, Generalísimo Franco, expresó en 1955 su preocupación por las «nuevas generaciones que no tienen la referencia de la guerra» y en las que prenden «los resabios liberales». Y demostraba gran perspicacia política al decir: «tengo que preveniros de un peligro: con la facilidad de los medios de comunicación, el poder de las ondas, el cine y la televisión se han dilatado las ventanas de nuestra fortaleza. El libertinaje de las ondas y de la letra impresa vuela por los espacios, y los aires de fuera penetran por nuestras ventanas, viciando la pureza de nuestro ambiente»<sup>15</sup>.

Efectivamente, el Caudillo estaba apuntando a los tres parámetros fundamentales de la situación española en ese decenio: dos de ellos son la superación del aislamiento total de los años cuarenta y la emergencia de una oposición organizada contra el Régimen desde los reductos de la cultura. Y el tercero, beneficiario y responsable, respectivamente de los otros dos, la presencia afirmada de la generación del medio siglo.

Si en 1948 Truman no incluye a España en el plan Marshall, en 1950 los EE. UU. nos conceden el primero de una serie sucesiva de créditos y la ONU revoca su decisión de 1946 contra el régimen franquista, que en 1951 se lava la cara, entre otras medidas, dando entrada a Ruiz Giménez en el ministerio de Educación

<sup>9</sup> Seix-Barral, Barcelona, 1985.

<sup>10</sup> Barral Editores, Barcelona, 1978.

<sup>11</sup> Ediciones generales Anaya, Madrid, 1983.

<sup>12</sup> *El grupo poético de los años 50*, Taurus, Madrid, 1978.

<sup>13</sup> *Ateneo*, n.º 48, Diciembre de 1953, pp. 8 y 9.

<sup>14</sup> Edit. Bullón, Madrid, 1962.

<sup>15</sup> *Apud* Pablo Lizcano, *La generación del 56. La Universidad contra Franco*, Grijalbo, Barcelona, 1981, p. 134. Y también, Roberto Mesa (editor), *Jaraneros y alborotadores. Documentos sobre los sucesos estudiantiles de febrero de 1956 en la Universidad Complutense de Madrid*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1982.

Nacional, con el que vendrán como rectores de Madrid y Salamanca, Pedro Laín y Antonio Tovar, figuras destacadas de entre los llamados falangistas liberales. En 1952, nuevo crédito y entrada en la Unesco; en 1953, concordato con la Santa Sede y acuerdos militares con los EE. UU.: ayuda política, militar y económica a cambio de bases.

1954 es el año de eclosión de la novelística nueva, con *Los Bravos* de Jesús Fernández Santos, *Juegos de manos* de Juan Goytisolo, *El fulgor y la sangre* de Ignacio Aldecoa y *Pequeño teatro* de Ana María Matute, como 1953 lo había sido en la nueva poesía (*Adivinaciones* de J. M. Caballero Bonald; *Las aguas reiteradas* de Carlos Barral; *Según sentencia del tiempo*, de Jaime Gil de Biedma; *Don de la ebriedad*, de Claudio Rodríguez). Pero también es la fecha del primer contacto entre Enrique Múgica y Jorge Semprún, alias Federico Sánchez. De esta triple confluencia (si añadimos la involuntaria del Rector) nacen los «Encuentros entre la poesía y la Universidad» en donde interviene, junto a escritores ya famosos, el estudiante Jesús López Pacheco, que será uno de los más significativos poetas y novelistas sociales.

A finales de 1955, España ingresa en la ONU, Múgica y López Pacheco, entre otros, lanzan tres Boletines de un «Congreso universitario de escritores jóvenes» que será finalmente abortado, y en Salamanca, en mayo, se celebran las «Primeras conversaciones cinematográficas» con el destacado protagonismo de los cineastas del medio siglo, Bardem, Berlanga, Martín Patino. En octubre, con motivo del fallecimiento de Ortega, se organiza una primera manifestación estudiantil que hace —al menos en la intención de sus organizadores— de aquel óbito tan solo un pretexto. Y en 1956, el estallido: ante el anuncio de un «Congreso Nacional de Estudiantes», el enfrentamiento de antifranquistas y falangistas, las detenciones, caída de Rector y luego de los dos ministros implicados (Ruiz Giménez y Fernández Cuesta), cierre de la Universidad y estado de excepción. Se consolida así lo que Juan Benet calificó, en una conferencia de la Freies Universität de Berlín en febrero de 1975, «una época troyana»<sup>16</sup>, para significar algo que conviene a la explicitación de la novela social y casi todas las manifestaciones culturales (e incluso funerales, como apuntábamos hace un momento) de aquel entonces: que, como el mítico caballo, llevaban dentro un arma pretendidamente «cargada de futuro». La conexión entre la literatura a la que nos referimos y oposición política es total en esta época, y acaso no pudiese ser de otra forma, ni realmente conviniese. Sólo un dato ilustrativo: el manifiesto del Congreso Nacional de Estudiantes lo comienzan a discutir Múgica, Pradera y Miguel Sánchez Mazas en el transcurso de la cena que un grupo de amigos celebran en homenaje al autor de *El Jarama*, novela que acaba de ser galardonada con el premio Eugenio Nadal. Su publicación se producirá de hecho en las mismas fechas que los graves conflictos universitarios de ese febrero.

