

# ENSAYO PARA UN ESTUDIO SOCIOLOGICO DE LA NOVELA CONTEMPORANEA EN ESPAÑA\*

ENRIQUE TIERNO-GALVÁN\*\*

**M**E parece que conviene definir, antes de entrar de lleno en el tema, cuál es el alcance que se da en el presente ensayo al término "contemporáneo". Por contemporáneo entiendo estrictamente las novelas que se han publicado después de la guerra civil española. Poniendo como límite inicial del contenido de la expresión contemporáneo la guerra civil, parece que atribuyo a este hecho, por su propio valor intrínseco, un significado mayor que el que corresponde a una divisoria convencionalmente elegida. Así es; la hipótesis de trabajo que inicia este ensayo es la siguiente: *cualquier novela publicada en España después de la guerra civil, está condicionada de tal modo por la guerra y sus consecuencias, que toda la novela española contemporánea es de un modo u otro testimonio de insatisfacción.* Todas las novelas desde el fin de la guerra hasta la fecha son novelas de estados o situaciones de insatisfacción.

Desde luego la insatisfacción, es decir el descontento frente a hechos o situaciones que siendo remediabiles no se remedian, es una fuente constante de argumentos y de energía que nutren la acción de multitud de personajes novelescos desde la Revolución industrial. Según aumenta la conciencia de la desigualdad entre la valoración subjetiva del mérito y la estratificación social, aumenta la insatisfacción. Esta insatisfacción que pudiéramos llamar "insatisfacción Julián Sorel", expresa la contradicción que está a la base de la estética de la sociedad posterior a la Revolución industrial.

---

\* Transcripción de la Conferencia dictada en la Universidad de Puerto Rico, el 2 de febrero de 1967.

\*\* Ex catedrático de Derecho Político en la Universidad de Salamanca y catedrático visitante en el Departamento de Ciencia Política en la Universidad de Princeton.

Pero no me refiero en este ensayo a esa clase de insatisfacción, sino a otra que no expresa, primordialmente la tensión propia de la lucha de clases sino la insatisfacción ante la inmoralidad social como un "sistema aceptado". Este tipo de insatisfacción, al que pudiéramos llamar insatisfacción moral frente a la otra insatisfacción o insatisfacción social, es constante en la cultura de Occidente y se agudiza o aminora según las formas regionales de institucionalizarse o realizarse la convivencia.

La hipótesis de trabajo que formulé al principio la completaría para evitar la demasiada generalización así; la novela española, desde el Renacimiento hasta ahora, es principalmente novela de *insatisfacción moral* porque los escritores españoles han estado viviendo de modo agudo y permanente la preocupación por la inmoralidad como un sistema social aceptado.

También en este caso es menester una digresión. Detrás de toda novela se esconde un problema moral. No quiero decir que la novela sea por sí misma un género didáctico, me refiero al hecho de que, refiriéndose la novela, de un modo u otro, a la conducta en la convivencia, es imposible abstraer de la descripción de la conducta el condicionamiento que imponen los sistemas de valores morales aceptados o la interpretación correcta o incorrecta de los personajes repletos de esos valores. Es también imposible abstraer al lector la posibilidad de un juicio moral justificado.

En ocasiones el problema moral está lejos, en ocasiones muy cerca. Para nosotros los españoles ha estado siempre muy cerca, pues careciendo de una teoría ética secular, como la que construyó la burguesía en Inglaterra, Francia o Alemania, nuestra teoría ética ha sido no la secular de Hume o Puffendorf, sino la de la teología católica, de modo que nuestras novelas son un ejemplario de los triunfos o fracasos del bien y del mal; dicho en términos retóricos, los trabajos y pesares de la virtud.

Esta tradición aún pesa sobre nuestros escritores y no hay un gran novelista español moderno que no se parezca a Cervantes o Mateo Alemán, en el sentido de ser, consciente o inconscientemente protagonistas de un argumento en cuyo subsuelo está el pecado o la virtud.

Me refiero pues de modo especial a España, ya que la preocupación por la inmoralidad, como un sistema social aceptado ha caracterizado la vida pública española más, a mi juicio, que la de cualquiera otra comunidad occidental. Debe entenderse que aludo especialmente a aquellas regiones españolas en que la novela ha tenido importancia suficiente para incorporarse como un elemento constructivo al conjunto de la historia comunitaria europea; me refiero por consiguiente

de modo principal, aunque no exclusivo, a la novela escrita en Castellano y con mentalidad castellana. Por otra parte ocioso es decir que comento los correlatos sociales de la novela y no el mérito literario o el estilo; primero porque no soy perito en esos saberes y en segundo lugar por aquello que decía Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua*: "Ya sabéis en qué laberinto se mete el que se pone a juzgar obras ajenas".

Desde el *Lazarillo* hasta ahora lo mejor de la novela española significa insatisfacción moral. La novela de satisfacción moral ha sido en España pobre de contenido y pobre de expresión. Esto significa, que la infraestructura económica española no ha salido hasta la fecha, de las condiciones generales que determinan las "ideologías del subdesarrollo". Pudiera, incluso, decirse que ha mantenido características conflictuales propias de la sociedad precapitalista.

Quizás el lector me esté acusando de incoherencia y la acusación se exprese en una pregunta que se formule a sí mismo. ¿Qué tiene que ver la guerra civil condicionando la novela con la inmoralidad aceptada como sistema, si esta situación tiene un carácter tradicional?

