

EL ESCRITOR Y SU HORIZONTE (DOS INÉDITOS DE I. ALDECOA)

Entre los escritos que contribuyen a perfilar la figura de Ignacio Aldecoa y su posible *poética* narrativa personal, se hallan, junto a entrevistas, reseñas y artículos propios, etc., diez documentos inéditos, mecanografiados, corregidos manualmente y de diversa extensión¹, que el escritor compuso para pronunciar en conferencias, como notas de otras comunicaciones o como correspondencia, en principio no dirigidos a su inmediata publicación impresa². Los títulos de algunos encabezan el artículo o aparecen incorporados en su interior, como ocurre en *Problemas profesionales del escritor*; otros, en cambio, son deducibles, más o menos literalmente, del propio texto, en cuyo caso optamos por indicarlos entre corchetes, al modo expresado en [*Panorama de la novela española actual*]. Ofrecemos aquí estos dos trabajos citados.

No consta en el conjunto de los documentos la fecha de su composición. No obstante, algunos se dejan datar con bastante aproximación. Así, el año 1959 es la referencia del [*Panorama de la novela española actual*], por la doble alusión a los veinte años de literatura de postguerra, así como por las fechas de publicación de las nove-

¹ Son *El cuento en los Estados Unidos*, *La generación beat*, [*Homenaje a Camus*], *La novela de mar en la narrativa contemporánea española*, [*Pervivencia de Blasco Ibáñez*], [*El mar de mi memoria*], *Lecciones de cosas*, *Respuestas a los sres. alumnos de Preu...*, más los dos que ahora ofrecemos. Su extensión oscila entre un folio de apretada tipografía y la del [*Panorama de la novela española actual*] aquí transcrito.

² Agradecemos cordialmente a su viuda, doña Josefina Aldecoa, las atenciones y la generosidad siempre mostradas hacia nuestro interés por la obra de Ignacio, proporcionándonos hace años el acceso a los documentos de y sobre el escritor y permitiéndonos ahora la edición de sus inéditos.

las que el autor cita, incluidas las propias. Poco antes cabe situar la redacción de sus reflexiones en torno a los *Problemas profesionales del escritor*, refrendadas en otra comunicación oral después del citado 1959, según una corrección significativa que en su lugar anotamos, lo cual revela, como sucede con el documento anterior asimismo vuelto a pronunciar posteriormente, el carácter meditado y nada ocasional de sus juicios y estimaciones.

Aldecoa en estos dos ensayos, además de un pulcro, didáctico y donoso estilo muy adecuado a la comunicación oral, muestra unos conocimientos y una capacidad crítica marcadas por su sensibilidad y tino, al abordar el horizonte literario y el horizonte profesional de su tiempo con valoraciones –sustentadas en argumentos, ejemplificaciones y sutiles y perspicaces apuntes– luego en buena parte refrendadas por los estudios sobre la novela de esa época. Y su discurso aparece articulado mediante conceptos críticos teóricos que aplica al ámbito de producción novelística acotado.

Así, utilizando el de «generación», con sus virtualidades y limitaciones, deslinda en el [*Panorama de la novela española actual*] tres sucesivas promociones de novelistas, trazando las vinculaciones, conexiones o débitos con las generaciones precedentes, negados entonces por muchas voces que proclamaban la idea de la interrupción de la literatura ocasionada por la Guerra Civil. Fueron esas promociones la de los más veteranos de la «generación de la guerra», influenciados estética y estilísticamente por la del 98 y hasta algunos con referentes galdosianos; la «intermedia» (más conocida hoy como «del Medio Siglo») o de los niños de la guerra, como lo fue el propio autor, más experimental, en sintonía con las literaturas europea (sobre todo, francesa e italiana) y norteamericana del momento, sin olvidar el entronque con nuestra tradición, en particular con la picaresca; y la «última generación», todavía en etapa formativa. Todo ello al margen de cualquier encasillamiento de los escritores, como precisa en algunos casos, y, aún más, rechazando, en *Problemas profesionales del escritor*, las «clasificaciones escolásticas» y, a un punto de contradecirse, desconfiando de las escuelas literarias en aras de la individualidad del escritor, según corresponde a todo creador que se precie.

A propósito de obras de compañeros de promoción y de la suya propia, se detiene nuestro autor en el debate entre Ortega y Baroja acerca de la concepción de género tan impreciso cual es la novela y sus problemas fundamentales, como el de la atención a la psicología imaginaria o al objetivismo en la construcción del personaje novelesco, elementos importantes en la conformación del *horizonte de expectativas literario* de su tiempo y básico para la comprensión de la «novela española actual», a criterio de Aldecoa, quien aboga por una fórmula ecléctica que huya de los excesos de ambos polos.

En estas como en otras cuestiones técnicas, destaca el escritor vasco –en línea con lo desarrollado años después por una nueva corriente teórica y metodológica– la importancia de la recepción en la evolución de la novela. Ahora, un nuevo lec-

tor (a su entender, escaso pero con destacada competencia literaria) plantea unas nuevas exigencias temáticas y formales que inciden en la configuración del nuevo horizonte de expectativas literario y ayudan a esclarecer el proceso de la novela española (donde se incardina la suya) en momentos calificados de crisis y, por ello, abocados a la experimentación –ciertamente arriesgada– por parte de unos escritores jóvenes para materializar esas demandas y designios. Y donde asimismo tienen cabida las preocupaciones sociales, en una clara prueba de fe en la denominada por los teóricos de la recepción *función literaria de formación de la sociedad* o simplemente *función social* de la literatura, como también la designa ya Aldecoa en *Problemas profesionales del escritor*.

Por eso, defiende en este inédito la estrecha unidad que componen el escritor y su obra, y, en su virtud, lo que entraña el oficio de escribir concebido como profesión, en el contexto de la sociedad española de la época, intelectualmente anémica y mayoritariamente hostil al creador, a quien, apoyado sólo por una minoría, hace dudar de su cometido, al tiempo que reclama una literatura de bajo rango, finalmente servida por algunos escritores. Unas dificultades, en fin, acrecentadas por la acción represora de la censura y la consecuente autocensura del artista.

De esta situación profesional del escritor, que redundaba en su economía y con ello en su responsabilidad, derivan trascendentes problemas de la creación literaria, como los de su propio origen y finalidad, y, en su seno, el del *compromiso* social, intermediador en el proceso y en la calidad artística resultante: ahí radica la *función social* de la literatura y el debate de la necesidad de una «literatura social» en tiempos históricamente difíciles.