Este es, y no otro, el marco preciso de la novela social, y espero no haber gastado la pólvora en salvas consumiendo estos minutos en algo que podría parecer preámbulo divagatorio.

<sup>16</sup> Juan Benet, *En ciernes*, Taurus, Madrid, 1976.

Con todo, incurriríamos en una burda simplificación si ligásemos de forma exclusiva el concepto «novela social» a las producciones de la generación del medio siglo entre 1950 y 1962. En esos mismos años, partícipes de un mismo contexto, escriben obras con problemática social autores de la generación precedente, del 36, que ya en los difíciles cuarenta habían acercado la novela a la realidad y la sociedad de su tiempo. Muy fácilmente se puede encontrar en esa narrativa, de corte existencial más vitalista que filosófico y con ribetes de estética expresionista, el punto de confluencia de la alienación ontológico-metafísica de Hegel y su derivada, la enajenación marxista. Pascual Duarte es criminal y víctima social a la vez. Aunque solo sea lo primero lo que él mismo asume a través de su confesión, con los datos que esta nos proporciona, los lectores llegamos al convencimiento de lo segundo. Y la afirmación sartreana, «L'enfer son les autres», que tanto conviene a *Nada* de Carmen Laforet, apunta en la misma dirección: la existencia sinsentido tiene que ver tanto con el propio individuo como con la colectividad en que se inserta. Falta, sin duda, en estos títulos primeros de la restauración realista en los cuarenta, el sentido de la denuncia implícita, y el ajuste de la técnica narrativa al tema y objetivo preferente de la crítica social. Se ha destacado, en este orden de cosas, *Los hijos de Máximo Judas*, del salmantino Luis Landínez, nacido en 1911, drama social y rural publicado tardíamente en 1950, el mismo año en que José Suárez Carreño da a las prensas su premio Nadal *Las últimas horas*, donde el tema, favorecido por el simultaneísmo narrativo y la reducción temporal, facilita la presencia conjunta de las clases: la alta burguesía del ingeniero Angel Aguado, personaje de típica factura existencialista, la pequeña burguesía de Carmen, la muchacha que se ve abocada al ejercicio de la prostitución, y el proletariado marginal, el golfo Manolo. Faltan, sin embargo, el objetivismo narrativo, el montaje de las secuencias al modo cinematográfico, el reflejo puramente lingüístico de las diferencias de clase, el abandono del protagonista individualizado<sup>17</sup>. Es decir, los mejores logros técnicos de la narrativa social y su intencionalidad. Todo lo que ya está patente en *La colmena*, de Camilo José Cela, cuya redacción primera data de 1945 y fue rechazada por la censura al año siguiente por primera vez. Amén del logro definitivo de una poética idónea, aunque un tanto lastrada por una ingerencia autorial que el objetivismo excluirá enseguida, *La colmena* ofrece la contrastación dialéctica entre las clases, fundamentalmente entre la burguesía ociosa, los empresarios y propietarios, y una amplia base de los que luchan por sobrevivir, ya pertenezcan a una mesocracia empobrecida, al proletariado o al mundo de la marginalidad. Y todo en clave de la derrota popular en la guerra civil. Como he procurado destacar en mi edición de la obra, lo que le ocurre a Martín Marco en el capítulo final es que la prensa publica un edicto, como los numerosos que se pueden leer en las hemerotecas, por el cual un juzgado militar, en aplicación de la Ley de responsabilidad política de febrero de 1939, reclama la presencia de alguien para tomarle «declaración en procedimiento que se le sigue por su actuación durante el período rojo»<sup>18</sup> y la solución

<sup>17</sup> Véase Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Bello, Valencia, 1977, p. 65.