A mi juicio la respuesta es clara. La guerra civil, mejor dicho las consecuencias políticas de la guerra civil, han impedido que exista un enfrentamiento explícito ante la inmoralidad aceptada como sistema, enfrentamiento que se había iniciado con la generación del '98, y ha obligado a una novela elusiva de los temas más directos y preocupantes. En algunos casos se han aceptado estos temas, pero el tratamiento del tema ha resultado elusivo de tal modo que el propio tema se ha desvanecido. Por otra parte, este hecho ha pesado constantemente sobre los escritores de posguerra y ha producido una contradicción que me parece es la clave para aclarar la condición elusiva de la novela española contemporánea. Por un lado las instituciones políticas de la posguerra han impedido una crítica abierta de la inmoralidad aceptada como sistema, por otro los escritores han sentido de continuo la necesidad de referirse de modo directo y no elusivo —diríamos de "argumentar"— a algo tan inmediato y personal como el medio social en el que vivían participando de sus males y miserias, cuando no de sus ventajas. Esta necesidad eludida ha hecho que la novela española contemporánea sea intrínsecamente falsa. Hasta tal punto es así que si en el futuro alguien pretendiera estudiar la sociedad española de los últimos treinta años a través de su novelística, obtendría una imagen por completo irreal. No sólo falsa sino irreal, pues resultaría un país imaginario, en algunos casos infinitamente más concorde con la sociedad europea y su proceso de cambio que de verdad lo ha sido España durante estos últimos 30 años. Más adelante insistiré sobre esto

que puede parecer a primera vista más un artificio para articular los hechos, que un hecho en el orden social. Por ahora bástenos con admitir que la literatura española, me refiero a la novela en especial, está en una relación "oblicua" respecto de la realidad por no poder trasponer ciertas limitaciones que impiden el acceso normal y espontáneo a lo que se conoce y ve.

La novela de la insatisfacción de que estamos hablando es tradicional en nuestro país y el supuesto axial de nuestra literatura. Es muy difícil interpretar el *Guzmán de Alfarache*, si no se parte de la hipótesis expuesta. Por el contrario, parece que en general la picaresca tiene una explicación sumamente plausible si aceptamos la hipótesis de la ausencia de una ética secularizada, que carga de preocupaciones directamente teológico-morales, nuestra conducta. Aunque siempre ha habido elusión, el grado de ésta ha variado según la presión política y social y las posibilidades de expresar, aunque fuese de modo encubierto, las ideas.

Desde luego en el Siglo de Oro cabía cierto enfrentamiento con la "inmoralidad aceptada como sistema" partiendo de las virtudes cristianas en cuanto medida de la crítica. La elusión adquiriría el carácter de una generalización intencionada y la insatisfacción tenía mayores medios de manifestarse. En este sentido la insatisfacción era cualitativamente menor y sus efectos psicológicos menores, pues tendía a hacerse convencional, en la medida en que era más fácil y tolerada.

En los últimos treinta años la inmoralidad aceptada como sistema ha tenido que evitarse como argumento. No se ha podido tratar. La insatisfacción moral consiguiente ha producido una literatura, al menos una novela, cuyas bondades estéticas permanecen dentro del marco de la limitación impuesta por procedimientos coactivos institucionalizados. Es un fenómeno muy conocido que la coacción institucional produce un mecanismo inhibitorio tan fuerte en quien lo sufre, que llega a confundirse con la espontaneidad. Nos acostumbramos de tal modo a no decir directamente ciertas cosas, que acabamos por creer que la elusión es el modo espontáneo de producirse estéticamente.

Es incuestionable, así lo he escrito hace poco, que la función del intelectual ha estado siempre vinculada al encubrimiento en Occidente pero se trata del encubrimiento propio de la dialéctica entre la espontaneidad como principio y la vida social como sistema de convivencia, que impide la formulación estética de lo espontáneo y obliga a una constante mixtura y adulteración. Sin embargo, en el caso presente no se trata de un encubrimiento, que es un elemento más de la función social de la inteligencia, sino de una oblicuidad, para emplear la fórmula que ya he empleado, obligada por condiciones extrañas a lo

que podríamos llamar la normalidad del encubrimiento. Me parece que aquí está el *quid* de la cuestión. Existe un encubrimiento de cuya normalidad tenemos conciencia y admitimos como un aspecto más de la actividad, pero existe en ocasiones una limitación—más bien mutilación—cuya anormalidad por su propia fuerza coactiva y por la generalidad de su acción, impide que tengamos plena conciencia de sus consecuencias subjetivas. Advertimos la objetividad del hecho por ejemplo la censura, pero nos resistimos incluso por propio respeto intelectual a admitir la totalidad de sus efectos sobre nuestra propia capacidad creadora. Esta anormalidad en la falsedad y el encubrimiento de la que poco a poco perdemos la plena conciencia, contribuye a que la insatisfacción y oblicuidad tengan una doble vertiente. Por un lado nos incita a enfrentarnos con los hechos, por otro casi anula nuestra conciencia de que la "oblicuidad" y el ocultamiento acaban por adormecer o aniquilar la capacidad creadora y el sentimiento de responsabilidad personales.

Por otra parte, como me decía, con enorme vigor argumentativo un buen amigo y excepcional dramaturgo hace poco tiempo, son imprevisibles las consecuencias de la obra de arte, aunque procedan de la veladura y la alusión. Es cierto; no obstante en el caso español las posibles consecuencias beneficiosas serán lejanas y tenues por una razón que me parece consistente; la literatura de posguerra es epigonal, no comienza prácticamente desde cero a construir la relación estética con el público, como ocurrió, en conjunto, con los grandes literatos rusos anteriores a la revolución. En general, la literatura española contemporánea no tiene la dimensión de lo primigenio. Si es original no lo es en cuanto origen. Los jóvenes literatos de posguerra han tenido clásicos que hasta cierto punto han sido sus maestros.

Quiero advertir antes de pasar a citar las notas elusivas principales de nuestra novela, que para dar mayor concreción mencionaré algunos ejemplos. Son ejemplos ilustres de novelistas cuya obra admiro y se articulan en el contexto de este ensayo sin ser, repito, objeto de ninguna apreciación crítica de orden estético, pues carezco de preparación para hacer tales juicios.

Por otra parte sería absurdo pedir en el orden político más de lo posible. Los novelistas de postguerra, me refiero a los mejores, han contribuido a la evasión respecto del sistema que mutila su creatividad tanto cuanto han podido. Nada más lejos de mi ánimo que acusar. Me limito a describir la peculiar situación—situación de necesidad—de la novela insatisfecha.

a) Una especie de *cautividad del pensamiento*. El pensamiento ha estado cautivo del miedo de decir demasiado.