Concilia así Aldecoa, en estos dos inéditos, una visión panorámica de la novela de su tiempo con reflexiones sobre el proceso creador, abarcando el fenómeno en la complejidad de interrelaciones entre sus agentes: autor, obra y lector; y mostrando, al cabo, las interferencias enriquecedoras para la creación literaria entre el *horizonte de expectativas literario* y el de la *experiencia vital* o de la «vida práctica» del escritor a través de su radical experiencia y compromiso profesional, y de la del lector. Su discurso, en fin, aporta una personal visión al territorio de las preocupaciones teóricas que otros coetáneos (como J. M.^a Castellet, Juan Goytisolo o Alfonso Sastre) transitaron manifestándose en publicaciones tradicionalmente consideradas como referentes de la época.

Reproducimos a continuación esos textos en la que consideramos versión última del autor, precisando en pertinentes notas las pocas pero a veces reveladoras añadiduras o correcciones manuales debidas a la ocasión en que se pronuncian y no al natural pulimento del estilo o del contenido. Y añadimos entre corchetes las fechas de obras citadas para seguir con precisión temporal las principales referencias del panorama que el escritor nos brinda. Asimismo, corregimos –aparte de las erratas– algunos errores de título o de nombre, probablemente citados de memoria al escribir el texto; algunos términos, en ocasiones para unificar la ortografía; acentos y

signos de puntuación, muchos de los cuales, como a veces la misma tipografía (por ejemplo, el uso de mayúsculas), obedecen al carácter práctico de unos textos destinados a ser leídos.

HIPÓLITO ESTEBAN SOLER
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bibliografía

Baroja, Pío. (1925) «Prólogo casi doctrinal sobre la novela» a *Las naves de los locos*. Madrid. Caro Raggio. Páginas 7-50.

____ (1976) «La formación psicológica de un escritor (Discurso de entrada en la Academia Española)», en *Obras completas*, tomo V. Madrid. Biblioteca Nueva. Páginas 863-897.

Castellet, José María. (1957) *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*. Barcelona. Seix Barral.

Esteban Soler, Hipólito. (1971-73) «Narradores españoles del Medio Siglo», en *Miscellanea di studi ispanici*. Pisa. Università di Pisa. Páginas 217-370.

____ (2007) *Configuración y lectura de «El fulgor y la sangre», de I. Aldecoa*. Málaga. Universidad de Málaga, col. Estudios y ensayos. (En prensa)

Goytisolo, Juan. (1958) *Problemas de la novela*. Barcelona. Seix Barral.

Ingarden, Roman. (1989) «Concreción y reconstrucción», en VV. AA. (R. Warning, ed.), *Estética de la recepción*, traducción de R. Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid. Visor. Páginas 35-53.

Iglesias Santos, Monserrat. (1994) «La Estética de la Recepción y el horizonte de expectativas», en VV. AA. (D. Villanueva, comp.), *Avances en Teoría de la literatura*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela. Páginas 35-115.

Ortega y Gasset, José. (2005) «El tema de nuestro tiempo», en *Obras completas (1917-1925)*, tomo III. Madrid. Taurus. Páginas 561-616.

____ (2005) «La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela», en *Obras completas (1917-1925)*, tomo III. Madrid. Taurus. Páginas 847-877 y 879-908, respectivamente.

Sartre, Jean-Paul. (1950) *¿Qué es la literatura?*, traducción de A. Bernárdez (del original fr. *Situations II*, 1948). Buenos Aires. Losada.

Sastre, Alfonso. (1953) «Intrusismo en la literatura» *Cuadernos Hispanoamericanos*, 47: 250-251

____ (1965) *Anatomía del realismo*. Barcelona. Seix Barral.

Unamuno, Miguel de. (2004) «Salamanca», en *Andanzas y visiones españolas*, dentro de *Obras Completas*, ed. de R. Senabre, vol. VI. Madrid, Fundación José Antonio de Castro. Páginas 479-486.

[PANORAMA DE LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL]

Las diferencias radicales que pueda haber entre mis opiniones y aquellas que se deban a un estudioso de la novela española actual, vienen a ser las mismas diferencias esenciales que distinguen el juicio de un labrador –cuya persona y trabajo corresponden a un paisaje– del de un espectador que ejerciera un peritaje estético, cerniéndose sobre el paisaje. Es decir, yo voy a hablarles sobre lo anejo a lo mío y lo mío; el estudioso les hablaría de lo ajeno. Y es lógico que lo hiciera con más objetividad que la que yo les prometo. Por eso quiero pedirles previamente excusas, porque tal vez mi juicio está limitado por mi actividad, y desconsideradamente arrimo, como se dice, el ascua a mi sardina.

Las opiniones de un novelista, más si es joven, sobre otros novelistas, más si son de edad superior a la suya, suelen estar teñidas de pasión. La pasión que, desde Lope de Vega, Cervantes y Quevedo hasta nuestros días, hace de los escritores, en España, enemigos irreconciliables. Excepciones las hay, pero estas excepciones, desdichadamente, solo sirven para confirmar la regla. La vida literaria es una permanente guerrilla y el café su más propicio campo de batalla. La guerrilla literaria durará hasta que los españoles decidan dejar de hacer literatura y los campos de batalla durarán hasta que los bares americanos y las cafeterías terminen totalmente con ellos.

No soy un prodigio de medida, ni de objetividad, soy un punto menos virulento que los demás. Además de escribir novelas y de leer las de los otros novelistas –cosa tradicionalmente infrecuente–, tengo buena amistad con muchos de ellos –cosa tradicionalmente imposible– y he trabajado en equipos de revistas con la mayoría de los escritores jóvenes de hoy en día. Si esto no es cédula que dé valor a mis opiniones sí sirve para señalar un conocimiento de las personas y sus obras en estos veinte últimos años.

