

Nº 27  
261



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**  
**(SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA)**

**LA NOVELA SOCIAL ESPAÑOLA DE  
PREGUERRA**



**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIATURA EN LENGUA Y  
LITERATURA HISPANICAS  
P R E S E N T A :

**JOSE MARIA VILLARIAS ZUGAZAGOITIA**

MEXICO, D. F.

1992

**TESIS CON  
FALLA LE ORIGEN**



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

<b>PRESENTACION.....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCION: Consideraciones políticas y literarias que determinaron el olvido y la recuperación posterior de la literatura española de preguerra.....</b>	<b>9</b>
<b>1. El olvido de las narrativas vanguardista y "social" de antes de la guerra civil: una consecuencia de causas políticas y literarias particulares.....</b>	<b>10</b>
1.1. Los argumentos de la crítica de posguerra sobre la inexistencia de la narrativa por la superioridad de la poesía de la generación de 1927.....	14
1.2. El exilio y el franquismo como causas políticas de la eliminación de la narrativa española de antes de la guerra.....	18
1.3. Las causas literarias que pudieron determinar el olvido de la narrativa de preguerra; la crítica dedicada a otros narradores de mayor prestigio; la "excesiva" preocupación formal de las novelas de vanguardia y el doctrinarismo político de los relatos "sociales".....	23
1.3.1. Las encuestas anteriores a la guerra y los escritores de la generación del 98: Unamuno, Baroja, Azorín y Valle-Inclán.....	24
1.3.2. La "excesiva" preocupación formal de los narradores de vanguardia.....	27
1.3.3. El doctrinarismo político y el dogmatismo formal de los novelistas "sociales".....	28
<b>2. La recuperación de la narrativa anterior a la guerra civil.....</b>	<b>35</b>
<b>NOTAS.....</b>	<b>41</b>

1.	LA "PUREZA" DE LAS NOVELAS VANGUARDISTAS (1923-1931).....	47
1.1.	Polémica crítica sobre la supuesta "responsabilidad" de Ortega y Gasset en los cauces que siguió la novela de los años veinte.....	48
1.2.	Las tesis orteguianas sobre el arte y la novela. El des- acuerdo con Pío Baroja.....	58
1.3.	Los novelistas vanguardistas y la "pureza" de su quehacer literario.....	74
	NOTAS.....	84
2.	LOS NUEVOS RUMBOS NARRATIVOS EN TORNO A 1930: EL AUJE DE LA NOVELA "COMPROMETIDA" O "SOCIAL" (1927-1936).....	92
2.1.	La importancia de los novelistas rusos para los escrito- res "sociales". La narrativa pacifista francesa y alemana y otras influencias extranjeras.....	94
2.2.	La evolución del compromiso: del incipiente inconformismo de las vanguardias al desarrollo de la novela "so- cial".....	105
2.3.	El nuevo romanticismo. Los escritores sociales y sus con- cepciones artísticas, literarias y novelísticas.....	124
2.3.1.	El cambio de denominación: de la literatura de vanguardia a la literatura de avanzada. Reflejo del cambio de actitud frente a la nueva época.....	125
2.3.2.	La unión de la política y la literatura: una consecuencia del cambio de rumbo de la concep- ción artística del momento.....	132
2.3.3.	El rasgo característico de la época: el compro- miso histórico y político de la literatura so- cial.....	141

2.3.4.	El problema de la forma: ausencia o presencia de preocupaciones formales en los escritores sociales?.....	150
2.3.5.	El regreso a las corrientes estéticas decimonónicas: romanticismo, naturalismo y realismo.....	153
2.3.6.	Los temas de la novela social.....	159
NOTAS.....		161
3.	EL GRUPO DE LOS ESCRITORES SOCIALES. BIBLIOGRAFIA Y CRITICA.....	171
3.1.	Los escritores de origen pequeño-burgués que orientaron su obra narrativa hacia la literatura proletaria....	176
3.1.1.	Joaquín Arderius Fortún (1898-1969).....	176
3.1.2.	Andrés Carranque de Ríos (1902-1936).....	180
3.1.3.	José Díaz Fernández (1898-1941).....	183
3.1.4.	Manuel Domínguez Benavides (1895-1947)....	188
3.1.5.	César Muñoz Arconada (1898-1964).....	190
3.1.6.	Ramón José Sender (1902-1982).....	193
3.2.	Los escritores de origen proletario, militantes obreristas que escribieron desde una perspectiva ideológica de la lucha de clases, dentro de la literatura proletaria.....	199
3.2.1.	Isidoro Rodríguez Acevedo (1867-1952).....	199
3.2.2.	Julián Zugazagoitia Mendieta (1899-1940)..	201

3.3. Otros escritores sociales no incluidos en ninguno de los dos grupos anteriores.....	206
3.3.1. Pedro de Basaldua (¿-?).....	206
3.3.2. Benigno Bejarano (¿-1943?).....	207
3.3.3. Alicia Garcitoral (1901-?).....	207
3.3.4. Varios.....	209
NOTAS.....	210
CONCLUSIONES Y DISCUSION: Evolución de la novela española de 1923 a 1936: de la "pureza" al "compromiso".....	215
NOTAS.....	230
PALABRAS FINALES.....	233
HEMEROBIBLIOGRAFIA.....	243
1. Bibliografía directa.....	243
2. Bibliografía indirecta y general.....	244
3. Hemerografía.....	246
INDICE ONOMASTICO.....	248

## PRESENTACION

La generación de 1927 es conocida especialmente por la excelente labor creativa de un grupo de poetas de primera calidad. Sin embargo, durante los años veinte y treinta también existió una considerable producción novelística que ha sido empequeñecida de manera habitual por la crítica. En los últimos tiempos se ha puesto de manifiesto la necesidad de recuperar dicha narrativa, primero por una cuestión de tipo político, pues la muerte de Franco abrió nuevas puertas al estudio de periodos históricos tradicionalmente prohibidos por la censura, y después para tratar de definir el alcance de la prosa en esos años, sobrepasando el primer impulso de recuperación absoluta e indiscriminada de ese pasado histórico. El objetivo de la presente tesis se enmarca en ese proceso de recuperación y análisis de la narrativa de antes de la guerra civil española. No pretendemos hacer una revisión exhaustiva del tema sino más bien establecer una base general, con vistas a extenderla posteriormente mediante el repaso detenido y concreto de las principales obras novelísticas de la promoción. Señalaremos que aun cuando se mencionen aspectos importantes de la novela vanguardista de los años veinte -le hemos dedicado un capítulo-, el énfasis de la investigación se pondrá en la novela social; de ahí el título del trabajo.

Esta tesis consta de una introducción general y tres capítulos que tratan sobre diversos temas relacionados con la novela de los años veinte y treinta en España. En la introducción se expondrán los aspectos primordiales que condicionaron el olvido de la narra-

tiva anterior a la guerra, tanto vanguardista como social, por parte de la crítica contemporánea, a saber: causas políticas como el exilio y el franquismo, y causas literarias como la existencia de otros escritores de generaciones anteriores (en especial del 98), la preocupación casi exclusivamente formal de los narradores de vanguardia y el dogmatismo político y estético de los narradores sociales. Asimismo, se considerarán las causas fundamentales que llevaron a la recuperación de estas novelas varios años más tarde. El propósito de esta introducción es demostrar que no sólo se olvidó la narrativa de preguerra por motivos meramente literarios, sino que participaron otros de carácter político y social, así como en los intentos posteriores de recuperación.

En el capítulo primero se discutirán diversos aspectos relacionados con los narradores de vanguardia. En primer lugar, se presentarán las reflexiones que la crítica ha hecho en torno a la responsabilidad imputada a Ortega y Gasset sobre los cauces que tomó la prosa española joven de los años veinte. Esta sección será complementada con la explicación de las discusiones entre este filósofo y el escritor vasco Pío Baroja sobre la novela como género literario. (En estos dos apartados se utilizarán citas de críticos de cualquiera de los dos períodos comúnmente definidos: antes y después de la guerra, en una secuencia temporal que va desde los mismos años veinte y treinta hasta las posiciones más recientes que hemos hallado en la literatura consultada.) Por último, se mostrará la labor de los distintos narradores vanguardistas y sus concepciones teóricas y prácticas sobre la novela y la literatura en gene-

ral. El propósito de este capítulo es conocer la situación de la novela vanguardista en los años veinte, sus rasgos esenciales y sus principales críticas, para entender entonces el surgimiento de la tendencia social algunos años después como una reacción lógica y esperada. Pues si bien la situación histórica de los años posteriores coadyuvó a su desarrollo, en cierta medida apareció como respuesta inmediata al formalismo de las vanguardias españolas.

En el capítulo segundo hablaremos de los nuevos rumbos narrativos que aparecieron en torno a 1930: el cultivo de la novela social o comprometida de corte revolucionario. Principiaremos por un análisis de las influencias extranjeras que determinaron las características de esta novelística. A continuación, se desarrollará un posible esquema de evolución para esa literatura social, que irá desde los primeros atisbos inconformistas de la novela intelectual de vanguardia hasta el pleno desarrollo de una corriente social, con preocupaciones éticas y, si acaso, estéticas relacionadas con el realismo, el naturalismo y el romanticismo decimonónicos. Para concluir este capítulo se estudiarán las principales características de la nueva tendencia, así como su estrecha relación con presupuestos políticos, el cambio de denominación que hubo de efectuarse para nombrar la nueva narrativa y contrastarla con la de los escritores vanguardistas previos, el problema formal de estas novelas y, por último, su regreso a corrientes estéticas decimonónicas. Este capítulo pretende probar la existencia, no la calidad literaria, de una determinada tendencia prosística que la crítica de posguerra olvidó durante mucho tiempo.

Para finalizar, el tercer capítulo mostrará un panorama global sobre los escritores sociales, su biografía sucinta y todas las obras narrativas conocidas. Asimismo, se resumirán las consideraciones críticas más importantes que se han efectuado sobre estas novelas, con el fin de conocer de forma muy somera las opiniones vertidas sobre la importancia y los límites de esta tendencia literaria. La idea primordial consiste en conocer quiénes fueron los cultivadores fundamentales de la novela social, para analizarlos con un detenimiento mucho mayor en etapas posteriores de investigación.

Como señalamos con anterioridad, la tesis no pretende ser una revisión integral y acabada sobre el tema, pero sí establecer las bases generales para una investigación futura más detallada. Evidentemente, según como están las cosas, sería necesario realizar una lectura detenida de todas y cada una de la obras de los novelistas sociales, analizarlas y delimitar sus alcances pasados y actuales. Quizá merecería la pena proponer la reedición de alguna o algunas de ellas, pero esto podrá señalarse después de una lectura crítica de las obras aquí enumeradas. (Por cierto que las únicas novelas que se han reeditado son La venus mecánica y El blocao de Díaz Fernández y casi todas las de Sender.)

## INTRODUCCION

### CONSIDERACIONES POLITICAS Y LITERARIAS QUE DETERMINARON EL OLVIDO Y LA RECUPERACION POSTERIOR DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DE PREGUERRA

En los primeros años 30 no hay todavía vencedores y vencidos, pero, a partir del 36 comienza el triunfalismo de los primeros y la eliminación programática de los segundos. Una vez destruida, de manera feral y absoluta, la unidad de España y sobre todo entre los españoles [...], se erige a esta misma unidad en dogma fantasmal y consigna agresiva, y empieza esa larga etapa de mentira política que dura hasta hoy.

Luis Felipe Vivanco. Prólogo a Los cuatro vientos. Revista literaria de Madrid, 1933, 1976.

1. El olvido de las narrativas vanguardista y "social" de antes de la guerra civil: una consecuencia de causas políticas y literarias particulares

Siempre que se hace referencia a la literatura española de finales de los años veinte y principios de los treinta es obligatorio mencionar la floración de poetas que vio España en ese entonces: la generación de 1927. (1) No hay un solo crítico español o extranjero interesado en la época que no saque a colación los nombres de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda por sus indiscutibles méritos poéticos y literarios. Dicho grupo de poetas adquirió una cohesión y una integración envidiables, que le hizo ir reforzando poco a poco un sentido generacional y de relación con la época, conjuntando su riqueza expresiva y sus diferencias de estilo en una uniformidad de pareceres pocas veces repetida en la historia de la poesía española contemporánea:

Datos como una evidente holgura económica y una formación intelectual más sólida se integraron [en la consolidación del grupo] con otros dos igualmente reveladores: en primer lugar, con la conciencia de formar parte de una sociedad literaria deficiente, pero ya moderna en la que convivían, en plena madurez, las tareas de tres promociones con rica ejecutoria; en segundo lugar, con el hecho universal de un cierto elitismo juvenil y hasta deportivo que podía ejercerse desde la comfortable bohemia menor de la amistad, desde la complacencia de las lecturas mutuas, desde el previsto fracaso del libro o la revista minoritarios. En tanto estaban acolchados con respecto a ambiciones político-literarias (como las que habían dominado en las dos generaciones anteriores), asumieron con entusiasmo alborozado su condición de minoría literaria y su forma de expresión predilecta fue-

ron las pequeñas revistas poéticas de breve tirada y cuidadosa tipografía que resonaron ampliamente en la inquieta juventud universitaria de todo el país [...]. (2)

Estos aspectos definieron el sentir de una generación de poetas que se unió en sus formas expresivas: pasión por la pureza y su consecuente trivialización del papel histórico del quehacer artístico, el gusto por la metáfora y la espontaneidad creadora, aspectos todos enmarcados por la celebración del tricentenario de Góngora y por la admiración incondicional al poeta barroco.

Este particular y justificado interés de los críticos por los poetas del veintisiete ha hecho que se olvide a la casi totalidad de los prosistas. Entre los novelistas pueden establecerse cuatro tendencias relativamente bien marcadas: en primer lugar, los representantes de la generación del noventa y ocho que siguieron escribiendo novela en estos años; luego, los escritores jóvenes que cultivaban una técnica deshumanizada, preocupados por los aspectos formales del relato, capaces de dominar la metáfora y dueños de un estilo brillante, más cercanos en ocasiones al género poético que al narrativo; por otro lado, los escritores "sociales", también jóvenes, cuya preocupación fundamental se refería al momento histórico, político y social que estaba viviendo España y que veían en la literatura un arma o un vehículo para hacer triunfar la justicia en la sociedad. (3) Y, por último, otro grupo de escritores interesado en un realismo a ultranza, sin preocupaciones formales más allá de las proporcionadas por el realismo decimonónico, ni interesado tampoco en una novela política, social o histórica. Po-

dríamos proponer que los escritores del noventa y ocho y los vanguardistas publicaron en España desde principios de los años veinte hasta los primeros años de la nueva década; los escritores "sociales" comenzaron a escribir en las postrimerías de la década de los veinte hasta el estallido de la guerra civil en 1936 y los "realistas" constituyeron un grupo nebuloso y mal definido hasta la fecha. (4)

Tanto los escritores vanguardistas como los "sociales" han sido objeto de un olvido que sólo el paso de los años y la activa recuperación por parte de un grupo entusiasta de críticos ha ido atenuando de forma parcial; mientras que los "realistas tradicionales" esperan aún una revisión detallada que los saque del silencio. Muchos fueron los escritores que expresaron su preocupación con respecto al estado de la crítica sobre la narrativa de esos años.

Por ejemplo, Francisco Ayala, un novelista incluido en el grupo "deshumanizado" de los años veinte, señaló en un coloquio que el "espíritu vanguardista" fue denostado y vilipendiado poco tiempo después de finalizar las guerras española y europea, por causas "históricas muy justificadas y perfectamente comprensibles". (5) Tales ataques se tradujeron en la eliminación inmediata y consciente de una novela cuyos autores eran calificados, erróneamente en muchos casos, como simpatizantes de las posiciones conservadoras de la política española. Sin embargo, en este mismo coloquio, Andrés Amorós se alegró de la actitud de la crítica contemporánea que principiaba a recuperar a los novelistas de vanguardia, Jarnés, Espina, etcétera, "con los cuales se ha[bía] sido absolutamente in-

justo". (6) Por su parte, José-Carlos Mainer se quejó de la errónea y escasa valoración que se había hecho de los novelistas de vanguardia que rompieron con la estética realista anterior. Supuso que, dada su calidad artística y literaria, poco a poco se irían recogiendo del abandono y del malentendido:

Parece que la crítica de hoy comienza a desterrar el prejuicio que durante bastante tiempo afectó a la novela de una promoción de escritores que rompió ruidosamente con sus precursores realistas por boca de un portavoz tan calificado como Antonio Espina y en lugar tan significativo como el número 1 de Revista de Occidente [...]. (7)

Víctor Fuentes y Pablo Gil Casado fueron algunos de los principales escritores que propusieron que la desmemoria se había adueñado también de los novelistas "sociales", a quienes se trataba con "harto desdén", y determinaron la necesidad de recuperarlos para entender cabalmente el alcance y el valor globales de la promoción literaria de 1927: (8)

Comparten los novelistas sociales de esta época una peculiar forma de entender el arte, tienen unos rasgos tan destacados, sus ideas y personalidades son tan parecidas que, junto con un correspondiente grupo de poetas, forman una de las promociones más genuinas de la literatura española: la que se ha denominado de 1927. Los poetas han tenido más suerte que los novelistas, a quienes se ha tratado con harto desdén. Ciertamente, la poesía es de extraordinaria calidad, pero su superioridad de conjunto no justifica el silencio en que se mantiene a los prosistas. Es necesario actualizar y revalorizar a los novelistas, si se ha de llegar a comprender el verdadero alcance de la promoción. (9)

Por último, Francisco Rico también creyó que la crítica se había ocupado muy poco de ese grupo nebuloso y mal definido de escritores realistas: la llamada "reacción realista contra el arte nuevo" o "tendencia del realismo conservador", fácil de identificar en escritores como Bartolomé Soler, Pérez de la Ossa, Francisco de Cossío y Ramón Ledesma Miranda. Todos ellos, como hemos señalado antes, escritores alejados de las preocupaciones vanguardistas sobre la novela, pero también de las concepciones "sociales" de entonces, e interesados en cultivar una novela cuya estética siguiera los cánones realistas tradicionales.

Estos argumentos y ejemplos permiten establecer una conclusión bastante clara: todas las variantes de la narrativa española de preguerra, "novela vanguardista", "social" y "realista", han sufrido un olvido importante -demasiado persistente para ser casual- por parte de la crítica literaria de posguerra.

Resulta interesante tratar de presentar las causas que pudieron determinar su omisión de la historia literaria española, para entender entonces la dinámica posterior de su recuperación, así como las polémicas críticas al respecto.

**1.1. Los argumentos de la crítica de posguerra sobre la inexistencia de la narrativa por la superioridad de la poesía de la generación de 1927**

La calidad de los poetas, a quienes se concibió durante mucho tiempo como los únicos representantes de la generación, anuló la

simple posibilidad de aceptar la existencia de prosistas y narradores. En consecuencia, una de las primeras razones que propició el abandono de la narrativa de la generación del veintisiete fue pensar que no había existido. Entró entonces en el panorama crítico español una verdad de Perogrullo: no podía olvidarse ni recuperarse algo que nunca estuvo presente en la historia de la literatura. En opinión de ciertos críticos y escritores no cabía plantearse la necesidad de recuperar la narrativa de preguerra, vanguardista, "social" o de cualquier tipo, pues la guerra civil no había interrumpido ninguna producción importante.

Martínez Cachero, por ejemplo, aseguró de manera tajante que "la guerra civil no cortó un considerable cultivo novelístico, ni en calidad ni en cantidad, inexistente en España a la altura de 1936". (10) Sus argumentos al respecto se basaron en la consulta de la revista madrileña Índice literario de abril de aquel año, que reseñaba la publicación de sólo tres novelas, cuya importancia quedó restringida por la misma crítica de ese entonces: Mr. Witt en el cantón de Sender, Cinematógrafo de Carranque y Viejos personajes de Ledesma.

En el coloquio antes citado, Gonzalo Torrente Ballester afirmó también, contestando a una pregunta de Martínez Cachero, que antes de la guerra no se cultivaba la narrativa, porque "la generación del 27 menospreciaba la novela" (11) y porque ninguno de los escritores de promociones anteriores había producido nada interesante: Baroja se hallaba en decadencia, Pérez de Ayala no escribía y Miró había muerto hacía varios años. (12) Las únicas novelas cuya exis-

tencia reconoció fueron las de Valle-Inclán y las excesivamente breves de "grupos estilizantes minoritarios", mientras que negó la de los novelistas "sociales" y, en última instancia, la de cualquier tipo novelístico concreto:

[...] si hablamos de la novela como género cultivado por un grupo más o menos coherente de escritores que de una manera regular y cada uno desde su especial ángulo moral y estético colabora en un edificio colectivo, eso no existía ya, y desapareció en la década anterior. (13)

Una perspectiva similar fue la de José Corrales Egea, para quien la situación de la novela española de preguerra era poco halagüeña, restringiéndose a una producción escasa, de interés prácticamente nulo y, en gran medida, realizada por varios novelistas de generaciones previas:

Si hiciéramos un gráfico de la creación novelística española entre 1925 y 1936, nos encontraríamos con que las únicas novelas dignas de mención son obra de autores pertenecientes a la generación anterior, como Baroja o Valle-Inclán, e incluso mucho más viejos, como Palacio Valdés; mientras que el vacío novelístico es, entre los miembros destacados de la generación joven, casi absoluto. (14)

En estas observaciones se pone de manifiesto que para varios críticos la narrativa no se cultivó durante los años de preguerra y, por tanto, no se presentaba la necesidad de recuperarla. Quizá la consecuencia lógica de estas posturas fue olvidar a priori e intencionadamente a los escritores vanguardistas y "sociales" de la

época. El resultado fue lo que ocurrió durante los primeros veinte o veinticinco años de dictadura franquista. Independientemente de la presencia o ausencia de "valores literarios" específicos en estas obras, cuestión que debemos discutir con detenimiento, los escritores "sociales" y algunos otros catalogados como "vanguardistas" casi siempre estuvieron adscritos a partidos políticos de izquierda, todos proscritos o ignorados durante el franquismo, lo cual resulta una coincidencia muy significativa. Parece un esfuerzo particular del sistema político para suprimirlos de la historia española más que un abandono por causas literarias. Actitud que, dicho sea de paso, no tiene relación alguna con la valoración de la calidad de los relatos.

No obstante, a esta postura que niega la existencia de los escritores vanguardistas y "sociales" se opone otra que cree en la "ruptura de la historia literaria", (15) por causa de la guerra. Esta segunda postura crítica sostiene que se interrumpió un desarrollo literario particular -poético y narrativo- como resultado directo de la guerra civil y presupone la necesidad de leer la prosa vanguardista y "social" escrita durante los años de preguerra. (16)

Por supuesto, quizá el año de 1936 no registró una producción novelística importante, pero esto no cancela la existencia de un grupo de novelistas de vanguardia y otro de novelistas "sociales" en los años previos al estallido de la contienda civil, de lectura indispensable para elaborar un juicio valorativo actual de carácter estético y no sólo político.

1.2. El exilio y el franquismo como causas políticas de la eliminación de la narrativa española de antes de la guerra

La omisión de la narrativa de preguerra puede explicarse primeramente por causas de índole política, esbozadas en párrafos anteriores, que son diferentes para los narradores vanguardistas y para los escritores "sociales".

En el primer caso, muchos de los escritores exiliados vieron en la figura de José Ortega y Gasset al representante de una facción de la intelectualidad española que traicionó sus principios y dio el espaldarazo al régimen franquista. Esto propició una reacción inmediata de impugnación por cualquier postulado que estuviera relacionado con el filósofo madrileño. Como se le "culpaba" de los cauces tomados por la narrativa vanguardista en los años veinte y treinta, y como después de la guerra se veía en él a un traidor, los exiliados rechazaron el espíritu de renovación formal que había impregnado aquella narrativa, por un mecanismo reflejo bastante complicado. Si el filósofo había llevado la narrativa a un exceso formal y se había comprometido con el régimen franquista, el espíritu de vanguardia debería estar vinculado a esta situación. Tal asociación de ideas llevó a Max Aub, por ejemplo, a desprestigiar la figura de Ortega y, de refilón, la de los narradores vanguardistas. (17) Sin duda, Francisco Ayala se refería de forma indirecta a estos ataques cuando hablaba de las causas históricas "justificadas" y "comprensibles" que marcaron el desprestigio y la impugnación del espíritu vanguardista (Cfr. cita 5, introducción). Este

rechazo por parte de los exiliados, presente a partir de los años cuarenta, canceló la posibilidad de acercarse a obras de escritores e intelectuales de vanguardia, incluso también exiliados, como el caso de Benjamín Jarnés. Ya veremos más adelante la relatividad de cargar la "culpa" sobre Ortega y la parcialidad de los juicios estéticos al respecto, pero por ahora baste presentar esta situación como causa del olvido de la narrativa vanguardista de preguerra. (18)

Por su parte, el franquismo intentó dejar a un lado cualquier concepción estética con preocupaciones exclusivamente formales, para dedicarse a enaltecer, mediante un realismo monótono y con tonos de patriotismo de opereta, el pasado hegemónico español. La idea era recomponer una "unidad nacional" basada en los "valores tradicionales" del pasado imperial de España, suprimiendo para ello a la mitad de los españoles. Esta actitud de los primeros años de dictadura impidió el conocimiento de cualquier obra narrativa con intenciones "demasiado" formales, más por una preocupación política que estética. (19) Podemos recordar que muchos de los críticos fascistas que habían atacado el espíritu vanguardista durante los años treinta siguieron escribiendo después de finalizada la guerra. Ernesto Giménez Caballero, Pedro Sáinz Rodríguez, José Francisco Pastor, Ramiro Ledesma Ramos, etcétera, atacaron abiertamente la vanguardia literaria de su época y continuaron haciéndolo después de la guerra: (20)

No hay en la vanguardia solidez para ninguna cosa. No significó para la vida española la

llegada de una juventud bien dotada y animosa, que guerrease en todos los frentes. No dio a España una idea nueva ni logró recoger y atrapar las insinuaciones europeas más prometedoras [...] Desde luego, decimos nosotros, a todos se les escapa el secreto de la España actual, afirmadora de sí misma, nacionalista y con voluntad de poderío. (21)

La vanguardia literaria española de los años veinte, dados sus rasgos de cosmopolitismo y "anti-tradicionalidad", se hallaba por completo alejada del carácter patriótico y "nacionalista" solicitado por los fascistas. En el nuevo régimen, que aparentemente había venido a satisfacer los requerimientos políticos y culturales de estos últimos, no había cabida para la vanguardia y sus preocupaciones por la forma y por la universalidad.

En esta vuelta al pasado "grandioso" de España no entraba tampoco el conocimiento de escritores, poetas o novelistas, de tendencias políticas distintas a las permitidas por el régimen. En consecuencia, en la España franquista de posguerra se ordenó el silencio con respecto al pasado reciente: todo lo que oliera a República o a partidos de izquierda fue borrado de la historia contemporánea en un intento por acabar con una época muy peculiar no sólo de la literatura, sino también de la historia española. En este "borrón y cuenta nueva", los escritores "sociales" fueron también suprimidos, por el simple hecho de representar una época concreta y por su pertenencia a partidos políticos prohibidos. Podemos asegurar, sin miedo a equivocarnos, que ninguna de sus obras fue objeto de la menor revisión o lectura. El pasado se retrajo hasta mediados del

siglo XVII, haciendo desaparecer todo vestigio de la cultura previa a la guerra civil:

La obra de este grupo [los novelistas "socialistas"], truncada en flor como el proceso revolucionario al que se adhieren sus autores, constituye un importantísimo capítulo en la narrativa española contemporánea que hasta el presente -y por razones políticas bien obvias- ha sido ignorado o empequeñecido en importancia por la crítica. (22)

Como consecuencia de esta situación, los jóvenes escritores de posguerra no pudieron entrar en contacto directo con los textos producidos durante los años veinte y treinta. Debieron conformarse con un conocimiento teórico y superficial, pues no había ejemplares en bibliotecas ni en librerías. Además, la ausencia de reediciones y la imposibilidad de comunicarse con los autores, la mayoría muertos o en el exilio, completaron el cuadro de desconocimiento general.

En la década de los sesenta ya se quejaba Juan Goytisolo de la tendencia nacionalista auspiciada por el régimen franquista frente a la legítima necesidad de desarrollar una literatura nacional-popular:

[...] mientras una literatura nacional-popular aborda, sin prejuicios de ninguna clase, la problemática del hombre contemporáneo y trata de recoger y reflejar sus sentimientos y aspiraciones mediante una espontánea confrontación con la realidad, en la concepción nacionalista de un Eugenio Montes, de un Ernesto Giménez Caballero, tal confrontación con la realidad no es jamás espontánea: obedece a una selección arbitraria de lo que es "genuinamente" nacional

e implica la mutilación sistemática de todos los valores excluidos de la misma. (23)

Vinculaba además esta postura nacionalista con la decadencia cultural de España durante la posguerra, porque falseaba la realidad española contemporánea e idealizaba el pasado, llevando a "en-carar el presente mediante un esquema selectivo" y a cercenar "la realidad conforme a un esquema previo, es decir, de acuerdo a una concepción anquilosada del pasado [...]." (24) De forma indirecta, Goytisolo estaba cuestionando el compromiso de una literatura con una realidad ficticia: un compromiso distinto al que defendían los novelistas "sociales" de preguerra. (25) Las declaraciones de este escritor debieron generar una respuesta inmediata por parte de la crítica amparada por el franquismo, para intentar disminuir su importancia. Muchos escritores y directores de revistas y periódicos identificados con el régimen se opusieron por completo a los postulados de Goytisolo.

A partir de la década de los setenta, y en ocasiones muy entrada en ella, comenzó a hacerse frecuente la presentación de esta situación como algo que debería cambiarse. Ya había pasado hacia varios lustros el furor por realzar el pasado imperial español, pero se sustituyó por un interés muy concreto por incorporarse al modo norteamericano de desarrollo. En consecuencia, no desaparecieron el desconocimiento ni el silencio que se imponían sobre la historia y la cultura previas a la guerra civil. (26) Castellet perfiló alguno de los principales rasgos de la posguerra española y elaboró la tesis del "bloqueo de la memoria colectiva", o supresión de la

historia reciente, que pretendía borrar una "época singularmente fecunda de la cultura española que algunos han llamado «edad de plata»". (27) Por su parte, Fulgencio Castañar aseguró que la lectura de los escritores de preguerra, en especial los "sociales", no podría hacerse en su totalidad "[...] mientras en nuestra sociedad [la española] no se realice el tránsito definitivo a la democracia". (28)

Comenzaba entonces el principio de la recuperación de un pasado negado por años, con la intención de conocerlo y poderlo encarar. La muerte de Franco había abierto nuevas vías de acceso a ese pasado, pero habría de pasar aún cierto tiempo antes de delimitar los alcances de estas novelas vanguardistas y "sociales", pues los requerimientos y presupuestos del régimen se conservaron todavía por la inercia de casi cuarenta años.

- 1.3. Las causas literarias que pudieron determinar el olvido de la narrativa de preguerra: la crítica dedicada a otros narradores de mayor prestigio, la "excesiva" preocupación formal de las novelas de vanguardia y el doctrinarismo político de los relatos "sociales" (29)

Las causas que determinaron en el pasado la ausencia de lectura de una narrativa particular no pueden deberse en la actualidad sólo a circunstancias de tipo político, porque la situación española ha cambiado. En todo caso, durante el franquismo era válido invocar este tipo de causalidad para entender el silencio y el desconocimiento de la literatura de preguerra, pero hoy en día ya no. La

situación democrática vivida en la España actual imposibilita continuar con el argumento de que la eliminación de la narrativa vanguardista y "social" de preguerra se debió a causas exclusivamente políticas. El pasado ha ido enfrentándose y asumiéndose poco a poco, condición *sine qua non* para lograr entenderlo, ponerlo en su lugar y otorgarle el valor preciso. Si las circunstancias políticas que impedían la lectura de las obras narrativas de preguerra han desaparecido, sólo quedan causas de tipo literario como razones fundamentales para determinar su olvido. (30)

Como en el caso anterior de las causas políticas que impidieron el conocimiento de la narrativa de preguerra, los aspectos literarios que condicionaron su distracción de la literatura española fueron distintos para los vanguardistas que para los "sociales".

1.3.1. Las encuestas anteriores a la guerra y los escritores de la generación del 98: Unamuno, Baroja, Azorín y Valle-Inclán

Durante mediados de la década de los años veinte se efectuaron algunas encuestas para conocer las preferencias de los lectores españoles. Con toda su relatividad y sus limitaciones, pueden darnos una idea de los gustos de los intelectuales y del público en general con respecto a los novelistas del momento. Podríamos intentar utilizar esto como modelo y reconstruir entonces el proceso de recuperación que efectuó la crítica de posguerra sobre la época, tímidamente durante los años de censura y más abiertamente conforme

se acercó el fin de la dictadura franquista. Los nombres de los escritores españoles más mencionados en 1925 son los de Pío Baroja, Ramón del Valle-Inclán, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón Pérez de Ayala, Armando Palacio Valdés, Miguel de Unamuno, Azorín, Gabriel Miró y Ramón Gómez de la Serna, lo cual indica un conocimiento muy específico de los novelistas españoles representativos del noventa y ocho, del novecentismo y también de la vanguardia literaria. (31)

En una primera aproximación podría pensarse que la existencia de narradores de otras promociones acaparó la atención del público y de la crítica una vez concluido el régimen franquista. Es decir, igual que en la década de preguerra, el conocimiento de esta época se inició con la lectura de aquellos escritores más prestigiosos y mencionados de generaciones anteriores. En este sentido, Luis Fernández Cifuentes escribió que "algunos novelistas de generaciones anteriores ofrecían resultados mucho más sólidos y convincentes, incluso dentro de la misma experimentación". (32) Conviene entonces conocer cuál fue su principal actividad literaria durante los años veinte y treinta.

Los miembros de la generación del noventa y ocho que escribieron por estas décadas fueron Miguel de Unamuno, Azorín, Pío Baroja y Ramón del Valle-Inclán. Unamuno publicó La tía Tula (1921) y varias obras escritas en el exilio: Cómo se hace una novela, un diario poético, Cancionero, entre 1924 y 1930 (fechas de su salida y regreso a España) y su novela San Manuel Bueno, mártir en 1931. Azorín, por su parte, emprendió unos relatos de corte vanguardista: Doña Inés, de 1926, Félix Vargas, de 1928, novela titulada hoy en

día El caballero inactual; Superrealismo, de 1929, (actualmente El libro de Levante) y en 1930, la que se considera culminación de estos intentos vanguardistas e intelectuales, pero cuyo subtítulo hace referencia ya a una preocupación netamente social: Pueblo, "novela de los que trabajan y sufren". Pío Baroja siguió escribiendo sus "novelas de aventuras", en un lenguaje claro y sencillo que pretendía establecer una conversación fácil con el lector. Escribió la trilogía novelística «Agonías de nuestro tiempo» entre 1926 y 1927, y más adelante completó otra, llamada «El mar», iniciada en 1911 con Las inquietudes de Shanti Andía, y concluida con Los pilotos de altura de 1929 y La estrella del Capitán Chimista de 1930. Dentro de este marco de trilogías escribió también «La selva oscura», editada en 1932.

Valle-Inclán, hijo pródigo del noventa y ocho, publicó Martes de Carnaval en 1930, tres piezas teatrales de tipo esperpéntico, uno de cuyos títulos, La hija del capitán, de 1926, había sido prohibida por la censura primorriverista, a causa de su fuerte contenido crítico sobre la situación española que llevó al pronunciamiento militar de 1923. Las otras dos piezas que la acompañaban fueron Los cuernos de don Friolera (1921) y Las galas del difunto (1926). Además de estas obras teatrales, este escritor publicó en 1926 Tirano Banderas, una de sus novelas más importantes, e inició la serie novelística cuyo primer proyecto estaba conformado por nueve obras, conocido con el nombre de «El ruedo ibérico» o «Los amores de un reinado», del que sólo aparecerían dos y media: La

corte de los milagros (1927), Viva mi dueño (1928) y Baza de espadas (1932, inconclusa). Mainer ha dicho sobre estas novelas que:

[...] Valle-Inclán centró su mirada en los dos extremos de la escala social -las complicidades y conspiraciones del Poder y la sufrida esperanza de los pobres- y aun cabe suponer [...] que espera unir su vieja simpatía por el carlismo popular a su entusiasmo de neófito por los inicios del movimiento obrero español. (33)

En definitiva, la lectura de las novelas de Valle-Inclán publicadas en estas fechas resulta de capital importancia para conformar su perfil como escritor y, en gran medida, para entender los alcances estéticos de la novela en esta época particular. (Cfr. nota 4 de esta introducción.)

**1.3.2. La "excesiva" preocupación formal de los narradores de vanguardia**

Durante mucho tiempo, incluido el momento histórico en que se gestaron sus obras, se acusó a los escritores españoles de vanguardia de ser "malabaristas de la literatura" que estaban interesados en cualquier cosa excepto la novela. La pertinaz afirmación de que el género novelesco estaba agotado y no daba para más se tradujo en un alejamiento de técnicas realistas tradicionales: los novelistas comenzaron a buscar nuevas rutas estéticas para el relato y crearon un género híbrido que no fue del gusto de los críticos. Esta situación determinó la indiferencia de los lectores de novelas tradicio-

nales por las obras de escritores que "jugaban" con sus límites y alcances. Por tanto, el "nuevo" género no satisfacía el gusto de críticos ni lectores, por lo que fue dejándose a un lado y llegó a negarse como posibilidad creativa. Pero el paso de los años y el advenimiento de novelistas de excelente calidad, esta vez latinoamericanos, que pusieron en tela de juicio la estructura del género novelesco, y demostraron los aciertos reales de estas técnicas, modificaron la opinión del lector sobre la novela intelectual y vanguardista. (34) El cambio de actitud se ha hecho visible en los últimos años, con la aparición de análisis interpretativos y valorativos sobre escritores vanguardistas como Jarnés, Gómez de la Serna, Francisco Ayala, etcétera.

**1.3.3. El doctrinarismo político y el dogmatismo formal de los novelistas "sociales"**

En el caso de las novelas "sociales", las razones literarias del olvido deben encontrarse en otras perspectivas, pues la preocupación de sus creadores no estaba vinculada a un carácter exclusivamente estético. La consideración de este tipo literario concreto abarca cuestiones mucho más amplias que las simplemente críticas de si debe leerse o no. Este problema ha afectado la definición misma de lo que es la novela, la literatura e incluso el arte en general. Intentaremos perfilar los aspectos más importantes de este problema para luego retomarlo en las conclusiones y en las reflexiones finales de este trabajo.

Una primera reflexión importante sobre la novela "social" y el arte "comprometido" fue que su doctrinarismo político anulaba cualquier posible valor literario o artístico. O sea, que el arte "para algo" no podía catalogarse como arte en sí, sino como una mezcla heterogénea de noticias periodísticas y testimonios con escaso valor artístico. Esta postura presuponia entonces la necesidad de desarrollar o cultivar un arte "puro", sin preocupaciones más allá de las formales y estéticas.

Ortega y Gasset presentó una posición muy concreta sobre las posibilidades de "compromiso" histórico, político o social del arte en sus análisis sobre el "nuevo" estilo y en sus observaciones sobre la novela. En sus planteamientos acerca del hermetismo o necesidad de crear un mundo novelesco propio y aislado del exterior como condición esencial del relato (Cfr. nota 6 y apartado 1.2. del capítulo 1), Ortega asumió la imposibilidad de incluir los efectos sociales como parte integrante del problema de los estilos, dado el carácter totalmente extrínseco de aquéllos. Además, concluyó que también era casi imposible concebir la existencia de una "novela histórica", por la incompatibilidad entre la actitud creadora del novelista, artífice de un mundo cerrado e impermeable a la problemática exterior, y la del historiador, siempre pendiente de lo concreto y externo del mundo. De manera que la actividad del novelista-artista era irreconciliable con la del historiador y político:

Hay gentes que quieren serlo todo. ¡No contentos con pretender ser artistas, quieren ser políticos, mandar y dirigir muchedumbres, o quieren ser profetas, administrar la divinidad e

imperar sobre las conciencias! Que ellos tengan tan ubérrima pretensión para sus personas no sería ilícito; mas tal ambición les mueve a querer que las cosas contengan también ese multiforme destino. Y esto es lo que parece imposible. Las artes se vengan de todo el que quiere ser con ellas más que artista, haciendo que su obra no llegue siquiera a ser artística. Igualmente la política del poeta se queda siempre en un ingenuo ademán inválido. (35)

Con esta posición cancelaba la existencia de una novela "social" con "rasgos artísticos", por la imposibilidad de reconciliar las actividades novelística y política dentro del mismo género. La novela debería recrear un mundo propio, ajeno a preocupaciones políticas, y el ensayo histórico, político o social, por ejemplo, se encargaría de cualquier otro asunto de este tipo.

Para otros escritores de años posteriores, la novela "social" implicaba una fusión de elementos literarios que habían sido descartados ya de la historia contemporánea del género novelesco. Rafael Cansinos Assens se quejaba en los años treinta de lo problemático e insustancial del género, primero por su falta de "palpitación viva", en comparación con la novela alemana y rusa, que sí tenían razones históricas para desarrollar una tendencia "social", y segundo, por su regreso a estéticas decimonónicas superadas:

[...] la novela social, en cuanto dramático movimiento de masas que luchan y emplean una estrategia de gran estilo, tiene que adoptar forzosamente una técnica de folletín, al mismo tiempo que, por la calidad popular de sus héroes, asumirá a intervalos el pathos del melodrama [...]. (36)

También Machado tenía una opinión negativa sobre el valor literario del compromiso dentro del arte, bajo una perspectiva poética, pero factible de generalizarse para alcanzar a la novela o al arte en su totalidad:

En el plano de la política creo que el poeta jamás ha hecho nada; cuanto más, como Dante, la ha reflejado de un modo indirecto. La poesía jamás podrá tener un fin político y, en general, el arte. No puede haber un arte proletario ni un arte fascista. Las tentativas de Goebbels en Alemania para hacer un arte hitlerista. o las de Mussolini en Italia para poner al arte al servicio de su política, me parecen un error.

[...]

[...] En Rusia ocurre lo mismo. Todo lo que he leído de la literatura de la Rusia nueva es francamente superficial, y de ninguna manera se puede comparar con la producción de los viejos maestros rusos. (37)

La calidad de los narradores "sociales" quedó en tela de juicio desde la misma época en que se desarrollaron, por la sencilla razón de que su doctrinarismo político parecía impedir la creación de una novela con características literarias de importancia. A este respecto, el mismo Ramón Sender durante su primera época se refirió a la escasez de escritores de novela "social" y a la limitación de sus valores literarios:

La novela social tiene en España pocos cultivadores y los que hay dan en sus narraciones una impresión parecida a la que podía darnos, por ejemplo, un compositor mediocre que le pusiera música a la ley de accidentes de trabajo. (38)

Resulta evidente que el doctrinarismo político puede determinar problemas en la elaboración de obras artísticas, pues la finalidad política llega a opacar las consideraciones estéticas, haciendo la novela panfletaria, poco elaborada y demasiado "evidente" en sus planteamientos políticos y partidistas. Gil Casado señaló que podían detectarse varios fallos artísticos en la elaboración del relato "social", cuando el novelista era incapaz de reprimir su participación subjetiva y política en la elaboración de la trama, confundiendo el periodismo con la literatura:

[...] algunos escritores son incapaces de ceñir su obra a un estricto realismo selectivo de intención crítica y dejan que sus creencias o actitudes personales se inniscuyan en la narración; a veces, simplemente extreman el testimonio, creyendo que un reportaje periodístico puede llegar a ser una novela; además, existe la tendencia a confundir la misión artística con el deber moral o político, convirtiendo la obra en tribuna para la denuncia de abusos o injusticias; finalmente, por simpatía o sentimentalismo se puede caer en la tentación de hacer que los oprimidos resulten de una bondad infinita, y los opresores de una ilimitada maldad. Estas formas de enfocar la realidad conducen inevitablemente a una interpretación lírica, subjetiva o sectaria que no es adecuada a los propósitos del realismo crítico, pues no logran que trascienda la veracidad, artísticamente elaborada, del relato; en el primer caso, porque embellece o idealiza situaciones que en sí no tienen nada de bello o ideal; en el segundo, porque se interpretan los hechos como reflejo subjetivo del autor y no de una forma objetiva; y en el último caso, porque la realidad se adultera de modo que sirva para defender o atacar ciertos principios ideológicos. Estas tres formas de interpretar la realidad son los fallos de la novela "social"; algunos escritores no logran superarlos y como resultado sus obras, aunque sinceras y bien intencionadas,

resultan pobres artísticamente hablando, tienen como característica la ingenuidad. (39)

Por otra parte, el dogmatismo "estético" de dichos escritores y su aparente falta de interés por problemas formales determinó uno más de los aspectos negativos en la consideración de esta novela en años futuros. Los narradores "sociales" se adscribieron desde un principio a corrientes que la crítica ha catalogado como realistas, románticas o naturalistas, que recordaban estéticas decimonónicas alejadas de las inquietudes "modernistas" de entonces. El espíritu antirromántico y, en general, antidecimonónico de filósofos y escritores condicionó el olvido de esta narrativa.

El problema de los valores estéticos de la novela "social" o del arte "comprometido" no puede restringirse a las épocas de preguerra o posguerra españolas. Resulta de una complejidad tal que no ha terminado su discusión y se relaciona también con un planteamiento teórico sobre la literatura y el arte.

La polémica sobre la "pureza" o la "impureza" de la novela y del arte volvió a reavivarse en España durante la generación del cincuenta y cuatro, cuando las tendencias del arte comprometido volvieron a aparecer, ahora bajo el nombre de "realismo social" en lugar de "nuevo romanticismo". Esto condicionó la reaparición de dos posturas encontradas con respecto a la necesidad o no de incluir un compromiso en la *praxis* literaria y artística.

La posición de muchos críticos y escritores explica las razones literarias que determinaron el olvido de la narrativa "social"

de antes de la guerra civil. Juan Benet señaló la relación que existía entre un escritor "malo" y su dogmatismo estético:

Y tengo para mí [...] que el escritor más limitado acostumbra a ser aquel que subordina su oficio a [...] una doctrina literaria. Esto es, el que dice saber con certidumbre qué cosa es, o debe ser, la literatura; el que tiene ideas muy claras sobre ella -y mediante conceptos- puede delimitar el arte literario y establecer sus condiciones de contorno. (40)

El reconocimiento por parte de los propios narradores "sociales" de que "lo literario" era poco importante para la literatura "revolucionaria", "comprometida" o "social", por calificarlo un valor que reflejaba la decadencia burguesa, los llevó a la ausencia de lectores y finalmente al olvido. Sin embargo, el valor de "lo literario" debe ser primordial y esencial para distinguir obras, válgase la redundancia, "literarias". Muchos escritores de izquierda, Sartre entre ellos, lo han calificado como rasgo indispensable y distintivo de cualquier género literario, de manera que debe mantenerse una relación entre la "forma" artística o literaria y el "mensaje" o "contenido" de la obra:

Je rappelle, en effet, que dans la "littérature engagée", l'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient. (41)

Resta por analizar con mucho detenimiento si en realidad los novelistas "sociales" carecían de preocupaciones formales o si simplemente subordinaban una a otra, es decir, la estética a las preocupaciones sociales, históricas y políticas. Quizá las preocupaciones formales y estéticas se hubieran presentado conforme se fuera desarrollando su producción narrativa, si la situación política no les hubiese obligado dejarla a un lado y dedicarse a otro tipo de actividades, cuyo compromiso era más expedito y directo.

## 2. La recuperación de la narrativa anterior a la guerra civil

Durante los años sesenta y sobre todo durante la década de los setenta, los críticos principiaron a interesarse por la narrativa de la época anterior al estallido de la guerra civil. Podríamos suponer que inicialmente se dio una recuperación política, más que literaria, por el interés que despertaba en los jóvenes ese período histórico español, silenciado durante tantos años. Por supuesto, en esta primera etapa importaba mucho más hacer un recuento de todo lo que había sido dicho momento, más que una valoración literaria específica de las obras narrativas. En este sentido, el rescate de las novelas de preguerra está inmerso en un proceso mucho más general. El silencio que se les impuso a los españoles durante cerca de cuarenta años, y muy en particular a los jóvenes, les orilló a intentar recomponer el "pasado perdido". Todo aquello que tenía relación con él fue objeto de un rescate ansioso y global: obras

históricas, novelas, escritores, poetas, políticos, etcétera. En ocasiones parece prevalecer la idea de redescubrirlo a toda costa, independientemente de sus valores o cualidades. Y en el caso de las novelas, da la impresión de que los críticos pecaron de lo mismo que sus antecesores: unos las olvidaron sin leerlas, otros quisieron rescatarlas sin haberlas leído tampoco. Parece un proceso de enfrentamiento con el pasado para lograr entenderlo, darle su lugar, superarlo -si acaso- y asumir entonces la llegada del porvenir. Según los argumentos de Luis Felipe Vivanco, el desarrollo de la literatura española de los años treinta fue una evolución natural del formalismo exacerbado de los años veinte y debería leerse para superar el silencio político:

[...] los primeros años 30 -aunque resulte una perogrullada decirlo- son la continuación natural y hasta la coronación y superación de los años 20, mucho más ricos aún, y más fecundos, en planteamientos radicales a nivel europeo. Lo mismo en la lírica que en el ensayo, en la pintura que en la arquitectura -incluso en la investigación científica- hay una minoría de españoles exigentes y en forma, que va a seguir estando presente y activa hasta la nueva etapa de España sucedánea y disminuida que inaugura el 18 de julio. (42)

A esta primera etapa de adquisición absoluta de ese pasado perdido deberá seguir otra de mayor reflexión, en la que el tiempo y las consideraciones ensayísticas pondrán las cosas en su lugar, sin una valoración exagerada de los alcances de las narrativas vanguardista y "social", pero también sin su contrapuesta desestimación.