Un buen ejemplo pueden ser las novelas de Camilo José Cela, principalmente *La Colmena*. En este caso me agrada coincidir con la opinión común que considera esta novela como una excepción en la línea apenas sin picos de la creatividad literaria española contemporánea. No obstante es un buen ejemplo de novela elusiva. Detrás de la narración se medio esconde, pues con frecuencia transparece, el deseo de hacer que la novela salte del nivel de la crítica social al nivel de la crítica política, pero cada vez que la intención asoma, una fuerza superior, la que mantiene la cautividad la reprime y desvirtúa.

b) *La tendencia a dar al relato el carácter de una relación*. Esto ha influido incluso en la economía del esfuerzo, contribuyendo a la mayor sobriedad estilística. La relación compromete mucho menos que el relato en cuanto tiende aquélla a ser un informe facticio metido en un argumento. En ocasiones esta tendencia a convertir el relato en relación se ha utilizado simplemente para lograr mayor efecto de veracidad objetiva o imparcialidad histórica, respecto de un tema o de una situación que provocaban a la parcialidad. Con este alcance ha utilizado en ocasiones parecido tratamiento Pérez Galdós en los *Episodios nacionales*. Pero en la novela contemporánea española el relato-relación ha sido un modo de eludir. Apareció con claridad en la primera novela que se atrevió a tratar el tema de la guerra civil, con un sentido de totalidad, y no tan sólo como una fracción aislada y explicable por sí misma. Me refiero a *Los cipreses creen en Dios* de Gironella. Casi toda la novela responde al criterio relato-relación para eludir el veto institucional que la "inmoralidad aceptada como sistema", había impuesto al tema de la guerra civil en cuanto episodio nacional, si estaba desprovisto de la condición de instrumento de propaganda. En una segunda parte, *Un millón de muertos*, el relato-relación desaparece, porque la elusión no es necesaria en cuanto el autor ha tomado partido en el orden argumental por el propio sistema al que corresponde la "inmoralidad establecida".

c) *Quedarse en los límites de la estética*, evitando o resignándose a que el tema no provea al lector de instrumentos críticos que atenten a la neutralidad social y política.

Me parece que puedo citar, como ejemplo, algunas novelas de Miguel Delibes. Las que más se acercan a la crítica de la inmoralidad establecida —por ejemplo *La hoja roja*— diluyen cualquier agresión ideológica, social o política, en el juego fonético o la distancia manipulada como lejanía sin compromiso explícito del autor con la situación. Precisamente considerando algunas obras de Delibes, de quien soy lector asiduo, me he planteado la cuestión de si la novela no oscila

siempre entre dos posibilidades inexcusables: aceptar la trivialidad como criterio de organización de la expresión estética o rechazarla. Quienes aceptan, reflexivamente, la *trivialidad* como criterio de organización de la expresión estética nutren una categoría universal de escritores, que llamaremos escritores de "los sumandos" frente a los escritores que buscan reflexivamente la organización estética de la *importancia* a los que llamaremos escritores de la "suma". Por razones que luego veremos, la postguerra española, que ha hecho germinar en todos los cerebros el miedo a los resultados, ha producido muchas novelas "sumandos" y ninguna novela "suma".

d) *Concluir en la resignación o el desengaño* suele ser otro de los procedimientos elusivos—conscientes o inconscientes—más utilizados.

La influencia de la novela existencialista francesa en España se debe en gran parte a que el análisis introspectivo de las situaciones, autoriza una insatisfacción psicológica mayor y pone los elementos objetivos de la situación en un lugar secundario que hace más fácil eludirlos.

Un ejemplo excepcional de esto que digo lo ofrece la novela *Nada*, de Carmen Laforet, en que los elementos reales no están, a mi juicio, en la novela, sino como pretexto para relatar la experiencia angustiosa de una adolescente que desea más claridad de la que sus sueños le ofrecen. Son obras negativas en cuanto apenas muestran otra cosa que el desconsuelo, y son ajenas a la estructura política del país que por aquellos años manifestaba sin ocultaciones la tensión entre la oligarquía dominante y el pueblo que se esforzaba por salir de la miseria.

Suelen ser estas novelas obras de adolescentes que carecen, por la propia situación social de que participan, de la conciencia de su función de encubridores de la inmoralidad establecida. Muchos de ellos escriben una obra buena, la primera, y acabadas las inquietudes iniciales se sumen en los tópicos de la protesta convencional o en los tópicos de la convivencia sumisa. Pudiera evidenciarse estadísticamente que la mayoría de los autores que han escrito una novela angustiosa de adolescente acaban en la comodidad burguesa vinculada al conformismo, y en general, recobran, si la habían perdido, la fe y la rutina del practicante católico.

En situaciones como la española, en que la espontaneidad está cuidadosamente vigilada por instituciones que sospechan de la innovación o el cambio, la mayoría de las obras literarias de jóvenes que prometen, no tiene continuación en una obra de mérito ascendente. Empiezan y acaban en un desahogo casi instintivo, cuya expresión estética tiene de

bueno lo que tiene de ocasional en el orden psicológico. Una novela, del escritor S. Marsé. (*Últimas tardes con Teresa*) repite el tema del desengaño, aunque dentro de un argumento fundamentalmente político. La novela, cuyo ritmo sintáctico y estilo recuerda en ocasiones el de Carpentier (*El siglo de las luces*) es también un caso, claro a mi juicio, de elusión y criptointencionalidad. Es notable que la trasposición del tema del desengaño del nivel psicológico al nivel político no haya, pese a la mayor libertad de expresión que implica, vencido a la "oblicuidad" utilizada como instrumento estilístico.