Críticos, estudiosos, ensayistas, han planteado el problema de la literatura actual en España, desde la división causada por la guerra. Se ha sostenido por algunos que la literatura en España tras de la guerra era otra cosa que apenas tenía que ver con sus antecedentes. Se daba como antecedentes más preclaros a la Generación del 98, la gran generación de Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Azorín y Machado. Se sostenía la ruptura total con los grandes poetas: Juan Ramón Jiménez, Lorca, Alberti, Guillén, Salinas, Hernández, etc. Se quebraba la vinculación con los pensadores como Ortega y Gasset. En fin, se trazaba una línea divisoria y se dejaba huérfana de padres y maestros a la literatura que hace veinte años comenzaba en España. Se hablaba de que lo que estaba surgiendo era una literatura distinta. Y el término distinto tenía infinidad de matices: unos lo cargaban de menosprecio, otros de gloria, muchos de escepticismo. El matiz dejaba de ser literario para pasar a ser político.

Probablemente los únicos que no creían que la guerra había dividido la literatura eran los que estaban escribiendo sus novelas, su teatro o su poesía. Probablemente y concretándome a los novelistas, los de la «Generación de la guerra», sabían que las influencias y los magisterios, en España, por razones de los avatares políticos del país, unas veces han discurrido por la superficie y otras de forma subalvea, como el cervantino río Guadiana, que juega a no ser visto ni por el sol ni por la luna. Los novelistas de la «Generación de la guerra» publicaron sus primeros libros entre los años 1940 y 1943, y sus edades oscilaban entre los veinticinco y los treinta años. La «Generación de la guerra» fue antes que nada una generación de poetas y los novelistas no abundaron. Del pequeño grupo de novelistas, algunos han muerto, otros se han apagado, y apenas quedan cuatro o cinco nombres en el rol de la literatura; destacaron desde el primer momento Camilo José Cela, Rafael García Serrano, Pedro de Lorenzo, Cecilio Benítez de Castro, Pedro Álvarez y Miguel Villalonga. García Serrano, Benítez de Castro y Pedro Álvarez escribieron sus primeras novelas sobre la guerra. García Serrano intentó un comienzo de *Episodios Nacionales* en un lenguaje barojiano —él siempre se ha confesado como seguidor de Baroja— ilustrado con voces de cuartel y de trinchera. Este primer libro, titulado *La fiel infantería* [1943], no tuvo continuación. Y, dedicado su autor al periodismo, cuando quince años después volvió a la novela, lo hizo ya sin la frescura, sin la gracia y la vitalidad de su primer libro. Benítez de Castro y Pedro Álvarez fueron menos apreciados que García Serrano y sus libros *Se ha ocupado el kilómetro seis*³ y *Cada cien ratas un permiso* [1939], no tuvieron eco en la literatura del momento. Sin embargo, ambos insistieron con nuevas novelas y Pedro Álvarez destacó, con un hermoso libro, no guerrero, *Los colegiales de San Marcos* [1944], para desaparecer hasta el día de hoy del panorama literario.

Camilo José Cela, Pedro de Lorenzo y Miguel Villalonga no escribieron libros de tema bélico. Miguel Villalonga había publicado en la primavera del año 1936 una novela, *Miss Giacomini*, de éxito oscurecido por la guerra, y se confesaba estéticamente como seguidor de Valle-Inclán. Según propia definición, quería ser «un Valle-Inclán mediterráneo». Villalonga era de la isla de Mallorca y coloreaba el esperpento valleinclanesco con la luz de sus paisajes nativos. En la línea de lo grotesco publicó cuatro novelas más hasta su muerte. *Absurdity Hotel* y *El tonto discreto* [1943?] fueron las más afortunadas. Pedro de Lorenzo, comenzó su carrera literaria bajo los auspicios de un premio muy significativo: el Premio Azorín [1947]. Pedro de Lorenzo alcanzó el Premio Azorín probablemente con más méritos que cualquier otro escritor de aquel momento, porque él fue y es un seguidor de Azorín. Minucioso en sus descripciones, preocupado del estilo, voluntariamente reducido en su temática a problemas de la clase media pueblerina, sus libros son lo

³ En el original, Aldecoa, probablemente citando de memoria, escribe *Hemos llegado al kilómetro seis*.

contrario de lo que pudiera esperarse de un escritor ocupado en sus ensayos de abrir nuevos horizontes al arte de novelar. Pedro de Lorenzo inició una serie de largas novelas, bajo el título general de *Los descontentos*, de las que lleva publicadas dos: *Una conciencia de alquiler* [1952] y *Cuatro de familia* [1956]. Otros libros suyos, como *Angélica*, *La sal perdida* [1947] y *Fantasia en la plazuela* [1953], corroboran su voluntad de continuador de Azorín.

Camilo José Cela es el escritor más brillante de la «Generación de la guerra». Sus libros traducidos a varios idiomas, representan a la llamada «literatura joven española», que ya no es tan joven, por el mundo. Cela no solamente es un gran estilista y un buen narrador, sino también un excelente descubridor de monstruos de café, un clasificador de tontos de pueblo, un aireador de miserias humanas y un cultivador de la delicadísima flor «España negra», sobre la que cae como rocío la baba de sus tontos. Cela es el iniciador de una literatura que fue calificada de tremendista. El «tremendismo» tiene sus raíces literarias en un complejo vitamínico en el que se confunden los nombres de Quevedo, Valle-Inclán, Baroja, Goya, Gutiérrez Solana, con los anónimos autores de chistes procaces, que florecen en Madrid como en el campo las amapolas. Cela es un maravilloso prisma. Pero un prisma cuya magia reside no en descomponer la luz sino en componerla. Hasta él llegan los colores del espectro solar y él compone una dura luz de quirófano, una luz que le sirve magníficamente para operar. Su trabajo de cirujano expertísimo en cuestiones de vientre es inmejorable.