La lectura actual de la narrativa española de antes de la guerra resulta importante para comprender el sentido global de la generación del veintisiete, con los alcances y limitaciones de cada uno de los géneros literarios: poesía, ensayo y novela de una época particularmente interesante, conflictiva y rica de la historia de la literatura española. En este proceso de recuperación no puede ni debe olvidarse a los escritores o novelistas de vanguardia ni a los "sociales", precisamente por representar puntos de vista opuestos y radicales sobre la definición de la literatura, sus alcances y perspectivas. Ambas posiciones son, al fin y al cabo, reflejo de momentos históricos particulares.

La justificación del silencio que pesaba sobre los narradores vanguardistas por imputarles una preocupación "excesivamente" formal no puede mantenerse en una época que ha asimilado, con éxito y gusto, la literatura latinoamericana del "Boom". La preocupación formal sobre los alcances y definiciones de un género no determina la ausencia de valores literarios ni desacredita la importancia de un escritor.

Por otra parte, la inquietud social de un grupo reducido de escritores, pero interesante en sus planteamientos, no puede tampoco desacreditar la posibilidad de crear una novela de calidad, siempre y cuando se aleje del panfleto político evidente y del producto condicionado por factores exclusivamente externos. Ayala ha subrayado la buena intención de estos novelistas, respondiendo a una pregunta de Martínez Cachero sobre su inconformidad en los años veinte frente a aquellos que "convertían la literatura, y más

concretamente la novela, en una especie de sucedáneo del periodismo", (43) refiriéndose sin duda a los escritores "sociales" de entonces:

Hoy, cuando esa posición [la de los escritores "sociales"] está bastante desacreditada en el país, me inclinaría más bien a destacar las buenas intenciones a que responde y, probablemente, algún acierto que puede haber habido (sic) en esa línea de producción literaria. Porque a veces ocurre que un escritor se propone un plan, un propósito que no es artístico, y tiene genio suficiente para, a pesar suyo y a pesar del propósito, crear una obra de arte literaria. (44)

También se ha dicho que la lectura de los escritores "sociales" es indispensable, bien sea para usar sus obras como "puntos de referencia orientadores"; (45) para recuperar novelistas de excelente talla, como Sender y Carranque; (46) o porque "pueden aportar algo importante a la sociedad de nuestros días; no sólo el entronque con el eslabón perdido, sino [...] una pauta a tener en cuenta por nuestros narradores actuales [...]". (47) E incluso porque, según algunos críticos, dichos escritores llegaron a tener, a pesar de la censura franquista, un impacto determinante en la generación narrativa de los cincuenta, conocida como "de medio siglo". (48) A este respecto, muchos de los temas, denuncias e interpretaciones líricas de estos novelistas reaparecieron en los escritores de los años cincuenta en España.

Por último, se ha considerado asimismo que dichos escritores podrían servir para conocer los preludios de la guerra civil y para

hacer evidente la relación que existió, por primera vez en la historia española contemporánea, entre intelectuales y obreros. Fuentes lo ha manifestado de la siguiente forma:

La lectura actual de aquellas novelas [las "sociales" del 31 al 36] nos hace revivir el primer acto -en donde se anticipa ya el desenlace final- de la gran tragedia española. (49)

Por su parte, Castañar ha dicho que:

Lo realmente importante de esta narrativa [la "social"], para los lectores de hoy, puede que sea la unión de intelectuales y obreros en un frente común; esto supone la toma de conciencia proletaria por parte del intelectual. (50)

En este sentido, los "valores literarios" de las novelas "sociales" pueden no ser de primer orden, pero sí su relación con una época de la cultura española de sumo interés para el lector moderno. En un intento por recuperar la historia, los críticos literarios han sacado a la luz un grupo de escritores, vanguardistas y "sociales", que a pesar de sus grandes diferencias tienen algo en común: la extraña e infortunada "suerte" de haber vivido en un período, particularmente problemático de la historia española, la de haber sido testigos de él y la de haber sido suprimidos, en muchos casos de forma real y nada simbólica, para la supuesta "tranquilidad" de un régimen político. El argumento de la ausencia de valores literarios no puede conservarse sabiendo que fueron eliminados de manera apriorística. En muchas ocasiones se esgrime esta conjetura

sin siquiera haber leído las novelas, y el doctrinarismo político y panfletario no se presenta, en ocasiones, en algunos de ellos. (51) Por tanto, su lectura y análisis detenidos son indispensables para poderlos colocar en el lugar que les corresponde dentro de la historia de la literatura española, desde dos puntos de vista conjuntos: el estético y el histórico.

## NOTAS

1. Algunos críticos la denominan también generación de 1925, por ejemplo José Marra-López en su Narrativa española fuera de España (1939-1961), pero es mucho más común la fecha de la celebración del tricentenario de Góngora para referirse a ella.
2. José-Carlos Mainer. La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural, p. 211.
3. En su artículo: "Los escritores de la España Nueva: antiguos y modernos.- Valle Inclán, Azorín, contra la dictadura.- Del nihilismo a la esperanza.- Hacia una literatura humana", publicado en Monde, París, julio 11, 1931, Julián Gómez Gorkin ya distingue la existencia de estos dos tipos de narradores, los "vanguardistas" y los "avanzados", aunque los considera incluidos en una generación que dará mucho de sí: "la generación joven de escritores españoles; generación mucho más interesante por cuanto promete que por cuanto ha dado hasta ahora, pues aún no ha tenido posibilidad real de hacer una obra literaria". Citado en la antología de José Esteban y Gonzalo Santonja. Los novelistas sociales españoles (1928-1936), p. 56-57.
4. Evidentemente los escritores de la generación del 98 comenzaron a publicar novelas mucho antes de la década de los veinte, pero la fecha que escogimos se refiere a su actividad durante el surgimiento de la vanguardia literaria española. Muchas veces se ha considerado la participación de estos novelistas como la más importante de la época. A todos los representantes que escribieron durante estos años nos referiremos con un poco más de detenimiento en análisis posteriores dentro de esta misma introducción. Sin embargo, mencionaremos aquí a Unamuno, Azorín, Baroja y Valle-Inclán. Las novelas esperpénticas de este último son quizá las más destacadas de todas, por representar una nueva variedad del género narrativo y dado su carácter moderno y avanzado, aun para la época actual.
5. Coloquio entre Andrés Amorós, José María Martínez Cachero y Francisco Ayala. "Las narraciones de Francisco Ayala". En Francisco Ayala et al. Novela española actual, p. 46. Este volumen recoge una serie de conferencias y coloquios sobre la novela española reciente, que tuvieron lugar en la Fundación Juan March del 2 al 7 de junio de 1975. Dirigió y moderó las discusiones el escritor José María Martínez Cachero.
6. En el coloquio citado en la nota anterior, *ibid.*, p. 49.
7. *op. cit.*, p. 236.

8. Propuestas con las que se amplió la extensión misma de la generación, porque hasta ese momento no se veía a los narradores como sus integrantes.
9. Pablo Gil Casado. La novela social española (1920-1971), p. 91-92.
10. La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura, p. 8.
11. Coloquio antes citado en Ayala et al. op. cit., p. 125.
12. No todos los escritores llamaron a esta etapa de Baroja de decadencia, sino de continuidad y congruencia con su concepción sobre la narrativa. La última novela de Ramón Pérez de Ayala fue Justicia, publicada en 1918, y un crítico como Mainer piensa que este escritor representa un caso de apagamiento intelectual prematuro por causas desconocidas.
13. Ayala et al. op. cit., p. 126.
14. La novela española actual. (Ensayo de ordenación), p. 27-28.
15. Rafael Conte. "La guerra que perdió su novela. Recuento de las obras de las dos Españas". En Cultura. Suplemento mensual de El País, agosto 4, 1986. p. II.
16. Un mayor número de críticos apoya esta concepción: José Marra-López, Eugenio G. de Nora, Víctor Fuentes, Pablo Gil Casado, José Esteban, Gonzalo Santonja, José-Carlos Mainer, etcétera.
17. Ya veremos en capítulos posteriores la relatividad de la "culpa" de Ortega con respecto a la novela de los años veinte y el cuestionamiento que debe hacerse del mismo concepto de "culpa".
18. Además, los exiliados comenzaron a cultivar un tipo característico de literatura -poesía y narrativa-, impregnado de nostalgia e ilusión por la patria perdida y de un ansia inmensa por volver. Estas preocupaciones y este estilo peculiar hicieron entonces que dejaran en un rincón aquella literatura que se había escrito en los años previos a la guerra civil.
19. Uno de los ejemplos más notables -no por su calidad, sino por los resultados de los excesos en sus esbozos teóricos- la encontramos dentro del cine y corresponde a la película Raza, cuyo guión fue realizado -perpetrado resultaría mejor como verbo- por el propio Franco. Película de corte realista y nacionalista donde los buenos son bonísimos a fuer de católicos, apostólicos y romanos, y los malos, malísimos como consecuencia de sus ideas políticas "extraviadas". Las referencias al pasado imperial español y los valores tradicionales de patria, religión, pureza de sentimientos, etcétera, subrayan sus intenciones proselitistas.

20. Desconocemos, en realidad, si todos ellos vivieron después de la guerra o si murieron en la contienda. Pero el caso de Giménez Caballero es conocido como seguidor intelectual del régimen fascista, al igual que Rafael Sánchez Mazas, por ejemplo. En todo caso, el espíritu antivanguardista se conservó durante los primeros años del régimen, por la concepción nacionalista y nada cosmopolita que impregnó todas sus posiciones sociales y estéticas.

21. Artículo de Ramiro Ledesma Ramos para La Gaceta Literaria de 1930-1932. Citado en Mainer. *op. cit.*, p. 251.

22. Víctor Fuentes. "La novela social española (1931-1936): temas y significación ideológica". En Insula, p. 1.

23. "Para una literatura nacional popular". En Insula, p. 11.

24. *ibid.*

25. Debemos reflexionar un instante sobre este aspecto del compromiso de los escritores franquistas de posguerra. Dentro del gran cúmulo de cosas que cambia una guerra están también las concepciones literarias de algunos escritores. Durante los años veinte y treinta, Giménez Caballero, por ejemplo, atacó abiertamente las posiciones vanguardistas, defendiendo una novela nacionalista y de retorno al pasado hegemónico español. Sin embargo, tampoco podía aceptar la posición de los escritores "sociales", cuyas obras se comprometían con las necesidades y carencias del pueblo español. Las siguientes citas no son específicas de este crítico fascista, pero dan una idea del ambiente que reinaba en la España de posguerra. En la presentación de La Estafeta Literaria, una revista de posguerra, puede leerse lo siguiente: "No buscamos [...] el servicio del arte por el arte, sino del Arte y de las Letras por España y su Caudillo". Citado en Corrales Egea. *op. cit.*, p. 23. (El subrayado es del propio autor.) Otras revistas literarias, como Eccorial, Garcilaso, etcétera -cuyos nombres son ya significativos de la actitud de los escritores de posguerra- reivindicaban de manera consciente esa vuelta al pasado imperial: "Se trata de restaurar los ideales -y entre ellos los ideales literarios- de la época de los Reyes Católicos, del César Carlos y de Felipe II, saltando a través de los siglos XIX, XVIII y buena parte del XVII". Citado en *ibid.*, p. 19. De manera que también los escritores fascistas tenían un compromiso bastante claro con su época, si bien retrógrado y de signo contrario al de los escritores "sociales" de preguerra, compromiso político al fin. (Cabe señalar que Gil Casado descartaría este tipo de actitud comprometida de su clasificación y terminología de novela "social", por su vinculación con las fuerzas hegemónicas tradicionales. Para él, la novela "social" establece un compromiso radicalmente opuesto al de los fascistas.)

26. Muchos escritores jóvenes -y no sólo gente de esta profesión- entraron en contacto con los aspectos históricos previos a la gue-

rra antes de que terminase el franquismo, pero siempre de manera callada y a título de interés personal. La muerte de Franco y la desaparición del régimen permitieron un acceso mucho más directo y libre mediante la publicación de obras históricas y ensayísticas sobre la guerra, hasta entonces prohibidas o conocidas en la clandestinidad.

27. José María Castellet. Prólogo de La cultura bajo el franquismo, de 1977. Citado por Mainer. "El legado de la guerra en la literatura". En Santos Juliá. Socialismo y guerra civil. Anales de Historia, p. 196-197.

28. "La novela social durante la II República". En Tiempo de Historia, p. 60. (El subrayado es del autor.)

29. Resulta importante hacer una separación entre las causas políticas y literarias para entender el proceso de olvido de la narrativa de antes de la guerra. Sin embargo, esta distinción es ficticia y meramente "operativa" para facilitar el estudio, pues la mayor parte de las veces los condicionamientos históricos determinan los condicionamientos literarios. Por ejemplo, el hecho de que se abordara primero la lectura de narradores de otras promociones -Baroja, Unamuno y en menor proporción Valle, que también fue eliminado de la historia literaria española- puede deberse a cuestiones de tipo literario, pero también político: al régimen quizá le molestaba menos la lectura de escritores de la generación del 98 que la de escritores del pasado reciente español.

30. Sin embargo, varios críticos actuales, entre los que destaca Gonzalo Santonja, imputan al gobierno socialista un desinterés relevante por recuperar ciertas figuras del pasado socialista español. Se queja, con razón, del poco o nulo interés que el gobierno ha tenido en reeditar muchas de las obras narrativas de los escritores "sociales" de preguerra. Sus argumentos son muy convincentes al referirse a la necesidad de efectuar el trámite como un asunto del partido socialista, de manera organizada y formal, y no dejarlo a la buena voluntad de herederos y editores particulares. Esta situación, por supuesto, tampoco tiene nada que ver con cuestiones sobre la calidad literaria de las obras. (Ojo: esto no implica que creamos en una valoración indiscriminada de las novelas, sino en su lectura y análisis para decidir después cuáles van a ser reeditadas.)

31. Uno de los iniciadores de la "moda" de las encuestas fue Cipriano Rivas Cherif, que publicó sus resultados en distintas fechas del diario Heraldo de Madrid. La primera encuesta se realizó entre escritores e intelectuales que debían proporcionar siete nombres de novelistas contemporáneos españoles y siete novelas que por fuerza habría que presentarle a un extranjero culto interesado en la narrativa española. Su segunda encuesta fue más amplia y abarcó un mayor número de personas, no restringidas al ambiente intelectual de las tertulias madrileñas. Otros diarios madrileños siguieron el

ejemplo y El Sol, por mencionar sólo uno, realizó en un anexo dominical dedicado a la mujer una encuesta sobre el interés de las lectoras en los géneros literarios y en los escritores (españoles y extranjeros). Los resultados apuntaron hacia la novela como género predilecto y hacia dos escritores del Siglo de Oro y del realismo decimonónico: Cervantes y Galdós respectivamente. Varias revistas de la época efectuaron estudios de este tipo, para analizar la venta de novelas semanales en kioscos madrileños o para solicitar el nombre del escritor más importante del siglo XIX -Juan Valera fue el elegido entre los intelectuales españoles jóvenes-. Todas estas encuestas dan una idea general sobre el conocimiento que se tenía en la época sobre diversos escritores españoles y extranjeros, principalmente novelistas. (Consultar: Luis Fernández Cifuentes. Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República, p. 272-284, para revisar los datos de las contestaciones de estas encuestas.)

32. *ibid.*, p. 357.

33. Mainer. La edad..., *op. cit.*, p. 261.

34. Con este argumento no pretendemos equiparar la novela latinoamericana moderna con la novela vanguardista española de los años veinte, pero sí señalar que una actitud de preocupación formal no tiene por qué estar reñida con una calidad literaria de gran envergadura.

35. Ideas sobre el teatro y la novela, p. 47.

36. "Ramón J. Sender y la novela social". La Libertad, enero-febrero, 1933. Citado en Esteban y Santonja. *op. cit.*, p. 84.

37. Antonio Machado. Almanaque Literario, Madrid, 1935. En *ibid.*, p. 70. (Cfr. la nota 51 de esta introducción para ver un comentario sobre el tiempo de existencia de la literatura tradicional y la "social".)

38. Comentario aparecido en El Sol, en 1929. Citado en Fernández Cifuentes. *op. cit.*, p. 355.

39. La novela social española (1942-1968), p. XXIX-XXX.

40. Juan Benet. "Reflexiones sobre Galdós". Cuadernos para el diálogo, extra XXIII, diciembre, 1970. Citado por Darío Villanueva en "Las narraciones de Juan Benet". En Ayala et al. *op. cit.*, p. 134-135. (El subrayado es del propio autor.)

41. Recuerdo, en efecto, que en la "literatura comprometida", el compromiso no debe, en ningún caso, hacer olvidar la literatura y que nuestra preocupación debe ser [la] de servir a la literatura inyectándole una sangre nueva, al mismo tiempo que servir a la colectividad intentando darle la literatura que le conviene. Palabras

de Jean Paul Sartre en su Présentation des "Temps Modernes". Situations II. Citado en Johannes Lechner. El compromiso en la poesía española del siglo XX, p. 19. (La traducción es nuestra.)

42. Prólogo de Luis Felipe Vivanco a "Los cuatro vientos". En Los cuatro vientos. Revista literaria de Madrid. 1933., p. 8.

43. Ayala et al. *op. cit.*, p. 52.

44. *ibid.*, p. 52-53.

45. Marra-López. *op. cit.*, p. 21.

46. Eugenio García de Nora. La novela española contemporánea (1927-1932), p. 441-442.

47. Castañar. *op. cit.*, p. 69.

48. Gil Casado. La novela... (1920-1971). *op. cit.*, p. 138.

49. Fuentes. *op. cit.*, p. 4.

50. Castañar. *op. cit.*, p. 69.

51. Una reflexión adicional sobre los valores estéticos de esta narrativa se refiere al tiempo que pudo mantenerse en la historia de la literatura. Cuando se comparan los resultados de las narrativas revolucionarias rusa y española con la tradicional no se toma en cuenta lo novedoso de las primeras con respecto a la segunda. En otras palabras, el realismo tradicional tuvo varios siglos para concretarse y perfeccionarse. En el caso de la novela nueva, las condiciones políticas y sociales permitían, por primera vez en la historia de la literatura, el desarrollo de una novela comprometida con las clases menos favorecidas económicamente. Quizá el tiempo y su consolidación hubieran permitido una evolución de aquello que apenas comenzaba. (Sin embargo, los resultados de los escritores rusos posteriores tampoco son excesivamente halagüenos, pero sí los de la generación española del cincuenta y cuatro.)

LA "PUREZA" DE LAS NOVELAS VANGUARDISTAS  
(1923-1931)

Esto es para mí lo diabólico del arte moderno: obliga a revisar todo el universo. Los métodos son de una apariencia inocente que desconcierta; a veces, es un deliberado abuso de la técnica, otra es una mala jugada mezclada con perversión. Son adjetivos impropios en el verso, son colores de un absurdo malva, o como las caras verdes de Matisse, o formas incoherentes, como los árboles de grandes troncos de Derain, los monstruos de Chagall, las picardías de Grosz... ¿Es arte todo eso? Sí, es arte, como os explicaré más adelante, y, mal que os pese, es el único arte que podemos sentir hoy. Observad otra vez el paralelismo con las ciencias: la física se ha vuelto surrealista, experimenta con electrones que acaso son reales, pero actúan como si fueran hipotéticos; la biología se interesa en los fenómenos genéticos, los virus filtrables y los extractos de órganos que acaso no tienen vida, pero que actúan como si fueran seres vivos; la astronomía descubre nuevos universos, más allá de nuestra galaxia, que quizá ya no están allá, pero que actúan como si estuvieran [...]. Esto coincide con la filosofía moderna, que podríamos llamar de lo absoluto fenoménico; coincide con la música del tercio y cuarto de tono, hasta con la política irrealista pero eficaz de los dictadores. Más que nada coincide con el concepto del mundo moderno de que las cosas pueden ser de mil maneras.

Josep Pijoan, 1928.

1.1. Polémica crítica sobre la supuesta "responsabilidad" de Ortega y Gasset en los cauces que siguió la novela de los años veinte

The philosopher José Ortega y Gasset played a crucial role in the formulation of the novelistic theory of the Generation of 1927.

J. S. Bernstein. Benjamín Jarnés.

El escritor José Ortega y Gasset es una de las figuras más polémicas en torno al estado de la novela española de los años veinte. Las opiniones sobre su supuesta responsabilidad en los cauces que siguió ésta no sólo se polarizaron en aquellos años, sino que se reanudaron con nuevos bríos, varias generaciones después. Quizá el tono de la controversia haya disminuido en la actualidad, pero todavía permanece como referencia importante en los críticos que analizan esta etapa de la literatura española.

El pensamiento del filósofo madrileño sobre la literatura y el arte quedó plasmado en dos ensayos publicados conjuntamente en 1925: La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela. Por estas fechas, varios jóvenes escritores se dedicaron a cultivar una novela cuyos rasgos esenciales recuerdan las características desarrolladas en estos ensayos. Poco tiempo después, se criticó a dichos novelistas -a quienes se llamó "deshumanizados" y "discípulos" del filósofo- (1) por distorsionar sus teorías y proponer el cultivo de "un arte desrealizado, aséptico", (2) y a él se le atacó por confundir el concepto de "arte nuevo" con el de "arte decadente":

Ortega y Gasset es responsable, en el mundo hispano, de una parte de ese equívoco sobre el arte nuevo. Su mirada, así como no distinguió

escuelas ni tendencias, no distinguió, al menos en el arte moderno, los elementos de revolución de los elementos de la decadencia. El autor de La deshumanización del Arte no nos dio una definición de arte nuevo. Pero tomó como rasgos de una revolución los que corresponden típicamente a una decadencia. (3)

Como puede apreciarse, en estos primeros años de discusión lo que se reprochaba a Ortega, en realidad, era no considerar "arte nuevo" aquel que proponía un compromiso de la actividad literaria (o artística en general) con las clases menos favorecidas económicamente, y que luego se denominó "arte revolucionario de vanguardia".

Una vez terminada la guerra civil, las posiciones se hicieron aún más radicales. Max Aub, desde su exilio en México, vio en Ortega al causante de "graves males irreparables" en la narrativa de los años veinte. Después de llamarlo "oráculo" de fuerza sobrehumana para los jóvenes que le rodeaban, gran amante de lo exquisito-artístico y "enemigo del hombre medio" pasó a culparlo, junto con la Dictadura de Primo de Rivera y la celebración del tricentenario de Góngora, de la progresiva inclinación de la novela española hacia la estilización absoluta y de su consecuente desaparición:

De ese desprecio por los demás está empañada toda su obra y, lo que es peor, así castró a sus discípulos y reverenciadores que quizá no se sentían tan aparte como él. Mas por miedo de aparecer como tantos cercenaron y apagaron sus posibilidades noveleras en espera de no se sabe qué santo advenimiento y fueron recogiendo, gota a gota, la estilización preconcebida. (4)

El juicio de este autor no deja lugar a dudas: la "ortopedia orteguiana" limitó las capacidades expresivas de la joven generación narrativa, cuyos productos literarios resultaron de escaso valor: "Prosa menuda, invención pequeña, tiquismiquis pseudo-poéticos, y aun poéticos de verdad, arte muy menor". (5)

Por su parte, Rosa Chacel aceptó la influencia de Ortega en la literatura de ese tiempo, mas la calificó de signo totalmente contrario: la creyó muy positiva y estimulante para la novela contemporánea.

Casi en la década de los sesenta, Juan Goytisolo -menos apasionado que Max Aub, pero igual de contundente- argumentó que bajo la hegemonía intelectual de Ortega se dio la separación total entre el escritor y la sociedad, perdiendo la novela sus "contornos nacionales" para adquirir una forma "aséptica, cosmopolita, hermética". (6) Y no sólo eso, sino que su impacto sobrepasó las fronteras temporales de su época:

[...] las consecuencias de la teoría orteguiana de la deshumanización del Arte han sido incalculables y [...] sus efectos pesan, todavía, sobre la vida cultural del país. (7)

De una manera menos vehemente, el juicio de Goytisolo implicaba las mismas conclusiones que el de Aub: la influencia del filósofo había sido perjudicial para la novela española y aún después de la guerra se percibían sus efectos.

En ese mismo artículo, los editores de *Insula* incluyeron una nota introductoria en la que señalaban claramente no compartir las

tesis ni opiniones del autor, "especialmente al hacer responsable a Ortega de una situación novelística [...]". (8) Tales hechos fueron en España el principio de una polémica que siguió durante los años subsecuentes y que llegó a la actualidad sin su virulencia inicial.

La obra de Marra-López supuso un intento fallido para conciliar las posiciones al respecto. Principió por elogiar al filósofo madrileño como el gran potenciador de la cultura española, pero terminó por culparlo también "de los grandes errores cometidos por entonces". Consideró, además, que la defensa de sus dos ensayos se hacía por el simple hecho de ser él; negando cualquier tipo de crítica, por objetiva que ésta fuera. (9) Por su parte, el escritor se colocó, junto con José F. Montesinos, entre aquellos que matizaban sus juicios y podían reconocerle aciertos y errores, a diferencia de los defensores incondicionales, y de paso desacreditó el valor literario de las novelas de los jóvenes:

[...] Ortega contribuyó de manera decisiva, deliberada o inconscientemente, a potenciar una senda antinarrativa por excelencia. Los resultados, a treinta años vista, son negativos. Ninguno de los narradores deshumanizados brilla hoy por la obra producida en ese período. (10)

Se preguntaba también las razones por las que Ortega, en vista de las confusiones surgidas desde entonces, no puntualizó ni explicó sus doctrinas estéticas, ni por qué tampoco señaló un camino alternativo que pudiera seguir la narrativa.

Guillermo de Torre -acérrimo defensor de las vanguardias literarias de los veinte- contestó en un artículo de la Revista de Occidente, (11) que motivó otro del crítico en cuestión. Por último, de Torre dio su respuesta ese mismo año en otra publicación, (12) en la cual le acusaba de "defender a capa y espada el nuevo realismo novelesco" e incurrir "en la demasía de infravalorar cualquier estética contraria", así como caer "a la zaga de otros, en el nuevo lugar común de cargar la «culpa» sobre Ortega y sobre su examen del «arte deshumanizado»". (13) Calificaba, además, la novela vanguardista de mejor calidad que la realista "social".

Las discusiones continuaron en la siguiente década y otros críticos hablaron del deslumbramiento causado por el "talento seductor" de Ortega y el desvío de los escritores de su vocación como novelistas auténticos; (14) de la desorientación que provocaron sus ensayos en los novelistas jóvenes (15) o del rumbo que tomaron después de conocerlos, pues preconizaban la intrascendencia del arte, la imposibilidad de darle un uso distinto del estético y la importancia de la novela "bien hecha a nivel de construcción del lenguaje". (16)

Debemos detenernos un instante para reflexionar sobre el estado de la crítica en esos años. Parece evidente que quienes "culpan" a Ortega de las tendencias "deshumanizadas" de la novela vanguardista dan una valoración negativa de la misma. O mejor dicho, como consecuencia de negar sus valores literarios y narrativos buscan una figura a quien culpar. Aquellos que encuentran valores artísticos concretos en este tipo novelístico niegan la "responsabilidad"

e influencia del filósofo. (17) (Una excepción es la postura de Rosa Chacel.) Sería necesario dividir el problema en dos: dejar a un lado provisionalmente el aspecto de los valores literarios -con la ambigüedad que el término conlleva- y por el otro, la influencia o no de los ensayos orteguianos. Hecho esto, también resultaría indispensable evaluar el peso mismo de esta última, pues podría considerarse absoluta o relativa, como discutiremos más adelante.

Algunos críticos lograron, en cierta medida, no entrar en el campo de la valoración y trataron de dilucidar el impacto de las manifestaciones del filósofo. Hay quienes pensaron que su erudición y peso intelectual indiscutibles fueron factores determinantes en la influencia que ejerció en los jóvenes:

Ortega's thinking on literature had an extraordinary effect on a large number of Spanish writers and intellectuals. To them, Ortega represented, first of all, a living refutation of that part of the Black Legend which argued that Spain was culturally backward with regard to Europe, unable to produce philosophers, scientists, and writers of universal appeal and high calibre. (18)

Otros escritores, por el contrario, restaron importancia a su influencia e intentaron dar una visión basada en sus propias experiencias en aquellos años. Por ejemplo, Francisco Ayala, un novelista considerado "discípulo" del filósofo, opinó lo siguiente:

[...] Ortega no se interesaba por el arte en sí, o por el Arte Literario como arte, sino que era un observador de la vida. Y lo que le interesaba era interpretar filosóficamente los

fenómenos que se le ponían delante de los ojos [...]. (19)

Según Ayala, sólo registró lo que veía de "nuevo" en el ámbito artístico e intentó interpretarlo, sin crear un movimiento particular. Trató de entender las manifestaciones pictóricas del cubismo y las manifestaciones literarias afines, conservando, no obstante, sus preferencias personales por la pintura y literatura realistas españolas de Velázquez, El Greco y Cervantes. Este intento de interpretación le llevó a formular a *posteriori* una especie de teoría artística y literaria más bien descriptiva que normativa, sin pretender por tanto su aplicación expedita en una corriente concreta.

Si enfocamos el problema bajo este nuevo ángulo, Ortega no tuvo que, parafraseando a Marra-López, "puntualizar sus doctrinas estéticas" ni mucho menos "sugerir rutas artísticas alternativas". Como observador describió el acontecer artístico de Europa, sin emitir juicios de valor, colocándose desde una posición que intentaba ser crítica y objetiva:

Yo no pretendo ahora ensalzar esta manera nueva de arte y menos denigrar la usada en el último siglo. Me limito a filiarlas, como hace el zoólogo con dos faunas antagónicas. (20)

La descripción del momento artístico europeo ciertamente debió influir en la escritura de los jóvenes, mas no de manera exclusiva. El cambio de la concepción estética narrativa tuvo que darse en un marco más amplio de cambios culturales, políticos y sociales.

La Dictadura -dictablanda ha dado en llamársele- (21) tuvo que provocar sentimientos contradictorios. Junto a la censura de revistas y periódicos convivía una actitud aparentemente progresista. Censura, falta de libertad y el exilio obligatorio de escritores e intelectuales, al lado de un programa de mejoras de obras públicas, el "fin" de la guerra de Marruecos y la organización de dos exposiciones: la Iberoamericana de Sevilla y la Internacional de Barcelona, en 1929. Una mezcla que causó rechazo y aceptación simultáneos y quizá abrió ciertas perspectivas a la comunicación entre el país y el resto de Europa, rompiendo un poco el rezago cultural de España en esa época.

La mayoría de los movimientos renovadores europeos surgieron del inconformismo frente a la situación económica y social creada por el fin de la Primera Guerra Mundial y frente al estancamiento del arte en general. La pintura (Picasso, Braque, Chagall, Klee, Kokoschka, Kandinsky, Matisse, Mondrian); la música (Stravinsky y Falla); la arquitectura (Le Corbusier) y por supuesto la literatura fueron objeto de una renovación formal absoluta. (22) Este mismo momento de ruptura debió ejercer una fascinación particular entre aquellos españoles que se iniciaban en la poesía y en la novela.

De una manera simplista, podríamos pensar también que la novela intelectual se desarrolló en España como una reacción contra la estética naturalista, realista y romántica anterior, influida por el quehacer poético que empezaba a vislumbrarse. Quizá no por un "agotamiento" del género novelesco, sino por un espíritu de búsqueda de nuevos caminos estéticos. Este tipo de novela no empezó a es-

cribirse en España justo después de los ensayos orteguianos: Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró y el propio Ramón Gómez de la Serna la cultivaron desde antes. Los escritores jóvenes de vanguardia podrían ser considerados sus continuadores. Además, siguiendo con este condicionamiento puramente literario, por estos años se conocieron en España las obras de diversos autores extranjeros que también probaban los sabores de la novela vanguardista e intelectual. (23)

Otros factores que deben tomarse en cuenta son los evidentes cambios que ocurrieron en las ciencias y el impacto causado en sus observadores, enmarcados en una situación histórica y económica de entreguerras particularmente compleja. Adelantándonos un poco en la secuencia temporal de la crítica diremos que Mainer concibe la aparición de esta novela como el reflejo de dicha situación histórica:

Detrás de la disolución de la novela clásica-realista y su reemplazo por un relato densamente poetizado y profundamente introspectivo, ¿no hallamos la disgregación de lo consciente que Freud inició muchos años antes, la potenciación de lo intuitivo sustentada por Bergson, o, en una visión más amplia, la anulación de la personalidad ante el mundo del capitalismo de organización y agresión que instrumentó -con las masas de obreros parados y de pequeño-burgueses desclasados- el fenómeno universal de los fascismos? (24)

La crítica más reciente sigue analizando la participación del filósofo en el quehacer literario de la juventud vanguardista, pero no ha resuelto todavía el problema. Una parte continúa considerando su influencia como un obstáculo para el avance del realismo, al lado de la censura primorriverista. (25) Otra cree que Ortega no rea-

lizó exclusivamente una descripción objetiva del arte y la novela de los veinte, pues actuó exactamente como los novelistas por un mecanismo de igualdad de procedimientos:

Ortega hace de los medios (o las ideas) el objeto de su ejercicio, y en esto se identifica plenamente con los artistas (o pensadores); es decir, más que afiliarse a un grupo, está en él desde el principio, sin necesidad de confesarlo en tales palabras. (26)

Esta también resulta una perspectiva realmente interesante, porque plantea la inclusión del filósofo dentro de los mismos condicionamientos históricos, culturales y sociales que los novelistas. En comparación con las ideas de Ayala, por ejemplo, aquí no se parte del supuesto de un pensador con una capacidad objetiva que le permita abstraerse de su tiempo, sino de un ser humano atendido, como cualquier otro, a los avatares de la Historia. Con este pensamiento en mente no puede hablarse del "responsable de una situación", sino de un pensador que vivió una época particular e intentó describirla desde un punto de vista condicionado por los acontecimientos históricos y culturales.

Por último, otros escritores más ven en Ortega y su revista no a un "culpable", sino el medio que permitió a los españoles entrar en las corrientes artísticas mundiales más importantes, con todas las consecuencias que esto implicaba:

La Revista de Occidente supuso la incorporación activa de la joven intelectualidad española a los rumbos del pensamiento internacional de entreguerra [...], pero también señaló las pro-

fundas contradicciones de ese mismo pensamiento: una vacilación entre el clasicismo y el orden, entre el nacionalismo y el cosmopolitismo, entre el optimismo y la convicción de una inminente catástrofe cultural. (27)

En palabras del mismo Ortega, ante la disyuntiva de "fusilar" o esforzarse en comprender a los miembros de la joven generación, prefirió optar por esto último y proporcionarles los cauces necesarios para expresar sus propias ideas narrativas. De esta forma, tuvieron sus principales canales de expresión en las colecciones «Nova Novorum» y «Valores Actuales» de la Revista de Occidente y de la editorial Ulises respectivamente.

#### 1.2. Las tesis orteguianas sobre el arte y la novela. El desacuerdo con Pío Baroja

El año 1925 podemos verlo como un año de encrucijada: por un lado, todo ese gran cuerpo que forma la novela del siglo XIX se ve abocado a la dispersión de manera de hacer que impone el vanguardismo de los nuevos tiempos. Baroja, romántico también, defiende su existencia y su pervivencia. Ortega, clásico, trata de ver en lo que se vislumbra caminos que van a decir en el futuro. Para el novelista, su oficio era uno de los que no conocían el metro, para el ensayista, con fatalismo, venía a decir que la novela guardaba también unas formas.

Francisco Flores Arroyuelo. Introducción a La nave de los locos de Pío Baroja.

Las consideraciones de Ortega y Gasset sobre el arte y la novela, así como la controversia con Baroja, permiten entender la si-

tuación de la narrativa en la España de los años veinte. Aun cuando creamos que su influencia fue parte de un proceso histórico y cultural más amplio, sus teorías dan cuenta de lo que se hacía entonces.

En La deshumanización del arte analizó el quehacer del denominado "arte nuevo", utilizando principalmente ejemplos de pintura y, en parte, de música y de literatura. El otro ensayo, Ideas sobre la novela, supuso el intento de aplicar sus observaciones artísticas generales a la novela de la época, para obtener un diagnóstico aproximado del quehacer narrativo europeo y español en esos años. (28)

La publicación del primero de ellos generó una oposición inmediata frente al proceso que intentaba describir: la deshumanización o alejamiento del arte de lo humano. (29) El término se citó casi siempre entre comillas, para marcar su relatividad, discrepar de él, evitar asumir una responsabilidad ajena o temiendo incurrir en una interpretación errónea. Díez-Canedo pensó que no se había desentrañado su significado último y que se requería una lectura más detenida y crítica del texto. También hubo una referencia inmediata a la necesidad de humanizar el arte, que quizá procedía de una insuficiente comprensión del vocablo:

[...] lo «humano» de aquellos días no era algo concreto y definido: se limitaba a rechazar intuitivamente todo lo que pudiera parecer «deshumanizado» y a acoger preferentemente lo eliminado por los procesos de deshumanización. Ortega hubiera aceptado una coincidencia entre aquellos humanizar y deshumanizar: procedían por meras y mutuas negaciones [...]. (30)

La tesis última y más importante de este ensayo puede resumirse de la siguiente manera: la intrascendencia del arte era uno de sus rasgos más definitorios, consecuencia de su paulatino acercamiento a la deshumanización. Según el filósofo, el "arte nuevo" se estaba independizando de su antiguo carácter humano -léase representativo o figurativo- mediante una mayor estilización y un vuelco de la perspectiva tradicional. Por tanto, la metáfora estaba transformándose en uno de los elementos decisivos en la elaboración de cualquier obra artística.

Los jóvenes repudiaban las "formas vivas" o vigentes del siglo anterior, enfrentándose a la búsqueda de nuevos caminos estéticos, menos humanos, pero más cercanos a la plena justificación exclusivamente artística. Trataban de reivindicar la obra de arte como tal, independientemente de su interpretación y contenido humano. En este proceso, el arte estaba dejando atrás todo significado trascendental y se transformaba, justificado sólo por sí mismo, en juego y en ironía. El resultado final supondría un fenómeno de purificación del arte o de enfrentamiento con lo esencial:

Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Sería un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico. (31)

Las consecuencias de la deshumanización, es decir las interpretaciones que Ortega hizo de lo que "estaba sucediendo en el arte", delatan su marcado idealismo.

El observador del "arte nuevo" requería de una sensibilidad especial y particularmente desarrollada para poder entenderlo. No cualquiera tenía la capacidad de enfrentarse a él y descifrar su sentido, pues era un "arte de privilegio, de nobleza de nervios, de 'aristocracia instintiva'". (32)

El alejamiento del arte de los elementos humanos conducía al imperativo de un observador cuyo goce fuera estético. El realismo, el naturalismo y en particular el romanticismo, a causa de su excesiva dependencia de la realidad, era un arte propicio para que lo gozara "la masa". No necesitaba más que una sensibilidad común y corriente, acostumbrada a manifestarse mediante el goce cotidiano y vulgar.

La extremada elaboración del "nuevo" estilo requería de una visión particular para apreciarlo. La masa, carente de ella, pasaba por alto los rasgos verdaderamente artísticos, estéticos, e iba "a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra de arte esta[ba] aludida". (33) Se sentía agredida en su ser más íntimo, pues le faltaba ese "don" propio de los espíritus mejores: ese peculiar punto de vista artístico.

El segundo ensayo, Ideas sobre la novela, causó una resonancia similar a la del primero. El mismo año fue replicado por Pío Baroja en su "Prólogo casi doctrinal sobre la novela" que precedió a La nave de los locos. No obstante, las diferencias entre ambos autores

se habían manifestado varios años antes en su valoración de la literatura picaresca. En 1910, Ortega escribió lo siguiente:

La novela picaresca es en su forma externa una literatura corrosiva, compuesta con puras negaciones, empujada por un pesimismo preconcebido, que hace inventario escrupuloso de los males por la tierra esparcidos, sin órgano para percibir armonías ni optimidades. Es un arte, y aquí hallo su mayor defecto, que no tiene independencia estética; necesita de la realidad fuera de ella, de la cual es ella crítica, de la que vive como carcoma de la madera. La novela picaresca no puede ser sino realista en el sentido menos grato de la palabra; lo que posee de valor estético constituye justamente en que al leer el libro levantamos a cada momento los ojos de la plana y miramos la vida real y la contrastamos con la del libro y nos gozamos en la confirmación de su exactitud. Es arte de copia. (34)

Poco tiempo después, relacionó directamente la actividad literaria de Baroja con la novela picaresca, lo cual implicaba una cierta carga peyorativa. Para Ortega, en las novelas del escritor vasco no se "creaba un mundo", sino que exclusivamente se copiaba la realidad circundante. Al faltar esta actitud creativa, se procedía a una crítica, motivada totalmente "por el rencor". Desde estos años Ortega concebía la novela moderna como un mundo cerrado, muy elaborado desde el punto de vista estructural, y la de Baroja le parecía demasiado permeable o "porosa" a la realidad. (35)

Las primeras ideas de Baroja al respecto se publicaron en el año de 1919. (36) Principalmente le molestaba la afirmación orteguiana de que el realismo no podía ser creativo. Cualquier copia

debía implicar una actitud por parte del escritor, por lo que siempre ponía algo de sí mismo en sus obras:

El novelista no sólo ha de interpretar lo que tiene delante, sino criticarlo, cumpliendo así una función social purificadora. (37)

Enemigo de la retórica, Baroja prefería el humor como elemento novelesco, lo cual se traducía en un intento por reducir la sonoridad de la prosa con palabras que pasaran inadvertidas para el lector:

[...] mientras otros buscan la sonoridad o lo gráfico en la prosa, para él sería el ideal escribir con palabras esmeriladas y silenciosas, que no brillasen, ni metiesen ruido al pronunciarse. (38)

Esta divergencia de pareceres volvió a surgir a mediados de la década de los veinte, cuando la postura de Ortega quedó totalmente esclarecida en sus ensayos y la de Baroja en el suyo.

La primera tesis controvertida de las Ideas... fue el agotamiento o decadencia que Ortega observaba en el género novelesco. La imposibilidad de hallar nuevos temas había llevado a la novela a una disyuntiva muy clara: renovarse o morir. Tal renovación se había dado ya, pues si cualquiera analizara la evolución del género podría apreciar el paso progresivo de la narración escueta a la presentación elaborada. En otras palabras, la novela se había ido transformando en un género moroso: la disminución en la importancia del argumento o de la anécdota había obligado a que el lector y el

novelista prefirieran retardarse en la presentación e incrementar la densidad novelesca:

Conforme la perspicacia psicológica se ha ido desarrollando en el lector, ha disminuido su sed de dramatismo. El hecho es afortunado, porque hoy se encuentra el novelista con la imposibilidad de inventar grandes tramas insólitas para su obra. A mi juicio, no debe preocuparle. Con un poco de tensión y movimiento le basta. (39)

En este marco de morosidad, el novelista disminuía la definición de los personajes: dejaba que ellos se presentaran solos, con diálogos y pensamientos propios. No bastaba con decir: "el personaje es así", sino demostrarlo con su comportamiento. O mejor, que el lector infiriera sus rasgos distintivos. Se sustituía la simple definición por la complicada actuación, para incrementar la densidad psicológica -tal cual hacía Dostoievsky- (40) y reforzar la adquisición de un tempo lento. La novela moderna, entonces, había reemplazado su pasado carácter dramático por un gusto en la presentación:

[...] atribuía yo a la novela moderna, como su "misión esencial", describir una atmósfera a diferencia de otras formas épicas -la epopeya, el cuento, la novela de aventuras, el melodrama y el folletín- que refieren una acción concreta, de línea y curso muy definidos. Frente a la acción concreta, que es un movimiento lo más rápido posible hacia una conclusión, lo atmosférico significa algo difuso y quieto [...]. (41)

Ortega veía en la trama un peso muerto desde el punto de vista estético, pues era "un elemento no más que mecánico". En consecuencia, la novela moderna solicitaba su paulatina disminución hasta un *minimum*, a partir del cual no podía prescindirse de ella. Según su opinión, la novela de Proust representaba un ejemplo vivo de lo que ocurría cuando se anulaba toda la trama: el texto se volvía parálitico y demostraba entonces la imperiosa necesidad de un mínimo de acción o trama.

Las secuelas de este constante correr hacia la presentación y la reducción de la anécdota fueron dos postulados que también se discutieron hasta el cansancio. Por un lado, el aislamiento del lector de la realidad -con otra implicación desarrollada ya en el primer ensayo: la intrascendencia de la novela- y por otro, la dificultad de su lectura para los "no iniciados". Procedamos por partes.

El escritor moderno debía incluir al lector en el mundo propio de la novela. Para ello tenía que construir un "recinto hermético, sin agujero ni rendija [para la realidad externa]", con el objeto de separarlo de su materialidad circundante:

La táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela. (42)

Según el filósofo, el novelista moderno interrumpía todo contacto entre el mundo novelesco y el real: debía ser un "divino sonámbulo" que contagiara al lector de ese "sonambulismo". Los ele-

mentos de imaginación y de realidad tenían que funcionar para hacer sentir al lector rodeado de novela por todas partes. Aun cuando se incluyeran elementos realistas en el interior novelesco, su construcción debía aislar al lector de su entorno. Este hermetismo y aislamiento eran "necesidades puramente estéticas" impuestas a la novela; su existencia dificultaba e incluso imposibilitaba el desarrollo de la novela histórica o con cualquier otra pretensión que no fuera artística, (43) y de paso, lanzaba la novela hacia la intrascendencia más absoluta:

Esta es la razón por la cual nace muerta toda novela lastrada con intenciones trascendentales, sean éstas políticas, ideológicas, simbólicas o satíricas. Porque estas actividades son de naturaleza tal, que no pueden ejercitarse ficticiamente, sino que sólo funcionan referidas al horizonte efectivo de cada individuo. Al excitarlas es como si se nos empujase fuera del intramundo virtual de la novela y se nos obligase a mantener vivaz y alerta nuestra comunicación con el orbe absoluto de que nuestra existencia real depende. ¡Cómo voy a interesarme por los destinos imaginarios de los personajes si el autor me obliga a enfrentarme con el crudo problema de mi propio destino político y metafísico! El novelista ha de intentar, por el contrario, anestesiarlos para la realidad, dejando al lector recluso en la hipnosis de una existencia virtual. (44)

Este argumento de intrascendencia fue uno de los más discutidos por ese entonces, confundiéndolo en ocasiones con una actitud "antirrealista". (45) Nos parece, hoy en día, que Ortega sí creía en las posibilidades "realistas" de la novela, siempre y cuando estuvieran impregnadas de una considerable dosis de imaginación y

creaban un mundo propio, aparte de la "verdadera" realidad. La idea se orientaba más hacia la negación de un compromiso político, social, histórico, etcétera, para la literatura y el arte que hacia la negación del realismo. La novela española parecía rebelarse contra cualquier "compromiso" que no fuera puramente artístico y contra la copia exacta, sin un atisbo de imaginación y creatividad. Este resultaba el significado de "realismo" en su "peor acepción": la copia sin imaginación:

[...] se supone torpemente que la psicología en la novela es la misma de la realidad y que, por tanto, el autor no puede hacer más que copiar ésta. A tan burdo pensamiento se suele llamar realismo [...]. Las almas de la novela no tienen para qué ser como las reales; basta con que sean posibles. Y esta psicología de espíritus posibles que he llamado imaginaria es la única que importa a este género literario. (46)

Además del hermetismo y la intrascendencia, con su incremento descriptivo y presentativo, Ortega dividía en dos las actitudes que los seres humanos tomaban frente a la vida y el arte: (47)

Cabría resumir las dos actitudes vitales más antagónicas que existen diciendo que para la una -la noble, exigente- el ideal de la existencia es no abandonarse, eludir la orgía, al paso que para la otra -la popular- vivir es entregarse a la emoción invasora y buscar en la pasión, el rito o el alcohol, el frenesí y la inconsciencia. (48)

La novela moderna iba dirigida por fuerza a esos "espíritus nobles y exigentes", capaces de penetrar en su complejo y elaborado mundo virtual.