e) *Costumbrismo*. No me refiero a la novela de costumbres tomando la expresión en el sentido tradicional, sino al conjunto de modalidades de la convivencia popular que permite por su simple descripción atraer la curiosidad del lector hacia costumbres que le son a la vez propias y extrañas. Existe un fondo sádico irreprimible en esta clase de narraciones, cuando relatan hechos respecto de los cuales el sistema político y social no permite soluciones, sino la simple transmutación de la miseria o incultura real en seducción estética. El fondo sádico se manifiesta particularmente en los relatos de "incursión". El autor sea quien sea, se mete por regiones para él desconocidas y descubre la brutalidad y la miseria, en parajes que casi siempre, por una razón u otra, resultan convencionalmente bellos. La capa más profunda del sadismo oculto en estas narraciones está en que el autor participa en cierto modo de la miseria y hasta cierto punto comparte sus posibilidades de protesta social, pero las convierte en fuentes de gozo distanciándose estéticamente de sus elementos de agresión. En todos los relatos de esta clase que he leído se transparenta la mala conciencia y quizás por eso resultan un poco demasiado "acabados". Es una perfección que, incluso, estéticamente resulta sospechosa en una situación en que predomina el intelectual insatisfecho. Hay costumbrismos en este sentido para citar un ejemplo excepcionalmente valioso en *Los bravos* de Fernández Santos. En general es patente en algunos de estos casos la inclinación a eludir la responsabilidad potenciando las costumbres, es decir las formas de vida definidas por prejuicios que hablan por sí mismos y evitan al autor construir situaciones o descubrir personajes "sin protección". Algunas novelas en las que se busca, con evidente sinceridad ideológica "un efecto" social-político tienen por exigencia de las condiciones objetivas, el mismo alcance, como *La mina* de Armando López Salinas.

f) *El nuevo esperpento*. Consideremos las descripciones pre-esperpénticas de Galdós, en *Nazarín*, por ejemplo, o las interpretaciones en que la verdad está grotescamente desajustada respecto de la



veracidad, entendiendo por veracidad la interpretación moral subjetiva de la verdad para que el estilo resulte más mordaz y seductor según se hace más patente el desajuste. Este procedimiento—la fórmula vallinclanesca del esperpento—, exige por lo común condiciones políticas de libertad. Quizás el lector entienda mejor lo que quiero decir si distinguimos entre la verdad de una situación escénica o de un relato en cuanto hechos—un capitán que habla o una muchedumbre que se apretuja no son mentira—y la veracidad en cuanto connotación de los hechos con la convicción moral personal. La literatura en cuanto arte tendría su propia verdad y mentira pero no tendría veracidad. No obstante, como al principio dijimos, la novela española, es novela de veracidad. El esperpento consiste esencialmente en el esfuerzo por unir verdad literaria y veracidad moral. La interrupción, por lo común brutal, respecto del estilo didáctico clásico está en que la relación contradictoria entre verdad y veracidad se hace por medios grotescos. Es la misma didáctica de los caprichos de Goya y la fórmula es en el fondo la misma.

Pero si no hay libertad—al menos de expresión del pensamiento—no tiene sentido el esperpento. En el esperpento es el autor quien mide el vínculo grotesco entre verdad y veracidad; si quien mide este vínculo es la censura, nunca dejará que lo grotesco se meta entre la verdad y la veracidad como instrumento para romper las verdades convencionales.

El nuevo esperpento respeta lo convencional; se limita a subrayar la contradicción entre diversos niveles de convenciones, sin sacar consecuencias morales. El esperpento vallinclanesco no dice lo que está bien ni lo que está mal, pero hace que la verdad convencional desaparezca ante la veracidad. El nuevo esperpento pone cuidado en que verdad convencional y veracidad no se contradigan, más allá del límite de lo que en cada caso es tolerable.

El nuevo esperpento, en que la insatisfacción moral se refugia a veces en el cinismo vulgar, tiene día a día más cultivadores, quizás porque facilita la irresponsabilidad. Recuerdo los últimos relatos de Alfonso Sastre—los vampiros del comercio de donadores de sangre—y alguno de Aldecoa, guionista de películas en que el nuevo esperpento ha logrado elevar lo menudo a un nivel de responsabilidad social, que quizás anuncie una dimensión apenas cultivada en el esperpento de postguerra, la política.

El neoesperpento en manos eclesiásticas alcanza la falsedad mayor y las formas más aparentes del artificio retórico. La novela del P. Martín Descalzo, *La frontera de Dios*, pudiera ser un buen ejemplo.

g) *El exotismo*. Naturalmente el exotismo en literatura representa una tendencia aristocrática o aristocratizante; quien desdeña "su" mundo evade el mundo.

Por la misma razón que la metafísica acusa siempre una tendencia aristocratizante en el orden intelectual, quien busca sociedades o sitios poco frecuentes y de características culturales difíciles de interpretar, para ambientar la novela, tiene ambiciones aristocráticas. Desde el aristocratismo se hicieron novelas por los viajeros inadaptados o por ciudadanos de países de moneda fuerte que cultivan un "hobby". Es un modo fácil de eludir enfrentarse con el hecho de la "inmoralidad admitida como sistema" dentro de un ámbito social de cuyas condiciones dependemos. Es, por otra parte, innecesario advertir que cuando se trata de escritores que viviendo algún tiempo fuera de España se refieren al país en que residen no hay elusión, sino curiosidad condicionada por una propia situación de "extraño". Es el caso de *El profeta*, de F. Morán.

Otro modo de aristocratismo es la traslación arbitraria de la temática europea de los países desarrollados al semidesarrollo español prácticamente impermeable a actitudes como las que describe Hortelano. Recuerdo una novela a mi juicio de lector no especializado excelente, *Tormenta de verano*, y, en un nivel convencional, algunas obras de Juan Goytisolo.

h) *El lenguaje*. El proceso de destrucción propio de la conexión ideológica oblicua con los hechos merced a la elusión, culmina con la preocupación lingüística, desde un punto de vista técnico en cuanto objeto primordial de la atención del autor. Algo semejante a lo que Nietzsche hizo con la metafísica ha hecho Sánchez Ferlosio con la argumentación y descripción de los hechos en la novela. Desde luego *El jarama* es la única novela que se aproxima a la genialidad —repito que son opiniones de un lector sin preparación especial— en la España de postguerra, pero también es el comienzo de la legitimación del hecho de escribir eludiendo los componentes ideológicos políticos y sociales. Algo parecido sigue, en cuanto preocupación por el lenguaje, Martín Santos en *Tiempo de silencio* influido quizás por Joyce. No obstante la novela de Ferlosio no tiene precedentes y en el orden estético sería necio regatear el mérito excepcional que la novela tiene. Pero la cuestión está en si la neutralización total de las actitudes ideológicas que se refieren a actitudes políticas sociales, e incluso morales, por la identificación de la estructura sintáctica con las referencias semánticas, de tal modo que nada de lo que el autor dice es opinión, no significa la aparición en España de la estilística más de acuerdo con la dictadura.