Como queda ya dicho, es el más representativo de los novelistas de la «Generación de la guerra», es un gran estilista y un buen narrador. Apareció en la literatura con una novela titulada *La familia de Pascual Duarte* [1942] y esta novela le hizo destacar sobre todos sus compañeros de generación, siendo vertida de inmediato a ocho o diez idiomas. Como novelista ha publicado hasta ahora seis libros⁴ y marginalmente a este quehacer, quince libros más de relatos, de viajes y de poesía. Su primera novela sigue siendo la más representativa, al menos para mí, de su arte de novelar. Es la historia de un asesino extremeño, Pascual Duarte, huérfano de padre e hijo de madre realmente mala. Pascual camina por la vida a punta de cuchillo. Un hermanillo que tenía perdió las orejas, comidas por un puerco; luego le dio un mal aire y se cayó a una tinaja de aceite donde se ahogó. Pascual tiene un desafío en una taberna y mata a un hombre. Pascual ha ido a la taberna a celebrar con los amigos su boda. Cuando regresa a su casa se encuentra a su mujer moribunda. La yegua que cabalgaba la ha tirado al suelo y ha abortado. Pascual mata a la yegua a puñaladas. Y se marcha del pueblo. Cuando regresa mata a «El estirao», el chulo de su hermana, que lleva una vida muy poco correcta en una casa de pueblo muy cercano. Mata a su propia madre que se ha dedicado a labores de tercería,

⁴ La sexta novela, *La catira*, es de 1955. La siguiente, *Tobogán de hambrientos*, saldría en 1962.

durante la ausencia de Pascual, entre la mujer de éste y «El estirao». Y naturalmente acaba en la cárcel. Pero al comienzo de la guerra se escapa de la cárcel, vuelve a su pueblo y se dedica a matar. El novelista no nos dice el número de asesinatos, que se suponen muchos, pero dedica por mano de Pascual la novela a uno de los asesinados que al «irlo a rematar le llamó Pascualillo y sonreía».

El arte de Camilo José Cela está hecho de situaciones extremas repetidas. Al principio el lector se sorprende, luego se habitúa y se despreocupa, y es entonces cuando puede gustar del gran escritor, del gran estilista que hay en Cela. El idioma sabroso, fulgurante de imágenes, a veces cargado de una gran poesía, se desliza flexible y ajustado. El lector no tiene más remedio que dejarse llevar, de crimen en crimen, de monstruosidad en monstruosidad, por la magia de un estilo donde toda miseria humana parece virtud y toda suciedad tesoros de valor inmensurable.

La «Generación de la guerra» tiene su más ilustre representante en Camilo José Cela, en el que la tradición de lo grotesco y de lo tremendo, que distingue gran parte de nuestra literatura, se hace patente. Cela está en la línea del *Lazarillo de Tormes* —él ha escrito una novela titulada *El nuevo Lazarillo* [1944]—, Quevedo, don Diego de Torres Villarroel, Valle-Inclán y el Baroja de las novelas de los golfos de Madrid. Y, también, en la línea de los grotescos de Goya y de las mascaradas de Gutiérrez Solana —autor en ratos de ocio de libros sobre los pueblos de España y la vida en los barrios bajos de Madrid—.

La guerra no interrumpe la literatura española. Como hemos visto, la mayoría de los jóvenes escritores de aquel momento nacían a la vida literaria no solamente influidos sino haciendo confesión de sus influencias noventayochistas⁵.

Después de la «Generación de la guerra» la provincia de la novela se puebla de nombres. Pero estos nombres no tienen vinculación generacional entre sí, unos se aproximan a la «Generación de la guerra», o son retrasados de la misma, otros son autóctonos, otros se acercan a los que vendrán después (1945-1955); la nómina de los novelistas se amplía tanto que sería, además de innecesario, agotador para ustedes, la lectura de la misma. Previamente tendremos que aclarar lo que vale el distinguido «Generación de la guerra». Podemos llamarla así por estar formada por escritores sin voz pública antes de la misma y que asistieron a ella como soldados, es decir que actuaron en los frentes o debieron actuar por su edad. Y llamamos «Generación intermedia» a la más joven promoción de escritores españoles, es decir, a la formada por aquéllos que no actuaron en la guerra, pero la vieron con ojos de niño. Como llamamos «Última generación» a la que se está formando y cuya expresión pública son todavía las revistas de minorías y que nacieron en los albores de la guerra, en la guerra o después de ella. Estos futuros novelistas, solamente pueden interesar, por ahora, a los muy atentos al fenómeno literario.

⁵ Corregimos: en el original, «noventa y ochocentistas».

Pues bien entre la «Generación de la guerra» y la «Generación intermedia» la novela española suma a los nombres ya dados, durante diez años, una larga nómina, que hay que evitar porque es una letanía a la que no se puede responder otra cosa que amén.

Entre 1945 y 1955, Carmen Laforet, Zunzunegui, Agustí, Delibes, Gironella, Elena Quiroga, Arbó, entre los más destacados, irrumpen con sus libros en el campo de la novela. Carmen Laforet logra con su novela *Nada* [1944] un premio literario y el *best seller* de esos diez años⁶. El mismo premio es conseguido por Delibes, Gironella, Elena Quiroga y Sebastián Juan Arbó. Zunzunegui y Agustí reciben otros galardones.

Carmen Laforet estaba en la universidad cuando logró su premio y la aparición de una mujer —en España no había muchas escritoras— con un libro realmente estimable desencadenó la tormenta. Las mujeres españolas que se consideraban con facultades literarias, con un tesón increíble inundaron concursos de novela y editoriales con sus producciones novelescas. Pero ninguna logró igualar a Carmen Laforet y únicamente unos años después apareció Elena Quiroga⁷, una recia novelista gallega, cultivadora de un naturalismo como el de su próxima pariente, la novelista de finales del siglo pasado doña Emilia Pardo Bazán, que alcanzó a comparársele y aun a superarla.

Zunzunegui y Arbó ya habían publicado libros antes de la guerra. Arbó era escritor de lengua catalana y después de la revolución⁸ fue cuando comenzó a publicar novelas en español⁹. Zunzunegui había publicado libros de historias cortas —el primero en el año 1926 — pero llevaba más de diez años en silencio. En la inmediata postguerra el silencio fue roto por uno o dos libros, pero es a partir del año 1945 cuando su producción se multiplica hasta alcanzar en el día de hoy la cifra de veinte grandes novelas y cinco o seis libros de historias cortas.

Zunzunegui ni por su edad, ni por su punto de vista literario, tenía que ver con la «Generación de la guerra». Él confesaba que sus influencias más determinantes eran las del gran novelista Pérez Galdós, anterior a los hombres del noventa y ocho. Y se planteaba una obra gigante, al modo de Galdós, en la que se intentaba la disección de la sociedad española tomando como base la alta burguesía de las ciudades de Bilbao y Madrid, entre las que repartía su tiempo el novelista. El clan de los navieros, el de los metalúrgicos, bien conocidos por el novelista por pertenecer a una muy rica familia vascongada, le sirvieron para trazar las primeras

⁶ Inauguraba exitosamente, en efecto, el Premio Nadal e incluso todavía en 1948 obtendría el Premio Fastenrath, otorgado por la Real Academia Española.