La réplica de Pío Baroja señalaba ciertas direcciones más cercanas al realismo tradicional que las del otro escritor. Discrepaba radicalmente del supuesto agotamiento del género, (49) pues pensaba que la novela aún tenía un camino muy largo por andar y, al igual que la ciencia, no lo había dicho todo. No podía ser un género concreto y bien definido, porque:

La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente. (50)

Acusaba al filósofo de doctrinarismo si pensaba que para un género tan variado podía o debía existir un molde único. Muy al contrario, en la novela cabía todo: ciencia, religión, arte, política, psicología, etcétera.

Con respecto a la idea del hermetismo progresivo en la novela, creía que definitivamente podía concebirse una forma cerrada e impermeable a la realidad, pero más bien como un "ideal artístico" inalcanzable, pues no existía una sola novela totalmente aislada del mundo concreto. A la inversa del pensamiento orteguiano, Baroja aseguraba que la novela requería un contacto permanente con los aires purificadores de la materialidad, para mantenerse como inagotable cantera:

El escritor puede imaginar, naturalmente, tipos e intrigas que no ha visto; pero necesita siempre el trampolín de la realidad para dar saltos maravillosos en el aire. Sin ese trampolín, aun teniendo imaginación, son imposibles los saltos mortales. (51)

Baroja calificaba la morosidad de "antibiológica y antivital", por considerarla exclusivamente un elemento retórico, pesado e insustancial para la trama. Prefería anteponer la sencillez explicativa y el mantenimiento de tramas y acciones que conservaran el interés de la novela como vehículo de entretenimiento. Baroja volvió a pronunciarse, como ya lo había hecho para la literatura picaresca, en contra de los "párrafos redondos y de las palabras raras"; en definitiva, en contra del ruido de las palabras y de la actitud "moderna" que daba a las novelas el aspecto de "productos de despacho" excesivamente elaborados y cuidados, sin pizca de espontaneidad. Opinó acertadamente que:

Con el tiempo, cuando los escritores tengan una idea psicológica del estilo y no un concepto burdo y gramatical, comprenderán que el escritor que con menos palabras pueda dar una sensación exacta es el mejor. (52)

Por último, rebatió otras dos afirmaciones orteguianas. Pensaba que los escritores sí podían hablar por sus personajes, como lo habían hecho Cervantes, Dickens y el propio Dostoievsky, sin que esto mermara la "calidad literaria" de las novelas. Y se pronunciaba en contra de cualquier concepción noble o aristocrática sobre la literatura y el arte. Su sola mención le molestaba, mas aceptaba la

posibilidad de estar usando una acepción distinta a la del filósofo.

La controversia entre ambos escritores nos permite entender la situación de la novela en los años veinte. Por un lado, las ideas de Ortega reflejan las inquietudes de los jóvenes por encontrar otros caminos estéticos para la narrativa, acordes con los nuevos momentos culturales, históricos y sociales. Es decir, el deseo de hallar una forma "nueva" para expresar una sensibilidad y un modo de ver el mundo distinto al pasado. Las consideraciones de Baroja, por el contrario, identifican el sentir de un novelista ya formado que, habiendo probado diversas rutas estéticas, prefería transitar por un camino tradicional y mejor conocido.

Debemos discutir algunos de los supuestos de ambos escritores, para dar una idea más certera de la crisis por la que pasaba la novela española. En primer lugar, el supuesto agotamiento de temas planteado por Ortega es un argumento que no puede circunscribirse a los años veinte en particular. En casi todos los momentos de la historia de la literatura los temas han sido los mismos, lo único que ha cambiado se relaciona con la forma de desarrollarlos y exponerlos. Incluso podría plantearse una especie de "moda" en la reincidencia de los temas por parte de los escritores, sin que esto señale un "agotamiento" del género. (53)

Por otro lado, algunos críticos piensan que las generalizaciones hechas en el primer ensayo orteguiano no pueden aplicarse para la novela; lo cual lleva a cuestionar la posibilidad de "deshumanizarla". Este proceso es relativamente fácil de aceptar para formas

artísticas elaboradas con elementos diferentes a las palabras, pero no para el género narrativo:

In any case, it would seem that some misunderstanding of Ortega is at the root of the criticisms of the so-called "dehumanized novel". For in reality, Ortega's The Dehumanization of Art was essentially an essay on painting. And while it is possible to have a dehumanized painting, it is quite impossible to have a dehumanized novel. This is due not only to the fundamental nature of the novel as an interpretation of human life; it is due also to the fact that the materials a novel must have on its surface are entirely different from those a painting must have. (54)

Mientras la música y la pintura se alejan de un tradicional carácter figurativo, la novela presupone una proximidad mayor con la "realidad", lo que no implica necesariamente la ausencia de imaginación. El mismo material con que está elaborada -la palabra- marca una cercanía con la realidad humana que no se halla tan palpablemente en otras disciplinas artísticas. Esta consideración casi puede desprenderse de los propios ensayos orteguianos. El primero señala claramente el alejamiento del arte de su carácter figurativo y el segundo abre las puertas a una novela cuyos elementos pueden ser cualquier cosa (aspecto que Ortega explica quedará excluido de su análisis):

Uno de los puntos que dejo intactos fuera mostrar cómo es la novela el género literario que mayor cantidad de elementos ajenos al arte puede contener. Dentro de la novela cabe casi to-

do: ciencia, religión, arenga, sociología, juicios estéticos -con tal que todo ello quede, a la postre, desvirtuado y retenido en el interior del volumen novelesco, sin vigencia ejecutiva y última. Dicho de otra forma: en una novela puede haber toda la sociología que se quiera; pero la novela no puede ser sociológica. La dosis de elementos extraños que pueda soportar el libro depende en definitiva del genio que el autor posea para disolverlos en la atmósfera de la novela como tal. (55)

De forma que quizá el alejamiento absoluto de la realidad que propone para la novela moderna no lo sea tanto o suponga una exageración del autor. Como habíamos señalado antes, más bien nos inclinamos a pensar que el idealismo manifiesto de Ortega le llevó a negar cualquier intento de compromiso para la novela española. Esto no implica la supresión de elementos realistas, sino la de cualquier intención política, social, histórica, etcétera, distinta de la artística y estética. En este sentido, no hay contradicción con la idea barojiana del "género multiforme", pero sí en la ausencia exigida de una "función social purificadora".

Otros críticos creen que lo único que hizo Ortega al exaltar la obra de Proust y Dostoievsky fue el reclamo de una mayor densidad psicológica para el género. La copia "exacta" del naturalismo y del romanticismo la reputaba inadecuada y había que darle una mayor intensidad a la novela, así como propiciar una mayor participación del lector. Cuando analizó la reducción de la trama y el aumento en la presentación estaba considerando la necesaria participación del lector en la elaboración de los personajes:

Ortega expresses his belief that what is important in a novel is not the theme, or the plot, but rather the manner in which the novel is written [...]. This position emphasizes drama rather than painting in the novelist's presentation of his fictional materials. The reason for this is that the reader is forced to participate in the novel if the novelist merely describes [...]. (56)

El aspecto más peliagudo y difícil de aceptar es el que concierne a la sensibilidad artística y al carácter "egregio" de los lectores de la novela moderna. En lugar de una relación de la "nueva novela" con una "aristocracia instintiva" de los "artistas" habría que plantear una correspondencia que vincula el entendimiento del arte con una serie de posibilidades económicas de acceso a la educación y a la cultura, que no todos los seres humanos tienen por igual.

Por último, las consideraciones barojianas se acercan un poco más a lo que posteriormente intentaron hacer los novelistas "sociales", aunque también implican una cierta idea preconcebida de lo que es la novela. La preeminencia que el escritor vasco otorga a la trama y a la acción lleva a una novela de aventuras -caso muy particular de sus formas narrativas-. Habría que referirse a los escritores latinoamericanos (Cfr. nota 56, cap. 1) que no dan tanta importancia a estos elementos y sí a la presentación, cambiando el concepto y la amplitud del género novelesco. En otros términos, la reducción de la trama no tiene por qué anular la "calidad literaria" de las novelas. La literatura latinoamericana de este siglo ha

demostrado las posibilidades y el acierto de cambiar la estructura de la novela: inclusión de elementos "tradicionalmente" ajenos al género -notas periodísticas, páginas de crítica literaria, dibujos y esquemas, etc.-, disminución en la descripción y pintura de personajes, aumento considerable de los elementos imaginativos e "irreales", exigencia de una mayor participación del lector, etc.

El enfrentamiento entre los dos escritores españoles refleja, hasta cierto punto, los caminos que tenían los novelistas para abordar un género tradicional: la aceptación de un modelo "nuevo", con grandes preocupaciones de renovación formal, o seguir por una ruta mucho más estable y segura, la de la novela de aventuras, con el fin último de entretener y divertir. Asimismo, este enfrentamiento representa la lucha entre el idealismo y el clasicismo de Ortega y un materialismo más fuerte en el caso de Baroja.

### 1.3. Los novelistas vanguardistas y la "pureza" de su quehacer literario

Nació [alrededor de 1925] lo que alguna tertulia madrileña se dió en llamar: la "cagarrita" literaria. Entendíase por ello una obra cortísima parida con dificultad, exquisita en el escoger de sus adornos, difícil de comprender a primera vista, disfraz de ideas ingeniosas y sin trascendencia y considerada como meta última de su joven autor. Envolvía-se la nueva generación en un manto andrógino con tintes católicos, de poesía pura y ris-tras de comunismo, último jalón romántico del modernismo.

Max Aub. Discurso de la novela española contemporánea.

La Revista de Occidente no fue sólo el portavoz más importante de la nueva producción poética española antes de 1931, sino que también intentó reflejar el espíritu de renovación presente en los novelistas jóvenes. Inauguró en 1926 la colección «Nova Novorum» de prosas "lírico-novelescas" con Víspera del gozo de Pedro Salinas. Cuando dicha colección desapareció en 1929, había publicado además El profesor inútil, Paula y Paulita de Benjamín Jarnés; El pájaro pinto, Luna de copas de Antonio Espina y Tararí de Valentín Andrés Álvarez. (57) Otros escritores que poblaron los campos de la novela intelectual fueron Ramón Gómez de la Serna, (58) Francisco Ayala, Rosa Chacel, Claudio de la Torre, Esteban Salazar Chapela, Antonio Obregón, Ernestina de Champourcin, Corpus Barga, Juan Chabás e inclusive César Arconada, quien dio luego un giro radical a su prosa. De los que la crítica -no siempre benevolente- se ha ocupado con mayor detenimiento son indudablemente Ramón Gómez de la Serna y Benjamín Jarnés, aunque el segundo no ha sido objeto de una recuperación y análisis totales.

Las novelas de Ramón Gómez de la Serna tuvieron un gran impacto en el resto de los escritores de vanguardia. Consideradas de humor por reducción al absurdo, presentan un mundo abigarrado y saturado de los más heterogéneos objetos. Son brillantes juegos intelectuales profundamente humanos y de difícil acceso para el lector común. Incluso algunos críticos ven en su fondo "una veta de realismo casi costumbrista...". (59) El empleo en ellas de las greguerías les da un toque de juego y trivialidad que representa una forma absurda de enfrentar y aprehender la realidad. Predomina la ex-

posición, la estructura del contenido, la complejidad psicológica de los personajes y la reducción del argumento y la acción. El magnífico uso que Gómez de la Serna hace del lenguaje es una de sus características más importantes y también uno de sus mejores aciertos estilísticos:

[Lenguaje] presto a la sorprendente asociación semántica, retóricamente sobrecargado en ocasiones, hasta llegar a una peculiar incoherencia tan extravagante como sus propios personajes; un lenguaje lleno de «ingeniosidades» que rondan el disparate, lo humorístico o lo poético, mediante mecanismos semánticos y sintácticos capaces de reproducirse a sí mismos, envolventemente, hasta el infinito. (60)

Según varios críticos, el escritor aragonés Benjamín Jarnés fue uno de los que mejor resumió y ejemplificó los puntos de vista de Ortega. Concretó la teoría con su *praxis* literaria y llevó hasta el rigor experimentalista los aspectos innovadores y precursores de las novelas ramonianas. Todas sus obras rayan el límite entre la novela-ficción y el ensayo crítico y están impregnadas de un tono intelectual difícil e impenetrable. Presentan una profunda estilización y un cierto desdén por la masa: si la novela había llegado a ser la "aristocracia del poema" requería una audiencia de espíritus selectos para su justa apreciación:

Sus novelas presentan un mundo confuso e impreciso, aislado de cualquier sostén argumental; en ellas apenas hay acción y la incoherencia en la disposición de los elementos invita al lector atento a recomponer y reorganizar el conjunto. Se trata, pues, de una obra que exige la colaboración inteligente del lector que se en-

frenta a una novelística exenta de emoción y de sentimientos. (61)

El carácter francamente intelectual de sus novelas lo ha llevado a una desestimación crítica constante, acusándolo de ciega obediencia a los postulados orteguianos, y a negarle cualquier posibilidad de vigencia actual. Aunque algunos piensan que se requiere una lectura desapasionada de sus novelas para lograr un análisis objetivo, restituirles su valor estético, y así darle al escritor el lugar que merece en la historia de la literatura española:

[...] Jarnés, pieza fundamental de su generación y bondadoso promotor de la más joven, no se ha beneficiado siquiera del halo de clásico moderno que rodea algunas reediciones de Ramón Gómez de la Serna. (62)

Sobre los otros novelistas, en general, escasea la información y sólo hay unas cuantas menciones sobre los "relatos sin estructura" de Antonio Espina y el gran contenido poético, pero poca fuerza, en la prosa de Juan Chabás y Pedro Salinas. No obstante, prevalece la idea común de una novela intelectual e inaccesible para la mayoría de los lectores no preparados. (63)

En 1930, Giménez Caballero trazó el "diagrama de la nueva literatura española", asignándole rasgos a los que se oponía y otros con los que cumplía cabalmente. La calificó de "anti-romántica", "anti-retórica", "anti-política", "anti-plebeya", "anti-patética" y "pro-cinema", "pro-sport", "pro-circo", "pro-alegría", "pro-juego", "pro-pureza", "pro-matemática" y "pro-religiosidad" (católica en

muchos casos). Caracterizó sus temas como: escabrosos, improbables, realistas, más o menos inhumanos, pueriles, poéticos, enmarcados en un estilo de riqueza y precisión idiomática, de concepto y metáfora como trampolines esenciales, de frases punzantes y de "algodón" aséptico; de "exceso alcohólico" y "nada de cloroformo". (64)

Aunque pocos años después los mismos escritores intelectuales evitaron toda relación con este crítico fascista, a causa del compromiso ideológico opuesto y de la exacerbación política originada por la cercanía de la guerra, (65) su "diagrama" permite caracterizar los dos rasgos más importantes de la novela española de vanguardia: el progresivo aislamiento de los escritores de la realidad inmediata y la marcada tendencia hacia la estilización.

Aunque ya hemos discutido el problema del realismo en párrafos anteriores, (Cfr. 1.2.) conviene precisarlo aquí. Tradicionalmente se ha señalado que, bajo el carácter "deshumanizado" definido por Ortega, los jóvenes de la vanguardia española alejaron su quehacer literario de la realidad inmediata. Esto podría significar dos cosas: 1) que se olvidaron o se alejaron de una perspectiva realista dentro de su mundo novelesco, dando como resultado una prosa sin un solo elemento propio de la realidad y 2) que incluyeron elementos realistas dentro de su prosa, aderezados con una fuerte dosis de imaginación; redujeron la anécdota lo más posible; eludieron cualquier tipo de compromiso político e ideológico de su pensamiento literario y, como consecuencia, intentaron efectuar una renovación formal del género.

## ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

La consideración más acertada es la segunda. Como secuela de su enfrentamiento con la estética del siglo anterior e influidos por los movimientos renovadores de vanguardia, los jóvenes narradores españoles se opusieron a la "copia sin imaginación" y a la anécdota tradicional, mas no "pudieron" ni "quisieron" eliminar todo elemento realista de su mundo novelesco. Pero sí cualquier alusión a un compromiso político particular. De ahí parece derivarse la pureza de que hacían alarde y que posteriormente fue objeto de las más duras críticas por parte de los escritores "comprometidos" o "sociales". El mismo Gómez de la Serna no rechazaba una posible descripción de la realidad circundante, asumiendo la necesidad de renovación formal del género y la libertad absoluta para crear:

La novela, aunque digan otra cosa los viejos augures, está en el momento de abrir sus páginas a luces que alegren sus salones. ¿Habrá más hermosa misión que hacer la novela libre, que fabricar el mundo que no podremos alcanzar por mucho que vivamos? [...] En mis novelas vamos a las afueras más respirables del vivir. La novela debe ser el sitio ideal en que unos cuantos sintamos la libertad. (66)

De hecho, la crítica que defiende la actividad de los novelistas "sociales" y considera la posición literaria de los vanguardistas como un "error" justamente lo que parece juzgar es esta ausencia de compromiso, más que el alejamiento de un realismo novelesco concreto:

La vida de la sociedad española, con su agitada politización, sorprende a unos; éstos quieren detener el tiempo y seguir buscando la belleza

pura en su torre de marfil, otros se incorporan a la vida de su tiempo, saliéndose poco a poco, de su aislamiento a medida que los sucesos nacionales golpeaban con fuertes aldabonazos en su conciencia. (67)

O bien, el comentario de Marra-López:

[Para la joven vanguardia] no existía la realidad social inmediata, ni siquiera el mundo que los rodeaba -salvo en un sentido puramente estético, como base de su inspiración, que luego transformarían intelectualmente, y a veces ni eso- y prescinden del ámbito existencial. (68)

El análisis que se efectúe de la narrativa de estos años tendrá que dejar a un lado la valoración partidista e intentar una de tipo literario. Quizá el distanciamiento temporal y las condiciones actuales de España permitan una valoración menos apasionada, sin deseo de justificar o hacer prevalecer un tipo de literatura sobre otro.

Como hemos señalado antes, paralelamente a la separación de la novela de los cauces tradicionales realistas se dio un proceso de renovación formal del género narrativo. Las metáforas, las imágenes y la estructura de la obra se transformaron en el fin mismo de la novela, en un intento por darle un valor netamente estético:

Instrumento decisivo de la estilización eran las metáforas y las imágenes que, consideradas hasta entonces como mero ornamento de la escritura, se convirtieron en la «sustancia» del nuevo estilo. (69)

Este anhelo de renovación formal y estilización fue tan enérgico que impregnó otros ámbitos del quehacer literario vanguardista. Los escritores emprendieron la creación de biografías y ensayos de crítica literaria saturados de metáforas e imágenes. (70) La composición de biografías intentaba, al igual que la novela, la búsqueda de "psicologías interesantes", mediante una escritura alejada de la mera descripción:

[...] el relato [biográfico] es a menudo interrumpido por inesperadas lecciones sobre el procedimiento, por explicaciones de propósitos y conceptos, por greguerías, por exclamaciones. El interés novelesco apenas si logra mantenerse en pasajes aislados y la «psicología interesante» es menos una conclusión del lector que un acto de fe en las aseveraciones del narrador. (71)

En estas narraciones volvió a remarcarse la importancia de la imaginación, a costa inclusive de la exactitud biográfica y de la anécdota. En resumen, hay un marcado deseo de no abandonar los caminos de un "arte puro", imaginativo y muy cuidado desde el punto de vista formal.

Escribieron biografías por esos años: Jarnés, que parangonaba la "buena biografía" con la "buena novela", impregnadas ambas de una actitud de "microscopista psicológico" y también Gómez de la Serna -precursor del género en España-: John Ruskin, 1918; Oscar Wilde, 1921; Azorín, 1923; Goya, 1928; El Graco, 1935 y las Efigies de poetas "malditos" en 1929. (72)

Para muchos críticos las consecuencias de esta actitud "anti-realista" y "estilizante" fueron la destrucción del género novelesco y la aceptación específica de los escritores de dirigirse a un público necesariamente minoritario y preparado para entender su prosa: lo que refleja el enfrentamiento que siempre ha existido entre la literatura intelectual y la popular. El llamado "desvío del proceso novelesco" (73) se dio por el abuso de las metáforas e imágenes. Estas terminaron por desplazar el argumento o anécdota y las novelas dejaron de ser lo que tradicionalmente habían sido: el reflejo descriptivo, vital, de un momento histórico y social específico: (74)

Este concepto antinarrativo por esencia produjo la destrucción de la novela durante ese período, esterilizando y desintegrando a posibles novelistas apreciables, como Jarnés, por ejemplo. (75)

Evidentemente los linderos entre los géneros se difuminaron en esos años: novela, poesía, ensayo y biografía se fusionaron de una manera casi absoluta. Sus mismos críticos contemporáneos dudaron de que se estuvieran escribiendo "verdaderas" novelas. Eduardo Gómez de Baquero, por ejemplo, escribió lo siguiente:

Menos compleja y, por consiguiente, más pobre en elementos que la novela y el drama propiamente dichos, el "peligro" de esta variedad literaria está en la monotonía del personaje único, en el abuso del yo, que sólo cuando se trata de personalidades muy originales o eminentes, puede sostener el monólogo sin agotarse. (76)

Quizá la especulación crítica más importante sea la que considera que la modificación del género novelesco mediante la simplificación de los procesos narrativos; la ausencia casi total de descripciones de personajes y la desaparición de la anécdota y el argumento -en otras palabras, la destrucción de la "estructura novelesca clásica"- no fue acompañada de una buena alternativa. Es decir, los novelistas de vanguardia "no fueron capaces de sustituir [la novela tradicional] por otra estable y duradera que rebasase los límites del simple conato". (77)

Sin embargo estos argumentos no son suficientes para prescindir de la lectura de estas novelas, ensayos y biografías, sobre todo cuando están de por medio una guerra civil y cuarenta años de dictadura que intentaron borrar de un plumazo todo el período previo a la contienda y volver a las épocas imperiales españolas. Quizá el desapasionamiento temporal pueda restituirles un valor por sus intentos innovadores y colocarlas en un sitio justo dentro de la historia de la literatura española. (Una conclusión que también se aplica para los novelistas "sociales" de antes de la guerra civil.)

## NOTAS

1. Las denominaciones para este grupo de escritores son sumamente variadas. Algunos críticos los consideran los narradores de la generación de 1927, al lado de los novelistas "sociales" o "comprometidos" y hablan de la tercera generación de escritores españoles (1898, 1914 o novecentismo y 1927). Otros prefieren separar a los novelistas en dos: los miembros de la generación de 1925 (sin duda por la fecha de publicación de los dos ensayos orteguianos), que supone el cultivo de la novela intelectual en España, y por otro lado, la generación de 1930 (los narradores "sociales"), dentro de la cual subdividen dos etapas marcadas por la llegada de la República. Los mismos nombres que distinguían en esos años a ambas promociones dan cuenta de las discusiones que se dieron por entonces: "puros" vs "impuros", "decadentes" vs "revolucionarios", "deshumanizados" vs "comprometidos", etcétera.
2. José Díaz Fernández citado en la obra de Gil Casado. La novela... (1920-1971). op. cit., p. 95.
3. J.C. Mariátegui. "Arte, revolución y decadencia". En Bolívar, Madrid, mayo 1<sup>o</sup>, 1930. Artículo incluido en la antología de Esteban y Santonja. op. cit., p. 42.
4. Discurso de la novela española contemporánea, p. 87. Esta idea, además de excesiva y aplastante por los términos en que está expuesta, presupone la inexistencia de la "novela social", lo cual requiere una mayor discusión.
5. ibid., p. 93.
6. En un apartado posterior (Cfr. 1.2.) nos detendremos en el significado del concepto orteguiano del "hermetismo" en el ámbito de la novela. Sin embargo, conviene aclarar que no tiene relación alguna con las doctrinas religiosas, filosóficas y científicas o seudocientíficas de los llamados "libros herméticos", atribuidos a Hermes Trimegisto. La idea de Ortega está relacionada con la necesidad de crear una novela "impenetrable", cerrada a la realidad externa, cuyo universo se sostenga por sí mismo.
7. op. cit., p. 11.
8. ibid., p. 6.
9. El autor argumenta más a este respecto, pues externa la preocupación de otros críticos que consideran a Ortega poco conecedor del género novelesco como para proponer teorías totalizadoras. Usa las palabras del propio filósofo, quien se declaraba inducto en el tema y se atrevía a enunciar sus pensamientos "a la buena de Dios", por la falta de análisis más sólidos al respecto.

10. *op. cit.*, p. 34. El término "antinarrativo" empleado por este autor resulta extraño para referirse a un tipo particular de novelas. Quizá la expresión más acertada hubiese sido "antirrealista" o "intelectual", pues la acción de narrar, contar o referir cosas parece un procedimiento específico de todo novelista, incluso si sus intenciones no son, en absoluto, realistas. Alterar el orden cronológico, modificar la forma clásica o diluir las fronteras entre los géneros tradicionales no necesariamente supone la ausencia de procedimientos narrativos.

11. n. 4, julio, 1963. Este artículo y la siguiente contestación de Marra-López no hemos podido conseguirlos, pero algunos fragmentos del primero están incluidos en la última respuesta de Guillermo de Torre. El segundo lo conocemos por referencias indirectas.

12. "Respuesta a José Marra-López". En Insula, p. 3.

13. *ibid.*, p. 3.

14. Corrales Egea. *op. cit.*, p. 27.

15. Joaquín Marco en el coloquio sobre la novelística de Gonzalo Torrente Ballester. En Ayala et al. op. cit., p. 127.

16. Santos Sanz Villanueva. Tendencias de la novela española actual (1950-1970), p. 37.

17. En realidad, lo que está en juego en esta controversia es el "compromiso" que algunos piden para la literatura y que otros rechazan. Esto se relaciona, por tanto, con la valoración artística que puede hacerse en ambos casos: para unos lo importante es el "mensaje" o "fondo" y para otros, el aspecto formal de la obra.

18. El pensamiento de Ortega sobre literatura tuvo un efecto extraordinario en un gran número de escritores e intelectuales españoles. Para ellos, Ortega representó, ante todo, una viva refutación de aquella parte de la leyenda negra que argüía que España estaba culturalmente atrasada con respecto a Europa, incapaz de producir filósofos, científicos y escritores de interés universal y de gran calibre. J.S. Bernstein. Benjamín Jarnés, p. 36. (La traducción es nuestra.)

19. Ayala et al. *op. cit.*, p. 48

20. José Ortega y Gasset. La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, p. 19.

21. La denominación de dictablanda requiere de una breve explicación. En un principio, quizá en los mismos años treinta, comenzó a emplearse para referirse a los gobiernos de Dámaso Berenguer (enero

30-febrero 13, 1931) y de Juan Bautista Aznar (febrero 18-abril 12, 1931), a quienes Primo de Rivera cedió el poder. Con el tiempo se fue generalizando para todo el período de 1923 a 1930, por contraposición con la dictadura franquista que sufrió España durante casi cuarenta años.

22. En esta última disciplina resaltan particularmente los esfuerzos renovadores del poeta francés Paul Valéry, que emprendió la creación de su antinovela Monsieur Teste y de los novelistas Jean Giraudoux -frecuentemente comparado con Benjamín Jarnés- y Paul Morand. En ellos se manifestó un tono preciosista e irónico, combinado con elementos líricos y humorísticos, que les llevó a la invención de un universo novelesco sutil, refinado e inaccesible para el lector común.

23. Durante el lapso 1920-1927 se tradujeron muchas obras de escritores extranjeros. En 1925 se calculó que alrededor del 80% del mercado literario español correspondía a traducciones de diversa índole. Los títulos que se presentan en la Bibliografía general española e hispanoamericana son los siguientes: La muerte en Venecia y Alteza Real de Thomas Mann, publicados en 1920 y 1927 respectivamente; Las diosas de Heinrich Mann, en 1921 y varios más de escritores franceses, italianos e ingleses. Los nombres y las obras de Marcel Proust, Anatole France, Luigi Pirandello, Oscar Wilde y James Joyce se convirtieron en mención obligada de muchas reseñas y críticas literarias. Ciertamente es que algunas de ellas no llegaron a publicarse en España, como es el caso del Ulises de Joyce, pero dejó huellas importantes en los escritores jóvenes que debieron conocer, directamente o mediante revistas literarias, el carácter novedoso de su quehacer narrativo.

Asimismo, la obra de Wilde saturó el mercado español en esos años y la de Proust se conoció ampliamente entre los intelectuales. La Revista de Occidente propuso a Joseph Conrad y a Franz Kafka como modelos para los escritores jóvenes. También se conocieron las novelas de Dostoiévsky y las de la revolución rusa -de las cuales nos ocuparemos en otro apartado (Cfr. 2.1.)-. Por último, en un ámbito fuera de la literatura, los postulados de Sigmund Freud dejaron su huella en los escritores que se iniciaban en la narrativa.

24. La edad..., op. cit., p. 235.

25. Esteban y Santonja. op. cit., p. 7-17.

26. Fernández Cifuentes. op. cit., p. 315.

27. Mainer. La edad..., op. cit., p. 190.

28. En el presente apartado se desarrollarán los aspectos más importantes de estos dos ensayos, pero conviene recordar sus principales consideraciones -sobre todo las de La deshumanización...-, para partir de un conocimiento básico general. Ortega estableció siete tendencias características del "nuevo estilo" o arte de van-

guardia, estrechamente relacionadas entre sí. Primero, "la deshumanización del arte" o predominio del placer estético-intelectual (artístico o exquisito) sobre el gozo patético-sentimental (vulgar o cotidiano); segundo, la evitación de las "formas vivas", cambiándolas por una elaboración formal muy cuidada: la metáfora (representada, en extremo, en las obras de Gómez de la Serna, Marcel Proust y James Joyce); tercero, "hacer que la obra de arte no sea, sino obra de arte"; cuarto, "considerar el arte como juego, y nada más", separándolo entonces de cualquier intencionalidad seria, solemne o comprometida; quinto, aceptar "una esencial ironía" con respecto al alcance de la operación artística; sexto, eludir toda falsedad, y, por tanto, [... propiciar...] una escrupulosa realización", que contrasta con la imperfección evidente del arte del siglo XIX y, séptimo, la consideración de la creación artística como "una cosa sin trascendencia alguna", pueril, deportiva y de juego.

Para elaborar este resumen hemos utilizado la obra de Ortega y Gasset. La deshumanización..., op. cit., p. 20-21 y la de Mainer. La edad..., op. cit., p. 189.

29. Baroja fue uno de los escritores que rechazó este fenómeno de deshumanización, argumentando la imposibilidad de definirlo: "La tesis de la deshumanización del arte es un teorema que no tiene confirmación ni comprobación en nada. Creer que el arte al deshumanizarse se sublima es indefinible. Yo creo todo lo contrario. Cuando el arte es humano, auténticamente humano, es cuando vale." Citado en Max Aub. op. cit., nota a pie de página 26.

30. Fernández Cifuentes. op. cit., p. 323.

31. Ortega y Gasset. La deshumanización..., op. cit., p. 19. Con respecto al término "artistas", el autor no sólo se refiere a los que elaboran el arte, sino también a quienes sean capaces de percibirlo como tal.

32. *ibid.*, p. 14.

33. *ibid.*, p. 18.

34. Ortega y Gasset citado en Max Aub. op. cit., p. 91.

35. Todas estas ideas pueden encontrarse en los ensayos orteguianos Observaciones de un lector (1915) e Ideas sobre Pío Baroja (1916). Nosotros las hemos tomado del artículo de Carmen Iglesias. "La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela". En Hispanófila, p. 41-50.

36. En un ensayo que intentó ser un tratado sobre el humor como elemento novelesco y una oposición concreta al retoricismo: La caverna del humorismo.

37. Iglesias. op. cit., p. 45.

38. *ibid.*, p. 46.
39. Ortega y Gasset. Ideas..., op. cit., p. 41.
40. Según Ortega, no sólo el escritor ruso había incrementado la densidad psicológica de la novela mediante la morosidad, sino que podía extenderse a las novelas de los escritores "que aún pueden leerse hoy". La ausencia de esta técnica hacia "irresistible" la lectura de escritores como Balzac, por ejemplo.
41. Ortega y Gasset. Ideas..., op. cit., p. 36. (Las comillas dentro de la cita son nuestras.)
42. *ibid.*, p. 44.
43. En cierta forma, esta premisa nos recuerda las justificaciones estructuralistas sobre la existencia de la crítica immanente de la literatura, frente a la crítica externa: la necesidad de emplear herramientas propias de la literatura para hacer su análisis, lejos de las interpretaciones históricas, sociológicas, biográficas, etcétera, es decir, "externas" al ámbito de la propia disciplina.
44. Ortega y Gasset. Ideas..., op. cit., p. 46.
45. La confusión se produjo, sin duda, por la evidente "negación" de la realidad que el autor consideraba como rasgo del "arte nuevo" en su primer ensayo.
46. Ortega y Gasset. Ideas..., op. cit., p. 55-56.
47. Esta separación la realizó cuando comparó las actitudes del teatro clásico francés y el teatro castizo popular (espejos de dos nacionalidades distintas): la reflexión y el no abandonarse para pulir la raza y la vida francesas frente a lo orgiástico español que siempre ha combatido "la religión de los 'espíritus selectos'". Dado su planteamiento inicial el La deshumanización... creemos que también lo hizo extensivo para la novela.
48. Ortega y Gasset. Ideas..., op. cit., p. 27.
49. No sólo Pío Baroja discrepó de este supuesto agotamiento del género novelesco, sino que otros escritores argumentaron más a este respecto. Por ejemplo, Alberto Insúa escribió y desarrolló su oposición abierta en cinco artículos de La Voz (junio y julio, 1927): "Digo estrictamente que el novelista es un testigo de su época y que sus testimonios son las novelas [...] y si se admite que la novela es testimonio, ¿cómo admitir que la novela decae porque se agotó su cantera, si esa cantera es la vida misma?" Citado en Fernández Cifuentes. op. cit., p. 330.
50. Pío Baroja. "Prólogo casi doctrinal sobre la novela". En La nave de los locos, p. 72.

51. *ibid.*, p. 84.

52. *ibid.*, p. 85.

53. El problema de los temas es más complicado que esta simple afirmación general. En ciertas épocas de la historia de la literatura no se han presentado algunos temas específicos. Por ejemplo, el paisaje -tan característico de la novela realista decimonónica- está ausente en la literatura medieval. Su inclusión como elemento literario resultó una novedad con respecto a ella. Por otra parte, hay asuntos que evidentemente no pueden hallarse en épocas particulares, pues reflejan un desarrollo histórico, científico y cultural de una época. Sin embargo, podríamos plantear como una generalización burda que los temas no pueden variar infinitamente, pero sí la manera de presentarlos.

54. En cualquier caso, parecería que algún malentendido de Ortega está en la raíz de la crítica de la llamada "novela deshumanizada". En realidad, La deshumanización del arte de Ortega fue esencialmente un ensayo sobre pintura. Y mientras es posible tener una pintura deshumanizada, es verdaderamente imposible tener una novela deshumanizada. Esto se debe no sólo a la naturaleza fundamental de la novela como interpretación de la vida humana, sino [...] también al hecho de que los materiales que una novela debe tener en su superficie son enteramente diferentes de los de una pintura. Bernstein. *op. cit.*, p. 51. (La traducción y el subrayado dentro de la cita son nuestros.)

55. Ortega y Gasset. Ideas..., *op. cit.*, p. 55.

56. Ortega expresa su creencia en que lo importante en una novela no es tanto el tema, o el argumento, como la manera en que está escrita [...]. Esta posición hace predominar el drama sobre la pintura en la presentación que el novelista hace de sus materiales de ficción. La razón de esto es que se fuerza al lector a participar en la novela más que si el escritor sólo describiera [...]. Bernstein. *op. cit.*, p. 40-41. (La traducción es nuestra.) Este crítico argumenta que el lector moderno ya está habituado a tener una mayor participación no sólo en la caracterización de los personajes, sino en la misma "elaboración" de la novela. La lectura de obras de Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Robbe-Grillet y otros ha acostumbrado al lector a corresponder a la demanda de participación que, en ocasiones, le hace que devenga novelista, al reconstruir en su mente la estructura novelística y el carácter de los personajes.

57. El reducido número de novelas que aparecieron en esta colección ha servido a algunos críticos para delimitar la influencia de Ortega en la prosa. José-Carlos Mainer cree que se ha exagerado su importancia, sin menospreciar en modo alguno la que tuvo su revista

como medio de expresión para las nuevas manifestaciones poéticas y narrativas.

58. Hay quienes incluyen a este escritor en la llamada "confusa generación del año 14", junto a Gabriel Miró y Ramón Pérez de Ayala, y lo consideran precursor de los nuevos novelistas españoles: "En Miró y en Ramón Gómez de la Serna están ya en potencia las fuerzas negativas que producirán el vacío novelístico de la generación siguiente y, por si alguno intentara volver al camino tradicional [el realismo y la acción], iba a aparecer Ortega, régulo español de la nueva escuela deshumanizante." Max Aub. *op. cit.*, p.73.

59. Mainer. La edad..., *op. cit.*, p. 239.

60. Antonio Cerrada Carretero. La novela en el siglo XX, p. 18.

61. *ibid.*, p. 19.

62. Mainer. La edad..., *op. cit.*, p. 241.

63. La obra crítica que sigue siendo pilar de la recuperación de esta literatura es la de G. de Nora. *op. cit.* En ella se hace el análisis más detenido hasta ahora de los novelistas de esta época: vanguardistas y "sociales". Quizá resulte insuficiente, pero a falta de otros ensayos serios es el más importante.

64. Citado en Mainer. La edad..., *op. cit.*, p. 231.

65. Los ataques que Giménez Caballero (GC) dirigió a las vanguardias desde La Gaceta Literaria, entre los años 1930 y 1932, fueron atroces, esgrimiendo valores "nacionalistas", "imperiales", de regreso a la "literatura católica", "helenizante", "seiscentista", de Calderón de la Barca, etcétera. La mayoría de los escritores -"puros" y "comprometidos"- dejó de mandar sus colaboraciones a esta revista. Sólo permanecieron en ella escritores de filiación fascista como el propio fundador (GC), José Francisco Pastor, Guillén Salaya, Pedro Sáinz Rodríguez y José Bergamín.

66. Ismos, 1930. En Mainer. La edad..., *op. cit.*, p. 236.

67. Castañar. *op. cit.*, p. 62.

68. Marra-López. *op. cit.*, p. 28

69. Fernández Cifuentes. *op. cit.*, p. 332.

70. Nuevamente Benjamín Jarnés es uno de los escritores más atacados por el lenguaje que utilizaba en sus ensayos literarios: "[...] las obras propuestas a su labor de crítico le servían como punto de partida para encadenar una serie de imágenes impertinentes, tan vacías de toda significación como la que compara el estilo de Leconte con un robusto cable de acero o la que explica que las «ideas» del

escritor «es preferible que vayan a pie, y cuando se pongan demasiado serias, colocarles un gorrito de papel, una caperucita de roja verbenas».» En *ibid.*, p. 269.

71. *ibid.*, p. 349.

72. Este gusto español por la biografía también es un reflejo de influencias ultrapirenaicas, especialmente inglesas y francesas. En 1928 se tradujeron al castellano las biografías en boga por estos países: The end of General Gordon de Lytton Strachey y Disraeli de André Maurois. La primera de ellas refleja la intención de un narrador profundamente subjetivo que intercala comentarios mordaces y que pretende presentar la ambigüedad total de un héroe no virtuoso. En el segundo caso, Maurois prefirió describir la "psicología interesante" de un personaje a quien le dificultan el acceso al poder. El éxito de estas biografías llevó a muchos intelectuales a intentar llenar el vacío del género que hasta entonces se había dado en su país. A partir de 1928, el diario madrileño El Sol incluyó un apartado para la reseña de biografías nacionales, extranjeras y de libros de memorias. (No sólo los escritores de vanguardia cultivaron el género biográfico, sino que muchos narradores "sociales" también se interesaron por él.) (Estos datos sirven para complementar la nota 23 de este capítulo y mantener el cuestionamiento de una influencia radical del filósofo madrileño sobre los narradores "nuevos".)

73. Fernández Cifuentes. *op. cit.*, p. 332.

74. Nos parece que es indispensable llevar a cabo una lectura actual de estas novelas. La ausencia de "valores nacionales" y del reflejo de la realidad, así como la presencia de una elaborada estructura y una mezcla de géneros no son suficientes consideraciones para descartarlas. Sobre todo por el esfuerzo que se hizo durante la dictadura franquista para eliminarlas de la historia de la literatura.

75. Marra-López. *op. cit.*, p. 30. (Cfr. la nota 10 de este capítulo para ver la explicación del término "antinarrativo".)

76. El Sol, septiembre 29, 1926. En Fernández Cifuentes. *op. cit.*, p. 338. (Las comillas y el subrayado son nuestros.)

77. Esteban y Santonja. *op. cit.*, p. 8.

**LOS NUEVOS RUMBOS NARRATIVOS EN TORNO A 1930:  
EL AUGE DE LA NOVELA "COMPROMETIDA" O "SOCIAL"  
(1927-1936)**

Yo creo saludable la reconciliación del arte y de la vida colectiva, porque me parece que no se entienden mucho; porque si la vida huérfana del arte se apaga y materializa, el arte, alejándose de las fuentes naturales de la inspiración y divorciándose de la vida, se convierte en quimérico artificio [...]. Me declaro partidario del arte utilitario; así, tal como suena; utilitario en beneficio del artista, en beneficio de los pueblos y, más aún, en beneficio del arte mismo.

Juan Alcober. Conferencia dictada en el Ateneo de Barcelona el 30 de abril de 1904:  
«Humanització de l'art».

[...]

Maldigo la poesia concebida como un lujo  
cultural por los neutrales  
que, lavándose las manos, se desentienden y  
[evaden.  
Maldigo la poesia de quien no toma partido  
[hasta mancharse.

Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos  
[sufren  
y canto respirando.  
Canto y canto, y cantando más allá de mis pe-  
[nas  
personales, me ensancho.

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,  
y calculo por eso con técnica, qué puedo.  
Me siento un ingeniero del verso y un obrero  
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: Poesía-herramienta  
a la vez que latido de lo unánime y ciego.  
Tal es, arma cargada de futuro expansivo  
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.  
No es un bello producto. No es un fruto per-  
[fecto.  
Es algo como el aire que todos respiramos  
y es el canto que espacia cuanto dentro lle-  
[vamos.

Son palabras que todos repetimos sintiendo  
como nuestras, y vuelan. Son más que lo men-  
[tado.  
Son lo más necesario: Lo que no tiene nombre.  
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son  
[actos.

Gabriel Celaya. "La poesía es un arma cargada  
de futuro". Cantos iberos, 1955.

**2.1. La importancia de los novelistas rusos para los escritores "sociales". La narrativa pacifista francesa y alemana y otras influencias extranjeras**

La revolución rusa, que pretende sencillamente organizar la vida, transformando no un Estado, sino una moral, produce la verdadera literatura de avanzada. Porque allí no se conmueve un sistema social. Las nuevas generaciones rusas se han decidido a realizar una obra original y a construir con mano firme todo un aparato de gobierno, todo un programa de transformaciones. Para ello han tenido que inventar una nueva fe, tan alta y de tal calidad que sólo la que movió el sacrificio de los primeros cristianos, puede compararse a la suya. He aquí, por eso, cómo los escritores rusos preconizan la vuelta a lo humano, porque es el esfuerzo y el ansia del hombre la que ha de llevar a cabo la gigante empresa.

José Díaz Fernández. El nuevo romanticismo.

Ya hemos señalado anteriormente la importancia que tuvieron las traducciones en el período comprendido entre 1920 y 1927 (Cfr. nota 23, cap. 1) y el impacto que causaron en los jóvenes escritores vanguardistas. Por su parte, los escritores que luego la crítica ha llamado "comprometidos" o "sociales" también conocieron estas novelas, aunque alcanzaron su máxima actividad creadora durante los años siguientes: entre 1927 y 1936. Esta diferencia temporal también establece un conjunto de influencias distintas. (1) En este último grupo de escritores, la literatura rusa previa y posterior a la Revolución, la literatura pacifista francesa y alemana y la de los inconformistas norteamericanos dejaron una huella indeleble en su quehacer narrativo. De estas tres influencias, la de mayor significación para los escritores "sociales" fue, sin duda

alguna, la primera, ejercida casi como bloque; mientras que las otras dos lo fueron mediante nombres concretos de escritores aislados.

Durante el primer período considerado en el capítulo anterior, 1920-1927, se publicaron en español cerca de treinta títulos de Dostoievsky, nueve de L. Andreiev y otros tantos de M. Gorki, siete de Tolstói (2) y tres de A. Chejov, todos ellos escritores prerrevolucionarios. En una proporción menor, se tradujeron también algunas novelas de escritores rusos de la Revolución: El tren blindado número 14-69 (1922) de V. V. Ivanov, Caminantes de L. Seiffulina y Los tejones (1925) de L. H. Leonov en 1926, junto con dos obras de K. Fedin. Sin que Dostoievsky perdiera su popularidad, el siguiente período, 1927-1936, supuso la aparición de más novelas de escritores soviéticos: El farol y De cómo se curó el doncel de Erasmo de I. Zamiatin en 1927, Los aldeanos de Vory (1928) de Leonov, El año desnudo (1922) en 1929 y El Volga desemboca en el mar Caspi en 1930, ambas de B. Pilniak. De este mismo año datan Campeñinos y bandidos (1921) de Ivanov y Soborno de Rodionov.

El año de la llegada de la República presentó también un gran número de traducciones de literatura rusa, así, en general: treinta y cinco títulos diferentes. Entre todos ellos destacan, por ejemplo, Lenin en 1917, de V. Serge, La vida de Bakunin de H. Islowsky o Memorias de un bolchevique, 1869-1917 de O. Piatnisky. A partir de 1934 el número de títulos del ruso disponibles en España disminuyó bruscamente, para ya no recuperarse del todo, pues entre 1935 y 1936 sólo se han encontrado cinco: dos de Chejov y uno de Dos-

toievsky, Tolstoi y Kuprin. (3) Las causas de esta disminución quizá se deban al triunfo electoral de las derechas en 1933, al período de represión conocido como el Bienio negro y a la agudización del problema editorial y político previo al estallido de la contienda civil.

La crítica ha cuestionado la trascendencia que pudo haber tenido el conocimiento de la narrativa rusa posrevolucionaria, pero no ha negado la de la literatura rusa en conjunto. Eugenio G. de Nora pensó que la influencia de la nueva literatura soviética sobre el grupo de escritores "sociales" estaba aún sin precisar y que el mayor peso lo habían tenido los escritores prerrevolucionarios. (4) Independientemente del grado de influencia de cada "tipo" de literatura rusa, no puede negarse el conocimiento concreto que de ella tuvieron estos escritores: José Díaz Fernández en El nuevo romanticismo menciona algunos nombres (Gorki, Ivanov, Leonov, Pilniak y Rodionov); Manuel Benavides en Un hombre de treinta años, a Dostoievsky, Tolstoi y Andreiev; Andrés Carranque de Ríos en Uno, a Dostoievsky y Chejov, y el personaje de Una vida anónima de Julián Zugazagoitia manifiesta lo siguiente:

¡Los rusos! De éstos, buscamos a los de timbre más personal, más ruso, y de entre ellos, a los insumisos: por simpatía partidista, a Gorki y Korolenco; por devoción a Dostoievski. (5)

Las mismas críticas que se efectuaron por esos años a la literatura "social" reflejan la presencia ineludible de la rusa como modelo. Por ejemplo, Cansinos Assens en un artículo sobre Sender

señaló la importancia de esta literatura, junto con la alemana, en el desarrollo de la novela "social". Aunque tildó dicha influencia de "exótica", aduciendo que nunca antes se había presentado en el ámbito literario español, por lo menos reflejó el hecho ineludible de su presencia:

Nuestra literatura social de la posguerra [después de 1918] no se comprendería sin el conocimiento de esa literatura exótica [soviética y alemana], ya que aquí no teníamos una realidad novelable de esa magnitud y nuestros escritores sólo podían formular postulados. Como hechos, "sólo" teníamos una dictadura, una pequeña guerra colonial [...], y unos prodromos revolucionarios latentes y difusos. [...] Nuestra actualidad era optativa y teórica y vacilaba entre una revolución y una reacción: fascismo y bolchevismo. Así, en literatura, fue decisiva la sugestión exótica. (6)

Más que definir la influencia de la literatura rusa como un gusto por lo exótico, pensamos que la fascinación que causó en los escritores "sociales" españoles está relacionada con la situación política y social de ambos países y con la identificación de aquellos con los rusos. Para los escritores que la asimilaron, el momento de la España de entreguerras era muy similar al de la Rusia prerrevolucionaria: hambre, pobreza y la existencia de un régimen monárquico en descomposición y de una Dictadura que limitaba las libertades políticas. Ante tal opresión e injusticia presentaban el caso de Rusia, que aparentemente había solucionado sus problemas mediante una revolución. Enarbolando un ideal romántico -en poco o en nada parecido al ideal de libertad individual del romanticismo

decimonónico- veían en esta literatura un modelo utilizable para reivindicar a las masas obreras:

Las novelas rusas reflejaban la opresión y la injusticia que existían durante el período prerrevolucionario, y la lucha (y sacrificios de acuerdo con las ideas románticas) por establecer el nuevo orden; o luego, ya habiendo triunfado la Revolución, la armonía e inefabilidad de aquél, todo lo que resultaba muy apropiado para lo que el escritor español quería expresar por medio de su creación. (7)

Nos parece relativamente claro que la influencia de la literatura rusa se ejerció más en los escritores que cultivaron la novela "social". Esto no implica que los intelectuales la desconocieran, pues algunos de ellos cambiaron su forma de escribir, sino que no le encontraban "valores literarios nuevos". El realismo tradicional y el compromiso concreto de esta literatura no estaba en concordancia con sus ansias de búsqueda de nuevos valores estéticos. La descripción de personajes infrahumanos y apasionados, mezcla de realidad y fantasía, terminó por consolidarse en un realismo alucinante, poco vinculado con los caminos estéticos que las vanguardias buscaban como alternativa artística.