Si Ferlosio aplicase su talento de escritor a un tema político lo podría transmutar también en lenguaje, lo que significa neutralidad. La estética en cuanto neutralidad es una experiencia, un ensayo casi científico y en este sentido la máxima elusión.

i) *La postguerra*. No quisiera dejar de referirme a las novelas de la guerra civil o de sus consecuencias inmediatas que no tienen o pretenden tener el carácter de episodio nacional, sino la argumentación de acontecimientos que confinan un aspecto del conflicto. Son más elusivas que cualesquiera otras por necesidad inexcusable. Aún no estamos a suficiente distancia histórica para tratar la guerra civil sin eludir. Es cierto que en estas novelas se da más que en otras el conocido juego, que no sólo es un juego de palabras, de que la elusión implica alusión, pero eludir es en este caso mutilar, y es imposible no eludir. Parece que no cabe duda acerca del mérito literario de autores como Castillo Puche o Ferrer, pero *El vengador* o *Los vencidos* dejan un sentimiento de ansiedad. Se adivina la autocensura, es decir, la más penosa concesión cuando se hace sin convicciones.

## II

Pongo interés en remachar que no tengo intención ninguna de acusador; y si en algo acuso acepto sin ambages que lo que he dicho es también y antes que otra cosa autoacusación. En cuanto se escribe en España algo que rebasa los límites de la técnica científica se incurre en el mismo mal: el escritor concluye por considerar, convencionalmente, lo que hace como una obra lícita, aunque sabe desde la reflexión consigo mismo, que es moralmente insatisfactoria porque no acaba de ser un enfrentamiento veraz con la inmoralidad aceptada como sistema.

Hablo de moralidad con un criterio probabilístico. Entiendo por moral el conjunto de criterios de valoración que según la opinión común occidental constituye hoy el límite estadístico máximo para definir los actos en cuanto buenos o malos. Si la formulación de estas definiciones está acotada por el poder político, la convivencia, la vida en general, se hace especulativamente insatisfactoria. Pensar desde ciertas limitaciones impuestas por coacción daña intrínsecamente a la inteligencia y a las obras de la inteligencia. Y la inmoralidad aceptada como sistema sólo puede ser resultado de la coacción, de no ser así se denunciaría sin limitaciones, pues el afán de denunciar aquello que interrumpe el proceso moral del sentido común pertenece a la condición humana.

Todas las novelas que se han escrito en España después de la guerra se han escrito dentro de la inmoralidad aceptada como sistema; en este sentido todas son complicidad. Desde luego unas más y otras menos. Lo más responde a la complicidad psicológica. De esta clase de novelas he preferido no hablar. Lo menos corresponde a una inevitable complicidad mecánica que atañe a toda la inteligencia, pero que es más clara en las manifestaciones estéticas. Nadie puede dejar de ser cómplice cuando está, de un modo u otro, dentro del sistema institucional de una sociedad totalizada como un Estado. Pero se puede tener repugnancia moral ante la parte de complicidad que a uno le ha tocado y reflexionar sobre las condiciones objetivas de esa complicidad, intentando destruirlas.

Esto último los novelistas no lo han hecho, al menos en los aspectos más "combustibles" de nuestra convivencia. No lo han hecho porque no han podido. Parece que en esta última afirmación se encerrase una disculpa, pero repito que no trato de disculpar ni acusar, sino de analizar el hecho de la insatisfacción moral que ha impregnado a toda la novela de postguerra en España.

Muy al fondo planteo un problema que permite una discusión casi inagotable. ¿Qué clase de relación con la libertad política y social exige la obra de arte para que sea moralmente valiosa? Y detrás esto otro: ¿una sociedad que obligue a la insatisfacción moral en arte, dispone de las condiciones necesarias para que se produzca en serio obras artísticas que sean algo más que mediocres?

La pregunta más general que procede de las anteriores, puede ser esta: ¿qué *impide realmente* que la novela española salga de la mediocridad en que dormita? La respuesta, a mi juicio, es una. *La novela española no tiene relación con el pueblo.* La clase trabajadora, incluyendo la clase media modesta, los que van en metro o se calientan con brasas, son gente absolutamente ajena en cuanto público receptor y crítico para los novelistas cuyo destino es hoy en España escribir para un grupo minoritario sin salir de una perspectiva oligárquica *engañándose de buena fe con una estética que es tanto más para los ricos que dominan cuanto más pretende ser de izquierda o progresista.*

Que sea éste un hecho ineludible no le subtrae de la condición de determinante de la literatura española actual.

Por otra parte, la relación entre una literatura que elude la tendencia a la protesta moral que nace de la insatisfacción y la peculiar idea que la literatura española va adquiriendo del "izquierdismo", proceden de unos hechos que todos conocemos, pero que no es ocioso repetir.

1. La guerra civil destruyó la normalidad del proceso de la relación entre generaciones, al menos en la creación novelística. Los "maestros", la generación del noventa y ocho, se yuxtapusieron a los novelistas de después de la guerra. La generación intermedia que escribía particularmente novela corta y cuentos en colecciones que mantenían la relación con los explotados—la novela "del Sábado", "de Hoy", "Semanal", etc.—, desapareció prácticamente en la guerra. Nada concreto sabemos de ella, pues nos faltan los estudios básicos sobre este tema.

Los escritores jóvenes han "convivido" incluso vitalmente con los maestros del noventa y ocho, cuando éstos estaban mental y psicológicamente cansados. Esta proximidad infecunda ha contribuido a imitaciones estilísticas y concepciones estéticas que no se correspondían con las condiciones reales de la sociedad española de postguerra. Es una de las causas de la limitación oligárquica de la novela española actual.

2. La estructura política que predominó en España después de la guerra, obligó a una participación total en las prohibiciones que reducían casi a nada el mínimo de libertad social y política necesario para la creación literaria. De este modo no pudo haber competencia ideológica ni manifiesta ni apenas encubierta en la novela. La novela tenía que estar dentro de lo no prohibido y en estas condiciones distinguir entre izquierda y derecha respondía a connotaciones intencionales y hechos sobrentendidos, pero la distinción carecía de valor en sentido estricto.