<sup>18</sup> Camilo José Cela, *La colmena*, edición de Darío Villanueva, Noguer, Barcelona, 1983, p. 65.

que el texto, implícitamente, propugna, a través de su articulación unanimista, es ni más ni menos que la solidaridad activa. Todos quieren ayudar a Martín, también aquellos que están enemistados con él, son sus acreedores o incluso no lo conocen, como don Ramón, que está dispuesto a esconderlo en su tahona durante unos días. Poco más adelante Luis Romero, autor nacido, como Cela, en 1916, publicaría una novela, *La noria* (1952), equiparable en la mayoría de los aspectos antes destacados con *La colmena* y comienzo de una serie de piezas de notorio tinte social. Y otro tanto cabe decir de escritores tan alejados entre sí como Delibes y Lera, pero unidos por una misma circunstancia generacional.

La vinculación de la novela social del medio siglo con *La colmena* está sólidamente ratificada. José María Castellet, en su libro de 1952 ya citado, valora en mucho su ejemplo para los jóvenes novelistas, extremo que reitera en el prólogo a la traducción francesa, *La Ruche*, de 1958, y el artículo sobre la narrativa celiana de la *Revista Hispánica Moderna* en 1962, en donde llega a afirmar que la novela de denuncia social y los libros de viajes que menudean entre los del medio siglo desde *Campos de Níjar* (1960) de Juan Goytisolo y *Caminando por las Hurdes* de Antonio Ferres y Armando López Salinas, ambos de 1960, beben de *La colmena* y *Viaje a la Alcarria* respectivamente. Y la corroboración de este aserto nos viene del propio Juan Goytisolo, que en su libro-manifiesto *Problemas de la novela* (1959) equipara repetidamente *La colmena* con *Los bravos* y *El Jarama*<sup>19</sup>.

Más controvertido resulta el reconocimiento de cierta continuidad entre la novela social de los cincuenta y la republicana.

En torno a Ortega, filósofo profundamente interesado por la novela, surge una narrativa artística, lírica e intelectual cuyo máximo exponente puede ser Benjamín Jarnés, pero también se desenvuelve un teórico y novelista nacido en 1898 en Aldea del Obispo, José Díaz Fernández, que opone a la deshumanización del arte el compromiso y la denuncia social en su libro *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, que acaba de ser reeditado a los cincuenta y cinco años de su primera aparición<sup>20</sup>. Esa armonía liberal de contrarios explica asimismo que Ortega, como editor, apadrine los «Nova novorum» pero también que sea Revista de Occidente la editorial que inicia en 1926 aquella otra avalancha —no me resigno a emplear el barbarismo que por desgracia parece ya inamovible— de novela extranjera, en este caso, la rusa de la revolución de la que se publicaron más de doscientos títulos hasta 1936. En efecto, antes de que Cenit hiciese de *El cemento* de Feodor Gladkov el auténtico best-seller de 1929, año en que también traduce directamente del ruso *El arte y la vida social* de Plejánov, la editorial de Ortega había hecho lo propio con los títulos más representativos de Vesevolod Ivanov, Lidia Seifulina, Leonid Leonov y Ievgueni Zamiatin, todo ello reforzado por la inclusión de relatos suyos en la propia *Revista de*

<sup>19</sup> Seix-Barral, Barcelona, 1959.

<sup>20</sup> José Esteban editor, Madrid, 1985. Para el tema de la deshumanización en la novela de la época, véase ahora el trabajo de Ignacio Soldevilla Durante, «Ortega y la narrativa vanguardista», en Varios autores, *Ortega y Gasset Centennial*, University of New Mexico y José Porrúa Turanzas Edit., Madrid, 1985.

Occidente en cuyo primer número de abril de 1923 aparece «Por una nueva literatura rusa» de Vladimir Astrov.

Llegados a este punto no puedo sino dejar esbozada una hipótesis polémica (que ya lo estaba desde mi libro sobre *El Jarama* de 1973<sup>21</sup>): la de que en *Ideas sobre la novela* (1925) está programáticamente expuesta la poética novelesca que hará suya la novela social del medio siglo. Repárese si no en lo que Ortega proponía: Novela presentativa, esto es, objetiva; que lo humano predomine sobre la trama; morosidad, intensidad, *non multa sed multum*; extrema elaboración estructural; sobrevaloración de lo cotidiano y lo vulgar, no exento de un cierto dramatismo... No es difícil establecer concomitancias entre ensayo orteguiano y un clásico de la teoría novelística, *The Craft of Fiction* de Percy Lubbock, que es de 1921; pero tampoco hacerlo con la concepción neoclasicista que de la novela crítica y dialéctica tenía G. Lukács, dejando a un lado su marxismo, de cierto nada orteguiano.