⁷ Su primera novela, *Viento del Norte* (1951), fue también galardonada con el Premio Nadal de 1950.

⁸ Sorprendente y ambigua denominación de la Guerra Civil, ¿sustituyendo —acaso para sortear la censura— al término «rebelión»?

⁹ Alcanzando asimismo el Nadal de 1948 con *Sobre las piedras grises* (1949).

novelas. Novelas muy extensas, realistas, casi documentales, en las que el novelista no se planteaba ningún problema estético ni de estilo, ni de construcción, ni de sentido. Novelas escritas por un novelista del siglo XIX, hechas con una honradez grande, pero tal vez carentes de otro atractivo. Las buenas y las malas costumbres de los burgueses bilbaínos y madrileños, el mundo de los pícaros, los ladrones y las prostitutas, quedaban en las páginas de *La vida como es* [1954], *Esta oscura desbandada* [1952], *El hijo hecho a contrata* [1956], etc., etc., etc., hasta completar el número total de veinte novelas.

La obra del novelista Zunzunegui es la más extensa de los novelistas actuales. Con el mismo brío que él, parecía haber comenzado Ignacio Agustí en Barcelona. Con el mismo brío y las mismas intenciones, pero se apagó pronto y después de un silencio de más de diez años, su última producción no alcanza siquiera la altura de las primeras. Este novelista catalán tiene entre sus títulos *Mariona Rebull* [1944], *El viudo Rius* [1945] y *Desiderio* [1957]¹⁰.

Delibes alcanzó su premio literario muy joven y publicó rápidamente cuatro novelas. Miguel Delibes, tal vez por su edad lo mismo que por los supuestos de los que parte, puede ser vinculado a la que hemos dado en llamar «Generación intermedia». Delibes está unido a los novelistas más jóvenes lo mismo que Gironella está ligado a los novelistas de la «Generación de la guerra».

Entre estos dos nombres circula, avanza o se retrasa, el modo de considerar la novela, de los novelistas que aparecen en España entre los años 1945 y 1955. Gironella escribió *Un hombre* [1946] y *La marea* [1949] antes de situarse definitivamente con su novela sobre la guerra civil *Los cipreses creen en Dios* [1953]. Esta novela fue anunciada como principio de una trilogía en la que su autor pensaba tratar el tema de la preguerra, la guerra y la postguerra objetivamente, sin sujeción a normas de partido, ni a bandería alguna. *Los cipreses creen en Dios*, desde un punto de vista literario, no era una novedad, puesto que podía ser incluida en un apartado muy frecuentado por los escritores españoles: el «episodio nacional». No era una novedad desde un punto de vista estético, porque era la realización de todos los viejos postulados del «episodio nacional»: sobre la trabazón argumental de una novela hacer la historia política propuesta. La novedad en Gironella radicaba en una aparente objetividad muy al gusto de la clase social a la que iba destinado el libro. *Los Episodios nacionales* de don Benito Pérez Galdós no tenían para esa clase social la objetividad requerida: estaban escritos por un hombre peligrosamente anticlerical. *Las Memorias de un conspirador* de don Pío Baroja, estaban escritas por un hombre con cierta fama de anarquista. *El ruedo ibérico* de don Ramón del Valle-Inclán, eran un colmo de sarcasmos y de feroces ironías para la sociedad isabelina y no podía ser aceptada por una sociedad que al cabo de los años estaba de hecho con-

¹⁰ En todo caso, estas tres novelas que cita Aldecoa quedarán como las más señeras de la pentalogía titulada *La ceniza fue árbol*, que I. Agustí continuaría años después.

formada como la isabelina de la guerra. No podían ser objetivas, porque sus autores, apenas acabada la contienda, sin dejar serenarse los ánimos, las habían publicado. La trilogía *La forja de un rebelde*¹¹, de Arturo Barea, no podía ser admitida como verídica por ser de un exiliado. Es decir que Gironella acertó totalmente en lo que los demás solamente acertaron a medias o no acertaron, y se produjo de inmediato un gran éxito traducido en múltiples ediciones del libro y una espera ansiosa de la continuación prometida. *Los cipreses creen en Dios* probablemente tiene menos valor literario que cualquiera de sus antecedentes, pero había acertado en el tono. Su tono era el que convenía al público medio. Y la obra salió de España y tuvo hasta un premio en Chicago.

Como decíamos, Delibes es el escritor más cercano de este grupo a los novelistas de la «Generación intermedia». Y esta «Generación intermedia», ¿por quiénes está formada? Ya hemos dicho que la nota distintiva promocional es la de que no asistieron a la guerra, pero fueron niños espectadores y sufrientes en la misma¹². Los más destacados o por lo menos los que más libros han publicado son, o somos, Juan Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio y yo mismo. Juan Goytisolo, muy¹³ publicado en este país, ha escrito cuatro novelas¹⁴; Fernández Santos, dos novelas y un libro de historias cortas; Rafael Sánchez Ferlosio, dos novelas. Quien les está hablando ha publicado tres novelas y siete¹⁵ libros de historias cortas. Juan Goytisolo es barcelonés y vive habitualmente en París. En Barcelona, juntamente con la novelista Ana María Matute, fue fundador de un grupo que tuvo su correspondencia en Madrid, donde vivíamos Fernández Santos, Sánchez Ferlosio y yo. Los de Barcelona se agruparon en torno de una revista llamada *Laye*¹⁶ y los de Madrid en torno de una revista llamada *Revista Española*. Nuestro grupo fue probablemente más numeroso. La mayoría procedíamos de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Madrid y entre nosotros abundaban

¹¹ *La forja*, *La ruta* y *La llama* fueron publicadas en inglés entre 1941 y 1946, y en español por la editorial Losada, Buenos Aires, en 1951.

¹² Por ello conocida también como «generación» o grupo generacional de «los niños de la guerra», así como, por los años en que publicaron sus primeras novelas, «generación del Medio Siglo».

¹³ En primera redacción: «recientemente»; luego tachado y sustituido a mano por «muy».

¹⁴ A la altura de 1958, año en que incluso Goytisolo llegaría a publicar una quinta novela, *La resaca*. No editaría otra hasta 1960.