Los que se dejaron envolver por su influjo se sintieron atraídos por "su objetivismo y, para decirlo con una palabra que a algunos parecerá vitanda, su realismo" (8) y por el hecho de que esas novelas fueran "no sólo para profesionales de la literatura". (9) O bien, encontraron en ellas lo que llamaron "verdadera" expresión de la "literatura de avanzada", la "verdadera" literatura de van-

guardia que anunciaba el principio de una nueva época económica, política, social y artística, con la subsecuente caída de todos los valores burgueses previos. (10) Justo estas características fueron las que rechazaron las vanguardias:

La literatura rusa es actualmente -y esto por derecho propio- mejor tema para un estadístico que para un esteta. (11)

Al definirse a sí mismos como estetas dejaron de lado el cultivo de una novela que intentaba un compromiso de distinta naturaleza que el exclusivamente artístico. No obstante, la novela rusa presentaba ciertas características que pudieron haber resultado novedosas incluso para los escritores de vanguardia. Algunas de ellas son las siguientes: la no distinción de personajes, la exposición de acciones concretas y la ausencia de juicios por parte del narrador. En el primer caso, la narrativa rusa dejaba de lado la descripción física, psicológica o de cualquier otro tipo de los personajes. En su lugar, intentaba "señalar lo que los personajes tenían en común", (12) para así resaltar los valores e intereses de un grupo social en particular, visto con su propia perspectiva: el proletariado. En otros términos, llevaba a cabo una sustitución completa del "yo" individualista por el "nosotros" colectivo. Esto conducía a un segundo rasgo: la exposición de acciones concretas en lugar de un complicado análisis de motivos y consecuencias. Y, por último, la ausencia de juicios morales o de otra clase emitidos por el narrador.

Varios de estos atributos debieron parecer interesantes a los intelectuales de la época, como Fernández Cifuentes ha llegado a proponer. Según su criterio, éstos eran justamente los caminos que estaban buscando los narradores de vanguardia. (13) Sin embargo, la influencia rusa no llegó a cuajar del todo en ellos. El realismo casi naturalista de dicha narrativa, tan evocador del siglo XIX, y el compromiso vital y político que prácticamente exigía el simple hecho de aceptarla, la dejaron pronto a un lado como alternativa estética. No así para los escritores "sociales" que la consideraron un camino perfectamente probable y deseable para el arte y la novela de la época.

Junto al conocimiento de la literatura rusa en general, mediante los productos concretos de la *praxis* creadora, debemos apuntar dos publicaciones de teoría literaria que causaron particular revuelo: el artículo "Por una nueva literatura rusa" de Vladimir Astrov, aparecido en la Revista de Occidente en 1926 y el libro El arte y la vida social de Plejanov, editado en Madrid en 1929 por Cenit. En el primero de ellos, el autor analizó los problemas que se tuvieron en la Rusia posrevolucionaria para conciliar -si acaso esto es posible- la posición de los defensores de la "cultura proletaria" con la de los "intelectuales" de la época. Circunstancias en que muchos exigían "[...] la canonización de la tendencia [proletaria], la entera subordinación del arte a los requerimientos del partido, la prelación del 'contenido' sobre la forma y la maestría técnica, la represión de toda tendencia 'campesina' o 'intelectual'". (14) ¿Modelo o advertencia de los intelectuales a

sus lectores? Nos inclinamos más hacia la segunda opción: un aviso a los lectores de la Revista de Occidente anunciándoles lo que podría suceder de seguir los cauces de la literatura rusa. Por su parte, el libro de Plejanov subrayó con insistencia que: "la tendencia al arte por el arte surge cuando existe un divorcio entre los artistas y el medio social que les rodea". (15) Parece que este ensayo tuvo una acogida de mayor notoriedad, pues a partir de estas fechas se incrementó el cultivo de la nueva manifestación literaria: la novela "social". (16)

Durante el segundo lapso, 1927-1936, se tradujeron al español novelas testimoniales de la Primera Guerra Mundial. A este "grupo" de escritores se le conoce como los representantes de la literatura pacifista europea, principalmente francesa y alemana. Su efecto sobre los escritores "sociales" fue menor y se ejerció de forma más aislada que el de la literatura rusa. Como ya dijimos, el influjo ruso se manifestó mediante la traducción de novelas pre y posrevolucionarias, e incluso de artículos relacionados con una "teoría" de la literatura. Es decir, tuvo fuerza como conjunto. (Y esto muy probablemente debido también a la trascendencia de la Revolución soviética como acontecimiento histórico.) En el caso de la literatura pacifista, su presencia en el ámbito español se dio mediante el conocimiento de nombres aislados: para 1930 se habían traducido trece libros del francés Henri Barbusse y en 1929 se conocieron Los que teníamos doce años (1928) de Ernst Gleaser, representante del neorrealismo alemán, Sin novedad en el frente (1928), una visión condenatoria de la guerra, de Erich María Remarque, y en cuya tra-

ducción participó Benjamín Jarnés, y El sargento Grisha (1927) de Arnold Zweig, el mejor representante de la cultura comunista alemana de posguerra. (17)

Todos estos relatos se oponían al mundo bélico mediante el reflejo de situaciones muy particulares: la presentación de escenas conmovedoras y emocionantes, conservando la figura de un héroe derrotado por las circunstancias. Los de Barbusse contenían un fuerte proselitismo político, frente a los alemanes que lo atenuaron mucho. Para la mayoría de los intelectuales vanguardistas estas narraciones carecieron de interés por su inmensa carga política y social. Por el contrario, los escritores "sociales" les concedieron un gran valor como testimonios humanos e históricos. Díaz Fernández, por ejemplo, marcó la trascendencia de esta narrativa por la responsabilidad que suponía su actitud pacifista y antibélica por excelencia:

[...] cualquiera de estos autores traducidos a todas las lenguas, han descrito de tal modo los sufrimientos del hombre en las trincheras y la inutilidad del sacrificio popular, que el espíritu de nuestro tiempo se levanta indignado y unánime contra las ideas que los fomentaron. Pero estos escritores no se conforman con presentar el índice aluciante de los horrores bélicos; toman sobre sí la responsabilidad de una obra más duradera. (18)

Otras influencias que se manifestaron en España durante esta época fueron de los novelistas inconformistas norteamericanos o la "generación perdida": John Dos Passos, Ernest Hemingway, Sinclair Lewis, Upton Sinclair, etcétera. (19) Sólo de estos dos últimos he-

mos encontrado referencias a traducciones concretas. (20) En 1928 apareció Samuel busca la verdad de U. Sinclair y hacia 1932 se habían hecho siete ediciones de diversas obras suyas. Por su parte, Lewis se dio a conocer en España con Rabbit en 1930 y con Calle Mayor en 1932. La defensa de la clase obrera que hacía el primero de estos autores y la crítica de los valores burgueses y materiales del segundo fueron, sin duda, las características que llamaron la atención de los escritores españoles de estos años. (21)

Por supuesto, habría que analizar el conocimiento que los escritores "sociales" tuvieron de Bernard Shaw, escritor irlandés de carácter social, de quien se habían traducido ya veintisiete títulos en 1930; de Romain Rolland -treinta títulos-, de la novelística francesa de Bernanos, Mauriac y Malraux, así como de la poesía y novela hispanoamericanas: César Vallejo, Nicolás Guillén, Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos, Jorge Icaza, Ciro Alegría, etcétera. A este respecto, resulta interesante citar las palabras de Díaz Fernández cuando reseñó en 1927 Los de abajo de Azuela, comparándolo con los novelistas rusos:

Acaso uno de los secretos de la novela moderna consista en saber escuchar y traducir esa marcha trágica de "los de abajo" hacia una cumbre al parecer inaccesible. (22)

Aunque desconocemos el impacto que los escritores hispanoamericanos tuvieron en este grupo de escritores "sociales", merece la pena recordar la magnífica floración de literatura autóctona de Hispanoamérica. Mientras Ortega y Gasset especulaba con el ago-

tamiento del género novelesco y algunos escritores probaban las mieles de la novela intelectual, en América se escribía una excelente novela telúrica. Mariano Azuela publicó Los de abajo (1916), Los caciques (1917) y Las moscas (1918), tres novelas en las que "la revolución da un nuevo sentido a la vida individual"; Manuel Gálvez en Argentina: El mal metafísico (1916) y Nacho Regules (1918), argumentaciones y temas relacionados con la muerte del idealismo romántico y con los ideales revolucionarios perdidos. Otros escritores, como Martín Luis Guzmán y su obra más importante El águila y la serpiente (1928), retomaron la herencia picaresca del siglo XVI español para adaptarla a la realidad de la Revolución mexicana. El colombiano José Eustasio Rivera enfrentó la ciudad con la naturaleza, en una novela donde esta última perdía todo resto de romanticismo, los hombres eran esclavos de sus instintos de supervivencia y la selva era una prisión que engullía al hombre civilizado: La vorágine (1925). Horacio Quiroga, cuentista uruguayo, presentó también la relación del hombre con la naturaleza en Cuentos de la selva (1918), El salvaje (1920), Anaconda (1921), El desierto (1924) y Los desterrados (1925), entre otros. Ricardo Güiraldes escribió Don Segundo Sombra (1926), con una posición de amor por la pampa argentina y de rechazo por la modernidad. Rómulo Gallegos, en Venezuela, enfrentó la barbarie con la civilización en Doña Bárbara (1929).

En los años treinta, se dio también en Latinoamérica una tendencia hacia la novela de protesta y de realismo social, bajo el influjo del Congreso de Escritores de París (1934), organizado por

Zhdánov. Dentro de esta corriente destacó el nombre de César Vallejo, con su novela Tungsteno de 1931, entre todo el conjunto de escritores que cultivaron el realismo socialista. (23)

Todos estos novelistas y cuentistas latinoamericanos son una imagen elocuente de las posibilidades temáticas y estilísticas que todavía podía dar de sí el género narrativo de corte realista. En este sentido, poco importa no conocer qué impacto tuvieron sobre los escritores "sociales" españoles.

## 2.2. La evolución del compromiso: del incipiente inconformismo de las vanguardias al desarrollo de la novela "social" (24)

De entrada la vocación realista y social de la nueva literatura nace como una respuesta a la crisis de la vanguardia -que afecta al mismo concepto social de escritor- y como una voluntad de buscar un nuevo público y una nueva certeza moral en las fuerzas históricas ascendentes. Piénsese que buena parte de los autores de aquellos relatos habían ejercido un periodismo más de información que de opinión y tenían un conocimiento puntual del estado explosivo del movimiento obrero español al final de la Dictadura.

José-Carlos Mainer. La edad de plata.

La necesidad de cambiar de rumbo la literatura de vanguardia comenzó a gestarse varios años antes de que llegara la Segunda República. Para algunos críticos, el desarrollo de una novela plenamente realista y comprometida no pudo darse antes por culpa de la "influencia reguladora" de Ortega y Gasset -cuestión cuya relatividad ya analizamos en el apartado 1.1.- y también por la censura

primorriverista. No obstante, dicha censura se ejercía principalmente sobre revistas y publicaciones cortas. La Dictadura toleraba relativamente bien la aparición de libros, sin importar su signo ni su sesgo político, pues su elevado costo y volumen los hacían difícilmente accesibles para el grueso de la población. Por tanto, el efecto de la censura debió ser relativo en lo que respecta al desarrollo de la novelística social.

Los primeros indicios de un cuestionamiento sobre el papel del escritor-intelectual dentro de la sociedad podrían hallarse en una polémica periodística de 1925, cuya principal preocupación fue la participación del intelectual -término ambiguo y poco definido entonces- en la política. ¿Qué relación podía o debía existir entre el escritor, la literatura y la política? Ante una pregunta de este tipo, las respuestas fueron muy variadas. Hubo quienes no negaron las posibilidades de participación política por parte de los intelectuales, pero inquirieron sobre sus capacidades de actuación:

El arte de gobernar ha atraído siempre a todo linaje de profesiones y no iban a ser excepción los filósofos, literatos y hombres de ciencia [...]. Personalmente creo que los intelectuales «puros» y sobre todo los literatos tienen, en general, escasas condiciones de estadistas y legisladores. (25)

Otros, como escritores de la talla de Valle-Inclán, consideraron definitiva la participación del intelectual en la política, sin que esto indicara un compromiso político concreto para su quehacer literario:

Es como si me preguntara usted si creo que los zapateros o los rubios no deben mezclarse con la política... ¿Por qué no van a intervenir? ¿Es que los intelectuales no son ciudadanos como los demás? ¿Acaso no pagan contribuciones? ¿No entran en quintas? ¿No van a Marruecos? ¡Pues entonces! (26)

Bajo la tutela de este último se organizó una tertulia madrileña en la que comenzaron a gestarse comentarios contra aquellos escritores denominados "puros". Según el relato de Max Aub, La calle de Valverde, Joaquín Arderius y Díaz Fernández tildaron de traidores, en 1926, a los jóvenes escritores que se encerraban en sus "torres de marfil":

Todos esos jóvenes seguidores del "arte puro" son traidores. Al huir de los problemas políticos sirven a los oligarcas. (27)

También por estas fechas, diversos periódicos y revistas principiaron a destacar la relación de la literatura con la política, o lo que llegaría a denominarse después novela social. La Gaceta Literaria, por ejemplo, incluyó a partir de febrero de 1927 una sección titulada "Los obreros y la literatura", escrita por Zugazagoitia, y anunció la publicación inmediata de su primera novela, calificada entonces de socialista (Cfr. nota 24, cap. 2): Una vida anónima. Con este hecho se vaticinaban los "nuevos aires que soplaban en el acontecer político", el "surgimiento de una nueva sensibilidad literaria" (28) y se abrían las puertas a la publicación de "nuevas" formas de literatura. La editorial Historia Nueva inauguró la colección titulada "La novela social" que incluyó

obras del antes mencionado Zugazagoitia y de Arderius, de Díaz Fernández, de José Antonio Balbontín, del peruano César Falcón, etcétera. Para algunos críticos, estos primeros atisbos de interés entre la relación de la política y la literatura y el surgimiento de colecciones específicas sobre novela social corresponden a un período de "transición" entre las vanguardias y el desarrollo de una novelística plenamente social:

Dentro de este nuevo clima ideológico, y como contrapartida de la narrativa vanguardista, aséptica y minoritaria, en alza por aquel entonces, se publican, en los años finales de la Dictadura y la Monarquía, varias novelas de compromiso político-social, cuyo tema central es la denuncia del orden clasista establecido y la exaltación de las aspiraciones del pueblo, de sus reivindicaciones de clase. Estas novelas [...], testimonio de un período de transición y de esperanzas revolucionarias, anuncian y abren camino a la literatura proletaria-revolucionaria de los años de la República y la guerra civil. (29)

La primera novela social relativamente aceptada por los intelectuales españoles fue El bloque de Díaz Fernández, publicada en 1928 con el subtítulo de "Novela de la guerra marroquí". (30) Esta obra mereció el elogio de varios críticos y escritores, que fueron desde la clara satisfacción por la vuelta al realismo, el "supuesto necesario de la novela", (31) hasta el beneplácito por leer una obra bien construida, al estilo de los deshumanizados, pero sin sus greguerías ni elaboradas imágenes.

Estos principios de novela social marcaron la posición que habrían de seguir sus creadores frente a las vanguardias de la

época. No sólo planteaban un objeto y unos métodos técnicos distintos a los vanguardistas: además de solicitar una literatura comprometida, realista y romántica -acepción que irá definiéndose con el paso de los años-, pretendían también dirigirse a un público distinto. Aunque no descartaban a ningún lector potencial, su principal objetivo eran las masas de obreros y trabajadores. En torno a este aspecto también se fraguó una polémica en 1928. En un artículo de La Gaceta Literaria, en la sección antes señalada, Zugazagoitia aseguró que las lecturas preferidas de los obreros eran las obras maestras del pasado realismo español: las de Benito Pérez Galdós, Blasco Ibáñez, Pío Baroja, etcétera. Y publicó una encuesta en la que preguntaba sus preferencias a un grupo reducido de obreros españoles, para así confirmar lo dicho anteriormente. Como conclusión este escritor apuntaba que: "La deshumanización puede ser un buen ideal para señores y nada más" y pedía la desaparición del arte vinculado con la burguesía, para sustituirlo por otro entregado y dirigido al pueblo. Zugazagoitia obtuvo dos respuestas en contra: la primera, que los obreros leían las mismas novelas que los "señoritos": las de López de Haro, Pedro Mata, Carretero, etcétera., y la segunda, que la literatura era un "arte aristocrático por excelencia", imposible de llegar al obrero. Aquel obrero que leía literatura no era representativo, por definición, del grupo de los trabajadores españoles. Estas contestaciones fueron dadas por un obrero y un tipógrafo, respectivamente. La revista incluía un editorial de primera página que comentaba el hecho así: "¿Es que nuestro obrero, y el obrero universal, tienen algo que ver con la

literatura? Si la literatura es esa vieja novela, ese viejo teatro, esa vieja lírica que prefieren muchos de los encuestados en nuestra encuesta, creemos que muy poco". (32) La conclusión básica de los críticos actuales es que los escritores sociales conocían menos a sus lectores potenciales que los deshumanizados: orientar la literatura para las masas de obreros y trabajadores parecía destinarla al fracaso y a la no lectura. No obstante, este matiz crítico resulta cuestionable, pues según datos de otras publicaciones, la edición de las novelas sociales resultó un buen negocio editorial algunos años después. Quizá exista otra posible interpretación: a este período de transición, en el que principió el desarrollo de la novela social, siguió otro de consolidación -aunque muy breve y que coincidió prácticamente con el principio de su fin- en el que se incrementó la lectura de este tipo novelístico, cuando las editoriales progresistas (Vid. más adelante) le dieron mayor cabida en sus espacios de publicación. Sea como fuere, dichos escritores no cejaron en su empeño por acercar la novela a esas capas de la sociedad menos favorecidas económicamente.

El aspecto más claro de este período es que correspondió a los principios de un "cambio de sensibilidad", como hemos apuntado antes. La novela vanguardista de los años veinte había dado preponderancia a lo juvenil, a lo deportivo y a lo pueril como valores literarios absolutos. A partir de finales de esta década, las palabras "revolución" y "proletariado" resonaron en las conciencias de los escritores. Algunos intelectuales intentaron cambiar su es-

cala de valores y otros escritores más jóvenes principiaron a cultivar una literatura cada vez más comprometida.

Los escritores debieron darse cuenta del cambio de la situación histórica concreta y de la necesidad de tomar posiciones al respecto. Así, en abril de 1929 un grupo de jóvenes intelectuales, entre los que se hallaban Antonio Espina, Jarnés, Antonio Obregón, Ayala, García Lorca, Esteban Salazar Chapela, Díaz Fernández, Rivas Cherif, Sender, entre otros, se unió al sentir general y manifestó lo siguiente:

Creemos que se impone la necesidad de que los intelectuales españoles, muy particularmente los jóvenes, definan sus diferentes posturas políticas y salgan de ese apoliticismo -no pocas veces reprochable- que los ha llevado a desentenderse de los hondos problemas de la vida española. (33)

Aunque este enunciado no implicaba una modificación de su quehacer literario, sí hablaba de una mayor preocupación política por parte de los jóvenes. Algunos de ellos pensaron que el mayor cambio de actitud posible era colocar la literatura al lado de la política. El caso más relevante fue el de César Arconada, que en una encuesta de 1927 había negado la intervención de la política en la literatura con frases de gran vehemencia expresiva:

No, no, no. Rotundamente. La literatura es ocio, fantasía, inutilidad. Es decir, lo contrario de la política, que es utilidad y realidad. La literatura es deporte, juego, prestidigitación. La literatura es magia. (34)

Tres años más tarde conceptuaba una realidad el fin del vanguardismo literario, cumplida su misión de "la quiebra de lo exquisito", y la superación de la literatura de interés meramente formal. Además se planteaba la existencia de una vanguardia con un mayor interés en los aspectos humanos de la vida:

Por esto el joven que todavía sigue siendo vanguardista -acometedor- se interesa por otros aspectos, por otros objetivos menos logrados: la política. Es un ejército que cambia de frente. Conquistado un sector se decide a emprender la conquista del otro. (35)

Conforme se fue acercando el final de la Dictadura, los ataques de escritores sociales y de vanguardia "convertidos" contra los que luego se definirían plenamente fascistas fueron incrementándose, aunque todavía matizados por la censura de revistas. Díaz Fernández, por ejemplo, en una carta abierta publicada en Heraldo de Madrid el 9 de julio de 1929, señaló su simpatía por los escritores conscientemente alejados de cualquier intento de "pureza" literaria y desenmascaró la filiación fascista del director de La Gaceta Literaria, Giménez Caballero:

Por lo que se refiere a los literatos puros, yo no lo soy, ni me importan esas filiaciones literarias. Cada día me siento más «impuro», más político; pero de la política que lucha cara a cara [línea y media tachada por la censura]. A mí, más que una estética, me interesa una conducta, una moral, una dirección de justicia. Pero tengo que hacer una distinción entre los jóvenes que sienten el moderno liberalismo y los que celebran el centenario de Góngora con una mira, entre los fascistas y los avanzados. (36)

Podemos aceptar, entonces, que al finalizar la década de los años veinte en España había comenzado a darse un "cambio de sensibilidad" literaria (y también más amplio) que intentó llevar la novela y el arte por los caminos del compromiso histórico, político y social. Los escritores sociales intentaron pasar de la "pureza" defendida por los intelectuales de vanguardia a una "impureza" cada vez más acentuada. Dicho cambio de sensibilidad parece reflejar el paso de los aires enrarecidos de la descomposición de los regímenes monárquico y dictatorial a los aires más respirables de la democracia republicana. Las causas que enmarcaron estas variaciones son necesariamente complejas: no puede hallarse una razón sencilla y única para explicar el "fin" de las vanguardias y el advenimiento de la novela social, pues las "modas" literarias "no se reducen a una motivación exclusivamente estética". (37) A este respecto, podemos plantear dos tipos de causas, sin que esto implique tampoco su separación tajante más allá de su utilidad para comprenderlas. Por un lado, podemos reunir las razones históricas y, por otro, las causas puramente literarias.

¿Qué acontecimientos históricos enmarcaron esta corrección de rumbo del quehacer de los escritores?

La Monarquía era una de las instituciones más desprestigiadas desde principios de siglo. Paralelamente a su descomposición progresiva, reforzada por la Dictadura que entregó el poder a los militares en 1923, se fueron dando en España nuevas formas de organización política y social: Solidaridad Obrera, fundada en 1907, dio origen a la C.N.T. (Confederación Nacional de Trabajadores) en 1911

y el Partido Comunista incrementó su actividad a partir de 1921, así como las organizaciones anarquistas. El descontento por la situación caótica de la sociedad fue haciéndose más grande, despertando la preocupación política de unos y acrecentando la de otros. Este descontento llevó a un incremento en la agitación social que fue reprimida brutalmente por el ejército: la Semana Trágica de Barcelona en 1909 y la huelga general de 1917. Otros acontecimientos históricos que marcaron el desarrollo de una literatura muy particular fueron la inacabable guerra de Marruecos (1909-1927); el triunfo de la Revolución soviética, aunado al deseo de conocer sus logros, que originó viajes de escritores a Moscú y el planteamiento del comunismo como una posibilidad de solución de los problemas económicos del mundo; la existencia de un proletariado y campesinado de grandes proporciones y de escasos recursos económicos, frente a los grandes capitales y latifundios de la oligarquía industrial y militar; el desarrollo del fascismo en Europa, etcétera.

Algunos años después, la actividad de las organizaciones estudiantiles de izquierda -principalmente la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar)- a partir de 1927, y la fuerza que demostró tener en el largo paro académico de 1929 resultaron fuertes propulsores de la caída de la Dictadura, en febrero de 1930. Además de tales organizaciones, esta caída se vio potenciada por la crisis del sistema monárquico y la quiebra de los mercados norteamericanos en 1929, que produjo una ola de pánico en la burguesía liberal y la conformación de una izquierda pequeño-burguesa que, a la altura de 1930, estaba lista para tomar el poder. Así que en esta fecha

comenzaron los preparativos para que muchos redactores de revistas de "avanzada", España, Heraldo de Madrid, El Sol o El Socialista, ocuparan cargos de responsabilidad (ministerios, direcciones generales, diputaciones) en la nueva República, que nacería en las siguientes votaciones de 1931.

Entre las razones literarias que enmarcaron la mudanza de posición frente a las vanguardias podemos destacar las siguientes. Ya hemos ahondado en la autoridad que se dio entonces a la literatura rusa, alemana y francesa de signo totalmente contrario a la intelectual de los años veinte. Además, la publicación de textos de teoría literaria que pugnaban por evitar a toda costa el divorcio entre la literatura y el medio social circundante: el antes mencionado El arte y la vida social de Plejanov (Cfr. 2.1.). El 10 de julio de 1929, Sender comentó en la primera plana de El Sol:

El libro de Plejanov, si en España se leyera más, sería una llamada a la discusión, al combate. En pocos países está actualmente tan divorciado el talento artístico de los nuevos -de los 'puros'- y la preocupación social de las masas. (38)

El alud de obras de distinta factura a las vanguardistas que se tradujeron y escribieron en España al principio de la década de los años treinta no podría entenderse sin la acción concreta de diversas casas editoriales. El momento político permitió la creación de nuevas editoriales, casi todas empresas jóvenes, interesadas en introducir en España las ideas soviéticas y europeas de carácter social. Se difundieron entonces ensayos, críticas y mucha lite-

ratura soviética, alemana y francesa de rasgos anti-intelectuales. La buena acogida de estas editoriales llevó a otros a emprender experiencias del mismo tipo, que poco a poco fueron acaparando la atención de los lectores, hasta convertirse en un excelente mercado:

El éxito [de las traducciones y nuevas novelas sociales] resultó bastante superior al que esperaban los propios editores, y ello contribuyó al aumento paulatino de las cifras y a la creación de nuevas editoriales difusoras del mismo tipo de libros. (39)

Estas nuevas editoriales llevaron a cabo lo que pocos años antes había sido sólo una ilusión para algunos escritores: publicar literatura revolucionaria, a precios populares, para que el grueso de la población tuviera acceso a la cultura:

En los últimos tiempos de la monarquía invadió el mercado el libro social de tendencia pacifista laica, racionalista; el libro revolucionario. Con un agudo sentido comercial, los editores se dedicaron a lanzar libros que más o menos expresamente significaban una protesta contra la dictadura y el absolutismo. Contribuyeron en parte muy principal a ir formando la nueva conciencia española, todavía hoy sin plasmar, pero llena de esperanzas. Aquel movimiento era, sin embargo, un fenómeno industrial que no encontraría su verdadera naturaleza hasta algún tiempo después. (40)

Este incremento en la actividad editorial "revolucionaria" comenzó alrededor de 1928: Justino de Azcárate, Balbontín, Díaz Fernández y Arderius fundaron Ediciones Oriente, cuya dirección

ocupó el futuro troskista Juan Andrade; por otro lado, César Falcón ocupó el cargo de gerente de Ediciones Historia Nueva; la Editorial Cenit (41) se constituyó como grupo de publicaciones; así como la Sociedad Anónima Editorial Zeus y la de Ediciones España. Ninguna se restringió tan sólo a dar a conocer en España literaturas extranjeras y a publicar novelas sociales, sino que impulsaron una gran actividad editorial que abarcaba todos los ámbitos de la cultura. Veamos algunas de sus principales colecciones y actividades.

La editorial Historia Nueva, autodenominada "Organización de la Comunidad Hispánica", logró sacar a la luz cinco colecciones: «La nueva literatura», «Estudios y crítica», «La lucha contra el imperialismo», «La política» y «La novela social». En la primera se publicaron obras como El dueño del átomo, de Gómez de la Serna, El convidado de papel, de Jarnés y Los príncipes iguales de Arderius. En la segunda apareció, entre otros, un ensayo de Luis Jiménez de Asúa, Libertad de amar y derecho a morir, que fue un escándalo en la época. Además se publicaron obras de Eduardo Gómez de Baquero, Américo Castro y Gregorio Marañón. La tercera colección, por su parte, publicó toda una serie de informes sobre problemas de corte neocolonial en América del Sur, de los que destacó Yanguilandia bárbara del argentino Alberto Guiraldo. En la cuarta, se publicaron ensayos de Marcelino Domingo, Jiménez de Asúa, Alvaro de Albornoz y Rafael Calleja. Por último, la colección «La novela social» publicó títulos de César Falcón, Balbontín, Arderius, Díaz Fernández y Zuzagoitia.

Las editoriales Zeus y Cenit emprendieron la traducción y publicación de numerosas obras extranjeras, muchas de ellas señaladas en el apartado 2.1. de este capítulo. Zeus, por ejemplo, tradujo obras de Panaït Istrati, Liam O'Flaherty y Ludwig Renn y organizó la colección «Política española», de 1930-1931, que recogió un conjunto de testimonios sobre la crisis que terminó con el régimen monárquico. En esta última, se incluyeron Vida de Fermín Galán de Arderius y Díaz Fernández, Madrid bajo las bombas del aviador republicano Ramón Franco, La sublevación de Jaca de Graco Marsá, Libertad, dictadura y fascismo de Juan Guixé, etcétera. La editorial Cenit publicó, entre varias más, El cemento de Fedor Gladkov, Mi vida de Isadora Duncan, Manhattan Transfer de John Dos Passos, obras de Plejanov, Sinclair Lewis, etcétera, y otras de autores españoles como El problema religioso en México, la primera obra de Sender, Un notario español en Rusia de Diego Hidalgo, El partido socialista ante la realidad política de España de Gabriel Morón y Tres días con los endemoniados. La España desconocida y tenebrosa, reportaje de Alardo Prats y Beltrán sobre la España negra.

Otras editoriales que participaron en este esfuerzo "bibliográfico-revolucionario" fueron Espasa-Calpe, cuya colección «Hechos sociales» tradujo al español por primera vez a Faulkner, y Biblioteca Nueva, con «Las nuevas doctrinas sociales» que antes de 1931 tradujo cinco títulos de Lenin, dos de Trotski, uno de Karl Kautsky -uno de los principales teóricos del socialismo democrático alemán y marxista renegado- y otra de Alexander Kerenski -político burgués

ruso-. Asimismo, esta editorial emprendió la traducción de una serie histórica sobre la Revolución soviética.

El tiraje de algunas de estas obras alcanzó los 8,000 ejemplares, como España en el crisol de Luis Araquistáin; reimpresso en 1930 con el título El ocaso de un régimen, y los críticos suponen que otras más alcanzaron estas cifras o parecidas. (42)

Junto a este esfuerzo editorial debemos colocar la aparición de revistas y publicaciones periódicas que se originaron en estos años. Una de las más interesantes fue Nueva España, revista quincenal, cuyo primer número apareció el 30 de enero de 1930, el mismo día que Primo de Rivera cedió el gobierno a Berenguer. Esta publicación fue fundada por Díaz Fernández, F. Salazar y Antonio Espina, cuando este último abandonó La Gaceta Literaria por problemas de orden político.

El surgimiento de esta nueva revista, que intentaba "plasmear las inquietudes político-sociales de la nueva generación" (43) y la posterior desaparición de La Gaceta Literaria, en la que ya no colaboraba más que un reducido número de escritores de ideología fascista, marcaron la desaparición total de la alegre vanguardia de los años veinte y la definición de una nueva generación con otros intereses diferentes a los puramente estéticos: una generación que pretendía vincular el arte, la política y la realidad social de un momento histórico peculiarísimo. Valle-Inclán presentó esta revista en El Sol de Madrid, en enero de 1930, con las siguientes palabras de elogio:

En literatura y en arte la nueva revista traspasa y supera el ya caduco nomenclátor de los "ismos" -futurismo, surrealismo, vanguardismo...-. El período de los "ismos" se halla en su trance final en estos albores del año 30. Dichas tendencias tuvieron su razón de ser en los momentos de liquidación y crisis de comienzos de siglo y de la posguerra. Pero hoy lo que se impone ante todas las cosas (*sic*), sobre toda otra labor, es la tarea constructiva, las creaciones instauradas, la obra original, orgánica. (44)

Este mismo año de la aparición de Nueva España, Díaz Fernández publicó, también en editorial Zeus, su obra teórica y ensayística El nuevo romanticismo, subtitulada "Polémica de arte, política y literatura". Este ensayo causó una reacción similar a la de los escritos orteguianos, si bien no se le ha dado la suficiente atención hasta hace poco tiempo. A partir de este año de 1930, aniversario del "primer" romanticismo, y por el título del ensayo, los disidentes de la "deshumanización" y los nuevos escritores comenzaron a ser agrupados bajo el rubro del "nuevo romanticismo". (45) Un fenómeno largamente anticipado y deseado por algunos. La lectura de esta obra resulta indispensable para conocer la *praxis* artística de este nuevo grupo de escritores pues, junto con la revista antes citada, reflejó el pensamiento revolucionario de la época:

Ambas publicaciones son un llamamiento a la politización del intelectual, a la formación de un colectivismo intelectual y obrero para la lucha por el derrocamiento del régimen establecido y el triunfo de una revolución político-social. (46)

Durante el lapso transcurrido entre 1927 y 1931 -que varios críticos agrupan en un período definido y distinguible del siguiente: 1931-1936- escribieron novelas sociales Díaz Fernández, Arderius, Sender, todos de "origen pequeño-burgués que orienta[ron] su obra hacia la literatura proletaria [...]" (47) y también Zuga-zagoitia e Isidoro Acevedo que lo hicieron "bajo la perspectiva ideológica de lucha de clases y dentro ya de la literatura proletaria". (48) A partir de la proclamación de la República, la novela social se orientó definitiva y rotundamente hacia un sentido revolucionario obrero, y algunos escritores de extracción burguesa silenciaron por completo su actividad, tal fue el caso de Díaz Fernández, y otros siguieron la causa revolucionaria emprendida, como Arderius, defendiéndola con gran ahínco:

Nada de literatura pequeño-burguesa. [...] La novela revolucionaria no puede ser otra que la proletaria. Es ya momento que los escritores que sientan la conciencia de clase empiecen a escribir en forma y en defensa proletaria. (49)

Independientemente del sesgo que cada escritor tomó, en el siguiente período fueron otros los nombres que destacaron dentro de este tipo de literatura: Andrés Carranque de Ríos, Manuel Benavides, César Arconada, Alicia Garcitoral y el que se consolidó como el gran escritor que llegó a nuestros días: Ramón Sender.

Fuentes pensó que el auge de la literatura social se acrecentó en cantidad y calidad cuando el proletariado hizo su aparición a los pocos meses de instaurarse la República. Además, pensó que este

hecho histórico, junto con la caída de la Dictadura y de la Monarquía, fue un parteaguas que permitió definir más claramente la posición de los escritores. Los ataques a la Dictadura se habían hecho desde muy diversas posiciones ideológicas. Su desaparición provocó que algunos escritores se replugaran a posiciones conservadoras, mientras otros se integraron de lleno al movimiento obrero para continuar su actividad. Estos últimos terminaron por adscribirse, si no estaban ya desde un principio, a partidos revolucionarios de izquierda.

Por su parte, Mainer ha planteado este "segundo" período (1931-1936) como el que refleja un estado de desmoralización general entre los escritores. Estos fueron muy escasos y poco a poco adquirieron conciencia sobre la imposibilidad de reconciliar la literatura y la política.

Hay dos aspectos que debemos resaltar de este momento histórico. Por un lado, varios escritores que publicaron novelas sociales en el "primer" período (1927-1931) dejaron de hacerlo, por dedicarse a otro tipo de actividades o por imposibilidad de enfocar la literatura bajo una perspectiva política. Como hemos señalado antes, su trabajo previo en editoriales y revistas, el conocimiento que tenían de la situación social española y la llegada de la República les permitió ocupar cargos de responsabilidad, desde los cuales intentaron aplicar sus consideraciones políticas de una forma más expedita e inmediata y no mediante la literatura. Además, la crisis electoral de 1933 y sus complicaciones (cárcel para dirigentes de izquierda, represión, etcétera) llevó a los escritores-

políticos a afianzarse en su intento de resolver la situación desde el poder, y no desde la creación literaria. Por otra parte, otro tipo de crisis, la editorial, llevó a la desaparición de muchas empresas de corte progresista. La quiebra de la CIAP -Compañía Ibero-Americana de Publicaciones- deshizo la comercialización del mundo del libro. Muchas de las editoriales antes señaladas tuvieron que replegarse o cesar sus actividades. En este sentido, afirma un crítico:

Esta quiebra determinó la necesaria creación de todo un nuevo entramado editorial que en muchísimos casos no llegó a cristalizar, gozando tan sólo de vida corta y escasa, como efímeros apéndices surgidos a la sombra de las revistas [...]. (50)

En resumen, la búsqueda de un nuevo público, la masificación de la literatura y la creación de cauces editoriales propios fueron quedando a un lado porque los escritores tuvieron que ocupar puestos de responsabilidad dentro del gobierno republicano y porque comenzaron a tener una participación política directa y total.

Esta responsabilidad fue mucho más allá del ámbito exclusivo de la novela y la literatura. Como colofón de este apartado presentamos las palabras de Díaz Fernández, en las cuales se pone de manifiesto el compromiso que los escritores sintieron ante el momento histórico español: un compromiso enteramente vinculado con los obreros y sus principales necesidades vitales:

[...] veo que la obra que nos incumbe a los que tenemos treinta años y trabajamos en oficios

intelectuales es agruparnos en organizaciones que actúen paralelamente al obrerismo revolucionario, para preparar el día de mañana, el de la nueva civilización. (51)

Este compromiso determinó, en gran medida, muchas de las características principales de la novela social, marcando su desarrollo estético particular y en ocasiones estableciendo un dogmatismo político, difícil de reconciliar con los "valores estéticos" de otras variantes del género. Sin embargo, la evolución y el desarrollo de este tipo novelístico desde mediados de los años veinte hasta principios de la guerra civil se manifestó por primera vez en la historia de la literatura española como un movimiento que pretendía rendir magníficos frutos dentro del género narrativo. La guerra y el exilio rompieron las posibilidades de alcanzar éxito en ello, así como las intenciones de cambiar la historia, la política y la sociedad españolas de entonces.

### 2.3. El nuevo romanticismo. Los escritores sociales y sus concepciones artísticas, literarias y novelísticas (52)

El artista es el explorador de vanguardia, el violador del tiempo virgen.

José Díaz Fernández. El nuevo romanticismo.

Sólo las civilizaciones maduras pueden rezumar arte puro. Sólo una época decadente, que ya lo tiene todo hecho, puede entregarse libremente al juego del espíritu y de la fantasía. Cuando invade la tierra un alba redentora, y en el silencio trémulo se oye el chocar de aceros de dos mundos en pugna, los escritores, como los obreros, como los políti-

cos, tienen una misión que cumplir. Su arte es su herramienta, su arma. A tomar posiciones en la frágil trinchera, que necesita de todos los hombres. ¡A luchar!

Pedro Garfías. "Los escritores y el momento: literatura tendenciosa"

2.3.1. El cambio de denominación: de la literatura de vanguardia a la literatura de avanzada. Reflejo del cambio de actitud frente a la nueva época

Los novelistas sociales españoles de preguerra se rebelaron contra las formas vanguardistas de la década anterior, por juzgarlas atemporales y decadentes. Se opusieron primero a la novela representativa de los años veinte y después a la literatura de esa época en general. Sin embargo, poco a poco descubrieron que su nuevo planteamiento, el arte social, abarcaba áreas mucho más amplias que las exclusivamente estéticas: llegaba a afectar su misma concepción de la vida. O mejor, se dieron cuenta que para que pudiera existir este tipo de arte eran indispensables cambios sociales radicales, capaces de alterar el orden establecido. De esta manera, la literatura "inconformista" que había comenzado a gestarse a mediados de aquella década se convirtió en un signo de esas amplias variaciones que debían producirse a todos los niveles de la vida social española:

[La literatura de avanzada es] el signo de todo un siglo que aspira a fundamentar las relaciones humanas sobre bases distintas, que afectan lo mismo a la economía que a la moral. (53)

Este grupo de escritores: Díaz Fernández, Arderius, Sender, Carranque de Ríos, Benavides, Garcitoral, Arconada, Acevedo, Zugazagoitia, etcétera, junto con otro de críticos: José Carlos Mariátegui, Julián Gómez Gorkin, Salazar Chapela, Rosario del Olmo, entre otros, intentaron establecer una "teoría" para esa nueva concepción vital, basada en presupuestos marxistas y, muchas veces, partidistas. (54)

Una de las principales obras de carácter teórico fue El nuevo romanticismo de Díaz Fernández. Este ensayo no sólo dio forma a las principales inquietudes de estos críticos y novelistas, sino que trató de transformar la sensibilidad del lector común de acuerdo con las nuevas circunstancias históricas. Exactamente igual que en el caso de los dos ensayos orteguianos, no puede adjudicársele una importancia única y exclusiva, separada del acontecer histórico, político, cultural y social, mas sirve para trazar un eje de pensamiento general, pues el libro supuso un primer intento para establecer una "nueva teoría" sobre los rumbos del arte y la novela durante los esperanzadores años que se avecinaban.

El autor comenzó sus reflexiones teóricas con un análisis de la moda y la participación femeninas en la sociedad de esos momentos, (55) definiendo ambos elementos como un reflejo trascendente de lo que anunciaba 1930: un cambio radical de actitudes. A partir de ese entonces se registraría en el arte contemporáneo y la vida toda "una transformación de estilos y de ideas que significar[ía], sencillamente, el punto de partida de una nueva concepción de la vida". (56)

En ese marco de transformaciones totales, las vanguardias deberían variar su signo y su denominación, pues hasta entonces evocaban novelas de corte preciosista que servían como refugio contra la honda crisis nacional. A Díaz Fernández le pareció necesario "repudiar" el término y sustituirlo por el de "literatura de avanzada". (57) Dicho cambio no se hacía sólo por criterios de tipo semántico o de significación, sino para nombrar conscientemente una época novedosa y prometedora y para anunciar los nuevos rumbos que tomarían el arte y la literatura.

Este autor pensaba que como consecuencia de la guerra europea del 14, las generaciones vanguardistas de escritores y artistas habían desarrollado un gran anhelo de vitalismo, lo cual se tradujo en obras cargadas de metáforas deportivas:

Era pintoresco leer la literatura de esos señoritos satisfechos donde se mezclaban imágenes atléticas y palabras del tennis, del fútbol o del boxeo. (58)

Esta actitud vital, explicaba Díaz Fernández, correspondía en realidad a un síntoma de rebeldía e impotencia frente a las secuelas de la guerra y a la euforia casi física que impregnaba sus obras literarias. Sin embargo, las vanguardias habían malinterpretado el concepto de "vitalidad", abusando del léxico deportivo, de las frases hechas, de los giros tradicionales que definían como "prosa moderna" y, por tanto, sólo podía calificárseles como restauradoras y artifices de la vieja retórica clasicista. Aunque a la altura de 1930 el "modo de hacer" y la sensibilidad vanguardistas

estaban liquidados. Tuvieron justificación como símbolo de una época de posguerra, pero no en un momento histórico en que el porvenir se presentaba con un aspecto particularmente esperanzador. A aquella generación de escritores y artistas -amante del futurismo, ultraísmo, creacionismo, dadaísmo y cubismo- (59) la invadía un "cansancio cósmico" y le faltaba un "ideal extraliterario". La agobiaba un vacío inmenso, resultado de la pérdida de fe y confianza en el mañana. En su búsqueda de rutas exclusivamente estéticas se había separado de lo humano, el requisito indispensable para mantenerse en "contacto permanente con el futuro".

Díaz Fernández pensaba que las literaturas vanguardistas, queriéndose alejar de las formas artísticas decimonónicas -principalmente del romanticismo-, se acercaban a las actitudes formales neoclásicas y modernistas, por lo que tenían de "frío cerebralismo". En consecuencia seguían unidas a la estética anterior, cuando verdaderamente habían querido situarse fuera del tiempo. Sus inquietudes artísticas no correspondían al momento presente, ni tampoco establecían vínculo alguno con el futuro, sino con el pasado. En su afán por apartarse de lo humano lo único que lograban en la historia contemporánea era "anunciar el último vagido del siglo XIX".

En contraposición a esta actitud surgía una literatura que creía en el porvenir y también en el arte como un medio para alcanzarlo. La nueva concepción vital exigía por tanto un cambio profundo: la literatura debía retirarse de las clases dominantes y acercarse eficazmente a las masas, tan olvidadas y despreciadas por

los novelistas intelectuales. Otro escritor comentó a este respecto:

En lo literario, la masa no cuenta nada. Si atendemos al sentido de la literatura de vanguardia -aceptamos la denominación, aun cuando resulte extraordinariamente falta de justeza-, tal suceso se nos aparece clarísimo. Para ella, la masa es algo despreciable. (60)

No obstante, el triunfo de una revolución tendría que cambiar, por fuerza, esta concepción. El intelectual, dado su espíritu acomodaticio, se volvería revolucionario cuando no le quedara más remedio. El escritor dejaría de estar exclusivamente atento a la forma artística y procedería a orientar su literatura para el nuevo grupo social dominante: el proletariado. Los ataques se dirigieron entonces contra la misma condición social del escritor, causa última de una literatura aristocrática y burguesa, y por supuesto contra la misma concepción del intelectual como servidor de los poderes instituidos:

De todas las categorías del pequeño burgués, el «intelectual» -con raras excepciones- es el más servil de los poderes constituidos, porque en él al interés particular, vinculado a las clases dominantes, que son las mejores clientelas del arte, de la literatura, de la ciencia, del periodismo y del teatro, se une la vanidad personal, el ansia del aplauso inmediato [...]. La psicología dominante del «intelectual» es estar siempre con los vencedores. Cuando triunfe la revolución, todos serán revolucionarios en sus libros, en sus comedias, en sus artículos, en sus cátedras, en sus laboratorios científicos, en sus consultorios de médicos y abogados, porque la clientela habrá cambiado. Antes, no; antes serán contrarrevolucionarios; lo serán has-

ta los que, para engañarse o engañar a los demás, pretendan encerrarse en su torre de marfil, fingiendo una falsa neutralidad ante la guerra civil de clases. Pero no importa; no hay que enfadarse con esta «intelligentsia» acomodaticia y vanidosa. La Historia no depende de ellos. Son los turiferarios de la Historia hecha; pero no los creadores de la Historia nueva. La Historia es obra de las masas profundas de la sociedad, cuando la literatura, la filosofía y el arte revolucionarios despierten en ellos la conciencia de su destino de clases ascendentes. (61)

Los años treinta serían la primera ocasión en la historia española en que la masa participara en un proceso cultural de cambio revolucionario:

En la sociedad contemporánea la masa está presente por primera vez y acerca a la vida su hombro multitudinario para levantarla a la altura del porvenir. (62)

Los escritores sociales propusieron el ajuste de terminología como primer paso en el proceso revolucionario de cambios y para evitar esa asociación inmediata entre los sustantivos intelectual-vanguardia-burguesía. No podía haber nada más lejos de la vanguardia que una literatura carente de compromiso con su época, fuera del tiempo y de la historia. Abandonaron entonces los llamados "malabarismos literarios" para encontrar o por lo menos intentar un camino "nuevo": el de la literatura "de avanzada", el del arte social y la novela comprometida, íntimamente unidos al pueblo y sus necesidades. Esta literatura era la "auténtica vanguardia", la "nueva", aquella en que el escritor optaba simultáneamente por

dos alternativas: la del pensamiento y la de la estética. Esta parecía la única manera de afianzarse al futuro y observar el surgimiento de la nueva civilización y su cultura. "Una civilización fundada en la justicia humana, sostenida por la libertad integral del hombre". (63) Díaz Fernández concebía así la fusión de una inquietud meramente formal con otra de interés histórico, político y social:

La auténtica vanguardia [el arte social] será aquella que dé una obra construida con todos los elementos modernos -síntesis, metáfora, antirretoricismo- y organice en producción artística el drama contemporáneo de la conciencia universal. (64)

La vinculación del arte, la literatura y particularmente la novela con los problemas que inquietaban a las multitudes, empujadas del ansia de justicia, parecía una obligación perentoria de la verdadera generación vanguardista, surgida bajo el signo del triunfo de la Revolución soviética.