3. La política cultural del Gobierno español durante la postguerra—en general durante los veintiséis años que van transcurridos—, ha estado orientada en el sentido de aislar del libro, en cuanto medio de comunicación social libre, al proletariado y la clase media. Este aislamiento se ha conseguido por la carestía del libro. Me parece que se puede defender que ha sido una política cultural, es decir reflexiva y hasta cierto punto planificada, porque el Gobierno no ha hecho nada efectivo por llenar el vacío cultural que dejaba el libro al convertirse en artículo de lujo. Admitamos, si se quiere, que ha sido una política cultural por omisión. Muy pocos miembros del proletariado y de la clase media modesta pueden gastarse hoy cien pesetas en una novela, pese al hecho incuestionable del aumento actual del nivel de vida.

En cuanto a la minoría de españoles que compran y leen novelas la conciencia de la posesión suele ser más importante que la conciencia de la proximidad o lejanía del argumento y sus problemas. Dicho en otras palabras, el libro como mercancía ha suplantado al libro en cuanto fuente de goce literario. La fruición del lujo es mayor que la fruición

de la novela. No se trata únicamente de la fruición de poseer un objeto de lujo —existe la encuadernación que aloja al libro en el lujo visual y táctil—, el lujo tiene más intensidad si se mide como rareza, aunque sea la rareza humilde de la obra relativamente común que se pide prestada.

4. La importancia de este hecho en el orden de la creatividad es importante. Ni un solo novelista español de la postguerra ha tenido conciencia de dirigirse al pueblo, o, en términos más comedidos, al público en general. Tenía y tiene conciencia de dirigirse a unos cuantos, no por razones de calidad sino de cantidad. Este hecho, el hecho de saber que se escribe para privilegiados, al menos intelectualmente, que se integran en tertulias y que son una minoría, desconecta al escritor de la realidad y le convierte en un escritor que “menudiza” no acaba de dar con la veta de lo “importante”.

Que la calidad se menudice por la minoría es un hecho constante en la literatura cautiva. En los regímenes autoritarios la oligarquía dominante no produce ni permite una novela de la organización estética de la importancia. No permite novelas “suma”. No se trata en la mayoría de los casos de una prohibición explícita o legal sino de la prohibición que produce la estructura de la convivencia del propio sistema económico político. La organización estética de la importancia es temible siempre que la inteligencia creadora esté incondicionada, porque las notas relevantes que sacan al mundo de la trivialización empujan inexorablemente a tomar conciencia de nuestra propia actitud frente al mundo. En el seno de una sociedad regida por un poder autoritario la inteligencia creadora está condicionada y no se plantea de frente la cuestión de previa a cualquier otra de escribir una “suma” del condicionamiento, es decir una novela de la dictadura.

No se puede llegar a la organización estética de la importancia, si nos dan previamente definidos los límites para la elección de lo importante. En los regímenes autoritarios sólo es posible la organización estética de la trivialidad, o, y a mi juicio esto es peor, las falsas “sumas”.

\* \* \*

En el paternalismo el caso es obvio. La organización estética de la importancia destruye la mediocridad que caracteriza un sistema paternalista. Diez o veinte novelistas sacando a luz “sumas” destruyen el poder del “padre”, que no tiene más fundamento que contribuye a la complicidad autorizándola. En cuanto a los “sumas” destruyen la complicidad e impulsan a vivir lo importante, que por regla general

consiste en no ser cómplice sino protagonista, la razón de ser del padre se desvanece. La novela del paternalismo es menudencia. Quizás convenga aclarar que menudencia, en el sentido que doy a la expresión, no quiere decir que excluya la tensión emocional, ni siquiera las contingencias y situaciones dramáticas, sino la disminución de la inquietud en conexión con la totalidad. El menudeo o incapacidad para salir mental y psicológicamente de la fragmentación coinciden. Apurando más las cosas cabe decir que ni la totalización de un fragmento es posible en el menudeo. Una especie de incapacidad para conectar la parte con el todo se evidencia en la literatura de los sumandos. Desde luego es una condición de la literatura occidental en este período la "ceguera axiológica para la totalidad", pero la conciencia de la fragmentación producida por el miedo a denunciar a través de la "suma", es un fenómeno psicológico directamente emparentado con las dictaduras. En algunos escritores, en los que se transparenta continuamente una vivencia religiosa, reprimida por razones éticas, me parece que es el caso de Martínez Vigil, la totalidad se insinúa. Parece incuestionable por otra parte que el menudeo de la religiosidad no ha contribuido a la novela sumando. Esto exige una aclaración. En los países en que la religión ha tenido importancia personal en el orden psicológico la religión ha contribuido a la novela "suma". En países en que la religión siempre ha sido de un modo u otro algo poco importante en el orden personal y muy importante en el orden institucional la "menudización" toma conciencia de algo que se hace, y al tiempo se desconoce, contribuye a que los escritores no busquen como tema la conciencia de totalidad que nunca ha existido como problema personal. Quizás algún lector objete que *Una mujer nueva* de Carmen Laforet y *La ciudadela* de E. Fabregat son novelas que han contribuido a la organización estética de lo importante, a la novela suma. No es esto cierto a mi juicio, la menudización del tema religioso, incluso de la vivencia religiosa que predomina en España es hasta cierto punto proporcional al descuido común por el tema religioso como tema literario. Pero se anuncia, en el seno de lo trivial, una nueva preocupación temática religiosa; la trivialización religiosa insatisfecha, que se corresponde bien con el semidesarrollo económico y que obligará a repetir el experimento de Alarcón, es decir la vacuidad retórica al servicio de una temática por completo inactual. No creo que sea un disparate prever la novela del divorcio como conflicto religioso-moral, para los años venideros.

Por otra parte y como dato general es necesario tener en cuenta que existe una conexión indestructible entre ambigüedad, menudeo, novela sumando, etc. y semidesarrollo. El semidesarrollo económico es

el alojamiento propicio para que la ambigüedad, incluso en el orden político, alcance la objetivación mayor.

Una de las contradicciones que caracterizan a los totalitarismos es, precisamente, que en su seno no nazcan novelas que signifiquen lo total. Es un hecho que conviene repetir; para la novela "suma" es imprescindible un cierto nivel de libertad democrática, que provoque la conciencia individual de lo importante y lleve a su organización estética.