¹⁵ En el original mecanografiado dice «tres», luego tachado y sustituido manualmente por «siete»: deducimos que volvió a pronunciar la conferencia en 1963, año en que publicó su séptimo libro de relatos, *Pájaros y espantapájaros*, ó 1964; el último, *Los pájaros de Baden-Baden*, es de 1965. Sin embargo, cuando dos párrafos más adelante cita los títulos, no añade los siguientes a los tres primeros.

¹⁶ Los 24 números de esta revista catalana aparecieron entre marzo de 1950 y 1954.

más que los novelistas, las gentes de teatro. Hoy en los escenarios españoles hay por lo menos dos autores que fueron redactores de aquella revista: Alfonso Sastre y Alfonso Paso. *Revista Española* estuvo abierta mientras duró a todos los españoles que quisieran colaborar, pero acaso porque nuestros medios económicos eran tan parvos que casi no existían, se evitaron el trabajar gratis todos los españoles excepto los que tripulábamos la miserable nave¹⁷. Muchos de nuestros colaboradores y compañeros escriben solamente historias cortas y sus libros han sido muy estimados por la crítica. Alguna de nuestras compañeras ha alcanzado notables galardones con sus novelas¹⁸ y el grupo de pintores que se acercó a la revista han sido¹⁹ los triunfadores de la Bienal de San Pablo y de la Bienal de Venecia. Algunos, también, han muerto.

Como los escritores españoles viven o en Madrid o en Barcelona, es natural que uno pueda hablar con cierto conocimiento de causa de la mitad de la llamada «Generación intermedia» de novelistas, de la mitad por lo menos.

Fernández Santos publicó dos novelas: *Los bravos* [1954] y *En la hoguera* [1957], además de un libro de historias cortas titulado *Cabeza rapada* [1958]. Sánchez Ferlosio, dos novelas: *Industrias y andanzas de Alfanbuí* [1951] y *El Jarama* [1956]. Goytisolo varios; entre ellos²⁰, *Juegos de manos* [1954], *Duelo en el paraíso* [1955], *El circo* [1957], y *Fiestas* [1958]. Yo, tres novelas, *El fulgor y la sangre* [1954], *Con el viento solano* [1955] y *Gran Sol* [1957], además de los libros de historias cortas²¹: *Vísperas del silencio* [1955], *Espera de tervera clase* [1955] y *El corazón y otros frutos amargos* [1959]. Fernández Santos es un novelista considerado por la crítica como influido por los novelistas americanos de la «Generación perdida». Rafael Sánchez Ferlosio tiene en su novela primera un dulcísimo acento italiano —él es de nacimiento romano—. *Industrias y andanzas de Alfanbuí* es una especie de Lazarillo de Tormes vestido de Pinocho, que si cambia de amos, cambia de brujos, si cambia

¹⁷ Pues, ciertamente, la revista fundada por don Antonio Rodríguez Moñino tuvo una vida efímera: se editaron seis números bimensuales entre junio de 1953 y abril-mayo de 1954. Ambas revistas son consideradas hoy como instrumentos esenciales en la irrupción de ese grupo generacional.

¹⁸ Llama la atención que Aldecoa no sea algo más explícito con ellas, aun cuando, por ejemplo, Ana María Matute había obtenido ya premios como el Café Gijón de 1952 con *Los Abel*, el Planeta de 1954 con *Pequeño Teatro*, sorpresivamente (acaso por compromisos editoriales previos) tras ir detrás de Ignacio en todas las votaciones hasta la final, o el de la Crítica de 1958 por *Los hijos muertos*; y Carmen Martín Gaité, entrañable amiga desde los años universitarios de Salamanca, los premios Café Gijón de 1955 con *El balneario* y el Nadal de 1957 con *Entre visillos*.

¹⁹ «Son» en el original, luego corregido manualmente.

²⁰ Originalmente, «cuatro», tachado y sustituido por «varios, entre ellos».

²¹ *Vid.* nota 15.

de actividad, cambia de alquimia, y tiene en su oponente don Zana el oponente de Pinocho, Chapete.

Juan Goytisolo está, tal vez, demasiado influido por la literatura francesa actual y ve a España y a las gentes de España, lejana y un poco exóticamente²². Y yo no voy a hablar de mis equivocaciones, dudas y logros, pero sí voy a hablar de lo que distingue profundamente a los escritores de la «Generación intermedia» de sus inmediatos predecesores. Es decir, tras de esta sucinta panorámica de la literatura española surgida en los últimos veinte años, voy a tratar de explicar los puntos de que parten los escritores de hoy. Les ruego, pues, que hagan el favor de preguntarme²³.

El Jarama de Sánchez Ferlosio es una novela objetiva, una novela que malintencionadamente ha sido comparada en España a una cinta magnetofónica. *Gran Sol* de Ignacio Aldecoa no es totalmente una novela objetiva, pero de ella dijeron los críticos que era un documental y algunos añadieron para excusar la imprecisión: un documental poético. *El Jarama* fue Premio de la Crítica el año 1956 y *Gran Sol* fue Premio de la Crítica el año 1957²⁴. Bien, *El Jarama* y *Gran Sol* tienen otros puntos de contacto. Las dos novelas están hechas acotando un espacio: en *El Jarama* la orilla del río de su nombre, en las cercanías de Madrid, entre dos puentes; *Gran Sol* en el espacio breve de un barco de pesca de los que navegan a las costas de Irlanda. El tiempo en *El Jarama* es un domingo, desde la mañana hasta el anochecer. El tiempo en *Gran Sol* es una marea, un tiempo de trabajo, un mes de pesca sin fiestas en el mar de Gran Sol. Los personajes de *El Jarama* son muchos. Los de *Gran Sol* pocos. Los personajes de *El Jarama* dicen todo lo que piensan. Los de *Gran Sol* no dicen todo lo que piensan, aunque lo diga el escritor. En ambas novelas apenas hay argumento y se ha tratado de recoger un trozo de vida y probablemente nada más. *El Jarama*, dicen los críticos que es un símbolo. Y los críticos dicen de *Gran Sol* que es un símbolo. Veamos, pues, lo que en la teoría tienen de común los escritores de la «Generación intermedia», sus posiciones cara a la novela, sus experimentos, intentos y probablemente fracasos.