A esta necesidad de alterar la denominación de la literatura de vanguardia por la de "arte nuevo" y "de avanzada", y al imperativo de dirigirse a un público socialmente distinto se sumaron, además de los propios Díaz Fernández, Araquistáin y Zugazagoitia citados con anterioridad, escritores como Mariátegui en "Arte, revolución y decadencia", Salazar Chapela en "Apuntes: a buena política, mejor literatura", Sender en "El novelista y las masas" y Gorkin en varios títulos, artículos todos aparecidos en publicaciones periódicas de la época. (65) Con esto se anunció en España

el advenimiento del "nuevo romanticismo", una concepción artística profundamente comprometida con las necesidades y los valores humanos:

La verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento. Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, no una vida para el arte. (66)

Con este cambio de denominación pretendían alterar el sentido burgués de la vanguardia, adecuarla a los nuevos rumbos revolucionarios, separarla de las modalidades burguesas de la vida y vincularla con los más necesitados.

**2.3.2. La unión de la política y la literatura: una consecuencia del cambio de rumbo de la concepción artística del momento**

Como consecuencia de esta necesidad de cambiar el rumbo de la situación artística española, los escritores sociales propusieron unir sus dos actividades cotidianas: la política y la literaria. Este vínculo, concebido cautamente en los albores de la década, fue estrechándose conforme se incrementó la exacerbación política en España. Para unos, la proximidad entre la literatura y la política era inevitable, pero conservando claros los límites entre la ética y la estética. Para otros esta última distinción no resultaba significativa: en una época de crisis como la española de los años

treinta debería darse una subordinación de la novela, la literatura y el arte a la actividad política.

Como ejemplos de la primera idea pueden mencionarse las posiciones de Salazar Chapela y la de Díaz Fernández. El primero de ellos pensó que la literatura y la política seguían caminos paralelos, aunque estableciendo una relación de reciprocidad en cuanto a sus efectos:

No viven en un divorcio completo [...] la política y la literatura. Con técnicas distintas, como provenientes de temperamentos opuestos, la política y la literatura anduvieron siempre, empero, paralelas, apoyándose la una en la otra, condicionándose mutuamente, señalando al mismo compás tanto los auges como las bajas de un país. A buena política, mejor literatura. A mala política, peor literatura. (67)

Por su parte, el "nuevo romanticismo", como corriente estética, exigía la relación estrecha entre el arte, la juventud y la política. Lo cual no quería decir que pudieran confundirse la ética con la estética, cuyos límites el autor proclamaba conocer muy bien, pero era imposible desentenderse de la justicia elemental que debía regir a todos los pueblos. La obra de arte no tendría que ser necesariamente política, mas sí mantener una cercanía consciente con ella:

Nadie pide que la obra de arte sea política ni contenga esencialmente una finalidad proselitista a favor de tal o cual tendencia, extraña al arte mismo. Lo que se le solicita es una atención para aquellos temas susceptibles de interpretación artística que posean, por propia naturaleza, un contenido moral. (68)

Sin embargo, la interrelación entre la literatura y la política le parecía de una claridad meridiana y estimaba totalmente penable hacer una separación entre ambas:

[...] privar a la política de la magna ayuda de las letras, que tan decisivo papel en el orden de las ideas desempeñaron en la historia, parece, más que pernicioso, punible (69)

Al efectuar un análisis de la historia de la literatura resultaba que, en ocasiones, esta última había sido mucho más eficaz que la política misma para crear conciencia en un pueblo: las obras de Galdós hicieron mucho más por las ideas liberales que los discursos de Canalejas, en el caso de España, y las comedias de Bernard Shaw, más por los ideales socialistas que los discursos de Mac Donald, en el caso de Inglaterra.

Díaz Fernández propuso entonces la participación del escritor en la política como un deber ineludible, por la imposibilidad de permanecer impasible frente a los conflictos sociales y humanos de la época. Como en su concepción teórica la literatura o la novela no se componían sólo de palabras y de expresiones, sino que implicaban toda una concepción vital más amplia que la simple preocupación formal, se negaba a aceptar la posición del momento que proponía que el escritor participara en la política como un ciudadano más: resultaba indispensable hacerlo utilizando las herramientas de su oficio. (70) Criticó lo que llamó "complejo naturalista" del romanticismo, ejemplificado con la obra de Zola, que había hecho a la literatura servidora de la política, pero se preguntaba a la vez:

"[...] ¿por qué no ha de servir indirectamente la creación literaria al pensamiento político del tiempo, eligiendo personajes o temas, que en la dinámica novelesca o teatral desempeñen una misión, si no proselitista, incitadora?" (71)

Esta idea sobre la dependencia relativa de la política y la literatura, pero con una preferencia por temas que fueran motivo de reflexión ética o moral, también fue esbozada por Francisco Pina:

Tarde o temprano, por unos motivos o por otros, el escritor tiene casi siempre la ocasión de comprobar que debe producir obras de contenido más jugoso que el mero juego literario. Y ocurre a veces que en estas preocupaciones de carácter político o social encuentra una cantera de motivos, susceptible de dar a sus producciones un barniz de novedad. (72)

Hasta ese momento no se había pronunciado aún ninguna concepción absoluta sobre la relación entre estas dos disciplinas. La idea que prevalecía era la de una inclinación de la literatura hacia la política o a la utilización de temas que pudieran llevar al lector a cuestiones sociales y políticas. De hecho, podía aceptarse todavía que ciertos géneros tradicionales conservaran su carácter de independencia estética, contra otros que deberían acercarse más a las inquietudes políticas y sociales. Por ejemplo, para Díaz Fernández, el único caso en que el escritor podía eludir temas o personajes con una carga ideológica era la poesía lírica: sólo aquí resultaba factible concebir una perspectiva de pureza, mas en ningún otro de los géneros literarios. Aun así, no era difícil imaginar que esta forma poética llegara a "contagiarse" de la

"inevitable y difusa emanación de la vida en torno", (73) con lo cual quedaban abiertas las puertas a una posible "socialización" del quehacer poético español.

Con mucho acierto, el autor pensaba que entre todos los géneros literarios, el teatro era el más vinculado a la "impureza". El arte escénico podía influir sobre las masas para propiciar cualquier clase de cambio, dado su carácter directo y su gran impacto social. El teatro de vanguardia tendría que ser, por fuerza, un teatro de masas, en íntima comunicación con los sectores mayoritarios de la población. El teatro revolucionario sería aquel que se constituyera en "instrumento de perfección colectiva sin menosprecio de la belleza". (74)

Debemos detenernos un instante para analizar estos postulados sobre la separación de la ética y la estética. Por un lado, estos tres escritores propugnaban por la posibilidad de eludir una obra netamente política, y por el otro, les parecía indispensable vincular las dos disciplinas de una forma muy estrecha, incluso al grado de involucrarse con el movimiento obrero, al menos en el caso de Díaz Fernández (Cfr. cita 51, cap. 2). Evidentemente resultaba difícil mantener los límites claros entre ambas disciplinas: si un escritor debía preparar la llegada del futuro y los movimientos de izquierda eran los que vaticinaban la nueva era, casi hubiera resultado incongruente no comenzar a escribir una novela identificada con ciertos partidos o tendencias, que fue finalmente lo que sucedió conforme se acercó el principio de la guerra civil. (75)

En el caso particular de Díaz Fernández, también se presenta una aparente contradicción en sus comentarios sobre los dramaturgos y el teatro de masas. Definió a los dramaturgos conservadores como aquellos que escribían sus obras para complacer el gusto del público medio, mientras que los revolucionarios arriesgaban su popularidad por presentar los conflictos de distintas épocas, anticipando la llegada de situaciones novedosas. En este caso, los dramaturgos revolucionarios también estarían escribiendo obras dirigidas a ciertas minorías, capaces de entender los complicados entresijos históricos que vaticinaban el advenimiento de cambios políticos. En ocasiones da la impresión de que quiere, pero no se anima a proponer, el compromiso absoluto y la subordinación de la literatura a la política y que, con mucho tino, intenta lograr una posición ecléctica entre la forma artística y el fondo de la obra. Algo que no es nada fácil alcanzar.

La aparente separación entre la estética y la ética fue una perspectiva que no siempre conservaron todos los escritores sociales. A riesgo de hacer generalizaciones apriorísticas y poco afortunadas, señalaremos que un grupo de escritores, muy probablemente los de origen pequeño-burgués, mantuvo dicha distinción estética-ética, mientras otro más, los de extracción obrera, pidió la subordinación de la literatura a la política. Sin embargo, sería necesario probarlo, pues Arderius, por ejemplo, un escritor que los críticos juzgan de origen pequeño-burgués, defendió con gran vehemencia la necesidad de cultivar una novela proletaria y revolucionaria (Cfr. cita 49, cap. 2). Por lo que deberíamos referirnos a

las condiciones de exacerbación política más que a las del origen social de los escritores como causa de esta subordinación de las actividades política y literaria. Conforme se fue caldeando la situación, los escritores comenzaron a olvidar la perspectiva formal y la sustituyeron por una preponderancia del fondo o "mensaje" de sus obras, hasta llegar al doctrinarismo político y estético.

En una España gobernada y agobiada por el fanatismo, el analfabetismo y el odio cerril a la inteligencia era imposible aislarse en una torre de pureza estética. Los escritores sociales pensaron que su responsabilidad ineludible era luchar contra lo establecido, así como no engañar a una juventud consciente de la grave problemática española:

Tomar la pluma en la mano constituye, tal como va el mundo, la máxima responsabilidad. En el fondo de las provincias y anhelante en ciudades y pueblos oscuros, está una juventud que es espíritu vivo de la España que todos queremos. Juventud enemiga de la pobreza, ansiosa de cultura, adversaria de la injusticia; pero mal avenida también con los antiguos sistemas de educación o de política, con el caciquismo o el tópic. A esa juventud no se le puede engañar. A esa juventud hay que decirle que, en el fondo, lo que buscan quienes le aconsejan apolitismo y abstención es la pasividad y la inercia, para que las fuerzas tradicionales puedan permanecer en sus posiciones. (76)

Con esta cita puede reforzarse el sentido de las aparentes contradicciones que señalamos en párrafos anteriores, pues resultaba casi una justificación, muy válida por cierto, de la literatura política. ¿Cómo separar la política de la literatura si la

responsabilidad histórica y social que se adjudicaban los escritores era de una magnitud impresionante? Al menos, confirmaban así su alejamiento absoluto y consciente de cualquier intento de "intranscendencia" y proponían todo lo contrario: su participación directa y responsable en los cambios históricos. Tenían sobre sus espaldas la tarea de reflejar la realidad política y social de su momento histórico, para asegurarse de los avances y del desarrollo del país. César Arconada señaló que: "[...] ser fiel a la realidad histórica de su país es el primer deber del escritor revolucionario", (77) cita que introdujo las palabras "deber" y "responsabilidad histórica" como conceptos primordiales en el trabajo literario de los narradores de la época.

No podemos dejar de hacer una breve reflexión sobre la alegría que debieron sentir todos estos escritores cuando en las elecciones municipales del 12 de abril de 1931 las votaciones dieron el triunfo a los republicanos. Debió parecerles que efectivamente se avecinaba una época en la que se cumplirían todas sus expectativas: el momento histórico planteaba con claridad un compromiso con el futuro. La certeza del principio de una nueva era tuvo que impregnar todas sus actividades. Desaparecidas la Dictadura y la Monarquía, la República propiciaba cambios de todo tipo, acordes con ese sentir de compromiso y de fe en el futuro. El tiempo y la imposibilidad de resolver la conflictiva situación política y social de un país con una economía muy atrasada, junto al estallido de la guerra civil algunos años después, debió ser similar a recibir un

balde de agua fría para las esperanzas de la intelectualidad de "avanzada" y de todo un pueblo que vio frustrados sus anhelos.

Una vez proclamada la República, las posiciones fueron haciéndose más radicales, hasta llegar a elaborar una "teoría" sobre la literatura como herramienta y arma para cambiar el presente. Los mismos escritores que habían matizado su posición algunos años o incluso meses antes acentuaron su creencia en una literatura politizada en mayor grado. El propio Pina, en el artículo antes citado, argumentó que a causa de la crisis política de la vida española, los jóvenes sintieron "nacer en su conciencia el deseo de intervenir y de orientar, es decir, de poner sus plumas al servicio de una idea". (78) Esta nueva manifestación de la literatura como herramienta, comparándola con el yunque o el martillo de un obrero, se repitió en Gorkin, quien se preguntó inquietantemente:

¿El artista no debe ser, ante todo, un hombre de acción? ¿No debe poner su instrumento de trabajo -la pluma o el pincel- al servicio de una causa, de una idea elevada? ¿El obrero intelectual no debe hallarse al lado de todos los obreros para dar juntos el combate adecuado? (79)

Para 1934 se hablaba abiertamente de la literatura "al servicio de la causa revolucionaria del proletariado". (80) Así que conforme pasaron los años fue reforzándose la idea de una literatura combativa y proletaria, puesta al servicio de la clase obrera y pendiente de sus necesidades más apremiantes. Los escritores sociales se habían alejado de cualquier idea de pureza, para susti-

tuir la por un arte utilitario, completamente al servicio de la causa revolucionaria española.

**2.3.3. El rasgo característico de la época: el compromiso histórico y político de la literatura social**

La unión de la política y la literatura determinó uno de los aspectos más significativos de los escritores sociales y sus productos artísticos: su compromiso histórico y político. El compromiso de los intelectuales con las clases menos favorecidas económicamente se les presentó como un deber ineludible de la nueva literatura. Exactamente igual que la literatura había "servido" a los intereses de la Iglesia y de la aristocracia en siglos pasados, y a la burguesía desde mediados del siglo XIX, ellos propusieron recorrer un nuevo camino: el de la literatura para el pueblo. Araquistáin argumentó que "la mayor parte de los artistas y los escritores se ponen al servicio de la clase dominante, en nuestro tiempo de la alta burguesía, como en otras épocas servían a la realeza, a la aristocracia y a la Iglesia". (81) En consecuencia, no podía concebirse ni la literatura ni el arte "puros", pues siempre expresaban una "actitud social", independientemente de que el artista se diera cuenta, lo quisiera o no.

Para este escritor, junto con Gorkin, el artista siempre tomaba partido. En un caso, el conformista y conservador se situaba al lado de la clase dominante: se adhería al pasado y al *statu quo*;

en otro caso, el artista rebelde se comprometía con el porvenir, con el pueblo y su revolución. Gorkin señalaba en este sentido:

[El artista] es hombre de acción, militante social, revolucionario. [...Y conscientemente o no...] será un propagandista en pro o en contra; pero un propagandista, al fin. (82)

En una entrevista con Antonio Machado, la periodista abundó en este argumento del escritor participativo y activo, siempre encargado de propagar un tipo particular de idea política:

El artista que permanezca indiferente al dolor de esta época, erizada de contradicciones, no es sólo un egoísta. Desde sus abstracciones cumple (es posible que a veces sin advertirlo) una misión activa. Especulando con la belleza inmaterial, con la forma absoluta, engaña o anestesia. Sirve, desde luego, unos fines no siempre claros. (83)

Ya en 1930, Díaz Fernández delineó claramente en su ensayo teórico esta perspectiva, bajo el concepto del "apoliticismo imposible". También los escritores que se autodenominaban "puros" estaban haciendo una novela con intenciones políticas, quizá no enteramente explícitas, mas sí incluidas en los temas y tratamientos de sus novelas y productos artísticos.

Según este autor, la influencia de escritores católicos franceses sobre los vanguardistas de los años veinte era un hecho probado: Jean Cocteau, Paul Claudel, Adriañ Bertrand, George Valois, Jacques Maritain, Henri Massis, Henri Ghéon y Max Jacob habían dejado una huella imborrable en ellos. La influencia del

pensamiento católico no podía catalogarse como apolítico ni, por tanto, como origen de un producto literario formalmente puro. Fue tajante a este respecto: "Ser literato católico supone, sencillamente, darle al arte un fin que no es el arte mismo". (84)

La aceptación de esta verdad facilitaba ampliamente la aproximación a la literatura de los "puros". Gracias a esta idea, la pureza se convertía en un compromiso tácito con las fuerzas tradicionalmente cercanas al poder o, por lo menos, dotaba a las novelas con una carga ideológica muy clara. El planteamiento del "apoliticismo imposible" permitía una medición de fuerzas con el "enemigo", pues la confrontación ideológica podría darse entonces frente a frente, sin aludir a términos de pureza, de intereses exclusivamente estéticos y de ausencia de compromiso político:

En realidad, nos complace ver cómo se ponen los puntos sobre las íes, cómo no es posible desplazar a la literatura de los afanes, inquietudes y desvelos de la sociedad humana. Encerrados en sus laboratorios de metáforas no hubiéramos podido contender con estos escritores puros. Saber que están en la acera de enfrente produce el gozo de medir nuestras fuerzas con el enemigo, aunque este enemigo quiera emboscarse en las trincheras estéticas. (85)

Para Díaz Fernández el compromiso ideológico muchas veces estaba determinado por las condiciones históricas de una época. Parecía además que era el escritor quien decidía su filiación a un compromiso o a otro. Planteó la existencia de dos tendencias siempre presentes en la historia de la literatura: los escritores "políticos" claramente identificados con las posiciones progresis-

tas, como Ivanov y Barbousse, y los que permanecían impasibles ante la política y servían entonces a intereses conservadores, como Giraudoux y Cocteau.

Dentro de este compromiso histórico, uno de los rasgos más interesantes que Díaz Fernández propuso para el arte en general fue su "carácter profético". Principió por aceptar la existencia de ciclos alternados de creación homogénea, es decir, el desarrollo de una tendencia artística con características contrarias dentro de otra previa: el estilo neoclásico se gestó en la época barroca, el romanticismo dentro de la época neoclásica, etcétera. Concibió a los escritores y artistas como los "violadores" del tiempo virgen, como los anticipadores del momento futuro, pues eran capaces de atisbar "antes que nadie las formas vitales del porvenir". (86) Por eso siempre serían seres incomprendidos en un primer momento y recuperados y revalorados posteriormente. El artista y sus productos concretos, las formas artísticas literarias, pictóricas o incluso musicales, estaban tan estrechamente relacionados con la vida social que anunciaban siempre la llegada de cambios futuros: tales formas eran, en realidad, "preformas" o la "anunciación de las posibles reformas", (87) evidentemente no sólo desde el punto de vista estético, sino también histórico y social:

Las transformaciones políticas son casi siempre posteriores a las variaciones artísticas. Antes de la Revolución francesa ¿no se advierte el clamor del Romanticismo literario? Y antes de la Revolución rusa ¿no están Dostoievski, Stanislavski y el mismo Gorki? El impresionismo francés nace en pleno naturalismo. Y es lógico que así sea, puesto que al artista le corres-

ponde inventar, mientras que el sociólogo o el estadista no hacen sino estructurar y organizar la materia que, en forma primaria, después de la crisis, se mueve ante sus ojos. (88)

Por tanto, los escritores y artistas tenían la capacidad de entrever y anticipar el futuro. Al desarrollar y plantear una nueva perspectiva artística, literaria o novelística estaban anunciando, en realidad, la llegada de novedades políticas y sociales. De manera que no podían cerrar los ojos ante el compromiso que esta situación les presentaba: su responsabilidad como hombres de su tiempo, pero a la vez conocedores de los acontecimientos por venir.

Para presentar de una manera más clara la necesidad de un compromiso, El nuevo romanticismo procedió a analizar la situación política española hasta ese momento. Para el autor, la falta de libertad total fue una característica ancestral de España como nación: no hubo Reforma, sino Contrarreforma; no entraron los ideales de la Revolución francesa; ni tampoco la primera República fue efectiva en los procesos de cambio social, y poco después se dio una Restauración del Antiguo Régimen: en otras palabras, la aplicación de una constitución autocrática en lugar del desarrollo de la libertad constitucional democrática. La falta de libertad se caracterizó, antes que nada, por la ausencia de participación popular sobre los destinos del país: el pueblo permaneció, por siglos, fuera de cualquier toma de decisiones políticas o como un pelele manejado por las fuertes oligarquías de siempre. Esto se tradujo en una inmadurez política comparada con la del resto de Europa. Aunado a este retraso secular, se presentaban las inconvenientes carac-

terísticas de la democracia liberal española: tibieza, demasiada indulgencia y apoyo inconsciente a las posiciones conservadoras. Por el contrario, los conservadores, cerriles, sectarios y con un proceder político impecable, amenazaban constantemente de muerte a esa democracia cuyo principal rasgo era su "actitud suicida".

Para cambiar dicha situación, los españoles debían organizar una revolución que garantizara "saltar" etapas por las que habían pasado los demás pueblos europeos y así alcanzar su libertad integral. Las reformas en la política liberal no podían esperar más: finalizar con la moderación, conducir a la juventud hacia actividades productivas, atacar el inmovilismo y el apoliticismo, imprimir a los grupos políticos un "ritmo acelerado y decidido" y, por supuesto, educar o mejor dicho reeducar a las clases sociales españolas, proletariado, clase media y burguesía: estas últimas incapaces de comprender las necesidades vitales y culturales del hombre comprometido con el futuro:

La cultura integral de una nación es una pirámide cuya base tiene que afirmarse en el pueblo instruido. Antes que escuelas necesitamos maestros. (89)

Esto significaría un hecho determinante para la historia y la literatura: el arte comprometido y la novela social anunciarían el tan ansiado cambio revolucionario. El compromiso del escritor a este respecto no podía ser más claro:

[...] la generación actual tiene el deber de obligar a nuestro país a que se coloque en la

línea de los pueblos que han sabido forjar una civilización política. (90)

La conclusión general planteada por la mayoría de los escritores sociales fue que al fin y al cabo siempre había un compromiso, aceptado o no, del arte con un tipo particular de ideología:

Hemos padecido una generación de novelistas, cuentistas, ensayistas, que han dedicado los primeros veinte años de este siglo a decirnos lo importante que era el amor metafísico con ropa interior de seda, a desmenuzar el mito de la muerte, a divulgar las complejidades morales del adulterio y a exaltar entre la pequeña burguesía un tono de vida preocupado por futilidades de forma y atento, sobre todo, a la copia servil del módulo social de la aristocracia y la gran burguesía. (91)

La posición de los escritores sociales terminaba, entonces, con cualquier intento de conservar la pureza como rasgo "esencial" de la novela, la literatura y el arte. Como partieron de la base de que todo el arte suponía un compromiso con su momento histórico resultaba imposible aceptar la ausencia de intenciones políticas o ideológicas. Siempre existían, bien fueran católicas, aristocráticas, burguesas o, en el mejor de los casos, populares. La pureza resultaba entonces un escudo contra el hecho de que la literatura estaba vinculada con las fuerzas tradicionalmente en el poder. Sender descartó la existencia de una literatura con rasgos de pureza señalando que: "[...] la inteligencia pura es un término burgués con que se encubre el servilismo de las inteligencias a un régimen caduco y a unos intereses languidecientes". (92)

Para los escritores sociales la literatura de los "puros" adquiriría un claro compromiso con las "fuerzas vivas". Como este no era un compromiso "asumido", dejaban abierta la puerta para que estas fuerzas tomaran bajo su protección y para su beneficio estos tipos literarios. En otras palabras, las "fuerzas vivas" se apropiaban de esta literatura "pura", al no adquirir ésta un compromiso con el momento histórico, y así lograban justificar su papel social. La "ausencia de compromiso" se transformaba entonces en un compromiso tácito.

La trascendencia del compromiso político e histórico con la clase obrera y la vinculación del arte con la política, y más aún con las necesidades del pueblo, derivaron en la necesidad de volcar el arte hacia lo popular, bajo un signo revolucionario -de corte soviético- sin demasiada relación con el folklore:

Si dejásemos pasar este momento único sin hacer entrar esa misma masa en la literatura, no sería pequeña sorpresa de quienes mañana se tomaran el trabajo de estudiar nuestro fenómeno literario, al verlo tan absolutamente indiferente a uno de los sucesos capitales de la vida moderna: el predominio de lo popular. (93)

En este sentido, los escritores sociales se situaron en el polo opuesto de los "seguidores" de Ortega Y Gasset: se negaron a aceptar y a justificar la existencia de un "arte para minorías" o para "seres egregios". Todo lo contrario. En lugar de restringir la literatura para la "aristocracia del espíritu" propusieron que de-

bía estar al lado del pueblo, de la masa, y responder a las necesidades colectivas del momento.

Por otra parte, la aceptación incondicional de este compromiso llevó a los escritores a estipular la necesidad de un compromiso de mayor envergadura que el exclusivamente literario. Por ejemplo, Díaz Fernández intentó establecer una definición de política que facilitara su comprensión y su aplicación en literatura. En su acepción más amplia, la política era "el desenvolvimiento del hombre dentro de la vida social" (94) y así pedía y confiaba en la absoluta participación de la juventud española en la inquietante búsqueda de los "valores tangibles de la vida humana". Parece entonces que este autor lo que pedía o vaticinaba era la inclusión activa de los jóvenes en el mundo de la política, mucho más allá del compromiso político-literario concreto. Es decir, este compromiso no debía restringirse al ámbito de la novela y la literatura, sino manifestarse como una actitud consciente de participación en la vida pública española. En este sentido manifestaba su mayor repudio hacia las vanguardias "decadentes". El autor entendía la literatura como un proceso inmerso dentro de un compromiso político y social, "vital" podríamos llamarlo, mucho más amplio y totalizador. De ahí su inconformismo y su lucha con los literatos empeñados en encerrarse en sus torres de marfil y de pureza para escapar a todo contacto con la realidad:

Defender una estética puramente formal, donde la palabra pierda todos aquellos valores que no sean musicales o plásticos, en (*sic*) un fiasco intelectual, un fraude que se hace a la época

en que vivimos que es de las más ricas en conflictos y problemas. (95)

Para él, las vanguardias no reflejaban la angustiante situación del hombre contemporáneo y representaban una literatura "vacía", sin relación alguna con "la conciencia de nuestro tiempo". Esta literatura sólo era un escape y un refugio: un lujo que no podía permitirse una sociedad tan conflictiva, problemática y secularmente atrasada como la española. (96)

**2.3.4. El problema de la forma: ¿ausencia o presencia de preocupaciones formales en los escritores sociales?**

Hemos visto hasta ahora que los escritores sociales españoles defendieron un tipo de literatura peculiar: repudiaron el concepto de vanguardia como se concebía entonces, propusieron como alternativa la creación de una corriente social de pensamiento, lo cual se tradujo en una literatura comprometida y preocupada por las necesidades elementales del pueblo español. Sin embargo, resta por analizar si existieron o no preocupaciones formales.

Sin duda alguna, Díaz Fernández mostraba sus inquietudes de carácter formal al tratar en su ensayo sobre los "temas susceptibles de interpretación artística". Según sus ideas, la necesidad de un compromiso no implicaba, en modo alguno, que el escritor se olvidara de la "forma" en la literatura, pero tendría que estar de acuerdo con la "órbita social" del mundo contemporáneo. El resultado era previsible: el estilo debía estar concebido como valor

popular, nada de literatura para "seres egregios" o privilegiados, sino para la mayoría de la población. En consecuencia, Díaz Fernández otorgaba cierto valor a la forma novelística o artística en general. Sin embargo, uno de los resultados más obvios -y no totalmente desarrollado en el ensayo- era la necesaria vuelta al realismo como manifestación o perspectiva propia de la novela y del arte. La insistencia en recuperar los valores humanos, históricos y sociales de la novela, la preponderancia del estilo como un valor popular, aun aceptando la metáfora y el folklore como elementos propios de dicho estilo, y la necesidad de recuperar una visión revolucionaria romántica llevaban a la literatura a un acercamiento ineludible al realismo como perspectiva artística.

Otros escritores y críticos manifestaron una preocupación similar al proponer la relación entre la literatura y la política. Cualquiera que haya intentado escribir algo sabe de sobra que la "forma artística" supone una preocupación constante para los escritores. Sin embargo, no era una de las preocupaciones más graves para este grupo de narradores. Durante esos mismos años algunos críticos señalaron la poca atención que estos escritores otorgaban a este rasgo en su literatura:

Estos autores se han preocupado mucho menos por el estilo, por la forma o por el purismo de la lengua que los viejos maestros; sus libros no están tan bien contruidos, incluso a veces parecen escritos con demasiada precipitación, con cierta negligencia, pero reflejan las inquietudes y la rebelión social que hay en ellos. La forma está un poco sacrificada al fondo, a la sustancia. Estos escritores quieren comprender los problemas de nuestra época, intervenir en

la lucha por su solución y al mismo tiempo interpretarlos de manera artística. (97)

En su interés por reflejar el momento histórico y crear una novela o una literatura social dejaron a un lado la forma artística como elemento de la novela. En realidad, dejaron que fuera un elemento más de sus productos artísticos, condicionado por el realismo y la perspectiva humana como rasgos esenciales. De manera que ésta no tenía una trascendencia capital y única para sus creaciones. Dejaban que se ajustara a los requerimientos estéticos del realismo revolucionario. Quizá para marcar más las diferencias entre la "nueva" novela y literatura social acentuaron su despreocupación formal, pues pensaban que una inclinación excesiva por los aspectos formales, además de ser decadente y burguesa, reflejaba una ausencia grave de temas y motivos para la novela, que en su caso encontraban a plenitud, por definirse como los narradores de la historia española contemporánea. Un crítico señaló lo siguiente a este respecto:

Cuando un arte, para mantenerse, necesita recurrir al refinamiento de las expresiones, porque no encuentra base firme en que apoyarse, resulta evidente su decadencia. Enmascara la falta de vida con ropaje, con alarde de medios puramente decorativos. (98)

Nunca sabremos si este "desprecio por el estilo" fue una actitud consciente, queremos creer que sí, o el resultado de un oficio poco afortunado como escritores. Tal vez si hubieran seguido escribiendo podríamos decir más al respecto, pero esto no sucedió. (99)

Resulta sumamente claro que poseían una conciencia histórica que les llevó a sostener un hecho inobjetable para ellos: acercarse demasiado a una preocupación exclusivamente estética era reflejo de pobreza temática y decadencia atemporal. Díaz Fernández dijo en un artículo crítico sobre una novela de Arderius, y refiriéndose a la novela de masas, que: "[...] las inquietudes del alma moderna encuentran expresión y holocausto, a costa, muchas veces, del propio rigor estético, que marcha ya hacia el archivo mortuorio de las Academias." (100) De manera que sus pensamientos estéticos no tenían relación alguna con los "excesos" formales de sus camaradas vanguardistas de los años veinte.

#### 2.3.5. El regreso a las corrientes estéticas decimonónicas: romanticismo, naturalismo y realismo

La "nueva" perspectiva de los escritores sociales implicó una vuelta al ser humano y a sus problemas sociales, independientemente de la escasa preocupación por el estilo o por los aspectos formales de su novela. La consecuencia lógica de esta perspectiva fue el regreso a un enfoque realista de su quehacer narrativo como tendencia estética, lo cual no fue aceptado por todos. En este caso, como en el grado de vinculación que pedían para la literatura y la política, se dieron también grandes discrepancias.

Un breve recorrido por las distintas posiciones de la época refleja la vacilación y las diferencias que se registraron sobre este tema: hubo quienes pensaron en el advenimiento de un "nuevo

romanticismo", -un romanticismo cambiado y adecuado a la época de los años treinta-, como alternativa estética; otros, por el contrario, optaron por un naturalismo también peculiar y, por último, otros más hablaron de un "realismo dialéctico" vivo, cambiante y totalmente novedoso para la historia de la literatura y el arte. La postura más argumentada, como puede suponerse, es la primera de ellas.

Díaz Fernández anunció la llegada de un "nuevo romanticismo" y entonces reivindicó, dentro de ciertos límites, la posición vital y el estilo literario de los escritores románticos del siglo XIX. Estos habían reaccionado contra la literatura previa, tradicionalista y académica, oponiéndose a su estilo fijo, "puro" y acartonado, mediante la valoración primerísima de lo humano. Ese espíritu de rebeldía "revolucionaria" encauzada hacia las "grandes aspiraciones" había vinculado el romanticismo literario con el político. Como ejemplo arguyó que la lucha casi campal en la presentación de Her-  
nani en París entre académicos y románticos y la toma de la Bastilla por el pueblo francés estaban impregnadas del mismo espíritu revolucionario: literario uno y político el otro, aunque a fin de cuentas iguales en su sentimiento:

La medida del romanticismo nos la dan las revoluciones, la política y la artística, porque ambas mueven al pueblo y al intelectual hacia las grandes aspiraciones, hacia los ideales culminantes. (101)

El autor no quería hacer una apología incondicional del romanticismo decimonónico, pues saltaban a la vista su "hinchazón retórica", su "borrachera pasional" y su "gesticulación excesiva y ociosa". Sin embargo, no podía menos que entenderlo como actitud vital de rebeldía frente a la tradición y como la tremenda exaltación de lo humano que suponía, mucho más allá del simple individualismo que siempre se le imputaba. Además, sus principales representantes tuvieron un cúmulo de ideales que pocas generaciones demostraron poseer en tal grado.

La situación global de Europa y España en los años treinta exigía una vuelta a un romanticismo con un nuevo gesto peculiar. La actitud más relevante que conocerían el arte y la sociedad de ese tiempo sería el regreso a lo humano como eje rector de toda obra artística. Los artistas e "intelectuales" volverían a fijarse en el hombre y sus problemas sociales. En esto radicaría la diferencia entre el vitalismo deportivo de las vanguardias decadentes y el vitalismo de las vanguardias de avanzada: la alusión directa a cualquier problemática humana. No sólo el artista, sino el hombre del siglo XX, tendría que enfocar su vivir y su sentir hacia aspectos de mayor trascendencia histórica que el simple momento presente. El futuro hacía su aparición con toda su carga de expectativas esperanzadoras:

Necesitamos vivir para el más allá. No para el más allá del mundo, puesto que no es posible crear en una tierra detrás de las estrellas, sino para el más allá del tiempo. Es decir; necesitamos vivir para la historia, para las generaciones venideras. Los mejores espíritus de

nuestra época preconizan para hacerse cargo de esta responsabilidad histórica, una austeridad y un misticismo ejemplares. (102)

Los nuevos románticos del siglo carecerían de "aquel gesto excesivo", de "aquella petulancia espectacular" de los anteriores, y también se diferenciarían en que sus expectativas vitales no sólo se basarían en el amor -sin que esto significara un menosprecio por dicho sentimiento, que Díaz Fernández esperaba que resultara más franco y accesible-, sino en la historia y en lo porvenir, enfrentando los problemas acuciantes de la época contemporánea:

Uno de los más grandes [problemas] es esa prueba de resistencia interior que ha de dar el hombre de hoy, al comprometerse ante la historia a construir por sí solo un nuevo modo de vivir. Ya no es esa concepción vaga e imprecisa de las idealidades abstractas: es la realidad indeclinable de un nuevo orden de cosas, que tiene que afirmarse y fortalecerse. (103)

La asimilación de esta corriente romántica llevó a algunos escritores a la adquisición de un tono lírico inconfundible. Aun cuando luchaban contra el retoricismo vanguardista y su inclinación excesiva por los aspectos formales de la novela y la literatura, cayeron en otro tipo de retoricismo de corte romántico, el de la "lírica", el "color", la "imagen" y el sentimentalismo, no pocas veces.

Otros escritores supusieron la literatura social de la época más cercana al naturalismo que al romanticismo: Gorkin, Guillén Salaya y el mismo Díaz Fernández en un ensayo de 1933. El primero

de ellos escribió un artículo en la revista Nueva España celebrando la muerte del romanticismo y la recuperación del naturalismo como corriente estética:

El Romanticismo, como movimiento literario, ha muerto y la burguesía inciensa su cadáver. Pero no inciensa lo mismo al Naturalismo, que ha sabido poner al desnudo sus egoísmos, sus lacras, sino que sigue insultándolo tímidamente después de haberlo cubierto de improperios violentos. Es ésta la mejor prueba de que vive en las corrientes literarias avanzadas de nuestro tiempo. (104)

Varios artículos de la época refirieron que esta vuelta al naturalismo tampoco podía considerarse una actitud novedosa ni vinculada estética y socialmente con el futuro. Al contrario, les pareció que lo único que hacían los escritores sociales era sustituir los ambientes propios del naturalismo decimonónico: salones, tabernas, etcétera, por otros relacionados exclusivamente con mineros, obreros, campesinos y grupos de desempleados. Bajo esta misma argumentación, el estilo crudo y angustiante de las novelas sociales, así como su interés por la masa proletaria reflejaban esta asimilación total de los escritores al espíritu naturalista del siglo anterior.

Para otros, el realismo era la corriente que determinaría las características del arte y la literatura de ese momento histórico. Para Maurin, por ejemplo, la realidad "viva" era "la gran cantera donde el arte tiene que tallar sus bloques", (105) lo cual plan-

teaba la necesidad de volver a las descripciones de carácter realista para poder reflejar la problemática social.

Sin embargo, este realismo no tenía nada que ver con el de los viejos maestros del siglo pasado. Más que tener una influencia directa de Galdós y de los miembros de la generación del noventa y ocho, este "nuevo" realismo se presentó como una ruptura con esa tradición netamente burguesa, y se relacionó de forma estrecha con la época de las revoluciones europeas, particularmente la soviética. (106) Sender fue uno de los más claros en este sentido. Pensó que el realismo de su generación tenía un carácter dialéctico radicalmente diferente al realismo burgués y al naturalismo decimonónicos:

Lo que diferencia al realismo burgués del nuestro es que nosotros vemos la realidad dialécticamente y no idealmente. Nuestro realismo no es sólo analítico y crítico, como el de los naturalistas, sino que parte de una concepción dinámica y no estática de la realidad. Nuestra realidad, con la que no estamos satisfechos, sino en cuanto forma parte dinámica de un proceso en cambio y avanza constante, no es estática, ni produce en nosotros la ilusión de la contemplación neutra. (107)

La Revolución soviética y sus reflexiones teóricas generales se encontraban detrás de esta concepción: ese "nuevo" realismo perfilaba el encuentro con el futuro, mediante el compromiso con los desprotegidos de esa y todas las épocas.

Para concluir, los escritores sociales españoles utilizaron el realismo como técnica, pero sin un excesivo servilismo a sus

cánones. De entrada se presentó como un realismo no mimético, pues la participación del escritor en lo narrado le hace perder objetividad y se deja llevar por un tono lírico, subjetivo y sentimental inconfundible.

### 2.3.6. Los temas de los novelistas sociales

A partir de 1930 podemos encontrar en la novela española una serie de temas particulares. Esto no quiere decir que no se hubieran presentado antes en la historia de la literatura española, pero sí debemos dejar sentado que, en su conjunto, representaron una novedad para la época. Entre ellos podemos destacar los siguientes. Hubo novelas de guerra, como El bloqueo (1928) de Díaz Fernández e Imán (1930) de Sender; relatos de la historia regional del movimiento obrero y de la lucha proletaria, El botín (1929) y El asalto (1930) de Zugazagoitia; novelas mineras, Los topes (1930) de Isidoro Acevedo; novela histórica, La turbina (1930) de Arconada y narraciones que analizaban la crisis de la burguesía ante la inminencia de una revolución y presentaban por primera vez en la historia literaria española una perspectiva feminista, como La venus mecánica (1929), de Díaz Fernández, Cándido, hijo de Cándido (1930), de Benavides, La revolución capicúa (1931) y El paso del Mar Rojo (1931) de Alicia Garcitoral. Otros temas preferidos por los escritores sociales fueron también la revolución proletaria y campesina, la lucha de clases y el enfrentamiento del pueblo con

los poderes establecidos y la degradación y corrupción del modo de vida burgués. Y, por supuesto, la novela de masas:

La posición del novelista ante las masas es el gran problema de la novela de hoy. Ya sabemos que no es posible una labor de creación de espaldas a ellas. (108)

De esta manera, los escritores sociales iniciaron en España una línea temática de preocupación sobre el destino y futuro de las masas obreras españolas. Una preocupación novedosa en la historia de la literatura española que la guerra civil cortaría, para reiniciarse otra vez, sin conocer la anterior, a mediados de la década de los cincuenta.

## NOTAS

1. Esto no quiere decir, por supuesto, que los escritores vanguardistas desconocieran estas producciones narrativas o viceversa, que los "sociales" no conocieran las de los vanguardistas europeos. La cuestión de la influencia de una literatura sobre otra es siempre un asunto complicado, en el que se mezclan gustos personales, actitudes más o menos conscientes sobre lo que "debe" ser la literatura, condicionamientos históricos, sociales, etcétera. Digamos que la literatura de otros países ejerce su influjo, en un momento histórico peculiar, sobre todos los escritores. Aunque unos lo aceptan o lo rechazan, de acuerdo con diversos matices de su concepción literaria y condicionados por factores "externos" al ámbito propiamente de la literatura: educación, ideología, posición social, etcétera.
2. Las obras completas de León Tolstoi se tenían traducidas al español desde 1905, pero entre 1923 y 1930 se publicó este pequeño número de títulos. La comparación con el interés que despertó la obra de Dostoievsky habla de una marcada preferencia por este último escritor ruso.
3. Datos obtenidos de Gil Casado. La novela... (1920-1971). op. cit., p. 134. Para esto, el autor consultó la Bibliografía general española de la época.
4. op. cit., nota a pie de página 439.
5. Citado en Gil Casado. La novela... (1920-1971). op. cit., p. 132.
6. "R. J. Sender y la novela social". En La Libertad, enero/febrero, 1933. Artículo incluido en la antología de Esteban y Santonja. op. cit., p. 85. (Las comillas para el adverbio de cantidad son nuestras.)
7. Gil Casado. La novela... (1920-1971). op. cit., p. 132-133.
8. Comentario de Gómez de Baquero en El Sol, agosto 17, 1929. Citado en Fernández Cifuentes. op. cit., p. 306.
9. Comentario de Luis Bello en El Sol, septiembre 19 y octubre 20, 1929. Citado en *ibid.*, p. 306.
10. Destacan en este sentido las apreciaciones de José Díaz Fernández en El nuevo romanticismo, así como los comentarios de César Arconada en La Gaceta Literaria de agosto 1º, 1929: "Rusia posee hoy la única literatura nueva -auténticamente nueva- del mundo [...], reconocida por todos como la mejor de este momento". Citado en *ibid.*, p. 306.

11. Comentario de Walter Benjamin en La Gaceta Literaria, marzo 15, 1928. Citado en *ibid.*, p. 306.
12. Fernández Cifuentes. *op. cit.*, p. 303.
13. Aspecto que viene a reforzar la idea de una complicada trama de influencias de las distintas literaturas extranjeras sobre los escritores "intelectuales" y los "sociales" (Cfr. nota 1, cap. 2).
14. Citado en Fernández Cifuentes. *op. cit.*, p. 304.
15. Citado en Luis Fernández Cifuentes y Gonzalo Santonja. "La novela social". En Francisco Rico. Historia y crítica de la literatura española, p. 646.
16. De nuevo estamos tomando aquí un criterio simplista, de carácter exclusivamente literario, para explicar la aparición o el desarrollo de un tipo novelístico particular. Aunque sea reiterativo, aclaramos otra vez que también deben tomarse en cuenta como marco de referencia de primer orden los cambios históricos y sociales involucrados.
17. La crítica interesada por la narrativa "social" asume sin demasiada discusión que la influencia de la literatura rusa fue mucho mayor que la ejercida por la narrativa pacifista. Sin embargo, debe hacerse una comparación cuidadosa entre la novela "social" española y la novela antibélica, pues muchas de las características que se señalarán en este capítulo como propias de la narrativa francesa y alemana coinciden con las de los españoles "sociales": la figura del héroe derrotado, el proselitismo político y las descripciones conmovedoras. Nos parece que se ha subestimado el influjo de los pacifistas sobre los españoles de antes de la guerra civil.
18. El nuevo romanticismo, p. 55-56.
19. Por cierto, esta generación norteamericana tuvo gran peso entre los escritores españoles de las siguientes dos promociones de posguerra: la de 1940, Rafael Sánchez Ferlosio, Camilo José Cela, Carmen Laforet, Ana María Matute, etcétera y la de medio siglo, Juan Goytisolo, Luis Martín-Santos, Juan Marsé, etcétera.
20. Además de la mención de una traducción de Manhattan Transfer de John Dos Passos por la editorial Cenit.
21. Datos obtenidos de Gil Casado. La novela... (1920-1971). *op. cit.*, p. 134.
22. El Sol, agosto 26, 1927. Citado en Fernández Cifuentes. Teoría y mercado..., *op. cit.*, p. 353.

23. Datos tomados de Jean Franco. Historia de la literatura hispanoamericana, p. 215-266.

24. Hasta este apartado de la tesis hemos utilizado los términos novela, escritor o literatura "sociales" siempre entre comillas, para marcar su relatividad y los problemas que su uso implica. Conviene precisar aquí, dentro de lo posible, sus distintos significados. Molestos por la amplitud del término "social", los críticos han propuesto diversas denominaciones para este tipo de novela, que van desde el mismo apelativo "social" convenientemente restringido, hasta "comprometida", pasando por "socialista", "proletaria", "política", "realista" y los más genéricos de "literatura de avanzada", "de combate", "de denuncia", etcétera.

En su acepción más amplia, delimitada por el Diccionario de la Real Academia Española, "social" significa: "Perteneciente o relativo a la sociedad", en cuyo caso la mayoría de las novelas tendría un carácter social, por narrar acontecimientos relacionados con los miembros de la sociedad o, simplemente, por resultar un producto concreto de una sociedad particular. Una definición así no es útil para agrupar novelas bajo un mismo rubro.

Algunos de los primeros escritores que emplearon el término para reunir específicamente la producción novelística española previa al estallido de la guerra civil fueron Eugenio G. de Nora, Víctor Fuentes y Pablo Gil Casado. Sólo el último emprendió un intento de definición y "teoría" de la novela social, quizá desde una perspectiva muy cercana a ella; pero resulta el único libro serio y bien documentado para establecer un marco teórico que la defina. Las razones que le llevaron a mantener el adjetivo son de índole histórica, pues encontró su uso en las tertulias y cafés madrileños de finales de los años veinte y principios de los treinta. En efecto, una revisión de antologías sobre este período permite hallar el término en textos críticos de Joaquín Arderías, José Díaz Fernández, Ramón Sender, Julián Zugazagoitia, J. G. Gorkin, etcétera. Aunque también es cierto que empleaban con frecuencia "literatura proletaria" y "de avanzada" para oponerla al quehacer literario de los "puros" o "deshumanizados". Este criterio histórico nos parece suficientemente bueno para aceptar el adjetivo, aun cuando pueda estar todavía en tela de juicio la existencia de un grupo homogéneo y perfectamente definido de novelistas sociales en el período español de preguerra.

En principio, podríamos aceptar asimismo la ceñida definición que Casado impone al término: "[...] una novela es social únicamente cuando señala la injusticia, la desigualdad o el anquilosamiento que existen en la sociedad, y, con propósito de crítica, muestra cómo se manifiestan en la realidad, en un sector o en la totalidad de la vida nacional" (La novela... (1920-1971). op. cit., p. 19). Sin embargo, también debemos mencionar la posición de Joaquín Marco que prefiere verla como una "constante histórica temática", con diversos valores a lo largo de su desarrollo. Propone entonces una especie de definición amplia, casi tanto como la del diccionario, resaltando su objetivo de "analizar o mostrar una capa de la sociedad" ("En torno a la novela social". En Insula,

p. 13). Afirma también, junto con Juan Goytisolo, que suele aparecer en los periodos difíciles, cuando al escritor se le presenta, como un imperativo, la necesidad de "revelar la verdadera faz de la sociedad y reflejar sus contradicciones" ("Para una literatura...", op. cit., p. 6).

También podrían utilizarse términos como "novela política", "de testimonio" o "de la lucha social" (Ramiro de Maeztu), los de "novela de denuncia" y "de combate" (José Antonio Pérez Bowie) o el de "novela comprometida" (Johannes Lechner, quien argumenta la necesidad de abandonar el término en cuestión, porque el hombre es un ser social y sus productos espirituales están condicionados por un fenómeno inevitablemente social: la lengua). En realidad, la gran cantidad de nombres que intentan precisar y delimitar el sentido de esta novela nos habla de un problema teórico aún sin resolver, y que tampoco es la finalidad de este ensayo. Por nuestra parte, conservaremos el adjetivo "social", sin comillas, por cuestiones de vigencia histórica, aunque siempre pensando en la necesidad de revisarlo con mayor detenimiento. (Quizá una de las actitudes más interesantes sea la de Mainer en su libro La edad..., op. cit., cuando presenta toda la evolución histórico-literaria de un periodo particularmente rico de la cultura española: 1900-1939, sin detenerse en consideraciones teóricas demasiado profundas.)