5. Pero volviendo al supuesto inicial de la desconexión con el pueblo, me parece a mí que todos los males provienen de ahí. La literatura española se ha hecho siempre con el pueblo; es una literatura compartida. No me refiero ahora al romancero o cosa parecida, sino a la constante preocupación de los escritores por el pueblo en cuanto tal. En la propia medida que un escritor es genial es popular, en el sentido de estar embargado de pueblo. Me parece que desde Cervantes a Lorca, por no buscar ejemplos anteriores; ocurre así. Las razones se han dado mil veces y no es razón repetirlas ahora; también he dicho muchas veces que el pueblo era consciente de ser objeto constante de la atención de los escritores y que existía un subsuelo narcisista en la actitud de reto propio de la "plebe" que provenía de la incondicional admiración de las clases superiores. De un modo u otro y por la razón que fuere siempre se han estado contando cosas del pueblo. Aunque la deformación de los casos al contarlos acabará alejando la literatura del propio pueblo, nunca el distanciamiento provocado por la deformación estilística y la diferencia de clase había llegado a la situación actual. Los novelistas españoles son por completo ajenos al pueblo español. No hay novelistas españoles, existen novelistas que escriben en español. Y según los años transcurren y el proceso de la postguerra cambia, el alejamiento es mayor. Los temas que nos interesan se substituyen por temas anacrónicos que recuerdan las caricaturas españolas de Hemingway o el pasado lejano y académico de algunos escritores del noventa y ocho.

Hoy a la novela española le falta pueblo. Sin duda porque el proletariado no ha tenido ni tiene acceso a los libros ni a las letras en general, estamos leyendo, cada día con menos interés, una literatura de señoritos que hablan entre ellos de un pueblo imaginario.

Me parece que es una afirmación que corresponde aclarar. Hay que aclararla sobre todo teniendo en cuenta el *boy. Hoy* en este ensayo, significa después de 1960, es decir, después del incremento activo del nivel de vida, de la emigración masiva del trabajador, de las oleadas turísticas y de un proceso de urbanización rápido, quizás en demasía. Hasta aproximadamente 1955 las novelas se sostenían en general sobre



la temática antropológica y la fórmula argumentativa de los escritores del noventa y ocho, en algunos casos se reproduce incluso la agresividad convencional de Blasco Ibáñez o el tipismo madrileño de Emilio Carrere. La minoría de escritores que escribían la novela cautiva trivializada y oblicua, se reiteraban, con satisfacción de los lectores de la alta burguesía que veían en este caso en la novela un testimonio de la vida inmóvil del país.

El proletariado quedaba aislado económicamente y al iniciarse la emigración y la invasión turística, se sintió ajeno a las versiones literarias que le llegaban por uno u otro canal. La propia clase media no se encontraba en las novelas premiadas. Una transformación muy rápida, no tanto en las estructuras de la convivencia como en la convivencia misma, desplaza la novela al terreno de la superfluidad.

Es evidente que en el proceso español de transformación económica y social, que solemos llamar semidesarrollo, es necesaria una novela de *izquierda*, es decir una novela que exprese la organización estética de la trivialización desde la *originalidad* en la protesta pues en el orden intelectual en el momento máximo del semidesarrollo, "originalidad" e izquierdismo se confunden. Hasta cierto punto nace la izquierda de las palabras, pero las connotaciones semánticas son más seguras y con el tiempo lleva a la izquierda de los hechos. El despegue estético de la originalidad en la protesta, aparece incluso en los periódicos y en los relatos cortos. Está iniciándose. Saldrán a luz las nuevas preocupaciones y sentimientos:

- El odio al padre
- La indiferencia por "la tierra"
- La burla de las instituciones "sacralizadas", el matrimonio por ejemplo
- La tensión "social" entre ricos y pobres
- La burla en los usos sociales tradicionales

---

Desde luego nada de esto es original en sentido estricto, pero corresponde al proceso del semidesarrollo y al mayor contacto con Europa. Lo que habíamos dicho para el divorcio, como caso extremo y quizás exagerado, vale para estos otros temas.

No obstante en este despegue estético fundamentado sobre todo en supuestos morales, se irá insinuando el hecho de que para el futuro inexcusable *lo importante coincida con lo menudo*. Desde un punto de vista cualitativo "importante" va, poco a poco, convirtiéndose en algo arcaico. *Nuestro gran esfuerzo está en que menudencia y rseponsabili-*

*dad se conecten con la misma firmeza con que han conectado durante siglos importancia y responsabilidad.*

La novela de izquierda que esperamos se enfrentará con la inmoralidad aceptada como sistema desde la conciencia de la insatisfacción, pero es dudoso que conecte trivialidad e importancia por el nexo de la responsabilidad. Dicho en otras palabras, durante bastante tiempo, me refiero en este caso a España, se escribirá desde una educación y costumbres enmarcadas por el mismo sistema que se critica. Los escritores serán vehículos de la clase dirigente al menos en el orden intelectual y cuanto más originales, por consiguiente mejor pagados, más irreal será la visión "izquierdista" que ofrezcan de los hechos. Parece inevitable que se substituya la novela "oblicua" por una novela directa e intencionalmente honrada, pero en que la buena conciencia provocada por la satisfacción de protestar y escribir libremente lleve a una temática y valoración de la que el proletario sea ajeno. A la novela oblicua la substituirá la novela de la satisfacción y del compromiso ideológico bien pagado, pues esta clase de mercancía de izquierdas se venderá cada vez más cara.

En la propia estructura social crecerá el empresario poco escrupuloso que buscará a cualquier precio mercancía intelectual de izquierda, disfrazándose a sí mismo como persona "progresiva" e incluso revolucionaria. Propaganda viva detrás de la cual se oculta la fortuna cuantiosa y un aristocratismo vergonzante. Es un hecho conocido del que no faltan ya numerosos testimonios.

Según salgamos del semidesarrollo, saldremos de la novela de insatisfacción y protesta moral y entraremos en algo relativamente nuevo en España, la novela de compromiso ideológico, propio de la sociedad industrial desarrollada que dispone de mercado propicio para esta mercancía. ¿Qué será, en el orden literario, de nuestra condición de pueblo poseído por la preocupación ético-teológica de la conducta inmediatamente definida por la virtud? ¿Lograremos dar importancia a lo trivial contemplando y comprobando cómo cae nuestro inmediato y lejano pasado?