Bien sé, que pese a tan llamativas comunidades temáticas como la que se da, por ejemplo, entre *La turbina* (1930) de César M. Arconada y *Central eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco, entre *Con las manos vacías* (1964) y *Los vencidos* (1965) de Antonio Ferres y *El lugar del hombre* (1939) y *O. P.* (1931), respectivamente, de Ramón J. Sender, varios excelentes especialistas y amigos no muestran ninguna inclinación a prolongar en continuidad hasta los novelistas del medio siglo la línea de los citados Díaz Fernández, Arconada y Sender más Arderius, Carranque de Ríos, Manuel D. Benavides, Alicia Garcitoral, etc. Y sin embargo, no faltan razones para ello. Uno de los alevines del nuevo romanticismo, José Corrales Egea, que con quince años de edad publica *Hombres de acero* en 1935, nos da en 1960 su segunda novela, *La otra cara*, aparecida antes en francés que en español, apenas conocida y estudiada cuando es una de las mejores producciones de nuestra narrativa social y política. Por razón de su edad Corrales Egea —estudioso también de la novelística española actual— queda en tierra de nadie entre las dos generaciones separadas por la guerra, pero los nexos personales entre ambas existieron de hecho. En la tertulia de las Cuevas de Sésamo coinciden Aldecoa, Sastre, Benet, Ferlosio, etc. con, entre otros, Buero Vallejo, y el anfitrión es Tomás Cruz, ex-miembro de la FUE y piloto leal que acaba de ser excarcelado. Y en torno a otro intelectual republicano, D. Antonio Rodríguez Moñino, se reunían en el café Lyon los jóvenes del medio siglo, a los que él dotaría, en 1953, de un precioso instrumento de presentación y afirmación, la *Revista Española*.

Acaso no sea suficiente. Confieso que mi debilidad por el enfoque comparatista de toda cuestión relacionada con nuestra literatura me ha hecho desempolvar un expediente que creía listo para sentencia. Pero es que investigando hace unos meses sobre la trayectoria de la novela portuguesa de este siglo me encontré con que lo que nosotros llamamos «nuevo romanticismo», y la seducción por el arte y la teoría literaria de la revolución soviética del que es hijo, les llegó allí

<sup>21</sup> «*El Jarama*» de Sánchez Ferlosio: *Su estructura y significado*, Universidad de Santiago de Compostela, 1973. De este libro, agotado desde hace ya varios años, preparo actualmente una reedición.



un poco más tarde, hacia mediados de los treinta, provocando un enfrentamiento abierto con el esteticismo de la prestigiosa revista *Presença* que se concretó en una muy sonada polémica entre José Régio y Alvaro Cunhal. Comienza entonces una intensa actividad teórica, prolongada en el decenio siguiente, paralela al movimiento de lo que los historiadores literarios lusitanos llaman *neorrealismo*, que da en los primeros cuarenta notables novelas sociales escritas por autores nacidos entre 1909 y 1916, como Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Manuel da Fonseca y Mario Dionisio, y se continúa luego con la también llamada «generación de cincuenta» de Vergílio Ferreira, José Cardoso Pires, Urbano Tavares, Augusto Abelaira, etc., quienes hacia 1960 tuercen su rumbo «neorrealista» en direcciones parecidas a las que nuestros escritores del medio siglo emprendieron tras la requisitoria de su compañero Luis Martín-Santos. Es, punto por punto, la situación que se hubiese presentado entre nosotros sin el tajo de la guerra civil, y estoy convencido de que, amortiguada cada vez más la pugnante inmediatez de aquel acontecimiento, la historia literaria española tenderá, desde esa nueva perspectiva, a ver aquella continuidad, independientemente de que haya existido o no como recepción, por parte de los jóvenes, de la narrativa social escrita por sus mayores. La propia presencia de esta problemática en la poesía de *Espadaña*, en Celaya y Blas de Otero, e incluso en las «vehementes defensas en pro de un arte *humanizado*»<sup>22</sup> que encuentra en *Garcilaso* alguien tan poco sospechoso como, precisamente, José Corrales Egea, son otros tantos índices de una veta común que afloraría en los treinta, cuarenta y cincuenta en el modo y medida en que las circunstancias lo permiten.