Hablar de novela e intentar definirla es cuestión difícil. La novela es un género de oscuros deslindamientos. Parece ser que lo que es novela es más evidente que definible, y aceptamos o no aceptamos como novelas libros que lo son o probablemente no lo son. Algunos escritores sostienen que con poner simplemente el nombre de novela debajo de un título, hay que aceptar que es una novela²⁵.

²² «Un poco exóticamente», corrigiendo el original: «confusamente».

²³ Añadida a mano esta última frase, que subraya el carácter oral de la ocasional comunicación.

²⁴ O, por mayor precisión, de los años 1956 y 1957, pues fueron concedidos en 1957 y 1958, respectivamente.

²⁵ En concreto, según había escrito C. J. Cela, «novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título y entre paréntesis la palabra *novelas*: en «Algu-

Otros fijan la novela, la perfilan y no aceptan como novela aquella creación de ficción que se salga del perfil.

Si de la literatura épica hemos llegado al Romancero y de éste a la novela, es claro que hay que suponer una dinámica al género novelesco. La novela como género capaz de dejar de serlo y transformarse en «otra cosa». Esto supone el análisis de lo que la novela tiene de común con el Romancero y éste con la épica. Y supone además lo que la novela va a tener de común con esa «otra cosa» que puede llegar a ser, y si esa comunidad es ya irreversible.

En España los jóvenes escritores han cogido el asunto de más cerca. Exactamente desde el punto en que lo dejaron los hombres de la «Generación del 98» y su oponente el filósofo Ortega y Gasset. Veamos el planteamiento que de la cuestión hace Ortega y Gasset.

Primeramente Ortega defiende las particularizaciones de género que distinguen a la novela de toda obra literaria. Contra la idea de Croce que niega la existencia de géneros, Ortega insiste en ellos. Naturalmente, en un planteamiento puramente racional, al hablar de un género se trazan automáticamente sus límites. Estos límites miden sus posibilidades y encasillan la novela. De la limitación nace la decadencia del género que profetiza, al no poder fecundarse de sustancias que le son ajenas, hasta el momento. Ortega afirma en sus *Ideas sobre la novela* que es un error representarse la novela como un orbe infinito del cual pueden extraerse siempre nuevas formas. Mejor fuera, dice, imaginarla como una cantera de vientre enorme pero finito. Existe en la novela un número definido de temas posibles. Los obreros, sigue diciendo, de la hora prima encontraron con facilidad nuevos bloques, nuevas figuras, nuevos temas. Los obreros de hoy se encuentran con que sólo quedan pequeñas y profundas venas de piedra. Desde el punto de vista de Ortega, desde la limitación, la novela no sólo es ya un género en decadencia sino un género a punto de desaparecer por repetición, incapaz de multiplicarse.

Ortega destierra el sostén argumental, por repetido, y considera que quedan únicamente, como salvación, los personajes. Según él, el escritor de novelas se ve obligado a ahondar cada vez más en la psicología²⁶ de sus personajes y a multiplicarse fervorosamente en el análisis de ellos, puesto que interesa más su *presencia que su destino*, en frase de él... Ortega propone la novela futura como lo que él llama *sicología imaginaria*. Como los personajes de ficción no pueden ser adjetivables – los adjetivos serían silueta, esbozo o caricatura y no la pintura total de los mismos –, habría que ir buceando lentamente en ellos, en sus contradicciones y en la

nas palabras al que leyere», introductorias a la primera edición de *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953).

²⁶ Prefiere Aldecoa esta escritura a la de «psicología», como muestran varias correcciones.

contraposición de sus actitudes. De aquí resultaría un género lento, moroso. Es decir, la novela como género moroso y sicología imaginaria²⁷.

Y entramos en lo que pudiéramos denominar como procedimientos de fábrica. Desde el instante en que la novela es solamente, o casi únicamente, sicología imaginaria, el novelista que hasta entonces hacía notar su presencia en la obra, tiene que ocultarse. La verosimilitud de la obra de ficción exige la difuminación del narrador ya que si no, tomaríamos como capricho, como arbitrariedad, lo que nos pudiera decir el novelista de los personajes. Por tanto, los personajes se desarrollan por sí mismos a través de sus conversaciones, de las situaciones en que se colocan, añadiendo a esto una casi total inacción. Una característica menor, pero entre las fundamentales, se suma a lo ya dicho: la situación de los seres de ficción.

La novela era un género narrativo, un género de acción. Eran novelas de destino. Ahora tienen que ser novelas de presencia, novelas del hombre y su circunstancia, que sostiene Ortega. La novela al resumirse en situaciones se acerca al teatro. Ya el novelista Spitteler, Premio Nobel suizo [1919], llamó a sus novelas representaciones. Novelas que eran diálogos con ligeros apuntes escenográficos. Y así mismo Valle-Inclán, pero olvidando la objetividad, desarrolló sus *Luces de bohemia* y otros de sus esperpentos, tal que si fueran novelas teatrales o teatro novelado.

Mas el régimen de ocultamiento del escritor nos lleva a una apariencia de objetividad. Apariencia que conduce, exagerada, al objetivismo actual.

Es en punto a la objetividad el encuentro antagonico de los hombres del 98 —especialmente Unamuno y Baroja— con Ortega y Gasset. Tanto Baroja como Unamuno se muestran implacablemente hostiles a la objetividad. Baroja en su discurso de entrada a la Academia dice que es imposible la objetividad porque «el artista interpreta, el arte siempre es subjetivo»²⁸. Y Unamuno dice: «Más de uno me ha reprochado la personalidad de mis escritos, el que me pongo en ellos; el que siempre se me ve allí; el que yo, el yo que unos llaman impertinente y otros satánico, se mueve y agita en sus líneas todas. Confieso, en efecto, que no profeso las

²⁷ Realiza aquí Aldecoa una excelente síntesis de los planteamientos de Ortega en sus *Ideas sobre la novela* (publicadas en 1925, dentro de *La deshumanización del arte*, y contestadas por Pío Baroja en su propio «Prólogo casi doctrinal sobre la novela» a *Las naves de los locos*, del mismo año) que descubre raíces teóricas de su personal *poética*, según va mostrando a continuación. La citada obra del filósofo español fue una referencia para el nuevo discurrir del género, entre el método psicológico y el objetivismo narrativos, como bien mostraban también los artículos del crítico y novelista del grupo catalán, Juan Goytisolo, recogidos en su libro *Problemas de la novela*, 1958.