Las condiciones políticas de España en la actualidad dificultan previsiones y conjeturas. Existen escritores notabilísimos cuyas obras no pueden publicarse. Hasta que ámbitos concretos de libertad no acaben con la novela oblicua no sabremos si el desarrollo económico nacional y sus consecuencias sociales permitirán o no algo más que la imitación de la novela de compromiso-mercancía, vigente en Europa, cuando el impulso político reprimido pueda expresarse.

En el grupo de escritores barceloneses directa y cotidianamente conectados con Francia como en el caso del escritor Juan Goytisolo,

aparece algún ejemplo de novela construida sobre el compromiso según las características de la sociedad industrial desarrollada.

Pero hay señales incipientes más importantes de un comienzo de transformación. Una de las señales es la interrupción en el proceso, durante algún tiempo creciente, de la aparición en la vida intelectual española de mujeres novelistas. Un grupo generacional, que tiene personalidades de tanta valía como Dolores Medio, surgió casi repentinamente subrayando el carácter de insatisfacción moral de la novela oblicua. Este grupo generacional estaba excepcionalmente bien dotado para la novela veraz. El ejemplo máximo es Ana M. Matute (*Los hijos muertos*) por razón de la propia falta de sumisión directa a un sistema en que el varón tiene mayor necesidad de ser o aparentar que es obediente. Parece que un nuevo grupo generacional de escritores deberían estar ya publicando. Sin embargo no es así. Según aumenta el nivel de vida y la protesta moral amenaza a convertirse en compromiso ideológico a la europea —la nueva mercancía— la posible escritora se encuentra espiritualmente desasistida y sin entrenamiento por su mayor proximidad a la ideología ético-teológica, que a la ideología de protesta política y moral doctrinalmente orientada. Las escritoras del grupo existente nos ofrecerán, es seguro, y es necesario prestar atención a este hecho, novelas de compromiso ideológico. El propio proceso intelectual y social de escribir novelas las ha entrenado para aceptar el nuevo modo y tema.

Pasado algún tiempo, cuando reaparezca la mujer escritora en número suficiente, se alzarán contra la falacia del compromiso-mercancía. Antes que los escritores intentará asociar el ensañamiento doctrinal con la veracidad. Pero todo aparte la cuestión que hay que plantear con rigor es: ¿Existirá en el próximo futuro casi democrático español una novela proletaria? Incluso se puede llegar más lejos. ¿Es posible hablando en general, una novela del proletariado?

Con deliberación he dicho una novela proletaria y no una novela *del* proletariado. La novela proletaria es un género, digámoslo así, de relativa antigüedad si entendemos por novela proletaria la que está destinada a estimular la conciencia de clase y la lucha de clases. La novela popular es mucho más antigua si por tal entendemos la novela que, desde uno u otro nivel de cultura, se ha escrito para que la lea y disfrute de ella el común de la gente de escasa cultura y mínima renta; la novela del proletariado sería la novela escrita por autores prácticamente condicionados en cuanto tales por la conciencia de clase proletaria diferida a su vez por la lucha de clases.

Establecidos estos límites parece que existe una contradicción en la posibilidad de la novela del proletariado, contradicción establecida

por las condiciones de la sociedad capitalista, por lo menos la sociedad capitalista que hasta ahora conocemos. Si las novelas escritas por uno o varios miembros del proletariado son excepcionales, cualquiera que sea su tema y contenido ideológico la novela se venderá y los autores pasarán a otra clase o estrato aunque cultiven las mismas ideas. Por otra parte para escribir una novela excepcional es menester una inteligencia y sensibilidad educadas, que cuestan dinero adquirir y partimos del supuesto de que el proletariado es la clase menesterosa. Se pueden citar algunos ejemplos de escritores autodidactos que han escrito buenas novelas, pero al ser buenas y venderse en el mercado, el proceso de ascensión social ha sido el mismo.

Hasta ahora sólo poseemos un ejemplo cuantioso de novela del proletariado, es el de la novela rusa post-revolucionaria. Es un ejemplo, por otra parte, imperfecto, pues aunque incluidos sus autores en la categoría política proletariado, escribían en un medio social en que, hasta cierto punto, las condiciones determinantes de la sociedad capitalista se habían alterado. No coincidía necesariamente el bajo nivel de renta y poca cultura con la calificación proletario, que tenía el alcance de una definición política y social más que económica.

Parece en resumen que el proletariado no ha escrito hasta ahora novelas valiosas, por las condiciones objetivas en que vive. Se han escrito novelas *para* el proletariado y estas novelas constituyen el sector más descuidado de la novela que se suele llamar de izquierdas. Este descuido nace del hecho de que en la sociedad en que vivimos una novela *para* el proletariado tiende a ser un género inferior que suele coincidir con la propaganda.

Es inexcusable admitir que aceptando el término novela en su acepción normal dentro de las condiciones sociales en que vivimos la novela de izquierda no puede ser novela *del* proletariado y difícilmente novela *para* el proletariado en los casos ilustres. Tenderá a quedarse dentro de los límites de cierta comprensión y comunicación que exigen alguna equiparación de sensibilidad y cultura entre quien escribe y quien lee. El supuesto máximo al que aspiramos es que el ámbito de equiparación sea lo más extenso posible.

Una novela para el proletariado tendría que hacerse por coacción desde el poder y limitando o destruyendo algo que hasta ahora parece innegable: que la novela es el género literario más clasista y que apenas cabe concebir la novela en una sociedad sin clases. Mi opinión es que en una sociedad plenamente socialista no habría apenas novelas. Novelas y genialidad coincidirían.

Se puede concluir que una sociedad como la española actual debería aparecer y crecer cuanto antes, para bien de todos, la novela que

se enfrentase directamente con los elementos objetivos y subjetivos de una situación en que la lucha de clases contenida en la obscuridad se hace cada día más peligrosa. Respecto del futuro de esta novela sólo cabe desear que concluya siendo la novela "veraz" y de "suma" que el país necesita. Novela veraz y total.