En esta breve excursión a la literatura vecina ha surgido la palabra *neorrealismo*, lo que da pie a que replanteemos, a modo de segunda apostilla al estado del asunto que nos ocupa, la cuestión terminológica que ya ha hecho correr mucha tinta.

Efectivamente, «novela social» parece ser más una denominación genérica, ucrónica y utópica, susceptible de ulteriores especificaciones, que en el caso de la novelística española de este período se han concretado fundamentalmente en dos: neorrealismo de una parte y de otra, «realismo social», o «social-realismo», «realismo crítico», «realismo dialéctico», «realismo socialista».

Cada vez me convence más la conveniencia de calificar como neorrealistas las primeras andaduras literarias y cinematográficas de los jóvenes del medio siglo. Neorrealistas, además, en el sentido más riguroso del término.

En 1950 llega a Madrid por valija diplomática una copia de *Roma, città aperta* que, proyectada a pequeños círculos y en privado por el Instituto italiano de Cultura causa, no obstante, una auténtica conmoción entre los jóvenes artistas (Pasarán diecinueve años antes de su estreno en España. Lógico, pues lo que Rossetlini presenta es ni más ni menos que el pacto antifascista de un párroco y un miembro del P. C. I. Es muy interesante estudiar, pero fuera de lugar ahora, cómo digiere la censura española a unos neorrealistas italianos y a otros no). Pero quien estaba llamado a ejercer una decisiva tutoría sobre ellos fue Cesare Zavattini, que

<sup>22</sup> José Corrales Egea, *La novela española actual*, Edicusa, Madrid, 1971, p. 21.

interviene en olor de multitudes en la inauguración, poco tiempo después, de la Semana del Cine italiana. En 1953, el número uno de *Revista Española* incluye la versión que hace de su relato *Totó il Buono* precisamente un romano de nacimiento: Rafael Sánchez Ferlosio, que agradece a Zavattini su «cordial y desinteresada colaboración» al enviarle la sinopsis argumental del mismo elaborada para su filme *Milagro en Milán*. Simultáneamente, la revista *Objetivo*, órgano de opinión cinematográfico del medio siglo, publica tres ensayos sobre él, escritos por Paulino Garagorri, Eduardo Ducay y Ricardo Muñoz Suay, y al año siguiente, su narración «Cine en casa». En 1954 lo tenemos de nuevo aquí, intentando rodar, sin éxito por causas censoriales, una película en colaboración con Berlanga y Ricardo Muñoz Suay, sobre la realidad viva de España percibida a lo largo de un recorrido de más de seis mil kilómetros por diversas zonas, las Hurdes incluida. (Zavattini tampoco puede realizar la idea del otro filme hermano, *Italia mía*, que planeaba al modo en que Dziga Vertov había realizado años antes, y sobre una sugerencia de Gorki, *Un día del mundo nuevo*, documento de la vida cotidiana en la Unión Soviética). En septiembre de ese año Eduardo Ducay publica en *Insula* una laudatoria semblanza, «Zavattini en realidad»<sup>23</sup>, donde, tras calificarlo de «padre del neorrealismo italiano», le atribuye el deseo, que el articulista aplaude, de «ayudar a que aquí el neorrealismo rompa su cascarón». Resume también parte de su ideario estético, ampliamente desarrollado después de un libro de Pío Caro Baroja<sup>24</sup>. Destaca Ducay que para Zavattini «vale más (...) la definición de una actitud ante la realidad que el triunfo estético», pues entiende que escribir un filme «es antes que otra cosa un problema de conciencia» para el italiano; resulta también su humanismo, que se manifiesta en la predilección que tiene por las gentes sencillas y humildes, y que desde su perspectiva de la realidad más verista se pueden obtener todos los matices: lo descriptivo sin duda, pero asimismo lo simbolista y lo poético. Tal afirmación podría servir de lema a *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, pero coincide a la vez con la declaración de intenciones con que se despedía ese mismo año *Revista española*: «afrontar las realidades que nos asedian y darles expresión artística».

Dejamos muchos datos en el fichero: de entrada, todos los referentes a nuestro zavatiniano cine neorrealista de entonces. Quedémonos con la literatura, aún a sabiendas de que no es legítimo este divorcio a la altura del 1954 español, fecha en que un destacado alumno del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, Jesús Fernández Santos, publica, en la misma editorial que hace *Revista Española* y en una colección dirigida por Antonio Rodríguez Moñino, *Los Bravos*, novela de un pueblo perdido en la montaña leonesa de la raya con Asturias, arquetípica de la interpretación neorrealista de lo social, como también lo pueden ser en ese mismo año las obras de Aldecoa, Goytisolo y Ana María Matute ya mencionadas.