25. Luis Araquistáin. El Sol, abril 2, 1925. Citado en Fernández Cifuentes. Teoría y mercado..., op. cit., p. 250.

26. Heraldo de Madrid, junio 30, 1925. Citado en *ibid.*, p. 250.

27. Citado en Fernández Cifuentes y Santonja. "La novela...", op. cit., p. 641.

28. Castañar. op. cit., p. 65.

29. Víctor Fuentes. "La novela social española de los años 1928-1931". En Insula, p. 1.

30. Varios críticos catalogan esta obra de Díaz Fernández como "novela" e incluso se publicó con este subtítulo. En realidad, El bloque es un conjunto de narraciones cortas, unidas por el tema central bélico.

31. Gómez de Baquero. El Sol, julio 8, 1928. En Fernández Cifuentes y Santonja. "La novela...", op. cit., p. 644.

32. Las citas textuales y los datos presentados en este párrafo proceden de Fernández Cifuentes. Teoría y mercado..., op. cit., p. 354 y de Fernández Cifuentes y Santonja. "La novela...", op. cit., p. 644-645. Los autores los tomaron de La Gaceta Literaria de febrero 1<sup>o</sup>, marzo 1<sup>o</sup> y 15, mayo 1<sup>o</sup>, junio 15 y septiembre 15 de 1928.

33. Manifiesto recogido en las Obras completas, t. XI, de José Ortega y Gasset. Revista de Occidente. Citado en Castañar. *op. cit.*, p. 63. (El subrayado es del propio autor.)
34. En Mainer. La edad..., *op. cit.*, p. 250.
35. En *ibid.*, p. 250-251.
36. Citado en Fernández Cifuentes. Teoría y mercado..., *op. cit.*, p. 259.
37. Castañar. *op. cit.*, p. 64.
38. Citado en Fernández Cifuentes. Teoría y mercado..., *op. cit.*, p. 356.
39. Esteban y Santonja. *op. cit.*, p. 9.
40. Ramón Sender. Proclamación de la sonrisa. Madrid, Pueyo, 1934, p. 6. Citado en Marra-López. *op. cit.*, p. 40.
41. El nombre de esta editorial aparece acentuado o no dependiendo del crítico que la menciona. En algunos casos hablan de Cénit (Castañar, Mainer) y en otros de Cenit (Marra-López, Esteban y Santonja). Hemos preferido la palabra aguda por corresponder al término astronómico "cenit" o punto más elevado del sol durante el día. (Un problema similar de acentuación se presenta con Ramón Sender y Joaquín Arderíus, cuyos apellidos se acentúan de forma llana o aguda indistintamente.)
42. Los datos de este párrafo sobre el tiraje de las ediciones y de los anteriores sobre los títulos publicados han sido tomados de Mainer. La edad..., *op. cit.*, p. 267-269.
43. Castañar. *op. cit.*, p. 63.
44. Artículo incluido en la antología de Esteban y Santonja. *op. cit.*, p. 24.
45. Esta nomenclatura ha sido empleada también por los críticos de los años setenta que principiaron a tomar en cuenta y analizar esta novelística. Gil Casado, por ejemplo, la utilizó para catalogar su teoría sobre la literatura de este periodo.
46. Fuentes. "La novela social... 1928-1931". *op. cit.*, p. 12.
47. Fuentes. "La novela social... (1931-1936)...", *op. cit.*, p. 1.
48. *ibid.*, p. 1.

49. "Interviú con Joaquín Arderius". En Nosotros, Madrid, agosto 10, 1936. Citado en Fuentes. "La novela social... 1928-1931". op. cit., p. 12.

50. Fernández Cifuentes y Santonja. "La novela...", op. cit., p. 648.

51. op. cit., p. 133.

52. Intentaremos especificar la concepción novelística de los escritores sociales, aunque sus postulados no solían restringirse a la novela ni al arte exclusivamente. Casi siempre sus observaciones iban dirigidas hacia un cambio "vital", mucho más amplio que el "simplemente" artístico.

53. Comentario de Díaz Fernández a la novela Campeñinos de Arderius. Crisol, Madrid, noviembre 7, 1931. Citado en Esteban y Santonja. op. cit., p. 109.

54. El término de "teoría" deja la impresión de un intento formal de establecer rasgos de la literatura con carácter normativo. Nada más alejado de la realidad. Casi todos los novelistas sociales participaron con sus opiniones, mas no se formuló un "manifiesto artístico-social" al estilo del manifiesto surrealista o similares. De hecho, la mayor parte de las opiniones se halla dispersa en diversas publicaciones periódicas de la época: Nueva España, Crisol, Monde, Leviatán, Almanaque literario, etcétera. El intento más acabado corresponde al ensayo de Díaz Fernández: El nuevo romanticismo, del que nos ocuparemos en este apartado. Pero sí hay cierta coincidencia en la terminología empleada por estos escritores y sobre todo en sus intenciones de modificar sustancialmente la concepción artística general de la época. Por ello mantenemos este término, pues fue justo este pensamiento común lo que permitió a críticos posteriores intentar establecer una "teoría de la novela social", también con comillas. (Cfr. nota 24, cap. 2)

55. Este planteamiento de corte feminista fue desarrollado inicialmente por el autor en su segunda obra de ficción de 1929: La Venus mecánica. Pero le dio forma teórica en su escrito posterior. Este último representó la aparición en prensa de los primeros atisbos españoles, incipientes, ingenuos y muy masculinos todavía, de la importancia que la mujer debía jugar dentro de la sociedad. Responsabilizaba a la participación femenina, sin que esto supusiera un reproche, del giro romántico y humano que estaba tomando la literatura española, alegrándose de la incorporación de una sensibilidad y un apetito que habían estado proscritos de la literatura por más de veinte siglos. Aclamaba, entonces, el triunfo de la posición feminista: "[...] la victoria del feminismo consiste en haberse articulado por sus propios medios en todas las zonas de la sociedad humana. La mujer tiene, incluso biológicamente, una función complementaria a la función masculina. Con lo cual, no quiero decir que esté incapacitada para ninguna profesión de carácter in-

telectual ni para ninguna labor manual que no represente sólo un esfuerzo típicamente muscular". Díaz Fernández. El nuevo..., op. cit., p. 38-39. (Vid. además las páginas 101-105 de esta edición de 1985 para la cuestión feminista.)

56. Díaz Fernández. El nuevo..., op. cit., p. 36.

57. En una nota a la edición de 1930 podemos leer lo siguiente: "Este vocablo [vanguardia] hay que repudiarlo porque ha vestido de moderna en España a una literatura mixtificadora [...]". *ibid.*, p. 36.

58. *ibid.*, p. 53.

59. De todos estos movimientos vanguardistas, conocidos como los "ismos" de los años veinte, el futurismo le pareció al autor el más serio e interesante, por su intento de destrucción del presente, actitud de corte típicamente neo-romántico, y por su visión de un futuro prometedor. (Aunque distinguió entre el futurismo italiano de Marinetti, finalmente auspiciado por el fascismo, y el ruso de Maïakovski, respaldado por las masas de obreros.) El cubismo le resultaba una reacción demasiado acendrada contra el impresionismo, y un deseo excesivo de cultivo de las formas puras, que en literatura se manifestó como una preponderancia de la "forma" sobre el "contenido". Estas características llevaban al cubismo a un pertinaz "alejamiento de lo humano", rasgo que no podía mantenerse en los albores de la nueva época social.

60. Julián Zugazagoitia. "La masa en la literatura". En Nueva España, Madrid, n. 2, febrero 15, 1930. Artículo incluido en la antología de Esteban y Santonja. op. cit., p. 93.

61. Luis Araquistáin. Respuesta a una serie de preguntas sobre la relación del intelectual con la política, publicada en Almanaque literario, Madrid, 1935. Incluido en *ibid.*, p. 71-72.

62. Díaz Fernández. El nuevo..., op. cit., p. 143.

63. *ibid.*, p. 55.

64. *ibid.*, p. 73.

65. El artículo de Mariátegui salió publicado en Bolívar, Madrid, mayo 1<sup>o</sup>, 1930; el de Salazar Chapela en El Sol, Madrid, abril 26, 1931; los de Gorkin en Nueva España, mayo, 1931 y Monde, París, julio 11, 1931 y el de Sender en Leviatán, Madrid, mayo, 1936. La mayoría de estos artículos está publicada en Esteban y Santonja. op. cit. y en Mainer. La edad..., op. cit.

66. Díaz Fernández. El nuevo..., op. cit., p. 58.

67. "Apuntes: a buena política, mejor literatura". El Sol, Madrid, abril 26, 1931. Artículo incluido en la antología de Esteban y Santonja. *op. cit.*, p. 51.
68. Díaz Fernández. El nuevo..., *op. cit.*, p. 60.
69. *ibid.*, p. 74.
70. En las palabras del autor hay una referencia a la comparación del escritor con el zapatero o el sastre, gente que se relacionaba con su "clientela" sin conocer su ideología. La frase recuerda mucho a las expresiones que utilizó Valle-Inclán en las encuestas de 1925, *Cfr.* la cita textual 26 de este capítulo. Resulta extraña una discrepancia con el escritor gallego, pues ambos estuvieron reunidos y compartieron pareceres en varias tertulias literarias. (Claro que a cinco años de diferencia los criterios podían haber cambiado mucho y podía esperarse casi cualquier cosa.)
71. Díaz Fernández. El nuevo..., *op. cit.*, p. 75.
72. "Una fórmula que no muere". Prólogo del libro Escritores y pueblo, Cuadernos de Cultura, Valencia, 1930. Incluido en Esteban y Santonja. *op. cit.*, p. 47.
73. Díaz Fernández. El nuevo..., *op. cit.*, p. 142.
74. *ibid.* Otra de las formas artísticas que le parecía propicia a la pureza era la música, por el aire de sutilidad que compartía con la poesía lírica.
75. Con esto no estamos dando un juicio estético sobre la narrativa social, sino sencillamente señalando la consecuencia lógica de un planteamiento de compromiso histórico, político y social. Es casi imposible pedir temas y personajes con connotaciones morales y sociales, sin una novela identificada con las posiciones de izquierda. Sin embargo, hay ciertos casos en la historia del arte que demuestran lo contrario. Por tanto, volveremos sobre este punto para ampliar su discusión en las conclusiones de esta tesis.
76. Díaz Fernández. El nuevo..., *op. cit.*, p. 61.
77. "Autobiografía". Nueva Cultura, Valencia, marzo-abril, 1936. Incluido en Esteban y Santonja. *op. cit.*, p. 178.
78. "Una fórmula...", *op. cit.* En *ibid.*, p. 46.
79. "Los escritores...", *op. cit.* Incluido en *ibid.*, p. 58.
80. César Falcón. "El teatro proletario en Asturias". La lucha, Madrid, enero 30, 1934. En *ibid.*, p. 104.
81. Almanaque literario, Madrid, 1935. En *ibid.*, p. 71.

82. Prólogo a La corriente. Una familia. Madrid, Zeus, 1931. En *ibid.*, p. 100.
83. Rosario del Olmo. "Deberes del Arte en el momento actual". (Entrevista con Antonio Machado.) La libertad, enero 12, 1934. En *ibid.*, p. 65-66.
84. Díaz Fernández. El nuevo..., op. cit., p. 72.
85. *ibid.*, p. 72-73.
86. *ibid.*, p. 81. Dijo de Dostolevsky y Andreiev, por ejemplo, que fueron los principales anticipadores de la Rusia zarista.
87. *ibid.*, p. 81.
88. *ibid.*, p. 81-82.
89. *ibid.*, p. 111.
90. *ibid.*, p. 97.
91. Ramón J. Sender. "El novelista y las masas". Leviatán, Madrid, mayo, 1936. En Esteban y Santonja. op. cit., p. 159-160.
92. "La cultura y los hechos" Orte, marzo, 1932. Citado en Mainer. La edad..., op. cit., p. 274.
93. Zugazagoitia. "La masa...", op. cit. En Esteban y Santonja. op. cit., p. 95.
94. Díaz Fernández. El nuevo..., op. cit., p. 64.
95. *ibid.*, p. 69.
96. *ibid.*, p. 70. En este caso, al igual que en Ortega, volvió a manifestarse una comparación con Francia, cuyo nivel económico y cultural le permitía "jugar" a la "intelectualidad" y a la literatura "pura". No así en España: "Francia es uno de los pueblos con un nivel de cultura suficientemente alto para arriesgarse a toda clase de pruebas y tentativas artísticas. Pero España tiene un coeficiente cultural muy modesto y no puede entretenerse en esas diversiones de señoritismo intelectual".
97. Gorkin. "Los escritores...", op. cit. En Esteban y Santonja. op. cit., p. 58.
98. Joaquín Maurin. "Panorama de la literatura española". Monde, París, marzo 8, 1930. En *ibid.*, p. 36.

99. El caso que acude a la mente en seguida es el de Sender, quien logró sobrevivir a la guerra y pudo continuar escribiendo, ya alejado de lo que podríamos llamar "realismo socialista de preguerra", logrando un grupo de novelas que lo hacen el narrador más conocido de aquella generación.

100. Díaz Fernández. Comentario a Campeñinos de Arderius. *op. cit.* En Esteban y Santonja. *op. cit.*, p. 109.

101. Díaz Fernández. El nuevo..., *op. cit.*, p. 41.

102. *ibid.*, p. 57.

103. *ibid.*

104. Citado en Castañar. *op. cit.*, p. 66-67. (El subrayado es del autor.)

105. Maurin. "Panorama...", *op. cit.* En Esteban y Santonja. *op. cit.*, p. 38.

106. El problema del tipo de realismo que cultivaron estos escritores es complicado, pues aun cuando plantearon la llegada de un "nuevo realismo", sus influencias se relacionaron, como hemos visto con anterioridad, con la literatura rusa pre y postrevolucionaria, así como la literatura pacifista francesa y alemana. Los novelistas rusos de la revolución se opusieron al formalismo de principios de siglo, para empalmar con los grandes clásicos del siglo XIX. De manera que sí existía una relación de estilos entre los rusos y la estética realista del siglo anterior.

107. "El novelista...", *op. cit.* En Esteban y Santonja. *op. cit.*, p. 166.

108. *ibid.*, p. 164.

**EL GRUPO DE LOS ESCRITORES SOCIALES.  
BIBLIOGRAFIA Y CRITICA**

Si el historiador acaso no las nombrase [a ciertas victimas del absolutismo], peor para él; el novelador las nombrará, y conceptuándose dichoso al llenar con ellas su lienzo, se atreve a asegurar que la ficción verosímil ajustada a la realidad documentada puede ser en ciertos casos más histórica y seguramente es más patriótica que la Historia misma.

Benito Pérez Galdós. "El terror de 1824".  
Episodios Nacionales, segunda serie.

Los críticos interesados en la producción novelística de esta época han hecho distintos grupos de análisis o subdivisiones de la misma. Los primeros en introducir la idea de "novela social" fueron los propios escritores de quienes nos ocuparemos en este capítulo. Por ejemplo, Zugazagoitia señaló el carácter novedoso de la tendencia social en un artículo publicado en una revista veracruzana:

Un fragmento de mi vida está contenido en mi novela "Victima", que si se me permite, es la primera novela de tendencias sociales publicada en España. (1)

Por su parte, Rafael Alberti había observado con mucho agrado la aparición de una literatura revolucionaria, de exaltación histórica y social, cuyas principales intenciones podían reconocerse en la crítica del orden establecido y en el anhelo de cambiarlo radicalmente:

A la revista Octubre llegan constantemente testimonios de esa literatura popular y se divisan a través de toda España los primeros síntomas de la aparición de una literatura revolucionaria. Hay que añadir que numerosos escritores profesionales pasan al campo de la revolución: Joaquín Arderius, María Teresa León, César M. Arconada, Ramón J. Sender, Emilio Prados, Arturo Serrano Plaça, Luis Cernuda y otros novelistas y poetas, de quienes se puede decir que son los iniciadores de una literatura de carácter social, prácticamente sin precedentes en nuestra patria. (2)

En estas primerísimas menciones no existían aún intentos de clasificación o de agrupamiento de los escritores en distintas ca-

tegorías. Esto se produjo muchos años después, con la llegada de la crítica de posguerra y sus intentos de recuperar esta literatura.

De todos los críticos de posguerra, Eugenio G. de Nora probablemente sea el primero en introducir el concepto de grupo, con sus diferencias y variaciones, al hablar de la "novela social de preguerra". Esto abrió la discusión en torno a la existencia o no de un conjunto de escritores de orientación social antes del estallido de la guerra y otro más que escribió después de ésta, con una orientación y crítica similares: la llamada generación de medio siglo, del cincuenta y cuatro o del realismo crítico-social. (Resta por discutir si éstos tuvieron o no conocimiento y relación con aquéllos.) El análisis de Nora puso en tela de juicio la validez misma del término, pues pocos eran los escritores que se acercaban a una novela plenamente social y en la mayoría de los casos su calidad literaria dejaba mucho que desear.

Pablo Gil Casado esbozó en la presentación de la primera edición de su obra (1968) la existencia de un grupo de escritores sociales anteriores a la guerra. Sin embargo, se encargó principalmente de analizar el desarrollo de la novela social a partir de 1942, es decir, de los escritores de posguerra. Su segunda edición (1975) contiene una amplia selección de los escritores sociales de preguerra, enmarcados todos en una corriente estética particular: el nuevo romanticismo. Aun cuando los novelistas quedan incluidos en una categoría similar, definida por una teoría general, los grupos que el autor realiza son meramente temáticos, como si fuera difícil construir un "cajón" distinto al de simple contenido temáti-

co. Las generalizaciones efectuadas se notan muy próximas a la corriente que intenta definir, como si sus simpatías por los autores y por sus concepciones ideológicas le alejaran de una cierta objetividad indispensable en tales casos. Con esto no indicamos que descartara la objetividad en aras de una valoración partidista, pues intenta agrupar las novelas en tres corrientes concretas: el nuevo romanticismo de Díaz Fernández para las novelas de preguerra y el realismo crítico (Lukacs) y el nuevo realismo (Brecht) para las de posguerra. También quiere crear categorías de análisis: la realidad aparente (aquella que el escritor ofrece elaborada artísticamente al lector), el personaje representativo (uno de los elementos de la realidad aparente), el testimonio del autor con respecto a su realidad social (el otro de los elementos de la realidad aparente) y la perspectiva del autor o la forma de dar carácter social a la representación artística de la realidad. Sin embargo, los grupos que resultan son extremadamente débiles y se asocian más con el deseo de conservar ciertas novelas en el análisis. Por otro lado, es la primera obra "total" sobre el tema, con una amplia reseña de autores, sus biografías, sus novelas, y el único intento hasta ahora de esbozar una teoría sobre la novela social en conjunto y sus presupuestos éticos y estéticos.

Víctor Fuentes separa la producción novelística de esta época en dos períodos marcados por acontecimientos históricos: el primero de 1928 a 1931, definido como un momento preliminar en el desarrollo de la novela social y previo a la llegada de la República, y el segundo de 1931 a 1936, marcado por la República y el principio

de la guerra civil: el punto culminante de la novelística social y revolucionaria de preguerra. Dentro de estas dos etapas distingue el nivel social de los escritores, subdividiéndolos en 1) aquellos de origen pequeño-burgués que orientaron su novela hacia la literatura proletaria y 2) aquellos otros que por su origen proletario enfocaron su novela bajo la perspectiva ideológica de la lucha de clases, siempre a la luz de las ideas de los partidos políticos que los cobijaron. (Esta última consideración es la que nos ha servido para definir varios de los apartados de este capítulo.)

Mainer separa a los escritores de acuerdo con estos dos períodos históricos relativamente bien definidos, pero incluye a los que otros llaman "precursores" de la novela social dentro del capítulo de las vanguardias artísticas (1923-1931) y a los demás en el titulado "Los nuevos rumbos en torno a 1930". Lo más interesante del enfoque de este libro es el concepto de una "edad de plata" para la literatura española que abarcaría desde principios de siglo hasta el final de la guerra civil. En esta visión de conjunto se diluyen los límites entre cada "tipo" literario concreto, para dar una preponderancia radical a la historicidad como elemento del análisis literario.

Por su parte, José Antonio Pérez Bowie agrupa todas las novelas de la mina de los años previos a la guerra civil, en un intento de análisis objetivo y concreto, en el que presenta características relativamente fijas que cumplen, en distintos grados, estas novelas sobre el mundo de la mina y sus problemas: descripciones de gran crudeza, historicidad y doctrinarismo ideológico.

Hasta este momento, la única antología que se ha llevado a cabo sobre este período de la literatura española es la de José Esteban y Gonzalo Santonja, que reúne un conjunto de textos periodísticos de estos escritores y fragmentos de las distintas novelas. Un buen intento, aunque quizá insuficiente, para dar a conocer la literatura de esta época y los presupuestos teóricos que la sostuvieron.

### 3.1. Los escritores de origen pequeño-burgués que orientaron su obra narrativa hacia la literatura proletaria

#### 3.1.1. Joaquín Arderius Fortún (1890-1969) (3)

Escritor murciano de Lorca, que estudió ingeniería en Bélgica, aunque nunca llegó a terminar la carrera. A su regreso a España se dedicó al periodismo y a la literatura, actividades que le llevaron a fundar en 1930, junto con Antonio Espina y Díaz Fernández, la revista Nueva España. Durante la guerra civil fue presidente del Socorro Rojo Internacional. Al finalizar la contienda se refugió en Francia, para luego viajar a México, donde ocupó un cargo en el Gobierno de la República en el Exilio.

Su obra literaria es abundante y puede dividirse en una etapa expresionista que va evolucionando hasta convertirse en un realismo social pleno. Las primeras obras, mezcla de expresionismo y vanguardismo, como Mis mendigos (1915), Así me fecundó Zaratustra

(1923), Yo y tres mujeres (1924) y Ojo de brasa (1925) contienen una idea apocalíptica, trágica y grotesca de la sociedad burguesa en decadencia. A partir de 1926, con La duquesa de Nit, comienza a sumarse a este expresionismo una crítica social y política más acentuada. La tendencia hacia una novela realista y social se pone de manifiesto en Los príncipes iguales (1928) y en Justo el Evangélico (1929) y culmina en Lumpenproletariado, Campesinos, ambas de 1931, y Crimen (1934), su última obra. Otras novelas de este período son La espuela (1927), El baño de la muerta (1928), Los amadores de Manqueses (1929) y El comedor de la pensión Venecia (1930). Durante esta última etapa el realismo se hace exacerbado, bajo la influencia de Gorki y de Dostoievsky, y a la visión grotesca y absurda de la sociedad burguesa decadente se auna un intenso sentido de crítica social. (4)

La primera referencia sobre Arderius se encuentra en el prólogo de la primera edición de Los príncipes iguales. Díaz Fernández elogió el desarrollo del escritor murciano, estimándolo "el novelista joven de más categoría y solvencia" (5) y resaltando el lirismo que impregnaba dicha novela como una característica de importancia estética.

Las posiciones críticas de posguerra con respecto a la narrativa de Arderius resultan diametralmente opuestas. Nora y Domingo -este último siguiendo muy de cerca las ideas del primero- piensan que en conjunto su obra carece de significación. Las novelas de la "primera etapa" son excesivamente líricas para la sensibilidad contemporánea y de un naturalismo exaltado, abusan del re-

curso de los procedimientos poéticos en la prosa, son demasiado extravagantes y poco originales. Algo similar sucede con las novelas de la etapa "realista", sumándose el panfleto político, los convencionalismos y el maniqueísmo en la caracterización humana de personajes, el lenguaje periodístico saturado de vulgarismos reiterativos y la poca elaboración de los relatos. En resumen, obras de escasa significación estética e ideológica. Nora sólo salva dos novelas de la hoguera crítica: El comedor... y Crimen. Aun así, la primera de ellas le resulta excesivamente disparatada y excéntrica, mientras que la segunda -"una curiosa fusión del folletín criminal-policíaco y el panfleto de intención social..."- (6) es la única de una notable calidad literaria, por su construcción, su sólido ensamblado argumental, la densidad humana de sus tipos y la sobriedad expresiva.

En conclusión, Nora hace una valoración negativa de la obra de este escritor, creyéndolo sólo un débil puente entre dos tendencias literarias:

Arderius queda pues como un eslabón intermedio, y más bien débil, entre la preocupación social o simplemente humanitaria de ciertas obras de Blasco Ibáñez, López Pinillos o Concha Espina, y la promoción siguiente -la de Díaz Fernández, Arconada, Carranque y Sender- más consciente ideológicamente [...]. (7)

Por el contrario, Fuentes y Gil Casado conceden a la obra de Arderius una gran significación. Para el primero de ellos, las novelas "expresionistas" representan "el testimonio más nauseabundo y

estremecedor, que encontramos en las letras españolas contemporáneas, de la degradación y disolución de la civilización burguesa". (8) Le parece que el logro más importante ocurre cuando el autor transforma la novela "galante" o "erótica" y la "psicológica" de la época, tan del gusto de la burguesía, en un género alucinante y grotesco, capaz de reflejar la destrucción y el aniquilamiento de la sociedad burguesa, con la consiguiente aspiración a un mundo nuevo y mejor. Para Fuentes esta tendencia inicial del escritor culmina con el cultivo de la novela "proletario-revolucionaria", etapa final en su evolución. De esta manera, la proposición de Fuentes supone que Arderius, enemigo de las formas estéticas burguesas, intentaba crear un género nuevo, acorde con los cambios sociales del momento. Los "nuevos" elementos que aportaba este novelista eran el "sarcasmo truculento", el "humorismo cruel y tético" y el testimonio social, para presentar una visión caótica y certera de la realidad.

Por otra parte, lo que para Nora son "falsos virtuosismos verbales", para Gil Casado son el resultado de una adscripción a la corriente estética más importante de aquella década: el nuevo romanticismo. Y es él quien subdivide la obra en dos etapas, la expresionista y la realista-social. La cree una novelística de la ferocidad, del caos y de las pasiones humanas, muy cercana a Gorki, Dostoievsky, Valle-Inclán y al expresionismo europeo en su conjunto:

El típico liricismo del nuevo romanticismo [en las novelas de Arderius] da lugar a atrevidas

metáforas, a frecuentes prosopopeyas, símiles, símbolos, alegorías, etc., unidos o contrapuestos a crudezas de todo género. El contraste queda en línea con la estética de un Valle-Inclán, cuyos procedimientos extrema Arderíus [...] (9)

Como acabamos de observar, la crítica de posguerra para la narrativa de Arderíus resulta totalmente opuesta, -y esto irá haciéndose general para muchos de los autores estudiados-. En realidad, parecen las crónicas de dos novelistas distintos, en las que sólo coinciden los títulos de las obras. Esto introduce un elemento que debe discutirse con mucho detenimiento: los criterios analíticos y estéticos tomados en cuenta por los diferentes críticos no son los mismos. Por lo pronto, a reserva de retomar más adelante estos aspectos para una mayor discusión, resulta evidente que lo que para unos refleja ausencia de "valores literarios", para otros adquiere visos de audacia expresiva, expresionismo estético y sentido crítico de la realidad.

### 3.1.2. Andrés Carranque de Ríos (1902-1936)

Escritor autodidacta nacido en Madrid, que desempeñó distintos oficios como ebanista, albañil, cargador, ceramista, fogonero de barco, actor de cine, etcétera. Su obra narrativa es escasa, dada la premura de su muerte en el verano de 1936, causada por un cáncer de estómago: Uno (1934), La vida difícil (1935) y Cinematógrafo (1936).

Para Nora este escritor madrileño sigue en importancia a Sender y se coloca a un lado de Díaz Fernández y Arconada, para configurar una corriente incipiente, pero excepcional, de "neorrealismo" español. En Carranque aparece una crítica de tipo social paralela a otra estética, dirigida contra el arte burgués, pero externa a cualquier doctrina ideológica que limite sus capacidades como escritor:

[Sus tres novelas] poseen, además de un valor artístico muy notable -tanto más al ser, visiblemente obras intuitivas, "espontáneas" y casi pre-literarias- la significativa particularidad de que, pese a ello, es decir, expresando, según parece unas experiencias directas y no prejuizadas ni deformadas por ninguna ideología concreta, segregan una corrosiva negatividad frente al orden social establecido, y esconden un filo crítico impecable y, por así decir, adocrinal, no sólo contra dicho orden social y político, sino contra el sistema (o, más bien, conglomerado) de ideas y sentimientos en que tal orden se apoya, e incluso contra las creaciones (o pseudo-creaciones, a ojos de escritor) artísticas y culturales que lo reflejan e ilustran (10)

Nora concede a las novelas de Carranque, entonces, el carácter de supervivencia que tiene la obra de Sender y la del resto de literatura de posguerra con preocupaciones sociales y críticas del sistema establecido.

Fuentes agrupa la primera novela de Carranque al lado de Q. P. y Siete domingos rojos de Sender y Un hombre de treinta años de Benavides como "novelas urbanas", junto a Campesinos de Arderius, Visita a la aldea del crimen de Sender, Reparto de tierras y Los

pobres contra los ricos, ambas de Arconada, como "novelas rurales". Bajo su perspectiva, cualesquiera de estas novelas "forman un «frente único» que rechaza el orden burgués establecido, opresivo y represivo, y le enfrenta a su contrapartida negativa, el proletariado en marcha revolucionaria ascendente". (11) Sin embargo, se diferencian en la posición o perspectiva ideológica desde la que están descritas, cercana siempre a la propia ideología del partido político con el que cada escritor se identificaba.

El ensayo de Gil Casado otorga carácter social exclusivamente a su primera novela, Uno, aun cuando reconoce que sus procedimientos se alejaron de la corriente estética del nuevo romanticismo. Prefiere hallar resonancias barrojanas, en cuanto al estilo y al tipo de crítica, en las tres novelas del escritor. Con respecto a las otras dos, piensa que contienen algunos episodios circunstanciales de sentido social, sin que su tema y desarrollo principales sean totalmente sociales, y afirma que "con frecuencia el sentido social del incidente [narrado] se reduce a un comentario sobre el proletario, el burgués, los valores que imperan en la sociedad, etc." (12)

Mainer expresa que durante la República se consolidó la brillante carrera de un escritor como Sender y se definió, a pesar de su escasa producción, "la fulgurante trayectoria" de Carranque. Cataloga a ambos como los principales escritores de la "desmoralización" o del momento en que se terminaban las esperanzas revolucionarias del régimen republicano y se acercaban los horrores de la guerra civil. Por otra parte, considera que en las novelas de Ca-

rranque había mucho más, sin que entre a definir en qué consiste esto, "que una promesa literaria y mucho más que un honesto cronista de la insurrección radical [...] y que un historiador de las miserias de la industria del cine, como se ha dicho en pretendido elogio". (13)

### 3.1.3. José Díaz Fernández (1898-1941) (14)

Nació en Aldea del Obispo, Salamanca, pero se trasladó desde pequeño a Asturias, donde estudió Derecho en la Universidad de Oviedo. Se dedicó al periodismo hasta que en 1921 tuvo que incorporarse a un regimiento destinado a Marruecos, lugar del que volvió un año más tarde. Basado en esta experiencia escribió un conjunto de relatos publicado en 1928 con el nombre de El bloqueo. Su segunda y última novela fue La venus mecánica (1929). Fue corresponsal literario y posteriormente redactor de los periódicos madrileños Crisol y El Sol. Director y creador de la revista Nueva España, también escribió ensayos teóricos y literarios, entre los que destaca El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura, publicado en 1930. Obra que muchos críticos han señalado fundamental para el entendimiento de la posición del autor y de los demás escritores sociales frente a la literatura y el arte. En palabras de Fuentes, Nueva España y El nuevo romanticismo "son un llamamiento a la politización del intelectual, a la formación de un colectivismo intelectual y obrero para la lucha por el derrocamiento del régimen

establecido y el triunfo de una revolución político-social". (15) Díaz Fernández ocupó distintos cargos durante el régimen republicano y durante la guerra, por lo cual tuvo que refugiarse en Toulouse, Francia, donde murió esperando un pasaje para Cuba.

Los críticos interesados en las obras de Díaz Fernández han puesto en entredicho su carácter social. Sin embargo, tampoco en este caso hay coincidencia de opiniones ni tampoco uniformidad de criterios. Zugazagoitia, por ejemplo, poco después de publicarse El bloque, comentó que se le podía "[...] estimar como uno de los escritores que orientará su futura producción hacia el arte proletario". (16) Con ello queda pendiente saber si en su propia época se le incluía o no en el grupo social.

La crítica de posguerra vuelve a adquirir posiciones encontradas. Para Nora, la prosa novelística de Díaz Fernández tiene un carácter mucho más contemporáneo que la de otros escritores de la época, lo cual le proporciona una mayor significación como escritor. (17) Le parecen novelas de una calidad literaria superior que las de Arderius, por ejemplo, gracias a un dominio del lenguaje "vivo", concentrado, enérgico, expresivo y popular, del que están ausentes cualquier tipo de "taco" o palabrota. Como gran prosista, logra la creación de libros "sinceros", "directos", impregnados de un "realismo auténtico", "que no obedece a una ideología superpuesta ni a una preocupación literaria 'vanguardista', 'testimonial', 'objetivista', u otra". (18) Sin embargo, las dos novelas del autor le resultan insuficientes en cuanto a sus logros estéticos. La primera por su fragmentarismo, su falta de construcción y la simple

yuxtaposición de anécdotas sobre la guerra de Marruecos. La segunda, La venus..., por haberse extraviado en los derroteros del arte "nuevo" o comprometido. En sus juicios críticos Nora saca a Díaz Fernández del grupo de los escritores sociales que recibieron la influencia de los pacifistas alemanes y franceses, pues:

Díaz Fernández no es un escritor "comprometido" y parcial, sino un artista escrupulosamente objetivo y libre de prejuicios, su "pacifismo" no es sino el espontáneo anhelo de paz de cualquiera [...]. (19)

Este aspecto es difícil de aceptar después de leer las declaraciones del propio Díaz Fernández sobre lo que debía ser el arte revolucionario de vanguardia. Quizá no encontrara en la literatura los cauces que le permitieran adquirir un compromiso vital y social de mayor envergadura, mas no puede dudarse sobre sus intenciones de artista comprometido. (Cfr. apartado 2.3.)

Nora concluye su análisis haciendo un gran elogio del novelista, aunque opina que dejó de escribir demasiado pronto:

[Díaz Fernández] nos aparece como un escritor de altas posibilidades, y aun de excepcionales méritos, como gran prosista, narrador vigoroso, y eslabón muy considerable en la evolución de la literatura de su tiempo; pero sin duda, en tanto que novelista, truncado, incompleto, prematuramente agotado. (20)

Fuentes presenta una alternativa de análisis opuesta a la de Nora. En primer lugar, estima total la vinculación entre la obra del escritor salmantino-asturiano con la de Barbusse, Remarque, y

Arnold Zweig, por su "espíritu de solidaridad humana". En segundo lugar, propone el compromiso político muy concreto de este escritor con su momento histórico, señalando que en sus dos novelas se manifiesta un eje temático rector: la preocupación por "la inserción del intelectual pequeño-burgués en el movimiento revolucionario". (21) En este sentido, los protagonistas de las novelas de Díaz Fernández reflejan las actitudes contradictorias de aquellos intelectuales cuyas conciencias cuestionó la llegada de la Revolución rusa y la Guerra Mundial. Por un lado, presentan la inacción y el erotismo propios de los personajes de las novelas de vanguardia, pero por el otro sus ideales son la solidaridad humana y la revolución: elementos que anuncian la llegada del héroe de la novela social revolucionaria. En todo caso, un compromiso difícil de negarle:

[Sus novelas y ensayos...] son obras fundamentales en el proceso de superación de nuestra literatura vanguardista. Surgido de las letras dentro de la generación de la Dictadura, Díaz Fernández es el primer escritor de su generación que, frente a la deshumanización y la asepsia ideológica vanguardistas, exalta lo humano como contenido esencial del arte y proclama el compromiso como deber ineludible del escritor. Todos sus esfuerzos creadores se encaminan a hacer de las innovaciones estilísticas de la literatura de su época vehículo de expresión y comunicación de emociones humanas y de aspiraciones político-sociales. Sus novelas, que concilian lo poemático-subjetivo con lo social, son novelas-puente entre la novela vanguardista, poética y subjetivista y la social, objetiva y colectivista. (22)

Por su parte, Gil Casado excluye de su análisis las dos novelas de Díaz Fernández, por no poseer ninguna orientación social. Esto se debe a la restricción teórica que impone al término de novela social y sus generalizaciones teóricas al respecto. No obstante, reconoce al menos uno de los relatos de El bloqueo "decididamente social, crítico y testimonial", al lado del último capítulo de La venus...

Para finalizar, Rico lo reputa uno de los escritores mejor dotados de su promoción, se lamenta de que su pronta dedicación a la política le haya llevado a dejar de lado la narrativa, pues podría haber sido equivalente en la prosa a la grandeza poética de Miguel Hernández, por ejemplo. (23)

En el caso de Díaz Fernández vuelve a presentarse la sensación de que sus estudiosos están escribiendo sobre dos personas diferentes. A riesgo de pecar de simplistas, podríamos decir que lo que Nora ve de positivo en su obra se debe a la ausencia del carácter social que propone perjudicial para la narrativa. Por su parte, Fuentes, la antítesis de las afirmaciones de Nora, ve valores literarios justo porque las novelas pueden inscribirse, al menos en parte, dentro del movimiento literario de "novela social" de la época. (24) Los otros dos casos son relativamente sencillos de enfrentar, pues Gil Casado las excluye de su análisis, por una argumentación teórica estricta y Rico las valora sin referirse a la presencia o ausencia de un supuesto carácter social. (Quizá la posición más acertada sea esta última.)

### 3.1.4. Manuel Domínguez Benavides (1895-1947)

Nació en Pontevedra, en el pueblo de Puenteáreas. Fue un escritor autodidacta que ejerció el periodismo en Madrid. Ocupó la Comisaría de la Flota de la República durante la guerra civil, al final de la cual tuvo que exiliarse en México. Escribió novelas, teatro, reportajes y muchas obras históricas, en su mayoría sobre la guerra. Su obra narrativa está compuesta por Lamentación de 1922, En lo más hondo: novela bárbara (1923), Cándido, hijo de Cándido (1924), Un hombre de treinta años (1933), El último pirata del Mediterráneo (1934) y dos novelas escritas en el exilio: Los nuevos profetas de 1942 y La escuadra la mandan los cabos (1944).

Nora coloca a este escritor gallego en el mismo rango de "novelista de transición", exactamente igual que Arderius (Cfr. nota 17, cap. 3). Sin embargo lo juzga mucho más culto, equilibrado y armónico que éste. Sus novelas pueden sostenerse gracias a la "ponderación, claridad de ideas, precisión en el análisis de la sociedad que lo rodea, y eficacia y belleza formal y expresiva del lenguaje". (25) La evolución que siguió va desde una novela autobiográfica de corte subjetivo y psicológico, que puede rastrearse en lo escrito hasta 1930, pasando por una etapa de preocupación social marcada por un marxismo atenuado y humanista (Un hombre...), para desembocar al final en el reportaje novelesco, de ímpetu combativo y de mucha mayor significación ideológica que estética (El último pirata...).

Un hombre de treinta años es su mejor novela de carácter social, pues aun cuando está nutrida por un importante elemento autobiográfico y representa un reportaje partidista del momento histórico español, la novela se estructura como tal, con un gran equilibrio en sus elementos. Este crítico la elogió con las siguientes palabras:

[...] personalización y síntesis afortunada de la intimidad (malograda por la discordia entre educación y vocación, y por el matrimonio con una mujer mal pensada y vanidosa), de la evolución de la conciencia política (hacia el socialismo), y del progresivo descubrimiento del mundo de los otros y de la propia situación histórica (república, quemas de conventos, complot anarco-sindicalistas, 10 de agosto, Casas Viejas, etc.), de un modesto periodista de treinta años que, al final, adquiere una categoría vagamente simbólica y una casi profética clarividencia. (26)

Para Fuentes, Un hombre... es un grito contra la condición del intelectual y el uso que hace de la literatura. Por tanto, ataca drásticamente "[...] el aristocratismo intelectual y esteticista, que lleva al intelectual burgués a desentenderse de la problemática político-social y de las luchas y aspiraciones del pueblo". (27)

Gil Casado considera esta novela uno de los relatos más objetivos del nuevo romanticismo, mezcla de elementos particulares y colectivos, mediante el cual Benavides "dio un testimonio palpitante de su tiempo, supo crear una amplia crónica novelesca del estado en que se hallaba España, de la lucha política y social de aquellos tiempos". (28) Representa uno de los ejemplos más importantes del

rumbo que tomó el intelectual burgués, cambiando sus aspiraciones acomodaticias por otras de carácter revolucionario. El mismo autor negó sus novelas anteriores, por su costumbrismo y erotismo, lanzándolas a la llama simbólica de la hoguera de libros que organiza un grupo de jóvenes de las Juventudes Socialistas en el desarrollo de la trama.

### 3.1.5. César Muñoz Arconada (1898-1964)

Escritor autodidacta nacido en Astudillo (Palencia). Colaboró como periodista en revistas y periódicos madrileños: Octubre, Presente y El Tiempo. Crítico de cine y de música, poeta, ensayista, escritor de obras de teatro y biógrafo. Fue fundador y director de las editoriales Ulises e Izquierda, así como redactor de La Gaceta Literaria. A pesar de sus simpatías vanguardistas del principio de su obra, llegó a evolucionar hacia un compromiso político muy concreto: militó en las filas del Partido Comunista Español. Su novela Río Tajo recibió el Premio Nacional de Literatura de 1938. (29) Se exilió en Francia al concluir la contienda civil y posteriormente en la U.R.S.S., donde se dedicó a traducir obras de autores rusos al español. Murió en Moscú.

Novelas y cuentos: La turbina, Cuentos de amor para tardes de lluvia, ambos de 1930; Idilios y tragedias de un garage, cuentos, (1931), Los pobres contra los ricos, novela de la revolución española, (1933), Reparto de tierras (1934), Cuentos de Madrid, Es-

paña es invencible, relatos, Río Tajo (1938) y algunas más escritas en el exilio.

Según las afirmaciones de Nora, entre este escritor y Díaz Fernández se presenta una equivalencia entre sus expectativas iniciales y los frutos finales que rindieron. En ambos existieron unos principios vanguardistas que evolucionaron hacia un realismo de compromiso social, sin llegar a madurar y a transformar sus novelas en obras plenas representativas de la corriente. Su evolución lógica parece verse truncada en pleno desarrollo. No obstante, las novelas de Arconada recogen de una manera más directa los atisbos de una evolución iniciada con obras de preciosismo lírico, que según Nora no caen en la deshumanización vanguardista, y seguida por obras de un realismo "directo" y "testimonial", en las que sobresale una preocupación social implícita en la primera etapa. Por último, "desemboca, al fin, abiertamente, en una literatura militante, combativa, inyectada con los postulados marxistas de la lucha de clases que el escritor evidentemente profesa". (30)

Califica La turbina como una obra viva y espontánea, de la que no está exenta una preocupación consciente por la forma literaria. Estas características se repiten en Los pobres... y Reparto..., salvándolas del simple relato testimonial con intenciones propagandísticas. El estilo y el uso del lenguaje las salva de un olvido total, aunque sólo pueden apreciarse como intentos o esbozos de novela social:

Arconada aborda estos temas [de injusticia social] con un dramático optimismo combativo,

identificándose con sus desheredados, y zahiriendo, con más ironía y desprecio que encono o resentimiento, a los grotescos enemigos de clase; todo ello en un lenguaje vivo y expresivo, no demasiado crudo, pero sí, con frecuencia, directo; y a través de acontecimientos bien llevados, con lógica en las reacciones sociales y cierta atención, incluso, al carácter y problemas concretos de algunos de los personajes (aunque en la ausencia de esta dimensión fundamental vemos la mayor debilidad artística de estos libros, excelentes como reportajes tendenciosos, o como ensayos de "novela social" en un sentido unilateral y estricto, pero poco más que discretos simplemente como tales novelas). La vida no aparece, en efecto, reflejada en toda su riqueza y complejidad, sino sólo en su vertiente clasista, en cuanto problema angustioso del hambre de unas masas "deshumanizadas" (en cruel contraste con la otra deshumanización de los artistas refinados) por la miseria, contra la que parece un delito luchar. (31)

Nora califica la producción novelística de Arconada como precursora del renacimiento de la novela en los años de preguerra, por su calidad estética "algo simplista y pre-novelesca" y por su orientación ideológica, "segura y consecuente, pero en exceso unilateral y hasta cierto punto trivializada por el compromiso previo del autor". En consecuencia, una promesa de algo posible que nunca llegó a cuajar en sus alcances novelísticos.

Para Gil Casado, estas tres novelas de Arconada representan la preocupación del autor por la injusticia social del hombre, solidarizándose con los problemas rurales. En las dos últimas, Los ricos... y Reparto..., que forman una unidad temática, se hace evidente el problema de la lucha de clases, con una perspectiva comprometida ideológicamente. Sin embargo, el lirismo se va incremen-

tando, hasta llegar a extremar los procedimientos propios del nuevo romanticismo.

### 3.1.6. Ramón José Sender (1902-1982) (32)

Nacido en Chalamera de Cinca (Huesca), estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid. Fue periodista, redactor de El Sol (1924-1929), Solidaridad Obrera (1930-1933) y La Libertad (1932-1936). Durante la defensa de Madrid en la guerra civil fue Jefe de Estado Mayor de la Primera Brigada Mixta. Tuvo que exiliarse en México, donde permaneció tres años. En 1942 se trasladó a Estados Unidos como becario de la Fundación Guggenheim. Residió en Nuevo México como catedrático de la universidad y luego en Los Angeles, en la Universidad de California. Murió en este país. Fue un fecundo escritor de novelas, teatro, poesía, ensayo y reportajes.

Del total de su obra narrativa, las novelas sociales son, entre otras: Imán (1930), O. P. (Orden Público) (1931), El Verbo se hizo sexo, del mismo año, Siete domingos rojos (1932), La noche de las cien cabezas, Viaje a la aldea del crimen, ambas de 1934, Mister Witt en el cantón (1935), El lugar del hombre (1939) y un largo etcétera de obras escritas en el exilio, entre las que destacan Epitalamio del prieto Trinidad (1942) y Mosén Millán (1953), que a partir de 1960 adquirió su título definitivo: Réquiem por un campesino español. Esta última ha sido catalogada por algunos críticos como la cúspide del realismo social español de posguerra.

Este escritor es uno de los pocos ejemplos en que la crítica está de acuerdo sobre su calidad literaria. Aunque hay también diferencias en la valoración de cada una de sus etapas.

Nora lo define como el escritor "más vigoroso y el más inequívocamente dotado con un seguro instinto de narrador realista entre los de esta promoción..." (33) Demostrado mediante la capacidad narrativa de unir gran cantidad de elementos como ninguno de sus contemporáneos es capaz de lograr: observación profunda y perspicaz, poder de invención, atención hacia el hombre y sus problemas, inquietudes ideológicas, estilo directo y lenguaje expresivo, correcto. Junto a estos elementos se manifiestan también un "espíritu combativo" -que Nora distingue específicamente del espíritu revolucionario- y una "fuerte preocupación social". Sus rasgos esenciales son los de un escritor realista, "neutro" y "conservador".

La evolución de Sender va desde unos principios en el campo del documental novelado (Imán), del panfleto político (O. P.), del reportaje sobre el anarcosindicalismo (Siete domingos...) y la fantasía novelesca (La noche...) hasta llegar a su plenitud creativa del período previo a la guerra civil: Mister Witt en el cantón.

Por otra parte, Nora determina imposible catalogar a Sender como un novelista social, tachando este adjetivo de parcial, inadecuado e incluso opuesto a la calidad de la obra vista en su conjunto. Le resulta mucho más que un "simple" escritor con preocupaciones sociales:

Por arriba del interés y la atención dedicada a los conflictos sociales, y a lo que en el indi-

viduo está primaria y ostensiblemente engranado a lo social, domina en Sender la preocupación y la inquisición del hombre "en sí", de lo humano intuido o supuesto como perennemente subyacente y "eterno" bajo la cáscara del hombre social histórico. (34)

Las únicas novelas que este crítico califica de sociales son Imán y Siete domingos..., haciéndolo el más respetable e "impuro" de los escritores de su época.