Hay, con todo, otra interpretación de lo mismo por parte de alguno de estos novelistas y otros compañeros suyos de la generación. Un realismo más arrojado-

<sup>23</sup> n.º 105, 15 de septiembre de 1954. p. 11.

<sup>24</sup> *El neorrealismo cinematográfico italiano*, Colecc. Estela, Edit. Alameda, México, 1955.

zo y combativo, radicalizado tras los episodios de 1956 en que afloró el frente universitario e intelectual de la oposición política antifranquista. Son diversas las denominaciones que se han dado a esta tendencia, como ya recogíamos hace un momento. Pero, con las salvedades que apuntaremos, estamos de acuerdo con esta nota de Juan García Hortelano:

«Poesía social, novela social-realista, literatura del realismo social, fueron algunos de los términos acuñados en la época y que se siguen usando, cuando ya nada obliga a esos disimulos de la clandestinidad. A eso, en todo el mundo, la historia de las ideas literarias le llama realismo socialista y no hay por qué seguir ocultándolo. O ¿es por pudor?»<sup>25</sup>.

En síntesis, creo que cabe apostillar dos aspectos: Uno, si hubo *auténticas ideas* en ese realismo socialista del medio siglo; y dos, a cual de los tipos del mismo cabe adscribir el nuestro.

Efectivamente, hay una diferencia sustancial entre el realismo socialista consagrado como estética oficial pro Gronski, con el aval de Stalin, en 1932 y sus aplicaciones en el contexto de sociedades donde el totalitarismo soviético no está implantado. Allí, más que programa de una poética para los escritores viene a ser ni más ni menos que un código propagandístico coactivo. El Estatuto de la Unión de Escritores y Artistas Soviéticos lo define así: «método artístico que exige una representación verídica, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario y orientada hacia la transformación ideológica y educativa de los trabajadores en el espíritu del socialismo». Más descarnada es, por el contrario, esta otra definición de un intelectual praguense supérstite de la primavera: «El realismo socialista consiste en escribir el elogio del gobierno y el partido de tal manera que hasta el gobierno y el partido lo entienden»<sup>26</sup>.

Todas estas cuestiones, que yo no considero en modo alguno espinosas, afectan, en el plano teórico, al tema de las funciones de la literatura. Y la perspectiva ideal para enfocar dicho tema es, ciertamente, la de la recepción. El realismo socialista soviético funciona con los toros afeitados, pues finge intentar convencer a un lector que ya está convencido de grado o *malgré lui*. Otra cosa es hacer realismo socialista *in partibus infidelium*, jugando a la estratagema troyana, es decir, a establecer un circuito eficaz de comunicación y afirmación socialista despidiendo a un reducido, escasamente perspicaz pero muy suspicaz e influyente sector de destinatarios: los censores. Y ese fue el juego al que gallardamente se entregaron en la España franquista los Ferres, García Hortelano, López Salinas, Grosso, Nieto, Sueiro, Caballero Bonald, etc., después de *Central eléctrica*, 1958, la novela de Jesús López Pacheco que narra las transformaciones en la infraestructura social que provoca la construcción de un salto en tierras zamoranas. Leída junto a *Los Bravos*, nada impide hermanarlas como sendas novelas sociales. Pero, al margen de sus respectivos valores estéticos —que no son escasos, tampoco, en *Central eléctrica*— se advierten diferencias profundas en la intencionalidad. Un lector muy leído llevaría aquella, en lo ideológico, hasta —es un decir—

<sup>25</sup> El grupo poético de los años 50, p. 22.

<sup>26</sup> Cfr. Carlos Fuentes, «El otro K», *Vuelta*, n.º 28, 1979, p. 24.

El sentido humanista del socialismo de don Fernando de los Ríos, que Jesús Fernández Santos pudo improbablemente haber conocido, pues data de 1926, tres años antes de la primera traducción española de *El arte y la vida social* de Plejánov. ¿Y Jesús López Pacheco?

Es cuestión debatida. En 1957, como es notorio, José María Castellet publica *La hora del lector*, que rezuma compromiso sartriano por doquier, antes del apéndice donde se transcribe todo un párrafo de *¿Qué es la literatura?* (1948). Juan Goytisolo, desde el mismo título de su artículo de 1959 «Para una literatura nacional popular» conecta con uno de los temas centrales en el pensamiento estético de Antonio Gramsci, y en su libro del mismo año *Problemas de la novela* ya aparecen Lukács y Brecht. Pero, según leemos ahora en *Coto vedado*, el Goytisolo en 1956 era «un joven español imbuido de marxismo y adepto a las tesis del compromiso de Sartre»<sup>27</sup>, y hay que entender que lo primero remite a los clásicos de la economía, no de la literatura.

Viene esta confesión a ratificar algo que varios especialistas ya habían deducido: que el realismo socialista español encuentra a posteriori la teoría en los tratadistas foráneos de la estética marxista desde una práctica previa que, sin embargo, se acomoda fielmente a la siguiente definición de Bertolt Brecht: «Realismo socialista significa una fiel reproducción de la vida social de los hombre, desde el punto de vista socialista y con los medios que proporciona el arte. Esta reproducción debe arrojar luz sobre los mecanismos que mueven a la sociedad y debe provocar impulsos socialistas. Una parte sustancial del placer que debe proporcionar todo arte está representado, en el realismo socialista, por el placer que proporciona la conciencia de que la sociedad puede dominar el destino humano»<sup>28</sup>.

Más importante, pues, que la ideología fue la radicación de la protesta intelectual y universitaria, y, tras el aplastamiento de la misma en 1956-57 (de hecho, la Universidad no reacciona de nuevo hasta 1964-5), la concentración de todas las fuerzas de la resistencia —fundamentalmente, el PC, y a distancia, grupos menos organizados como el FELIPE y la USA— en el terreno cultural. Léanse si no el capítulo VII de *Los años sin excusa* de Carlos Barral, y las posteriores puntualizaciones de Ricardo Muñoz Suay (a quien ya hemos citado junto a Zavattini), a la sazón —son sus palabras— «responsable en Madrid del trabajo intelectual del Partido y ligado directamente a mi superior jerárquico Federico Sánchez (Jorge Semprún)»<sup>29</sup>.

Así son las cosas, o al menos, mi apostilla al estado de las cosas. Nada fuera de lo normal, por otra parte, ese balanceo —Gracián le llamaría *bivio*— entre

<sup>27</sup> Op. cit., p. 209.

<sup>28</sup> Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, 3, selecc. de Jorge Hacker, Edics. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, p. 202.

<sup>29</sup> En Monique Joly, Ignacio Soldevila Durante y Jean Tena, *Panorama du roman espagne contemporain (1933-1975)*, Université Paul Valéry, Montpellier, 1979, p. 335. Resulta también muy interesante a este respecto el artículo de Joan Estruch Tobella, «Un intento de realismo socialista español (La literatura y el PCE en la década de los 50)», en Ricardo Velilla Barquero (editor), *Actas del I Simposio para profesores de Lengua y Literatura españolas*, Barcelona, 1980, Madrid, 1981, pp. 133-151.

realismo comprometido en un sesgo humanista o en una dirección nítidamente política. Había ocurrido en la Italia de 1946, en la famosa polémica de la revista *Politecnico* entre un Palmiro Togliatti que esgrimía a Zdanov y un Elio Vittorini escudado en Gramsci. Más tarde, se le plantea la misma batalla al cine. En el «Congreso Internazionale di cinematografia» de septiembre de 1949 en Perugia, Cesare Zavattini (y Lattuada, y Blasetti) oponen un neorrealismo nacional y humanista a otro de partido, que defiende con reciedumbre Umberto Barbaro (y Carlo Lizzani y los directores del Este. Al fondo, también, Zdanov). La diatriba se prolonga. En 1951 la aviva un director del P. C. I., Giuseppe de Santis, y en el «Primer congreso sobre el neorrealismo cinematográfico» (Parma, 1953) continúa latiendo, entre Lizzani y Zavattini, con discreta victoria de este último.

Entre nosotros no cabía, desde las catacumbas, una discusión abierta como la italiana. De nuevo la historia mediatiza a la literatura, y los errores, donde los hubo, se superaron traumáticamente. Con buenas ideas se puede hacer mala literatura. Ya lo había dicho Bertolt Brecht: «La lucha contra el formalismo debe dirigirse tanto contra el predominio de la forma (...) como contra su liquidación»<sup>30</sup>.