Fuentes se encarga específicamente de analizar el aspecto social de Imán, la novela que es "la culminación [d]el proceso de superación de la narrativa vanguardista iniciado por Díaz Fernández". (35) La introducción de elementos narrativos de relativa novedad para la literatura española, como la crónica testimonial y el realismo más descarnado, son de primera importancia en ese proceso de superación de la narrativa "deshumanizada". Además, con Imán, el escritor aragonés logró cambiar la perspectiva pequeño-burguesa que se reflejaba en El bloque. Mientras esta última suponía el punto de vista de un intelectual sobre la guerra de Marruecos, la primera se refería a un "soldado cualquiera" que hubiera participado en ella.

Reconoce una identificación entre el contenido de las novelas de esta primera época senderiana con los postulados del partido en el que militó el autor de 1929 a 1933, el anarcosindicalismo, siempre con una actitud crítica.

Desde la edición de 1968 de su obra La novela social española, Gil Casado coloca la producción novelística de Sender "estilísticamente más allá de las limitaciones de su propia generación", (36) por sus características de prosa objetiva, crítica, testimonial,

sencilla y clara. Además de parecerle un escritor intermedio entre la novela social de preguerra y el realismo crítico social que se cultivó en España durante la década de los años cincuenta (la llamada generación de medio siglo o del cincuenta y cuatro). Para Gil Casado, Réquiem... representa el máximo dominio de una técnica objetiva, totalmente representativa del realismo con intención crítica, importante para dicha generación de posguerra. En su segunda edición, el autor reafirma este postulado y procede a un análisis más detallado de la producción narrativa del escritor aragonés. Según sus criterios de clasificación, las novelas de Sender están impregnadas del espíritu del nuevo romanticismo hasta 1936. Todas son novelas en pro del proletariado y de la revolución, cargadas de compromiso y de crítica contra el Gobierno, la Iglesia y la burguesía y con una orientación político-social más amplia que la exclusivamente social. Por ejemplo, agrupa Siete domingos... y O. P. como las novelas justificativas del movimiento anarcosindicalista, mezcla de realismo y lirismo que, en ocasiones, "perjudica la veracidad de los sucesos narrados". (37)

A partir de 1936, después de dejar el anarcosindicalismo, Sender escribió un artículo, "El novelista y las masas", en el que justifica una nueva perspectiva estética distinta a la que hasta entonces puede entreverse en sus novelas: el realismo dialéctico. Según Gil Casado, la lectura de Lukacs fue el parteaguas en la producción narrativa del escritor. Esto supuso la adquisición de un nuevo cúmulo de características que marcaron su evolución posterior: se acentuaron la historicidad y la objetividad, con la con-

siguiente disminución del lirismo. La capacidad de construcción y de novelar se hizo mayor:

Los elementos puramente novelescos aparecen fusionados con los hechos testimoniales que ya no son una mera decoración de circunstancias, sino que los unos surgen de los otros y mutuamente se complementan. (38)

Cerrada Carretero, por su parte, descarta la posibilidad de incluir a Sender dentro de la corriente de narrativa social, pues argumenta que el escritor dejó muy pronto de ocuparse de esta temática e incluso, ideológicamente, llegó a oponerse y criticar el comunismo.

Rico presenta la dificultad que supone aproximarse a la obra de Sender debido, en primer lugar, a la gran cantidad de ensayos y crítica que existe sobre él (calcula que los artículos y libros sobre Sender quintuplican en número lo redactado por él), (39) y en segundo lugar, las constantes revisiones, reediciones y cambios de título que efectuó en vida el propio escritor. Rico propone distinguir dos ingredientes en el momento de acercarse a su obra, para así reducir, dentro de lo posible, su heterogeneidad y vastedad: un primer ingrediente realista, con inquietudes sociales, históricas y documentales, que lo acerca a Díaz Fernández y sus contemporáneos; y un segundo componente que se fue desarrollando conforme transcurrió su evolución, conformado por aspectos míticos, alegóricos, simbólicos e incluso metafísicos. Este segundo ingrediente ha llevado a varios críticos (Carrasquer, 1970; Peñuelas, 1971 y Uceda,

1982) a establecer la necesidad de acercarse a la obra senderiana mediante teorías del "realismo mágico" y del "realismo de esencias", con el objeto de resaltarlo dentro de su producción.

Rico reseña una de las más grandes polémicas que existen en torno a la figura de Sender, desde un punto de vista ideológico. De militar en el movimiento anarcosindicalista, Sender pasó al partido comunista -bajo cuyos principios redactó Siete domingos... y los reportajes Madrid-Moscú (1934) y Contraataque (1938)--. Sin embargo, varios años más tarde, ya en el exilio, desarrolló un anticomunismo feroz, llegando incluso a apoyar la participación de Estados Unidos en la guerra de Vietnam. Esto llevó a Fuentes a enfrentarse con Carrasquer en el mismo número de la revista Norte en 1973, asegurando que "el primer y combativo Sender de las novelas sociales había ido cediendo a su «pesimismo pequeño-burgués»." (40) Mientras que Carrasquer concebía esa evolución "como un inevitable y deseable enriquecimiento de sus planteamientos...". (41)

Como va siendo ya una constante para otros escritores, podemos separar en dos los críticos que abordan la obra narrativa de Sender. Por un lado, encontramos aquellos que cuestionan la posibilidad de incluirlo dentro del grupo de novelistas sociales, excepto su primera etapa, y consideran inferior en calidad este tipo novelístico (Nora, Cerrada Carretero, Carrasquer, etcétera). Por el otro, tenemos a los que recuperan su novelística social y la creen una "superación" de la aséptica novelística de vanguardia (Fuentes, Gil Casado), llegando incluso a vislumbrarla como un eslabón que

permitiría relacionar la narrativa española de los años treinta con la de los cincuenta.

El enfrentamiento que reseña Rico entre Fuentes y Carrasquer establece claramente la diferencia entre las dos posiciones críticas: no sólo está en juego la valoración literaria de un escritor, sino su adscripción a una cierta ideología. Creemos que los críticos españoles de posguerra repitieron, en cierta medida, la polémica que se había establecido en los años veinte-treinta. En este caso, su herramienta fue la crítica, no la novela, para juzgar el papel de un escritor en su momento histórico. Exactamente igual que la novela vanguardista y la social resultaban posturas irreconciliables, la crítica que se ejercita en España durante los años sesenta y setenta también lo es. Ocurre un enfrentamiento entre los "valores literarios" que cada crítico considera importantes y también entre la ideología que sostiene a un determinado enfoque teórico. ¡El novelista es el mismo!

**3.2. Los escritores de origen proletario, militantes obreristas que escribieron desde una perspectiva ideológica de la lucha de clases, dentro de la literatura proletaria**

**3.2.1. Isidoro Rodríguez Acevedo (1867-1952)**

Escritor asturiano autodidacta nacido en Luanco. Fue tipógrafo y posteriormente redactor de El Socialista. Escribió y dirigió en

diversos periódicos de provincias: La Voz del Pueblo (Santander), La Lucha de Clases (Bilbao), La Aurora Social (Oviedo). Ocupó un puesto importante en el Partido Socialista, del que se apartaría en 1921, al no adherirse éste a la III Internacional. Junto con otros disidentes fundó el Partido Comunista. También fue dirigente sindical. Sus dos novelas se llaman Ciencia y corazón (1925) y Los topes (1930). Escribió además un libro de viajes, Impresiones de un viaje a Rusia, publicado en 1923. Al terminar la guerra se refugió en la U.R.S.S., donde falleció.

La información biográfica y crítica sobre este escritor es escasa. Sin embargo, Nora define su principal novela, Los topes, como "un no desdeñable relato documental", (42) mientras Gil Casado la considera un relato malogrado "por el estilo periodístico y por falta de elaboración", (43) afirmando además el escaso interés que tiene para un lector moderno: sólo para conocer las represiones huelguísticas de la cuenca minera asturiana.

Por otra parte, la obra tiene importancia para Fuentes porque propugna la lucha de clases y la conformación de un frente único por parte del proletariado. Es decir, tiene importancia como parte de un proceso más amplio que se dio en la literatura española previa a la guerra civil.

3.2.2. Julián Zugazagoitia Mendieta (44) (1899-1940) (45)

Escritor y periodista nacido en Bilbao, Vizcaya. Desde muy joven ejerció el periodismo y fue director de La Lucha de Clases a partir de 1921. Colaboró también con El Liberal de Bilbao y La Vanguardia de Barcelona. Perteneció a las Juventudes Socialistas y poco después al partido fundado por Pablo Iglesias. Durante la Dictadura de Primo de Rivera fue condenado a la deportación administrativa. Se trasladó entonces a Madrid y posteriormente a Santoña, donde se ocupó de asuntos relacionados con los sindicatos de pescadores, y nuevamente a Madrid, donde logró un escaño como diputado por Badajoz de las Cortes Constituyentes, en 1931. Hizo un viaje a la U.R.S.S. como diputado, del que surgió su libro Rusia al día (1932). Ocupó el puesto de director de El Socialista de 1932 a 1937. De su estancia en Madrid durante los primeros meses de la guerra se nutrió el libro que encomia la defensa republicana de la capital: Madrid. Carranza, 20 (1940). Fue titular del Ministerio de la Gobernación desde mayo de 1937 hasta abril de 1938 en el primer gabinete de Negrín. A continuación ocupó la Secretaría General del Ministerio de Defensa hasta el 9 de febrero de 1939, cuando cruzó la frontera francesa. Desde el exilio se hizo corresponsal en París del diario socialista argentino La Vanguardia, en el que escribió desde mediados de 1939 hasta julio de 1940. Por un encargo de este diario escribió la que resulta su obra histórica más importante: Historia de la guerra en España (1940), reeditada después con el nombre de Guerra y vicisitudes de los españoles (1968 y 1977). En

julio de 1940 fue secuestrado por la Gestapo y por policías franquistas, con el conocimiento del gobierno del general Pétain. Se le llevó entonces a España, donde fue fusilado en las tapias del cementerio del Este, junto con Francisco Cruz Salido, después de un juicio sumarísimo.

Escribió una tríada de biografías tituladas "Trilogía de los hombres", constituida por Una vida heroica: Pablo Iglesias, (1925), Una vida humilde, biografía de Tomás Meabe (segunda edición, 1928), y Una vida anónima, atisbo de autobiografía novelada, (1927). Completan sus trabajos biográficos dos escritos más del fundador del Partido Socialista: Pablo Iglesias, de su vida y de su obra y Pablo Iglesias. Vida y trabajos de un obrero socialista (1938). Dentro de su labor narrativa encontramos la llamada "Trilogía de los trabajos", compuesta por El botín (1928), El asalto (1930) y una novela inédita, Los trabajos clandestinos, de 1934. (46) Escribió además un libro de cuentos después de pasar unos días en una colonia infantil en un pueblo de Vizcaya: Pedernales (1929). (47)

Un proyecto que nunca pudo terminar fue otra trilogía llamada "Muy siglo XIX", compuesta por biografías de Van Gogh, Chopin y Oscar Wilde. La única finalizada fue la primera de ellas (La vida trágica de Van Gogh), también inédita. (48)

La primera reseña de alguna obra de Zugazagoitia se debe a la pluma de Azorín, en los años treinta. (49) Con una crítica muy personal, casi diríamos impresionista y de mucho lirismo, Azorín nos introduce en los entresijos de la novela, "respirando un aire que nos es grato" y olvidando el tiempo pasado. Encomia el realismo que

impregna sus páginas y el modo que tiene el autor de embebernos en el mundo bilbaíno de 1917:

La realidad está copiada de un modo circunstanciado, escrupuloso; no sentimos fatiga en la lectura; deseamos cada vez seguir leyendo más páginas. Nos hallamos tan empapados de esta vida de los obreros que todo lo demás, todo lo que no sea este ambiente, se nos antoja extraño. Nuestro vivir se desliza entre fábricas, de uno en otro taller; en el horizonte las altas chimeneas tienen un penacho de humo negrozco. (50)

Por último, la acredita como una obra de consulta indispensable para cuando se efectúe la historia del movimiento obrero:

La novela se convierte en historia; tenemos entre las manos un documento histórico de primer orden; cuando se haga la historia del movimiento obrero en estos últimos años habrá que tener en cuenta El botín, de Julián Zugazagoitia. (51)

El ensayo de Nora no aporta ningún tipo de valoración crítica o análisis de su obra, exclusivamente refiere de forma parcial algo de su producción narrativa y biográfica. Tampoco el libro de Domingo. Los dos autores agrupan en un solo bloque a Zugazagoitia, Bejarano, Garcitoral y Acevedo, relacionándolos con el régimen republicano. La información resulta escasa y demasiado general.

Los artículos de Fuentes explican argumentos y circunstancias socio-políticas que enmarcan las novelas de Zugazagoitia, destacando su perspectiva ideológica como autor interesado en la lucha de clases. Piensa que se entrelazan dos elementos importantes: el

individual y el colectivo, en pugna por alcanzar un nivel de vida mejor:

Con el fracaso de las vidas individuales de sus protagonistas, Zugazagoitia dramatiza el carácter inhumano y antivital de la sociedad capitalista, anuladora del hombre, y la necesidad de la acción colectiva, de la lucha de clases y del triunfo del socialismo y la instauración de un orden nuevo, de justicia y libertad integral para todos los hombres. (52)

Los personajes de Zuga resultan simbólicos dentro de la trama de la novela. A pesar del trabajo alienado y las condiciones inhumanas que les impone la burguesía, los mineros y trabajadores de los altos hornos tienen la suficiente fuerza de carácter para creer en el trabajo creativo y educativo, preparándose para la lucha final que habrá de redimirlos. Todos terminan por individualizarse, gracias a su participación como militantes de partidos políticos, principalmente el socialista.

Las tres novelas revisadas por Fuentes, Una vida humilde, El botín y El asalto, presentan el mundo de la huelga. Los trabajadores, cansados de la explotación de que son objeto por parte de sus patrones, inician las protestas que, ante la sordera secular de aquellos, terminarán por estallar la huelga. Los huelguistas resisten las provocaciones y evitan la violencia, manteniéndose firmes en sus reclamos laborales. En la primera y en la última, las huelgas se ganan. En El botín es sofocada por una tremenda represión policíaca y militar. Además coincide con Azorín en estimarlas importantes documentos para la historia del socialismo español:

Con rasgos épicos, novela nuestro escritor la lucha de los obreros vascos, dirigidos por el partido socialista, contra el orden injusto y represivo de la burguesía industrial, para mejorar sus condiciones de vida y de trabajo. Cada una de las tres novelas es un capítulo novelado de la historia del movimiento obrerista vasco. Las tres se centran sobre la huelga, la huelga pacífica, bien organizada y encaminada a fines concretos, considerada por la estrategia del partido socialista español, en aquel entonces, como el arma más eficaz en las luchas sociales. (53)

Gil Casado, por su parte, ve en Una vida humilde la primera novela que puede adscribirse al nuevo romanticismo y la aprecia como una mezcla entre el arte social y la novela sentimental. Piensa que los aspectos sentimentales fueron superados por el autor en las siguientes dos novelas, sustituyéndolos por aspectos de carácter netamente histórico. El resultado es una apología del partido socialista, su historia y alcance en los primeros años de este siglo.

Pérez Bowie analiza El asalto en un marco temático de novela minera y le otorga rasgos de historicidad importantes, al lado de una categoría que incluye descripciones de gran crudeza y otra que le da un doctrinarismo atenuado, con respecto a otras novelas del mismo tema: Los topes de Acevedo, Un calvario hacia abajo de F. Díaz y Sangre en la mina de Basaldua.

### 3.3. Otros escritores sociales no incluidos en ninguno de los dos grupos anteriores

#### 3.3.1. Pedro de Basaldua (?-?) (54)

Destacado militante del Partido Nacionalista Vasco y miembro de la Agrupación Vasca de Acción Social Cristiana de Euzkadi, cuya orientación fue plenamente social. Secretario particular del presidente del gobierno vasco, José Antonio de Aguirre, desde el estallido de la guerra civil hasta el exilio en Buenos Aires, Argentina. Desarrolló una amplia campaña en favor de Euzkadi, tras su caída en manos nacionalistas, primero desde Barcelona, donde publicó Al compás de la fusilería y El dolor de Euzkadi, (escenas emotivas de la guerra de su país), de 1937. Después prosiguió su labor proselitista desde el exilio argentino publicando El libertador vasco, biografía de Sabino Arana (1953) y En defensa de la verdad (1956). Fue miembro del Instituto Americano de Estudios Vascos. Su única novela conocida es Sangre en la mina (1937).

Pérez Bowie incluye esta novela en un bloque temático con Los topos de Acevedo, Un calvario hacia abajo de F. Díaz y El asalto de Zugazagoitia. Estas novelas revelan una "teoría" de la "literatura como arma de combate" y todas contienen referencias importantes sobre "la vida en las explotaciones mineras". (55)

### 3.3.2. Benigno Bejarano (¿-1943?)

Periodista de la prensa anarcosindicalista. Narrador de gran vivacidad e interesado por la sátira social. Las principales obras narrativas son las siguientes: La huella heráldica y El secreto de un loco, que según Nora deben ser de 1931; Fantasmas, relato, El fin de una expedición sideral y Turistas en España, novela epigramática, las tres de 1932, y Conspiradores (1933). La única referencia biográfica es que murió alrededor de 1943 en un campo de concentración alemán.

No existe información crítica sobre este autor. Nora es el único que proporciona los datos arriba señalados y Fuentes consigna la necesidad de tomarlo en cuenta para futuros análisis de la promoción.

### 3.3.3. Alicia Garcitoral (1902-?)

Escritor autodidacta de Gijón. Periodista en Madrid. Ocupó distintos cargos políticos de importancia: en el Partido Radical Socialista antes de que se proclamara la República; como gobernador de Cuenca (agosto de 1931-enero de 1932) y como secretario político del Ministerio de Agricultura, Industria y Comercio. Se exilió en Buenos Aires en 1939 y pasó a Estados Unidos en 1957, donde se dedicó a la publicidad.

Sus principales obras narrativas son las siguientes: Oleaie (1929), El paso del Mar Rojo, La revolución capicúa, cuentos, y una novela corta, La fábrica, las tres de 1931, El crimen de Cuenca (1932), de la que se hizo una adaptación cinematográfica en 1981, Pasodoble bajo la lluvia (1933) y otras tres novelas cortas en 1934: Virginia, Agonía y Don Miguel de la Mancha. En Buenos Aires publicó Gaceta de Madrid (1938), unas novelas cortas tituladas Primera categoría (1950) y Cinco historias de amor en 1951.

Nora califica sus obras como testimonios de contenido social, marcadas por el sentimentalismo y el carácter autobiográfico. No obstante, la información resulta escasa como en el caso de Zugazagoitia y Bejarano.

Gil Casado incluye Oleaie, El paso... y El crimen... dentro de los cánones estéticos del nuevo romanticismo y les otorga cierto contenido social, aunque les imputa "un lirismo superficial y una tendencia al asunto sentimental siguiendo la línea de la generación anterior". (56) Piensa que la última es la más cercana a la sensibilidad del lector moderno, Pasodoble... la de un mayor carácter autobiográfico y Gaceta... en la que se revelan los mayores defectos del autor, despojando a una novela de enorme potencialidad de su verdadero sentido humano y social.

### 3.3.4. Varios

Sobre algunos escritores de esta época no existe prácticamente ningún tipo de registro biográfico, aun cuando algunos críticos analizan alguna de sus novelas. Entre ellos debemos colocar a F. Díaz, de quien se desconoce incluso el nombre, autor de Un calvario hacia abajo (1935), consignado por Nora y Pérez Bowie. También cabría incluir a Matilde de la Torre (?-?), diputada socialista por Santander, autora de El banquete de Saturno (1931), mencionada por Domingo junto a Benavides, Díaz Fernández, Arconada y Carranque. Fuentes nombra a varios autores que supone debería incluir en su análisis, pero de los cuales desconoce sus obras y piensa que no alterarían demasiado el curso de sus conclusiones generales: Luisa Carnés, Pedro Caba y José Corrales Egea. (57) Por último, Mainer señala la ausencia de tres escritores en los artículos de Fuentes: Angel Samblancat (?-?), de gran resonancia en la Barcelona de los años veinte, con sus relatos breves Juan atado a la columna, su novela Barro en las almas y su obra de teatro La ascensión de María Magdalena; Alfonso Vidal y Planas (?-?) y Antonio de Hoyos y Vinent (?-?), en los cuales "más de un lector proletario identificaría el desatado erotismo con la subversión social o, cuando menos, con el testimonio de la catástrofe que rondaba a la sociedad moderna sumida en tal decadencia moral". (58)

#### NOTAS

1. "Escribo desde una prisión de Madrid". En Ruta, n. 34-35, diciembre, 1935/enero, 1936, p. 10. (En realidad, esta afirmación resulta un tanto exagerada, pues en la historia de la literatura española ya se habían registrado tratamientos "sociales" por parte de distintos escritores: Blasco Ibáñez, Azorín, Baroja y en otros de la generación del noventa y ocho. Quizá lo que sí resultaba una novedad era la influencia de la revolución rusa y sus presupuestos teóricos en la literatura.)
2. Discurso en el Primer Congreso de los escritores soviéticos en 1934. Commune, París, n. 13-14, año 2, septiembre-octubre, 1934. En Esteban y Santonja. *op. cit.*, p. 139.
3. Para las discrepancias de los críticos en los nombres de los autores *Cfr.* nota 41, cap.2). Con respecto a la fecha de nacimiento, también se ha reportado 1885.
4. Gil Casado. La novela... (1920-1971). *op. cit.*, p. 99-101.
5. Citado en G. de Nora. *op. cit.*, p. 443.
6. G. de Nora. *op. cit.*, p. 450.
7. *ibid.*, p. 451-452.
8. "La novela social... 1928-1931". *op. cit.*, p. 1.
9. Gil Casado. La novela... (1920-1971). *op. cit.*, p. 101.
10. *op. cit.*, p. 480.
11. "La novela social... (1931-1936)...", *op. cit.*, p. 4.
12. La novela... (1920-1971). *op. cit.*, p. 106.
13. La edad..., *op. cit.*, p. 327.
14. También se ha señalado 1940 como la fecha de su muerte, pero en la última edición crítica de La venus mecánica realizada por José Manuel López de Abiada, Barcelona: Laia, 1983, se registra la indicada en el título.
15. Fuentes. "La novela social... 1928-1931". *op. cit.*, p. 12.
16. "Juicios críticos" de la segunda edición de El bloqueo, p. 209. Citado en *ibid.*, p. 12.
17. Nora propone una evolución en cuanto a la "contemporaneidad" entre Arderius, Benavides y Díaz Fernández, en la que el primero

sería el más alejado de la sensibilidad española contemporánea y el último, el de mayor cercanía, pasando por una etapa intermedia representada por Benavides.

18. G. de Nora. *op. cit.*, p. 456-457.
19. *ibid.*, p. 457.
20. *ibid.*, p. 459-460.
21. Fuentes. "La novela social... 1928-1931". *op. cit.*, p. 12.
22. *ibid.*
23. Francisco Rico. Historia y crítica de la literatura española.
24. Algo similar sucede con las opiniones de estos dos críticos sobre el ensayo teórico El nuevo romanticismo. Para Nora el ensayo confirma la necesidad de desarrollar una literatura popular, aunque según sus palabras, "sin gran precisión". Mientras tanto, Para Fuentes el ensayo resulta de suma importancia en la definición de una literatura revolucionaria y popular.
25. G. de Nora. *op. cit.*, p. 453.
26. *ibid.*, p. 454.
27. "La novela social... (1931-1936)...", *op. cit.*, p. 4.
28. La novela... (1920-1971). *op. cit.*, p. 105.
29. Esta fue la última novela del autor escrita en territorio español. Estaba en prensa justo antes de caer Barcelona, pero nunca llegó a salir a la luz. Arconada no logró verla publicada en castellano y su primera edición se hizo de manera póstuma en Moscú, en 1970.
30. G. de Nora. *op. cit.*, p. 460-461.
31. *ibid.*, p. 464.
32. También se ha reportado 1901 como la fecha de nacimiento de este escritor aragonés.
33. G. de Nora. *op. cit.*, p. 465.
34. *ibid.*, p. 470-471.
35. "La novela social... 1928-1931". *op. cit.*, p. 12.
36. La novela... (1942-1968). *op. cit.*, p. XXXVIII.

37. La novela... (1920-1971). op. cit., p. 103.

38. ibid., p. 104.

39. Sender es el escritor de esta promoción que más atención ha recibido por parte de la crítica literaria contemporánea. Sin pretender agotar la búsqueda de información, podemos destacar las siguientes obras de consulta: Janet Barber. Mexican machism in novels by Lawrence, Sender and Fuentes. California: University of Southern California, 1972 (tesis doctoral); Rafael Bosch. "La «species poetica» en Imán de Sender". En Hispanófila, n. 14, enero, 1962, p. 33-39; Francisco Carrasquer. Imán y la novela histórica de Sender. London: Tamesis Books, 1970; José-Carlos Mainer (editor). Ramón J. Sender in memoriam. Antología crítica. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1983; Marcelino Peñuelas. La obra narrativa de Ramón J. Sender. Madrid: Gredos, 1971; Anthony M. Trippett. Adjusting to reality: philosophical and psychological ideas in the post-civil war novels of Ramon J. Sender. Madrid: Tamesis, 1986, entre otras.

40. Citado en Rico. op. cit., p. 631.

41. Citado en ibid.

42. op. cit., p. 483.

43. La novela... (1920-1971). op. cit., p. 102.

44. La personalidad política de Zugazagoitia ha recibido mayor atención que su personalidad literaria, por parte de diversos autores españoles. Evidentemente es más importante como político y periodista que como escritor de novelas. Sin embargo, señalaremos varias obras de consulta obligada para darse una idea de ambos aspectos de su personalidad. Recuperando la idea de Azorín de que las novelas de Zuga podrían utilizarse en la génesis de la historia del movimiento obrero, Elías Cedrún Román estructuró su memoria de licenciatura en torno a este tema: Aspectos de la historia del movimiento obrero en Vizcaya en tres novelas de Julián Zugazagoitia. Memoria de licenciatura presentada en la Universidad de Santander (Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Historia contemporánea), 1980. Este mismo autor elaboró un artículo sobre la vida del escritor y periodista: "Un representante de aquella España: Julián Zugazagoitia". En Tiempo de Historia, a. VIII, n. 90, mayo, 1982, p. 28-37. En este mismo sentido, inclinándose por la "sociología urbana", Bernard Barrère elaboró su "Deux images de Bilbao -en 1917 et en 1970- dans un roman de Julián Zugazagoitia et dans un film de Pedro Olea.". En Les villes dans le monde ibérique (Actes du Colloque de Talence, 27-28 novembre 1980). Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982. Para situar su obra dentro del área de la literatura social, un artículo de una revista socialista: F. Ferrandiz Alborz. "Julián Zugazagoitia en la literatura social española". En Adelante, diciembre 18, 1947, s/p.

Un emotivo recuerdo de sus últimos días se encuentra en el artículo de Cipriano de Rivas Cherif: "Tres mártires: Companys, Zugazagoitia y Cruz Salido". En Tiempo de Historia, a. IV, mayo, 1978, p. 4-25. Y, más recientemente, un excelente homenaje en recuerdo de los cincuenta años de su trágica muerte, escrito por Roberto Mesa, Manuel Pérez Ledesma, Marta Bizcarrondo y Eduardo de Guzmán. "Julián Zugazagoitia. Protagonista y víctima", salido en el diario madrileño El Sol, noviembre 10, 1990. Señalamos algunos de los artículos y libros más importantes, entre una gran cantidad que queda en el tintero.

45. Se han reportado por lo menos tres fechas más de nacimiento: 1885, 1890 y 1895, pero en el acta levantada ante el Juez Municipal del Distrito del Centro de Bilbao se consigna el 5 de febrero de 1899. Con respecto a la fecha de su muerte se ha señalado 1941 e incluso 1942. Con seguridad es el 9 de noviembre de 1940.

46. La fecha de esta novela resulta incierta. El único dato sobre ella aparece en el contrato con la editorial Espasa-Calpe firmado el 23 de abril de 1934. Resulta interesante pensar las razones por las que esta novela nunca salió a la luz: encontramos una respuesta plausible en el devenir de los acontecimientos, el llamado Bienio negro y el encarcelamiento de Zugazagoitia en este año.

47. Hay dos referencias más sobre obras narrativas. El propio Zugazagoitia refiere la existencia de una novela autobiográfica llamada Víctima, que él cataloga como la primera de tendencias sociales en España (Cfr. cita 1 de este capítulo), y en la segunda edición de la Juventud Socialista de Bilbao de Una vida humilde se anuncia la próxima aparición de La grasa de la guerra (La saurocada, 1917). De ninguna de estas dos novelas tenemos más noticias que las aquí apuntadas. Sin embargo, podemos especular un poco al respecto. Por las referencias en donde se mencionan, nos resulta claro que Víctima llegó a transformarse, en ediciones posteriores, en Una vida anónima, a causa de su carácter autobiográfico y La saurocada, que por la fecha debe analizar las consecuencias de la guerra mundial en Bilbao, podría haber cambiado en El botín. Esta resultaría una explicación lógica a la ausencia total de indicaciones sobre las dos novelas señaladas.

48. Escribió esta biografía durante su exilio en París y Espasa-Calpe, Argentina, iba a editarla, cuando fue detenido. De hecho, faltan las últimas correcciones de estilo propias de cualquier escritor.

49. "Obreros (El botín de Julián Zugazagoitia)", marzo 12, 1930. Recogido del libro Crítica de años cercanos, Madrid: Taurus, 1967, en la antología de Esteban y Santonja. op. cit., p. 76-78.

50. *ibid.*, p. 76.

51. *ibid.*, p. 78.

52. "La novela social... 1928-1931". *op. cit.*, p. 12.
53. *ibid.*
54. Las vacilaciones en torno a la acentuación del apellido son notables. La mayoría de los críticos escribe Basaldúa para hablar de este escritor y político vasco. No obstante, en una breve obra autobiográfica: Con los alemanes en París. (Páginas de un diario.) Buenos Aires: Vaska Ekin, 1943, el prologuista se refiere a él como Pedro de Basaldúa, sin duda respetando la acentuación euskera de su apellido.
55. "La temática minera en la novela de los años 30". En Studia Philologica Salmanticensia, p. 197-217.
56. La novela... (1920-1971). *op. cit.*, p. 101.
57. Estos nombres son mencionados en el artículo "La novela social... (1931-1936)...", *op. cit.*, en una nota a pie de la página 4.
58. La edad..., *op. cit.*, p. 271.

**CONCLUSIONES Y DISCUSION**

**EVOLUCION DE LA NOVELA ESPAÑOLA DE 1923 A 1936:  
DE LA "PUREZA" AL "COMPROMISO"**

La crítica española y extranjera de posguerra se ha interesado cada vez más en la narrativa de la generación de 1927. Por tanto, no puede aceptarse a estas alturas la vieja posición que ignoraba la existencia de la narrativa durante los años previos al estallido de la guerra civil. Dicha posición refleja los intentos particulares de un régimen político por acallar las resonancias de la historia cercana de España. Como prueba de ello señalaremos que la desaparición del franquismo a finales de la década de los setenta permitió el acceso progresivo y directo de los jóvenes no sólo a la narrativa, sino también a la poesía de la generación y, por supuesto, a la Historia silenciada durante casi cuarenta años. No obstante, aceptar la existencia de la narrativa de preguerra no necesariamente implica que sea de primera calidad o que deba revalorarse a toda costa. Los primeros intentos críticos por recuperarla evidencian, en ocasiones, una inquietud por aprehenderla sin considerar sus posibles valores literarios o virtudes técnicas. Resulta lógico y razonable que sucediera así. La recuperación de esta narrativa se incluye en un proceso mucho más general de enfrentamiento con el pasado y puede entenderse como el anhelo de la juventud por retomar la historia previa de sus padres, esgrimiendo una actitud de oposición más o menos velada frente al régimen franquista. Si la censura de posguerra había prohibido el estudio de ese momento histórico particular, los jóvenes debieron hacer un esfuerzo para volverlo a alcanzar, resucitando todas las figuras claves de la época: políticos, periodistas, escritores -narradores y poetas-, intelectuales, científicos, pensadores, etcétera. Esta

primera etapa de recuperación está impregnada de cuestiones y condicionamientos externos al ámbito literario. Es decir, si el olvido de la narrativa y de la Historia en general se debió en gran medida a causas políticas, también su primera recuperación respondió a razones y motivaciones similares. Creemos que la situación política de la España actual permitirá un análisis más sosegado del problema. El tiempo y los ensayos críticos que se efectúen sobre esta literatura pondrán las cosas en su lugar o, por lo menos, permitirán una perspectiva distinta del problema: la importancia de la narrativa de esos años quedará delimitada bajo otros patrones o incluso se descartará como recurso estético actual, pero bajo un análisis distanciado de la sola consideración política. (1) En otras palabras, quizá las narrativas vanguardista y social, o cualquiera de las dos, no resulten vigentes en la actualidad, pero habrá que encontrar las causas de ello bajo perspectivas distintas a las políticas. El régimen democrático español ha permitido el acercamiento directo a ese pasado silenciado durante años, por lo que estas condiciones son idóneas, o al menos adecuadas, para el estudio de la narrativa de esa época. (2), (3)

En los años previos al estallido de la guerra civil se presentaron cuatro tendencias prosísticas bien delimitadas: la de los escritores de otras generaciones, principalmente del noventa y ocho, la de los escritores vanguardistas y la de los sociales. Además de otra poco conocida y estudiada, la llamada reacción realista contra el arte nuevo. En esta tesis nos hemos ocupado en primer lugar de los novelistas sociales, en menor grado de los de otras promociones

y de los vanguardistas, y hemos dejado sin tratar a los de la reacción realista.

Entre los años veinte y los treinta se establece una línea de evolución muy clara para la novela española: los intentos de renovación vanguardista que pugnaban por una literatura aséptica, cuyo rasgo principal era la "pureza", fueron cambiando a partir del inicio de la nueva década a una literatura combativa, de denuncia y considerada como una herramienta de trabajo: la novela social de corte revolucionario. Las influencias de literaturas ultrapiresnaicas son evidentes en ambos casos. Los novelistas de vanguardia asimilaron las últimas tendencias artísticas francesas, inglesas, italianas y rusas de los años veinte: los "ismos" vanguardistas. Su influencia fue directa y decisiva en los jóvenes españoles, que los usaron como modelos artísticos para la elaboración de sus relatos. Por su parte, en los novelistas sociales intervinieron la literatura rusa, pre- y posrevolucionaria, así como la novela antibélica francesa y alemana. Este esquema evolutivo del género narrativo -y muy probablemente también presente en la poesía- refleja el rápido acontecer histórico de la España de entreguerras: se pasó de la Monarquía y la Dictadura a la República, de la censura a la libertad, de los aires enrarecidos de un viejo régimen acartonado a las esperanzas claras de un régimen novedoso e impregnado de consideraciones sociales y populares. Podría afirmarse que la literatura de los años treinta, y en particular la novela, fue una consecuencia lógica y esperada de la de los veinte: una reacción de "impureza" y socialización frente a los intentos de pureza y aris-

tocratismo de las vanguardias españolas. Cada uno de estos tipos literarios, el vanguardista y el social, se nutrió de momentos históricos distintos y sus planteamientos estéticos e históricos también lo fueron. A continuación perfilaremos algunas de las características más importantes de ambos tipos narrativos.

En los años veinte, el grupo de los escritores de vanguardia se enfrentó a la aparente crisis del género novelístico emprendiendo la búsqueda de nuevos rumbos estéticos. Intentaron renovar el concepto tradicional de novela mediante la utilización de un lenguaje rico en metáforas y mediante el uso de diversas modificaciones en la concepción de los personajes y en la misma estructura narrativa. Influidos por el espíritu de renovación formal vanguardista de otras disciplinas artísticas, los jóvenes escritores probaron aplicar esas tendencias en el ámbito de la novela para "superar" las estéticas realistas decimonónicas, para liberar la novela de los cánones tradicionales y también para evitar cualquier relación explícita de aquélla con consideraciones políticas y sociales comprometidas. En ocasiones, los relatos se hallaban mucho más cercanos a la poesía que al género novelesco tradicional, sin que esta afirmación suponga una valoración estética y apriorística negativa. No en balde la generación del veintisiete brilló, ante todo, por su fecunda actividad poética.

Los principales cultivadores de esta novela intelectual de tipo vanguardista fueron los siguientes escritores: Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Pedro Salinas, Antonio Espina, Francisco Ayala, Rosa Chacel, Valentín Andrés Álvarez, Salazar Chapela,

Guillermo de Torre, Corpus Barga, Juan Chabás, César M. Arconada, etcétera. (4)

Mucho se ha discutido sobre la participación que pudo tener Ortega y Gasset en el desarrollo de esta tendencia narrativa vanguardista. La aparición de dos ensayos suyos a mediados de los años veinte, La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela, determinó que se relacionara su contenido con la actividad creadora de los jóvenes escritores. Durante varios años, incluidos aquellos en que se publicaron por primera vez, se le "culpó" de la situación de la novela española durante los años veinte y treinta -al menos en lo que respecta a los postulados vanguardistas-. Esta postura no puede sostenerse más. En primer lugar, porque "culpar" a alguien sobre los derroteros de una narrativa particular supone una valoración negativa apriorística de la misma, cuestión de carácter relativo, y segundo, porque un pensador, por más interesante e importante que resulte para un momento específico, no es capaz de conducir por sí solo los destinos de una generación completa. Sus postulados alcanzan a influir y a tener gran peso para un grupo de escritores, pero siempre existirá uno más que cuestione, discuta y no esté de acuerdo con sus interpretaciones. Además, aceptar la influencia exclusiva de un pensador sobre el resto de los escritores sin analizar los condicionamientos históricos y sociales es simplificar un problema casi siempre complejo. En cualquier tipo de estudio literario, el crítico recurrirá al análisis de diversos elementos si quiere acercarse a una interpretación más acertada y rica en complejidad: la estructura y la forma peculiar de enfrentar un

género literario, la condición social del escritor, su educación, los acontecimientos históricos de la época, la influencia de diversos escritores y pensadores, los antecedentes literarios de toda clase, etcétera. (5) En consecuencia, es difícil aceptar la influencia única y absoluta de Ortega sobre el grupo de escritores vanguardistas, sino sólo como parte de un proceso mucho más amplio y complicado. (6)

Por otro lado, entre los dos ensayos orteguianos hay contradicciones y problemas teóricos aún no resueltos: la posibilidad de aplicar la teoría de la deshumanización a la pintura o a la música, mas no a la novela, el planteamiento de la literatura para "los elegidos", el carácter moroso y cerrado de la novela, etcétera. Aspectos todos que delatan el marcado idealismo de Ortega y su intento de explicación de las corrientes europeas y españolas vanguardistas de la época. Con sus dos ensayos pretendió analizar los movimientos artísticos "nuevos" del momento, pero con una intención de carácter descriptivo y no normativo. Más que culparlo de una situación novelística particular, debería vérselo como un filósofo que intentó entender la situación de la novela y del arte en su tiempo, para lo cual esgrimió argumentos de objetividad, mas no pudo abstraerse de los condicionamientos políticos e históricos de su época. (7)

El enfrentamiento que se dio por estos años entre el filósofo madrileño y Pío Baroja, acerca del supuesto carácter deshumanizado o socializante de la novela española moderna, refleja una más de las facetas del idealismo orteguiano. Mientras que para el primero

la literatura de vanguardia requería la participación total de un lector culto y preparado, para el escritor vasco la literatura debía ser un vehículo de entretenimiento claro y preciso en su lenguaje, sin complicaciones estilísticas de gran envergadura, al que pudiera tener acceso la mayoría de la gente. Desde ese entonces comenzaron a enfrentarse los argumentos sobre la necesidad de deshumanizar la literatura contra aquellos de socializarla o humanizarla. Es decir, se presentaron más argumentos en la repetida discusión sobre las ventajas y desventajas de una literatura intelectual y otra popular, y también en el eterno duelo romántico entre la literatura clásica y moderna contra la literatura romántica y revolucionaria. (8)

Frente a estos fenómenos literarios vanguardistas de deshumanización y pureza, que reflejan una época peculiar de la literatura española, se opusieron los de socialización y humanización, la impureza del quehacer narrativo, como requerimientos *sine qua non* de toda actividad humana, incluida la intelectual. El origen en España de esta inquietud por relacionar las actividades literaria y política se halla en los mismos escritores vanguardistas de los años veinte, pero con rasgos muy particulares y específicos, distinguibles de los que después propondrían los escritores sociales.

La Dictadura de Primo de Rivera dio ocasión a los intelectuales españoles de reunirse para combatirla desde las más variadas posiciones ideológicas. Por tanto, aun antes de que se instaurara la República, muchos escritores -el mismo Ortega y Gasset es un ejemplo significativo de ello- consideraron que la juventud in-

tellectual española debería romper con su modorra secular e interesarse por cuestiones de tipo político. Esto no quería significar que la literatura tuviera que someterse a los requerimientos de la política, sino que los jóvenes escritores se preocuparan por enterarse de la caótica situación política y social de España en esos años e hicieran algo por cambiarla.

Conforme se fue acercando al final la década de los veinte, los escritores comenzaron a acentuar sus posiciones al respecto, hasta que la caída de la Dictadura y la llegada de la República avalaron el desarrollo de un arte comprometido con las clases de escasos recursos económicos: dichos acontecimientos históricos fomentaron, en concreto, la aparición de la narrativa social española, (9) que, por supuesto, también refleja un momento muy peculiar de la literatura en el país.

El grupo de escritores sociales defendió el cultivo de una novela íntimamente relacionada con la actividad política. Para estos novelistas, la literatura y el arte en conjunto deberían penetrarse con los anhelos de transformación política y social de cualquier sociedad en evolución. Criticaron los postulados de los novelistas de vanguardia, por considerarlos decadentes, burgueses y alejados de la realidad española contemporánea. La literatura de éstos les parecía un juego sin trascendencia alguna para la realidad cotidiana e inaccesible para la mayoría de los lectores comunes. Defendieron y trataron de desarrollar entonces una novela realista, romántica o naturalista, pero de corte revolucionario. Este regreso a las corrientes estéticas decimonónicas fue sólo par-

cial, pues sus anhelos revolucionarios y la cercanía que intentaron con los desfavorecidos dieron a su literatura una particularidad hasta el momento desconocida en España: el compromiso literario-ideológico. En realidad, quizá el naturalismo de Blasco Ibáñez se había acercado a estas perspectivas socializantes, pero los escritores sociales de los años treinta intentaron practicarlo como una constante y una necesidad cotidiana, amparados por el triunfo de la Revolución rusa y sus consideraciones teóricas.

Según diversas opiniones, la novela de estos narradores se acerca mucho al periodismo y a la crónica histórica, dejando a un lado cuestiones formales o estructurales. En consecuencia, sus preocupaciones fueron en mucho mayor grado de índole ética que estética. Los novelistas sociales no concebían la forma sino como parte de un aspecto global mucho más importante para ellos: la obra de arte o la novela comprometidas con los intereses de las clases sociales desprotegidas y como motor de cambio en las transformaciones sociales. Por tanto, lo más significativo era el "mensaje" que deseaba transmitirse y no la forma en que se hiciera. (10)

Uno de los principales teóricos sobre esta tendencia del arte comprometido fue José Díaz Fernández, quien, con su ensayo El nuevo romanticismo, estableció los principales rasgos del arte revolucionario de los años treinta. Sin embargo, no vale decir, como en el caso de los ensayos orteguianos, que haya sido el único medio de transformación de las corrientes estéticas de la época. Formó parte de un proceso histórico mucho más general.

Dentro de la corriente de novela social de los años treinta consiguen establecerse dos formas de acercarse a la literatura. Por un lado, los escritores de origen pequeño-burgués con inicios vanguardistas que, a partir de cierto momento, dirigieron su obra narrativa hacia la literatura proletaria, como Joaquín Arderius, Andrés Carranque de Ríos, Manuel Domínguez Benavides, los propios Arconada y Díaz Fernández, y el escritor más importante de la promoción, que siguió escribiendo después de la guerra, el aragonés Ramón J. Sender. Y por otro, aquellos escritores cuyos orígenes proletarios y su militancia política les llevaron a cultivar una novela con una perspectiva ideológica de la lucha de clases, tal es el caso de Isidoro Rodríguez Acevedo y Julián Zugazagoitia. Además de estos dos grupos, definidos por cuestiones ideológicas y de origen social, debe señalarse a novelistas como Pedro de Basaldua, Benigno Bejarano, Alicia Garcitoral y varios más cuyas biografías son escasas e incompletas para agruparlos en alguno de los dos cajones artificiales antes mencionados.

Si revisamos las consideraciones críticas que se han dado en torno a las novelas vanguardista y social encontraremos una secuencia temporal indicadora, en gran medida, del constante interés que los escritores han tenido sobre el tema y de lo polémico e intrincado de éste. En principio, nos remitiremos a los mismos años veinte y treinta, cuando se enfrentaron dos formas de concebir la literatura: una "moderna", deseosa de renovar los aspectos formales de la novela, y otra "revolucionaria", interesada en utilizar la pluma como arma e instrumento de combate en la lucha social de

clases. Desde aquellos momentos se dio un enfrentamiento pertinaz entre ambas posiciones irreconciliables entre sí. Los novelistas sociales argüían en contra del carácter burgués y decadente de las obras de los vanguardistas y éstos, a su vez, defendían sus posiciones argumentando que la novela no era la realidad ni tenía por qué parecerse a ella. El pasar de los años no disminuyó la fuerza de las discusiones, pues durante los cuarenta comenzó a fraguarse la "leyenda negra" en contra de Ortega y Gasset, principalmente entre los escritores exiliados, cuando lo responsabilizaron de la decadencia total de la novela española de la década de 1920. La polémica sobre la culpa del filósofo y el enfrentamiento crítico entre los dos tipos literarios se reavivó en los años cincuenta, sesenta y setenta. Algunos jóvenes intentaron recuperar la novelística social, pero la argumentación se basó más en cuestiones políticas que en análisis literarios. Además, la reaparición del realismo social como corriente estética a mediados del siglo planteó nuevos enfrentamientos entre las dos formas de concebir la literatura: la lucha entre la literatura intelectual contra la popular, y dentro de ésta, la que llamaron "auténticamente popular" contra la auspiciada por el régimen franquista. Los años ochenta han permitido el surgimiento de una serie de escritores interesados en la época e inquietos por revalorarla desde una perspectiva distinta a la política, si bien el camino que queda por recorrer todavía es largo. Debe efectuarse una lectura detenida de las obras, vanguardistas y sociales, y luego realizar su análisis teórico.

Debemos discutir un poco sobre los principales problemas teóricos que implican los dos tipos literarios en cuestión: la narrativa vanguardista y aquella comprometida con ideales de un partido político concreto. Uno de los primeros aspectos que llama la atención es que los novelistas de preguerra interesados en ambas formas consideraban estar haciendo una literatura "nueva". El adjetivo "nuevo" asociado a sus novelas o formas artísticas aparece en ambos tipos de literatos. Entonces, ¿qué definición de literatura "nueva" daban aquellos novelistas? Para los escritores españoles de vanguardia, el adjetivo se refería a la renovación formal que intuían debería efectuarse de la novela y de la literatura en general: la estructura, la psicología de los personajes, la disminución en la trama, etcétera. Ciertos críticos de tal postura, como por ejemplo Díaz Fernández, pensaban que esta actitud no representaba novedad alguna, por resultar copia del modernismo e incluso del neoclasicismo. Por su parte, los escritores sociales atribuían el carácter de nuevo a su literatura por ser la primera vez en la historia literaria española que se preocupaban por emplearla como herramienta en las transformaciones sociales del mundo. También en este caso hay críticos encargados de cuestionar dicha novedad, aduciendo los rasgos sociales de las corrientes naturalistas del siglo XIX y de la generación del noventa y ocho. Los enfrentamientos entre estos escritores reflejan las dos actitudes más opuestas que existen en la concepción de la forma de hacer literatura. Esto puede servirnos para aprehender el tono de las discusiones, cuestionar la posibilidad de hacer una crítica fácil de cuales-

quiera de esos tipos literarios y entender la manera de emprender los análisis. La actitud de los novelistas españoles anteriores a la guerra -vanguardistas y sociales- fue radicalmente distinta: vista de manera simplista, en unos prevaleció la "forma" y en otros, el "fondo" de la obra, cuestiones relativas y cuestionables en igual medida.

Toda obra de arte, sea literaria o de cualquier otro tipo, está compuesta por esos dos elementos, la forma y el fondo, en una interrelación tal que resulta difícil separarlos. De manera intuitiva puede suponerse que la obra literaria debería atender simultáneamente a estos dos elementos, sin establecerlo como un dogma inamovible, pero sí como reflejo de una actitud "artística". Frente a las dos posiciones extremas es factible hallar ejemplos y contraejemplos que refuercen cada una de las opiniones o las contradigan. Por un lado, la historia de la literatura, principalmente la hispanoamericana del siglo XX, ha demostrado que es factible hacer prevalecer la forma en un intento de renovar el género narrativo, sin afectar su calidad, o mejor dicho, incrementándola en varios órdenes de magnitud. Por otro, ciertas narrativas naturalistas, se nos ocurre que la de Zola es un buen ejemplo, permiten una convivencia estrecha entre la calidad literaria y el compromiso ideológico. De forma que cualquier "dogma" estático o teórico que la crítica o los escritores propongan, la creación literaria parece encargarse de descartarlo con el paso del tiempo. La única conclusión factible de presentarse es que hay que andar con tiento en el momento de hacer generalizaciones críticas o teóricas.

Sería necesario también retomar la discusión sobre los "valores literarios" de cada una de las narrativas de antes de la guerra. Las polémicas entre los críticos sobre la preeminencia de la narrativa vanguardista sobre la social delatan, muchas veces, presupuestos políticos que deberíamos excluir de la comparación y del análisis. Lo más importante por decir sería que ambos tipos literarios representan actitudes distintas dentro de contextos históricos diferentes y que como tal habría que analizarlos.

## NOTAS

1. Sin embargo, deberá recordarse que las características peculiares de las narrativas vanguardista y social son sendos reflejos de la situación histórica, política y social de la España del período de entreguerras.

2. Sin perder de vista que también esas nuevas condiciones políticas, sociales e históricas suponen un esquema específico en el proceso de asimilación de ese pasado.

3. Incluso la crítica podría no hacerse cargo de la narrativa vanguardista y social, o de cualquiera de ellas, por prevalecer el criterio de falta de vigencia actual. Pero al menos la situación histórica permite señalar que no hay una negación a priori de un tipo literario particular ni del momento histórico en que se crearon las obras. En las condiciones políticas actuales sería más fácil aceptar la ausencia de valores literarios y la falta de interés que en un régimen que niegue, aun antes de conocerlas, las posibilidades estéticas de un tipo literario particular.

4. Ya hemos hablado a lo largo de la tesis del viraje de estilo y de espíritu que efectuó Arconada en sus presupuestos narrativos, por lo que vale incluirlo en los dos grupos como representante de una tendencia que se hizo manifiesta en esos años.

5. Durante mucho tiempo se separó el acceso a la literatura en dos formas distintas: el enfoque extrínseco y el intrínseco. En el primero de ellos, las consideraciones críticas que se tomaban en cuenta eran las externas al ámbito propiamente literario: la biografía del escritor, los condicionamientos sociales, históricos, políticos, etc. de una época, la misma historia del momento, etc. En el segundo, tenían importancia los rasgos definitivamente literarios de la obra: la estructura, los personajes, el estilo, etc. Nos parece que cualquiera de los dos acercamientos, por separado, presenta limitaciones serias en sus aportaciones críticas generales. Por ejemplo, el enfoque extrínseco llevado a sus extremos termina por observar la obra literaria como si fuera un mero producto sociológico en el que no importan los valores artísticos que pueda tener. El enfoque exclusivamente intrínseco, por su parte, aísla la obra de toda consideración social, histórica, política y de cualquier tipo que no sea "formal", de manera que se vuelve tan objetivo como una regla matemática. En este caso, el proceso de valoración temporal queda automáticamente cuestionado. Es decir, la obra de arte termina por ser considerada atemporal. La crítica moderna debería tomar en cuenta ambos rasgos como parte fundamental del proceso literario, pero mucho más allá de un simple eclecticismo práctico sin consideraciones teóricas que sinteticen ambas posiciones. Quizá sea pedir demasiado a la crítica la posibilidad

de reconciliar o sintetizar dos posturas encontradas y, en ocasiones, irreconciliables.

6. En la actualidad tenemos ejemplos bastante claros de esta situación: el caso de Octavio Paz en México y el de Mario Vargas Llosa en Perú. Los condicionamientos políticos, históricos y sociales son diferentes en estos países a los de la España de entreguerras, pero sirven para orientarnos en el efecto relativo de un pensador sobre su época. La "culpa" cargada sobre Ortega y sus ensayos sería equivalente a echar sobre las espaldas de Paz la responsabilidad de la crisis por la que pasa el socialismo o la tendencia a cultivar un tipo particular de novela o de poesía. Una cosa son las críticas constantes del poeta hacia los regímenes socialistas y otras muy distintas las causas históricas que determinaron la modificación en la estructura de los países del Este. La influencia de Paz como pensador puede afectar el cultivo de una literatura particular y aglutinar a un grupo de escritores bajo una revista o una forma de pensar. Pero la oposición será siempre frecuente y constante: los autores de Vuelta contra los de Nexos, etc. Esta situación refleja todo un momento histórico que los investigadores del futuro esgrimirán como argumentos para entender su existencia simultánea.

7. El asunto de la "objetividad" en un análisis literario -casi valdría plantearlo para cualquier tema de investigación humanística, ya sea literaria, histórica o social- es un problema complicado. En sentido estricto, la misma selección de un tema en particular entre todos los disponibles delata ya una cierta inclinación o gusto del crítico por él. De manera que alcanzar la objetividad en cualquier tipo de análisis no parece factible, sino sólo como una consideración teórica a la que el investigador debe acercarse lo más posible. En este sentido, Ortega pudo intentar esa objetividad, pero el momento histórico no debe descartarse.

8. La necesidad de elaborar una literatura popular, distinta a la "intelectual" o, por lo menos, diferente a la permitida por el régimen se reavivó en España durante mediados de la década de los cincuenta y asimismo durante los años sesenta. Los jóvenes escritores se rebelaron contra el dogmatismo estético e imperial del régimen franquista. Se cultivó entonces una literatura con tendencia a recuperar los valores populares, impregnada de lo que comenzó a llamarse "realismo social". Los alcances estéticos de este tipo literario tendrían que analizarse en un ensayo adicional, pero debemos destacar su relación indirecta con la literatura social anterior a la guerra civil. Podemos afirmar que escritores como Juan Goytisolo, Luis Martín-Santos, Juan Marsé, etcétera, no pudieron conocer los postulados de los novelistas sociales españoles de preguerra, pero se dan coincidencias temáticas y formales que sería importante comparar.

9. A riesgo de hacer generalizaciones poco afortunadas, mencionaremos que los años treinta en España fueron la primera ocasión

en la historia de la literatura en que un grupo heterogéneo de escritores cultivó este tipo novelístico. Quizá Vicente Blasco Ibáñez había probado suerte en la novela social durante los finales del siglo XIX. Pero fue la Revolución rusa y la Primera Guerra Mundial los acontecimientos históricos que orientaron el desarrollo primordial de esta tendencia.

10. Aunque resulta evidente que también se interesaban por la forma, al menos en su oposición a los intentos vanguardistas de complicarla. Frente a esta tendencia a la complejidad estructural oponían la sencillez estilística, para llegar al grueso de la población española.

## PALABRAS FINALES

Para concluir la presente tesis nos gustaría hacer una pequeña reflexión sobre los caminos que recorrimos a lo largo de la investigación. En un principio, nuestra intención fue elaborar un análisis de la novelística social de Julián Zugazagoitia, por un interés concreto en recuperar su figura como prosista, además de establecer un esbozo biográfico lo más completo posible. El primer proyecto pretendía, entonces, abarcar el estudio literario de la obra narrativa de un autor específico de la corriente del "realismo social" español de preguerra y el reporte sobre la investigación biográfica efectuada en documentación directa. No obstante, conforme fuimos reuniendo y fichando la información bibliográfica, nos dimos cuenta de que era conveniente presentar previamente un panorama global acerca del tema. Las consideraciones relativas a éste halladas en la literatura especializada resultaban parciales, en ocasiones contrapuestas entre sí y casi siempre escasas. Por tanto, escoger un autor concreto terminaría por reflejar la escasez de información y las contradicciones existentes en los criterios analíticos. El segundo proyecto mantenía el examen particular de la novelística del autor -por intereses e inquietudes de carácter personal-, pero enmarcándola en un contexto teórico e histórico mucho más amplio. Lo pensamos a manera de dos secciones que deberían encadenarse de un modo que no resultaba demasiado claro: en la primera parte nos detendríamos en diversos aspectos de la narrativa española de preguerra, tanto vanguardista como social, y en consideraciones

históricas que reflejaran el surgimiento de la novela social española durante los albores de los años treinta. La segunda parte, la novelística del escritor en el que estábamos interesados, suponía el siguiente problema en cuanto a su articulación con la primera: ¿cómo hacer referencia a Zugazagoitia de manera específica sin repetirse ni abundar en conceptos planteados con anterioridad? Decidimos entonces abordar la investigación de la primera parte y dejamos pendiente la segunda, para retomarla cuando hubiéramos concluido aquella de carácter general.

Los requisitos informativos de cada uno de los capítulos dieron forma final a la tesis que se ha leído. La alusión a los novelistas vanguardistas -e incluso también la de los sociales- reveló la necesidad de conocer los postulados de Ortega y Gasset relacionados con la novela y con el arte "nuevo" y la controversia con Baroja, pues se repetían constantemente los argumentos acerca de su participación, en especial la del primero, como responsables de los derroteros novelísticos de esa época. El propio capítulo de los narradores vanguardistas se justificaba por la importancia de estar al tanto de sus principales concepciones narrativas y entender así la extrema reacción de los sociales, cuando las condiciones históricas españolas propiciaron la toma de posiciones de este estilo. El segundo capítulo planteaba el requisito de analizar la evolución que había llevado a la novela española de los cauces de la "pureza" en los años veinte a los quehaceres "comprometidos" durante los treinta, las circunstancias históricas que permitieron el advenimiento de la novela social, las influencias de literaturas

extranjeras, determinantes en las características propias del género, y también el conocimiento de los rasgos distintivos de la corriente que ellos mismos denominaron "nuevo romanticismo". Por su parte, el tercer capítulo supuso el enfrentamiento con una duda esencial: ¿cómo emprender el examen específico de cada uno de los autores sin transformar la tesis en una investigación interminable de años y años? Podríamos haber optado por hacer una selección de los narradores más importantes de la promoción, pero así dejábamos fuera a otros que, sin ser de primera línea, nos parecía indispensable incluir para dar la sensación de conjunto -muy real y justificada, por cierto-. Además, la disponibilidad de las obras narrativas de la mayoría de los escritores resultaba una limitación prácticamente insalvable para los alcances y perspectivas de una tesis de licenciatura.

Por cierto, este problema del acceso a los textos no es privativo de nuestra investigación, pues la ausencia de reediciones, no ya críticas, sino simplemente que permitan la lectura directa de las obras, ha llevado a Esteban y a Santonja a elaborar una antología de novelas (Cfr. Hemerobibliografía), aspecto particularmente inusual. El acceso a las novelas debe estar tan restringido en España como en México para que los críticos mencionados se decidieran a reunir fragmentos y capítulos de novelas en una antología. Quizá las obras se hallen en bibliotecas privadas de herederos de exiliados o no pueda disponerse con facilidad de ellas, lo cual complica cualquier intento de investigación sistemática y global.

En nuestro caso, la alternativa más viable se concretó en la presentación, en el tercer capítulo, de los aspectos biográficos centrales conocidos sobre los autores, una mención de sus obras narrativas y otra de las posturas críticas más destacadas que se había hecho de ellas. Con esto lográbamos una coherencia con los rasgos de generalidad de los dos capítulos anteriores y salvábamos el obstáculo del difícil acceso a la mayoría de las novelas de este período. Por último, la introducción tenía que incluir, forzosa-mente, los problemas de olvido y recuperación que habían sufrido los narradores de preguerra y el señalamiento de otros escritores de promociones anteriores con quienes convivieron. A estas alturas de la investigación, el tiempo y el esfuerzo dedicados avalaban la presentación de un examen de licenciatura, sin necesidad de entrar, al menos por ahora, a la parte más analítica del proyecto. Sacrificamos por ende la singularidad por la generalidad, la observación detallada por la manifestación histórica y la visión de conjunto. Esto no implica, por supuesto, que hayamos sido menos rigurosos y analíticos en el desarrollo de la primera parte, sino que preferimos inclinar la balanza en favor de los aspectos globales que todo proyecto de investigación requiere en sus etapas preliminares. En cierta medida, la tesis refleja asimismo el estado de la bibliografía sobre el tema, un requisito indispensable para un trabajo académico con estas características, y nos servirá de base en el futuro para emprender un estudio que permita propuestas y alcances de mayor envergadura.

Por otro lado, el desarrollo del tema de la novela social tiene un peculiar interés si enfrentamos los acontecimientos históricos de los últimos años: la crisis del socialismo en el mundo y la vuelta de los países del Este, y en especial de la ex Unión Soviética, a una economía capitalista. La aparición de una novela con tintes comprometidos y sociales está muy relacionada con la existencia y con la necesidad de reforzar un sistema político y social específico: el socialismo. Ya hemos visto cómo los novelistas sociales españoles de los años treinta comenzaron cuestionando un tipo concreto de novela -la vanguardista o intelectual-, pero terminaron por abarcar aspectos cada vez más amplios del pensamiento humano: reflexiones críticas sobre el arte en su conjunto y posteriormente anhelos y esperanzas de cambiar la sociedad en la que vivían, lo cual les fue llevando de la literatura a la política como su actividad primordial de vida. Parece entonces que el cultivo de una novela social acaba por vincular al narrador con aspectos del pensamiento y de la vida política más extensos que la sola manifestación literaria. Con esto no queremos implicar que el cultivo de la literatura sea un asunto sencillo o trivial, sino que este tipo novelístico peculiar conlleva la adquisición de posturas de carácter integral. La novela social termina por enfrentar al narrador con una realidad injusta que debe ser cambiada y opta entonces por utilizar la herramienta que mejor conoce: su creación narrativa.

La aparente caída de todo un modo de pensar y de comprender el mundo ha dejado a la novela social sin el sustento teórico indis-

pensable para poder mantenerla como perspectiva artística realizable en la actualidad. En otros términos, además de las críticas que muchos escritores han hecho a la estética de la novela social o, en un marco más amplio, del realismo social como corriente artística, en estos momentos el trasfondo político y social que defendía su existencia ha desaparecido -excepción concreta y particular de Cuba-. Sin embargo, los aspectos que esta novela criticaba y polemizaba siguen, por desgracia, tan vigentes como en los años veinte, treinta, cincuenta, etcétera: la injusticia social, la distribución no equitativa de la riqueza, la hambruna, la existencia de grandes masas de la población sin acceso a la educación, lo absurdo e inhumano de las guerras, etcétera. Sería un poco ingenuo pensar que un tipo concreto de novela pueda cambiar estas circunstancias, pero no lo es creer que ese modelo narrativo refleje una situación capaz de resultar modificada por un sistema político y económico. Si el socialismo y su novela han demostrado no ser los caminos político y estético, respectivamente, para solucionar estas cuestiones, ¿cuál o cuáles serán los sistemas que lo logren? El capitalismo y el arte contemporáneos también han demostrado a través de la historia moderna su ineficacia en estos menesteres, y la crisis del socialismo deja vacío un modo tradicional de oposición y pugna contra el capitalismo. Sólo resta generar un nuevo sistema político, social, económico y cultural que intente transformar la sociedad sin afectar la economía ni los intereses de los países y de las clases más fuertes. Aspecto cercano a la utopía y a la imposibilidad histórica.

En una etapa de reflexión y meditación como la que se nos viene encima, conviene rescatar los aspectos más destacados de un sistema político en crisis y de sus productos artísticos, para comprender de manera cabal sus principales logros, problemas y limitaciones. En este sentido, mucho se ha discutido -y esperemos que se discutirá todavía- acerca de los valores literarios o la ausencia de ellos en la novela social.

Tradicionalmente, la novela social se ha catalogado como una crónica más o menos histórica sin preocupaciones formales de ningún tipo, cuyos escritores prefirieron la política a la literatura. Si hacemos un esfuerzo por separar las implicaciones políticas de muchos de los comentarios críticos al respecto, veremos que no siempre una novela así carece de preocupaciones formales y estéticas. Todo escritor suele tener inquietudes de este estilo, aunque en el caso de los narradores sociales de preguerra se hallen en un plano inferior al de la ética. La novela social tiene valor como reflejo de una circunstancia histórica particular y también como reflejo de la intención de sus autores por cambiar una situación del todo injusta. Podemos llegar a considerar escaso el interés "artístico" que suscita esta narrativa, pero en modo alguno suprimirla de la historia de la literatura. Nos guste o no, la novela social es una forma de expresión característica de ciertas épocas de la historia literaria y como tal es necesario tomarla en cuenta y estudiarla. (Casi nos atreveríamos a decir que la novela social surge en momentos particularmente complicados de la Historia, cuando el ser humano se enfrenta a la injusticia e intenta cambiarla.) Mucha de la

crítica sobre la narrativa social ha intentado menguar su valor como género. Sin embargo, si consideramos sus elementos constitutivos, no podemos dejar de apreciar una cercanía particular con la novela histórica: personajes históricos e imaginarios que sirven al desarrollo de la trama, una acción relacionada con acontecimientos peculiares de la Historia, la simpatía expresa y la toma de posición del autor en favor de los desprotegidos, el anhelo de modificar las injusticias narradas en la anécdota y la intención declarada del autor de denunciar y "crear conciencia" en el lector sobre tales injusticias, etcétera. Estos últimos aspectos son quizá los que han causado mayores discusiones y controversias en torno al género.

Hablar sobre la necesidad de recuperar la narrativa social como reflejo de un momento histórico peculiar no implica, por fuerza, que sus escritores hayan logrado una gran "calidad literaria". Pero esto podría ser un problema de los escritores mismos y no del género en sí. La capacidad de los autores determina, en gran medida, no exclusivamente los alcances y posibilidades de un tipo novelístico, sino de la literatura en general. Los novelistas sociales españoles de preguerra tuvieron poco tiempo para demostrar sus capacidades y muy pronto se entregaron a la participación política expedita y directa. En consecuencia, quedaron sólo como precursores desconocidos -por la guerra, el exilio o la muerte- de una corriente que años más tarde volvió a resurgir, superando sus intentos expresivos y formales. Algo distinto sucedió con este grupo de narradores españoles del realismo social de los años cin-

cuenta. La calidad literaria de Juan Marsé, Juan Goytisolo, Luis Martín-Santos, etcétera no deja lugar a dudas sobre las posibilidades concretas de jóvenes escritores que se oponían veladamente al franquismo, cultivando una novela con claras intenciones de denuncia, pero muy pendiente también de los aspectos formales artísticos.

Si bien es cierto que las novelas vanguardista y social de los años veinte y treinta representan un pequeño espacio de la historia de la literatura española, tiene sentido recuperarlas y estudiarlas como las distintas etapas de un proceso de evolución de la novela española contemporánea: desde la novela galante o erótica de principios de siglo hasta la comprometida de finales de los treinta. (Ya hemos citado con anterioridad el libro de José-Carlos Mainer que reconsidera la historia de la literatura española en los primeros tres decenios del siglo XX, como un período que otros críticos han llamado la "edad de plata", para dar idea de equivalencia, aunque de menor valía y trascendencia, con los siglos de oro españoles. Estudios con estas características dan un justo valor no sólo a la narrativa, sino al teatro, al ensayo, a la poesía e inclusive a la filosofía de esos años en los que España intentaba entrar en el devenir histórico de su propio continente. Si bien no pudo lograrlo, su actividad cultural no debe olvidarse bajo ningún motivo.)

Nos parece que las consideraciones sobre la novela social española de preguerra no han terminado aún. Falta emprender el análisis de cada una de las novelas y de sus autores; asimismo, falta

efectuar un estudio comparativo entre las obras de los distintos autores, para dilucidar si deben mantenerse unidos en este cajón de novela social o si por el contrario sus diferencias de estilo son mayores que sus semejanzas. Resta por hacer también un estudio comparativo entre los narradores sociales de preguerra y los de posguerra, así como un enfrentamiento de aquéllos con los novelistas rusos, alemanes y franceses de la época. Una vez hecho esto, sería necesario abordar nuevamente la definición teórica del concepto de novela social y descartarlo o ajustarlo de acuerdo con criterios literarios e históricos. Sin embargo, muchos críticos actuales quizá no se interesaran en dicho tipo novelístico, por considerarlo anacrónico, pero creemos que sería necesario estudiarlo para poderlo delimitar más claramente.

## HEMEROBIBLIOGRAFIA

### 1. Bibliografía directa

Díaz Fernández, José. El blocao. Madrid: Ediciones Turner, [1976]. 131 p. (La Novela Social Española, 7).

\_\_\_\_\_. La venus mecánica. 1 ed. en la colección. Barcelona: Laia, 1983. 216 p.

Esteban, José y Gonzalo Santonja. Los novelistas sociales españoles (1928-1936). (Antología). 1 ed. en la editorial. Barcelona: Anthropos, 1988. p. 191-295. (Ámbitos literarios/Ensayo, 22). (\*)

Sender, Ramón J. Imán. (Fragmentos) En Marcelino C. Peñuelas. (Selección y notas introductorias). Páginas escogidas. Madrid: Gredos, [1972]. p. 22-55. (Biblioteca Románica Hispánica/Antología hispánica, 31).

\_\_\_\_\_. O. P. (Orden Público). México: Publicaciones Panamericanas, 1941. 200 p.

\_\_\_\_\_. Mister Witt en el cantón. Madrid: Castalia, 1987. 540 p. (Clásicos Castalia, 148).

(\*) Hemos incluido este texto dentro de la bibliografía directa porque la última parte de la antología contiene una serie de relatos breves, novelas cortas o capítulos de libros, con la intención expresa de los autores de "recuperar un movimiento, restablecer el contacto entre la obra de unos escritores y el público lector" y también la de reflejar "con mayor exactitud la capacidad y las intenciones del escritor en cuestión" (p. 191). En este texto aparecen las siguientes obras y autores: fragmentos de las novelas Los topes de Isidoro Acevedo ("En el lagar de Angelón"), Campesinos de Arderius, Un hombre de treinta años de Benavides ("El 10 de agosto"), Las siete virtudes de Díaz Fernández ("«La Largueza»"), La fábrica de Alicio Garcitoral (novela corta) y El asalto de Zugazagaitia ("Un paraíso terrenal"), y también los relatos y cuentos "Xuan, el músico" de Arconada, "Un mitin" de Arderius y "El señor director" de Carranque de Ríos. (Asimismo, la antología incluye el capítulo "Promesas" de El juez que perdió la conciencia de Manuel Ciges Aparicio y "Los buenos hijos de Dios" de Plantel de inválidos del peruano César Falcón.) Como puede apreciarse, la obra no contiene ningún fragmento de novelas de Sender, por la relativa facilidad y posibilidad de hallarlas en el mercado editorial, pues últimamente se han vuelto a publicar prácticamente todas.

Zugazagoitia, Julián. El asalto. Madrid: Editorial España, 1930. 329 p.

\_\_\_\_\_ . El botín. Madrid: Historia Nueva, 1929. 294 p.

\_\_\_\_\_ . Trabajos clandestinos. (Inédita: 121 galeras corregidas por el autor).

\_\_\_\_\_ . Una vida anónima. Madrid: Javier Morata, 1927. 239 p.

## 2. Bibliografía indirecta y general

Atlas Marín de Geografía e Historia. Barcelona: Marín, 1980. 335 p.

Aub, Max. Discurso de la novela española contemporánea. [México]: El Colegio de México, Centro de Estudios Sociales, 1945. 108 p. (Jornadas, 50).

Ayala, Francisco et al. Novela española actual. Madrid: Fundación Juan March y Ediciones Cátedra, 1977. 334 p.

Baroja, Pío. "Prólogo casi doctrinal sobre la novela". En La nave de los locos. México: REI, 1990. 345 p. (Letras Hispánicas, 269).

Basaldua, Pedro de. Con los alemanes en París. (Páginas de un diario). Vaska-Ekin: Buenos Aires, 1943. 226 p.

Bernstein, J. S. Benjamín Jarnés. New York: Twayne Publishers, 1972. 180 p. (Twayne's World Authors Series, 128).

Cerrada Carretero, Antonio. La novela en el siglo XX. Madrid: Plator, 1983. 168 p. (Lectura Crítica de la Literatura Española, 20).

Corrales Egea, José. La novela española actual. (Ensayo de ordenación). Madrid: Cuadernos para el diálogo (Edicusa), 1971. 270 p.

Díaz Fernández, José. El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura. Edición, estudio y notas de José Manuel López de Abiada. Madrid: José Esteban, editor, [1985]. 163 p.

Domingo, José. La novela española del siglo XX. 1. De la generación del 98 a la guerra civil. Barcelona: Labor, 1973. 163 p. (Nueva Colección Labor, 147).

Esteban, José y Gonzalo Santonja. Los novelistas sociales españoles (1928-1936). (Antología). 1 ed. en la editorial. Barcelona: Anthropos, 1988. 324 p. (Ámbitos literarios/Ensayo, 22).

Fernández Cifuentes, Luis. Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República. Madrid: Gredos, 1982. 406 p. (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 321).

\_\_\_\_\_ y J. E. G. Santonja. "La novela social". En Francisco Rico. Historia y crítica de la literatura española. v. 7. Barcelona: Crítica, 1984. p. 641-649.

Franco, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la independencia. 3 ed. Barcelona: Ariel, 1980. 476 p. (Instrumenta, 7).

García de Nora, Eugenio. La novela española contemporánea (1927-1932). t. 2, 2 ed. Madrid: Gredos, 1968. 538 p. (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 41).

García-Viñó, Manuel. Novela española actual. Madrid: Guadarrama, 1967. 221 p. (Colección Punto Omega, 4).

Gareth, Thomas. The novel of the Spanish Civil War (1936-1975). Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 273 p.

Gil Casado, Pablo. La novela social española (1942-1968). Barcelona: Seix Barral, 1968. 335 p. (Biblioteca Breve de Bolsillo-Libros de Enlace, 41).

\_\_\_\_\_. La novela social española (1920-1971). 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1975. 598 p.

Lechner, Johannes. El compromiso en la poesía española del siglo XX. v. 1. [Leiden]: Universitaire Press Leiden, 1968. 292 p. (Serie de Publicaciones Románicas de la Universidad de Leiden, 15).

López de Abiada, José Manuel. "Introducción, edición y notas". En José Díaz Fernández. La venus mecánica. 1 ed. en la colección. Barcelona: Laia, 1983. 216 p.

Mainer, José-Carlos. "El legado de la guerra en la literatura". En Santos Juliá (coordinador). Socialismo y guerra civil. Anales de Historia. v. 2. Madrid: Pablo Iglesias, 1987. 395 p.

\_\_\_\_\_. La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural. 3 ed. Madrid: Cátedra, 1983. 466 p.

Marra-López, José R. Narrativa española fuera de España (1939-1961). Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963. 539 p. (Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo, 39).

Martínez Cachero, José María. La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura. Madrid: Castalia, 1973. 283 p. (Literatura y Sociedad, 4).

Ortega y Gasset, José. Ideas sobre el teatro y la novela. 1 ed en la colección. Madrid: Alianza Editorial, 1982. 156 p. (Obras de José Ortega y Gasset, 19).

\_\_\_\_\_. La deshumanización del arte y otros ensayos de estética. 1 ed. en la colección. Madrid: Alianza Editorial, 1981. 187 p. (Obras de José Ortega y Gasset, s/n).

Rico, Francisco. Historia y crítica de la literatura española. v. 7. Barcelona: Crítica, 1984. 914 p.

Sanz Villanueva, Santos. Tendencias de la novela española actual (1950-1970). Madrid: Cuadernos para el diálogo (Edicusa), 1972. 299 p.

Vivanco, Luis Felipe. (Prólogo a "Los cuatro vientos"). En Los cuatro vientos. Revista literaria. Madrid 1933. Nendeln-Liechtenstein: Verlag Detlev Auverman, Kraus Reprint, 1976. 238 p. (Biblioteca del 36, X).

### 3. Hemerografía

Bosch, Rafael. "La «species poetica» en Imán de Sender". En Hispanófila, n. 14, enero, 1962, p. 33-39.

Castañar, Fulgencio. "La novela social durante la II República". En Tiempo de Historia, a. III, n. 36, noviembre, 1977, p. 60-69.

Conte, Rafael. "La guerra que perdió su novela. Recuento de las obras de las dos Españas". En Cultura. Suplemento mensual de Letras y Artes de El País, a. III, n. 26, agosto 4, 1986, p. II-III.

Forques, Roland. "El universo narrativo de las novelas sociales de Vicente Blasco Ibáñez". En Letras de Deusto, v. 8, n. 15, enero, 1978, p. 69-137.

Fuentes, Víctor. "La novela social española en los años 1928-1931". En Insula, a. XXV, n. 278, enero, 1970, p. 1, 12-13.

\_\_\_\_\_. "La novela social española (1931-1936): temas y significación ideológica". En Insula, a. XXV, n. 288, noviembre, 1970, p. 1, 4.

González-del-Valle, Luis T. "Ramón Hernández: el novelista ante el arte". En Anales de la novela de posguerra, v. 2, 1977, p. 103-107.

Goytisolo, Juan. "Para una literatura nacional popular". En Insula, a. XIV, n. 146, enero, 1859, p. 6, 11.  
Iglesias, Carmen. "La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela". En Hispanófila, n. 7, septiembre, 1959, p. 41-50.

Marco, Joaquín. "En torno a la novela social española". En Insula, a. XVIII, n. 202, septiembre, 1963, p. 13.

Martín, Salustiano. "Manuel Andújar: Vísperas de la guerra civil". En Camp de l'arpa, n. 51, mayo, 1978, p. 32-36.

Paola, Luis de. "Dos novelas de Ramón Solís". En Estudios, v. 34, n. 120, enero, 1978, p. 21-36.

Pérez Bowie, José Antonio. "La temática minera en la novela de los años 30". En Studia Philologica Salmanticensia, n. 2, 1978, p. 197-217.

Torre, Guillermo de. "Respuesta a José R. Marra-López". En Insula, a. XVIII, n. 204, noviembre, 1963, p. 3.

Zugazagoitia, Julián. "Escribo desde una prisión de Madrid" (carta). En Ruta, 3 ép., n. 34-35, diciembre, 1935/enero, 1936, p. 7, 10.

INDICE

ONOMASTICO

Acevedo, Isidoro Rodríguez, 3,  
121, 126, 159, 199, 203,  
205, 206, 225, 243.  
Aguirre, José Antonio de, 206.  
Andrade, Juan, 117.  
Andreiev, Leonid, 95, 96, 169.  
Andújar, Manuel, 247.  
Alberti, Rafael, 10, 172.  
Albornoz, Alvaro de, 117.  
Alcober, Juan, 92.  
Aleixandre, Vicente, 10.  
Alegria, Ciro, 103.  
Amorós, Andrés, 12, 41.  
Andrés Alvarez, Valentín, 75,  
219.  
Arana, Sabino, 206.  
Araquistáin, Luis, 119, 131,  
141, 164, 167.  
Arconada, César Muñoz, 3, 75,  
111, 121, 126, 139, 159,  
161, 172, 178, 181, 182,  
190, 191, 192, 209, 211,  
220, 225, 230, 243.  
Arderius Fortún, Joaquín, 3,  
107, 108, 116, 117, 118,  
121, 126, 137, 153, 163,  
165, 166, 170, 172, 176,  
177, 178, 179, 180, 181,  
184, 188, 210, 225, 243.  
Astrov, Vladimir, 100.  
Aub, Max, 18, 49, 50, 74, 87,  
90, 107, 244.  
Ayala, Francisco, 12, 18, 28,  
37, 41, 42, 45, 46, 53, 54,  
57, 75, 85, 219, 244.  
Azcarate, Justino de, 116.  
Azorín, José Martínez Ruiz, 1,  
24, 25, 41, 81, 202, 204,  
210, 212.  
Azuela, Mariano, 103, 104.

Balbontín, José Antonio, 108,  
116, 117.  
Bakunin, Miguel, 95.  
Balzac, Honoré de, 88.  
Barber, Janet, 212.  
Barbusse, Henri, 101, 102, 144,  
185.  
Baroja, Pío, 1, 2, 6, 15, 16,  
24, 25, 26, 41, 42, 44, 58,  
61, 62, 63, 68, 69, 70, 74,  
87, 88, 109, 210, 221, 234,  
244, 247.  
Barrère, Bernard, 212.  
Basaldua, Pedro de, 4, 205,  
206, 214, 225, 244.  
Basaldúa, Pedro de, (véase  
Basaldua, Pedro de).  
Bautista Aznar, Juan, 86.  
Bejarano, Benigno, 4, 203, 207,  
208, 225.  
Bello, Luis, 161.  
Benavides, Manuel Domínguez, 3,  
96, 121, 126, 159, 181, 188,  
189, 209, 210, 211, 225,  
243.  
Benet, Juan, 34, 45.  
Benjamin, Walter, 161.  
Berenguer, Dámaso, 85, 119.  
Bergamín, José, 90.  
Bergson, Henri, 56.  
Bernanos, George, 103.  
Bernstein, J. S., 48, 85, 89,  
244.  
Bertrand, Adrian, 142.  
Bizcarrondo, Marta, 213.  
Blasco Ibáñez, Vicente, 25,  
109, 178, 210, 224, 232,  
246.  
Bosch, Rafael, 212, 246.  
Braque, George, 55.  
Brecht, Bertold, 174.

- Caba, Pedro, 209.  
 Calleja, Rafael, 117.  
 Calderón de la Barca, Pedro, 90.  
 Canalejas y Méndez, José, 134.  
 Cansinos Assens, Rafael, 30, 96.  
 Carnés, Luisa, 209.  
 Carranque de Ríos, Andrés, 3, 15, 38, 96, 121, 126, 178, 180, 181, 182, 183, 209, 225, 243.  
 Carrasquer, Francisco, 197, 198, 199, 212.  
 Carretero, 109.  
 Castañar, Fulgencio, 23, 39, 46, 90, 164, 165, 170, 246.  
 Castellet, Josep María, 22, 44.  
 Castro, Américo, 117.  
 Cedrón Román, Elías, 212.  
 Cela, Camilo José, 162.  
 Celaya, Gabriel, 93.  
 Cernuda, Luis, 10, 172.  
 Cerrada Carretero, Antonio, 90, 197, 298, 244.  
 Ciges Aparicio, Manuel, 243.  
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 45, 54, 69.  
 Claudel, Paul, 142.  
 Cocteau, Jean, 142, 144.  
 Companys y Jover, Lluís, 213.  
 Conrad, Joseph, 86.  
 Conte, Rafael, 42, 246.  
 Corbusier, Le, Edouard Jeanne-  
 ret, 55.  
 Corpus Barga, Andrés García de  
 la Barga, 75, 220.  
 Corrales Egea, José, 16, 43,  
 85, 209, 244.  
 Cortázar, Julio, 89.  
 Cossío, Francisco de, 14.  
 Cruz Salido, Francisco, 202,  
 213.  
 Chabás, Juan, 75, 77, 220.  
 Chacel, Rosa, 50, 53, 75, 219.  
 Chagall, Marc, 47, 55.  
 Champourcin, Ernestina de, 75.  
 Chejov, Anton, 95, 96.  
 Chopin, Federico, 202.  
 Derain, André, 47.  
 Díaz, F. 205, 206, 209.  
 Díaz Fernández, José, 3, 8, 84,  
 94, 96, 102, 103, 107, 108,  
 111, 112, 116, 117, 118,  
 119, 120, 121, 123, 124,  
 126, 127, 128, 131, 133,  
 134, 135, 136, 137, 142,  
 143, 144, 149, 150, 151,  
 153, 154, 156, 159, 161,  
 163, 164, 166, 167, 168,  
 169, 170, 174, 176, 177,  
 178, 181, 183, 184, 185,  
 186, 187, 191, 195, 197,  
 209, 210, 224, 225, 227,  
 243, 244, 245.  
 Dickens, Charles, 69.  
 Díez-Canedo, Enrique, 59.  
 Disraeli, Benjamin Isaac, 91.  
 Domingo, José, 177, 203, 209,  
 244.  
 Domingo, Marcelino, 117.  
 Domínguez Benavides, Manuel,  
 (véase Benavides, Manuel  
 Domínguez).  
 Dos Passos, John, 102, 118,  
 162.  
 Dostoevsky, Fedor, 64, 69, 72,  
 86, 95, 96, 161, 169, 177,  
 179.  
 Duncan, Isadora, 118.  
 Espina, Antonio, 12, 13, 75,  
 77, 111, 119, 176, 219.  
 Espina, Concha, 178.  
 Esteban, José, 41, 42, 45, 84,  
 86, 91, 161, 165, 166, 167,  
 168, 169, 170, 176, 210,  
 213, 235, 243, 244, 245.  
 Falcón, César, 108, 117, 168,  
 243.  
 Falla, Manuel de, 55.  
 Faulkner, William, 118.  
 Fedin, Konstantin Alexandro-  
 vich, 95.  
 Fernández Cifuentes, Luis, 25,  
 45, 86, 87, 88, 90, 91, 100,  
 161, 162, 164, 165, 166,  
 245.

- Ferrandiz Alborz, F., 212.  
 Flores Arroyuelo, Francisco, 58.  
 Forgues, Roland, 246.  
 France, Anatole, 86.  
 Franco, Francisco, 5, 23, 42, 44.  
 Franco, Jean, 163, 245.  
 Franco, Ramón, 118.  
 Freud, Sigmond, 86.  
 Fuentes, Carlos, 89, 212.  
 Fuentes, Víctor, 13, 39, 42, 43, 46, 121, 163, 164, 165, 166, 174, 178, 179, 181, 183, 185, 187, 189, 195, 198, 199, 200, 203, 204, 209, 210, 211, 246.
- Gálvez, Manuel, 104.  
 Gallegos, Rómulo, 103, 104.  
 García de Nora, Eugenio, 42, 46, 90, 96, 163, 173, 177, 178, 179, 181, 184, 185, 187, 188, 191, 192, 194, 198, 200, 203, 207, 208, 209, 210, 211, 245.  
 García de la Barga, Andrés, (véase Corpus Barga, A. García de la Barga).  
 García Lorca, Federico, 10, 111.  
 García-Viñó, Manuel, 245.  
 Garcitoral, Alicia, 4, 121, 126, 159, 203, 207, 225, 243.  
 Gareth, Thomas, 245.  
 Garfias, Pedro, 125.  
 Ghéon, Henri, 142.  
 Gil Casado, Pablo, 13, 32, 42, 43, 46, 84, 161, 162, 163, 165, 173, 178, 179, 182, 187, 189, 192, 195, 196, 198, 200, 205, 208, 210, 245.  
 Giménez Caballero, Ernesto, ("GC"), 19, 21, 43, 77, 90, 112.  
 Giraudoux, Jean, 86, 144.  
 Gladkov, Fedor, 118.  
 Gleaser, Ernst, 101.  
 Goebbels, Joseph, 31.
- Gómez de Baquero, Eduardo, 82, 117, 161, 164.  
 Gómez de la Serna, Ramón, 25, 28, 56, 75, 76, 77, 79, 81, 87, 90, 117, 219.  
 Gómez Gorkin, Julián, 41, 126, 131, 140, 141, 142, 156, 163, 167, 169.  
 Góngora y Argote, Luis de, 11, 41, 49.  
 González-del-Valle, Luis I., 247.  
 Gorki, Máximo, 95, 96, 144, 177, 179.  
 Goya y Lucientes, Francisco de, 81.  
 Goytisolo, Juan, 21, 22, 50, 162, 164, 231, 241, 246.  
 Greco, El, (Doménico Theotocopuli), 54, 81.  
 Grosz, George, 47.  
 Guillén, Jorge, 10.  
 Guillén, Nicolás, 105.  
 Guillén Salaya, Francisco, 90, 156.  
 Güiraldes, Ricardo, 103, 104.  
 Guiraldo, Alberto, 117.  
 Guixé, Juan, 118.  
 Guzmán, Martín Luis, 104.  
 Guzmán, Eduardo de, 213.
- Hemingway, Ernest, 102.  
 Hermes Trimegisto, 84.  
 Hernández, Miguel, 187.  
 Hernández, Ramón, 246.  
 Hidalgo, Diego, 118.  
 Hoyos y Vinent, Antonio de, 209.
- Icaza, Joge, 103.  
 Iglesias, Carmen, 87, 247.  
 Iglesias, Pablo, 201, 202.  
 Insúa, Alberto, 88.  
 Islowsky, H., 95.  
 Istrati, Panaït, 118.  
 Ivanov, Vsevolod, 95, 96, 144.
- Jacob, Max, 142.

Jarnés, Benjamín, 12, 19, 28,  
48, 75, 76, 77, 81, 85, 86,  
90, 102, 111, 117, 219, 244.  
Jeanneret, Edouard, (véase Cor-  
busier, Le, E. J.).  
Jiménez de Asúa, Luis, 117.  
Joyce, James, 86, 87.  
Juliá, Santos, 44, 245.

Kafka, Franz, 86.  
Kandinsky, Vasily, 55.  
Kautsky, Karl, 118.  
Kerenski, Alexander, 118.  
Klee, Paul, 55.  
Kokoschka, Oscar, 55.  
Korolenco, Vladimir G., 96.  
Kuprin, Alexander Ivanovich,  
96.

Laforet, Carmen, 162.  
Lawrence, David Herbert, 212.  
Lechner, Johannes, 46, 164,  
245.  
Ledesma Miranda, Ramón, 14, 15.  
Ledesma Ramos, Ramiro, 19, 43.  
Lenin, Vladimir Ilich U., 95,  
118.  
León, María Teresa, 172.  
Leonov, Leonid Maximovich, 90,  
95, 96.  
Lewis, Sinclair, 102, 103, 118.  
López de Abiada, José Manuel,  
210, 244, 245.  
López de Haro, Rafael, 109.  
López Pinillos, José, 178.  
Lukacs, Gyorg, 176, 196.

Mac Donald, James Ramsay, 134.  
Machado, Antonio, 31, 45, 142,  
169.  
Maettu, Ramiro de, 164.  
Maiakovski, Vladimir, 167.  
Mainer, José-Carlos, 13, 27,  
41, 42, 43, 44, 45, 56, 86,  
87, 89, 90, 105, 122, 164,  
165, 167, 169, 175, 182,  
209, 212, 242, 245.  
Malraux, André, 103.  
Mann, Heinrich, 86.

Mann, Thomas, 86.  
Marañón, Gregorio, 117.  
Marco, Joaquín, 85, 163, 247.  
Mariátegui, José Carlos, 84,  
126, 131, 167.  
Marinetti, Felipe T., 167.  
Martain, Jacques, 142.  
Marra-López, José R., 41, 42,  
46, 51, 80, 85, 90, 91, 165,  
245, 247.  
Marsá, Graco, 118.  
Marsé, Juan, 162, 231, 240.  
Martín-Santos, Luis, 162, 231,  
240.  
Martínez Cachero, José María,  
15, 37, 41, 246.  
Martínez Ruiz, José, (véase  
Azorín, J. R. Martínez).  
Mata, Pedro, 109.  
Matisse, Henri, 47, 55.  
Matute, Ana María, 162.  
Mauriac, François, 103.  
Maurin, Joaquín, 169, 170.  
Maurois, André, 91.  
Meabe, Tomás, 202.  
Mesa, Roberto, 213.  
Miró, Gabriel, 15, 25, 56, 90.  
Mondrian, Piet, 55.  
Montes, Eugenio, 21.  
Montesinos, José F., 51.  
Morand, Paul, 86.  
Morón, Gabriel, 118.  
Muñoz Arconada, César, (véase  
Arconada, César Muñoz).  
Mussolini, Benito, 31.

Negrín, Juan, 201.

Obregón, Antonio, 75, 111.  
O'Flaherty, Liam, 118.  
Olea, Pedro, 212.  
Olmo, Rosario del, 126, 169.  
Ortega y Gasset, José, 2, 6,  
18, 10, 29, 42, 48, 49, 50,  
51, 52, 53, 54, 56, 57, 58,  
59, 61, 62, 63, 65, 66, 67,  
70, 71, 72, 73, 76, 84, 85,  
86, 87, 88, 89, 90, 103,  
105, 148, 165, 169, 220,

- 221, 222, 226, 231, 234,  
256, 247.
- Palacio Valdés, Armando, 16,  
25.
- Paola, Luis de, 247.
- Pastor, José Francisco, 19, 90.
- Paz, Octavio, 231.
- Pérez Bowie, José Antonio, 164,  
175, 205, 206, 209, 247.
- Pérez Galdós, Benito, 45, 109,  
134, 158, 171.
- Pérez de Ayala, Ramón, 15, 25,  
42, 56, 90.
- Pérez de la Ossa, Huberto, 14.
- Pérez Ledesma, Manuel, 213.
- Peñuelas, Marcelino C., 197,  
212, 243.
- Pétain, Philippe, 202.
- Piatnisky, O., 95.
- Picasso, Pablo Ruiz, 55.
- Pijoan, Josep, 47.
- Pilniak, Boris, 95, 96.
- Pina, Francisco, 135, 140.
- Pirandello, Luigi, 86.
- Plejanov, Gyorg Valentínovich,  
100, 101, 115, 118.
- Prados, Emilio, 172.
- Prats y Beltrán, Alardo, 118.
- Primo de Rivera y Orbaneja,  
Miguel, 49, 86, 119, 201,  
222.
- Proust, Marcel, 65, 72, 86, 87.
- Quiroga, Horacio, 104.
- Remarque, Erich María, 101,  
185.
- Renn, Ludwig, 118.
- Rico, Francisco, 14, 162, 187,  
197, 199, 211, 212, 245,  
246.
- Rivas Cherif, Cipriano de, 44,  
111, 213.
- Rivera, José Eustasio, 104.
- Robbe-Grillet, 89.
- Rodionov, 95, 96.
- Rodríguez Acevedo, Isidoro,  
(véase Acevedo, Isidoro Ro-  
dríguez).
- Rolland, Romain, 103.
- Ruiz Picasso, Pablo, (véase Pi-  
casso, Pablo Ruiz).
- Ruskin, John, 81.
- Sáinz Rodríguez, Pedro, 19, 90.
- Salazar, F., 119.
- Salazar Chapela, Esteban, 75,  
111, 126, 131, 133, 167,  
219.
- Salinas, Pedro, 10, 75, 77,  
219.
- Salustiano, Martín, 247.
- Samblancat, Angel, 209.
- Sánchez Ferlosio, Rafael, 162.
- Sánchez Mazas, Rafael, 43.
- Santonja, Gonzalo, 41, 42, 44,  
45, 84, 86, 91, 161, 162,  
164, 165, 166, 167, 168,  
169, 170, 176, 210, 213,  
235, 243, 245.
- Sanz Villanueva, Santos, 85,  
246.
- Sartre, Jean Paul, 34, 46.
- Seiffulina, Lidia Nicolayevna,  
95.
- Sender, Ramón José, 3, 8, 15,  
31, 38, 45, 96, 111, 115,  
118, 121, 126, 131, 147,  
158, 159, 161, 163, 165,  
167, 169, 170, 172, 178,  
181, 182, 190, 191, 192,  
212, 225, 243, 246.
- Serge, Víctor, 95.
- Serrano Plaja, Arturo, 172.
- Shaw, Bernard, 103, 134.
- Sinclair, Upton, 102, 103.
- Soler, Bartolomé, 14.
- Solís, Ramón, 247.
- Stanislavsky, Konstantin Ser-  
gueyevich, 144.
- Strachey, Gil Lytton, 91.
- Stravinsky, Igor, 55.
- Tolstoi, León, 95, 96, 161.
- Torre, Claudio de la, 75.
- Torre, Matilde de la, 209.

Torre, Guillermo de, 52, 85,  
220, 247.  
Torrente Ballester, Gonzalo,  
15, 85.  
Trippet, Anthony M., 212.  
Trotski, León, 118.

Uceda, 197.  
Unamuno, Miguel de, 1, 24, 25,  
41, 44.

Valera, Juan, 45.  
Valéry, Paul, 86.  
Valois, George, 142.  
Valle-Inclán, Ramón María del,  
1, 16, 24, 25, 26, 27, 41,  
44, 106, 119, 168, 179, 180.  
Vallejo, César, 103, 105.  
Van Gogh, Vincent, 202.  
Vargas Llosa, Mario, 231.  
Velázquez, Diego Rodríguez de  
Silva y, 54.  
Vidal y Planas, Alfonso, 209.  
Villanueva, Darío, 45.  
Vivanco, Luis Felipe, 9, 36,  
46, 246.

Wilde, Oscar, 81, 86, 202.

Zamiatin, Ivanovich, 95.  
Zhdánov, Andrei Alexandrovich,  
105.  
Zola, Emile, 134, 228.  
Zugazagoitia Mendieta, Julián,  
("Zuga"), 3, 96, 107, 108,  
109, 117, 121, 126, 131,  
159, 163, 167, 169, 172,  
184, 201, 202, 203, 204,  
206, 208, 212, 213, 225,  
233, 234, 243, 244, 247.  
Zweig, Arnold, 102, 186.