Esa fue en 1962 la requisitoria de Luis Martín-Santos (nacido en 1924) a los novelistas sociales compañeros suyos de generación: es uno de entre ellos, comparte sus ideas y su oposición al régimen, pues milita en el también clandestino Partido Socialista del Interior. Su postura de intelectual y psicoanalista cae dentro del marxismo y su actitud estética es también realista. Sin embargo, *Tiempo de silencio* es un deslumbrante manifiesto contra la pobreza artística e intelectual de las últimas novelas sociales del medio siglo. Denuncia el presente de España —la acción transcurre en el Madrid de hacia 1949— pero lo hace en un estilo suntuoso, barroquizante, y sin limitarse a una mera presentación documental de una anécdota, sino transformándola en un discurso en el que los hechos están interpretados desde la historia y la filosofía. La metáfora y la ironía le sirven para burlar la censura. La obra conecta, por otra parte, con la tradición literaria española de un Quevedo o un Valle-Inclán e incorpora las técnicas y los modos de la revolución novelística europea de nuestro siglo. Como en el *Ulysses* a las desgraciadas aventuras del protagonista —que curiosamente, se encamina, derrotado, al final hacia un destino como el del médico de *Los Bravos*— subyace un esquema mítico, el de la aventura o periplo del héroe. Y entre el individualismo existencialista y el colectivismo socialista, Luis Martín-Santos opta por armonizar al Sartre de *L'Être et le Néant* con Karl Marx. Por eso, *Tiempo de silencio* por encima o al mismo tiempo que una crítica de la sociedad, es una meditación sobre las posibilidades del hombre para desarrollar un proyecto personal en libertad<sup>31</sup>. Y no el menor mérito de esta novela me parece ser el que haya restaurado un sus justos términos el realismo del pacto novelístico tal y como se daba en la España de los sesenta: los destinatarios de la novela eran los intelectuales

<sup>30</sup> *Escritos sobre teatro*, 3, edic. cit., p. 200.

<sup>31</sup> Cfr. Alfonso Rey, *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*, segunda edición, revisada, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1980.

y pequeños burgueses ya suficientemente concienciados como para aceptar la degradación estética de la literatura en favor de una denuncia que para ellos, precisamente para ellos, era innecesaria, por ya asumida. El proletariado prefería organizar su lucha por otras vías, y así la circulación efectiva de la mayoría de las novelas de nuestro realismo socialista fue muy reducida. También en esto era Martín-Santos realista. Fue el suyo un realismo dialéctico que reconcilió la novela con el arte y reflejaba un decisivo cambio de sensibilidad.

Apuntemos algunos índices de este cambio: 1962, que es el año de *Bomarzo*, da el premio Seix-Barral a *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. En 1963 Gonzalo Torrente Ballester escribe en el prólogo de su novela: «Lo que sí puedo asegurar es que *Don Juan* nació de un empacho de realismo». Y Cela en el de la 5.<sup>a</sup> edición de *La colmena*: «Al escritor que se siente Lazarillo de político, ¡qué ingenua soberbia!, seguirá el escritor que lo despreciará». Por su parte, José Marra López, uno de los activistas del 56 y crítico entusiasta de la novela social, posibilita con su libro *Narrativa española fuera de España (1939-1961)* el acceso a una tradición narrativa republicana rica, abierta, no unidireccional. Por esas fechas Fernando Claudín difunde en el n.º 1 de *Realidad*, revista cultural de los comunistas dirigida por Semprún e impresa en Roma, un artículo que reproducirá *Cuba socialista* y causa hondo malestar en la ejecutiva del P. C. E. Se titula «La revolución pictórica de nuestro tiempo» y critica sin tiento los dogmas del realismo socialista a la par que defiende la libertad de creación. En una «Carta de España» que Jaime Gil de Biedma envía a un semanario neoyorquino *The Nation*, a principios de 1965 se anuncia el desencadenamiento de «una intransigente reacción contra la literatura social que ha predominado, bajo diversos etiquetas y con varios matices, durante los últimos quince años»<sup>32</sup>. De 1967 son, en fin, las rotundas palabras de Juan Goytisolo: «Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambas: políticamente ineficaces nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres; creyendo hacer literatura política no hacíamos ni una cosa ni otra»<sup>33</sup>. Pero eso es otra historia que ya ha sido contada mucho mejor de lo que lo podría hacer yo ahora.

DARIO VILLANUEVA

<sup>32</sup> Véase reproducido en *El pie de la lectura, Ensayos 1955-1979*, Crítica, Barcelona, 1980, p. 206.

<sup>33</sup> *El furgón de cola*, p. 52.