²⁸ Es idea que Baroja expone al comienzo de «La formación psicológica de un escritor (Discurso de entrada en la Academia Española», de 1935 (*vid.* Baroja, 1976: 864b) y cuyo entrecomillado podría responder, como en otras ocasiones, a la intención de destacarla prosódicamente en la exposición oral y no a la literalidad de la cita.

doctrinas de Flaubert respecto a la impersonalidad en el arte; es más, que creo que esas doctrinas no son sinceras y que si gusto tanto de los escritos de Flaubert, de sus novelas, es porque veo en ellas a Flaubert mismo y mucho más desde que leí su extraordinaria correspondencia privada. Los únicos escritores perfectamente impersonales son los que carecen de toda personalidad, y entre ellos los puros eruditos y los meros informadores»²⁹.

Hoy podemos decir que la fiebre, la alta fiebre de personalización de los hombres del 98 tara sus novelas de juicios y opiniones al margen del desarrollo de los personajes, en los marcos novelescos. Sin entrar, además de analizar la mecánica constructiva de los novelistas antes dichos, sí podemos decir que preocupados por su eficacia política, crítica o filosófica, descuidan la construcción que los personajes exigen dando lugar a que éstos sean tan conducidos por mano del escritor que se borre la estampa de ellos ante la fuerza, ante la rutilancia de la personalidad del novelista.

Pillada la novela entre la sicología imaginaria y el objetivismo último, el escritor novelista queda en la sola función de creador de conductas descartando cualquier afán de distinción de la personalidad del que escribe. Dice Ortega en su ensayo que no pretendía otra cosa que contraponer «un arte de figuras a un arte de aventuras» porque sospecha que la novela de alto estilo tiene que inventar más que tramas interesantes, personas atractivas. El objetivismo que ha nacido de la impersonalización y domina territorios propios no sólo es hostil a la personalidad del escritor sino también a la dicha impersonalización, porque no basta la novela impersonalizada si triunfa la sicología imaginaria. Esto es todavía para los objetivistas un lamentable error, todavía está el escritor vivo y coleando, buceando personajes que desconoce y construyendo según criterio propio falsedades, falsas figuras. Se deber limitar el novelista a lo exterior, a la conducta de unos personajes. Hay que impedir a todo trance la introspección. Hay que seguir la marcha del individuo novelesco no a través de lo que piensa en su fuero más interno sino a través de lo que manifiesta y de cómo se muestra a los demás. Así la literatura pasa a una línea documental de personajes en acción o en inacción; y en punto a la mecánica verbal, evitando toda metáfora o adjetivación al puro hecho escrito con fidelidad absoluta, con precisión casi notarial. Estos dos caminos, el que señala Ortega de la ideación de personas atractivas y su antagónico el total objetivismo, pueden ser un punto de partida para entender la novela española actual.

Claro está que el objetivismo puede desmoronarse como tendencia agresiva y extremosa en cuanto paremos mientes en que el escritor selecciona de la realidad lo que le interesa para la construcción de su mundo novelesco, lo que naturalmente viene a ser forma de interpretación y claro está, también, que la sicología

²⁹ Miguel de Unamuno, «Salamanca», (2004:480) dentro de *Andanzas y visiones españolas* (1ª edición, 1922).

imaginaria no se puede tomar al pie de la letra como oposición a la acción porque la novela perdería una de sus sustancias más feraces: las posibilidades de destino.

La novela en sí podría tener por ahora una fórmula ecléctica de sustancia narrativa, como urdimbre para entretener esa presencia absoluta de los personajes y algunos de los valores que aporta la objetividad sirviendo más bien en función de poda de lo que el retórico verbo español, en este caso, hace pomposas barreras que paralizan o que impiden un fluido caminar. Y estamos en otro punto importante. Si hemos hablado de la actitud del escritor novelista con respecto a sus creaciones de hoy, debemos hablar del recipiendario de la novela, del lector³⁰.

Tres puntos a mi modo de ver distinguen al lector de hoy.

Primero³¹. Mientras que el antiguo lector buscaba en sí mismo rasgos comunes con el héroe novelesco, el lector de hoy procede a la inversa: exige al personaje de la novela cualidades psicológicas que coincidan con las suyas, es decir, el lector busca en el personaje de ficción rasgos que le sean comunes. La primera posición es una posición escapista. El lector trata de salir de sí mismo para encarnarse en un ser superior, el héroe que le brinda la novela. La segunda posición es una posición reflexiva. El lector conoce y acepta su yo y lo que busca en la creación literaria son aclaraciones, coincidencias, solución de problemas, extrayéndolos de un ser, no ya superior sino igual a él, que es el tipo de héroe de lo cotidiano. Esto aporta a la novela exigencias de tipo mecánico y verbal. Comienza a contar el tiempo, es decir, se intenta llevar el tiempo real a la novela, que los sucesos o las situaciones se desarrollen con una medida de tiempo no convencional. En el diálogo lo conversacional familiar o callejero se impone. El lector desea que los seres de ficción hablen como él. De este punto primero que pudiéramos llamar punto matriz, nacen los otros dos.

El lector curioso de la vida real de sí mismo y de su prójimo, toma la novela como un espejo fidelísimo que retrata esta vida exterior y desea que se le aclaren las maneras interiores que determinan su psicología. El lector de hoy es infinitamente más capaz de autoanálisis que el lector de ayer. Esto no es más que una forma de exigencia de realismo.

³⁰ Esta consideración del trascendente papel del lector en el proceso completo del fenómeno literario lo sitúa en el ámbito de preocupaciones, avanzadas para el momento, que el crítico José María Castellet asimismo abordaba más ampliamente en *La hora del lector* (1957), donde fermentan ya algunos rasgos de una incipiente teoría de la recepción (citando incluso a Ingarden y su teoría de la concreción de la obra literaria), según revelan asertos como el de que «no hay obra de arte acabada sin recepción» o el de la tarea común y equilibrada entre autor y lector, «sujetos activos de la creación», cuya «segunda fase» es la lectura, etc. (cfr. en particular las pp. 49-54 pássim, 62-63 y 76). Incluso Juan Goytisolo, 1958: 104, precisa una distinción entre lector virtual y lector real.

³¹ Transcribo la expresión numérica del original mecanografiado.

Por este camino llegamos a una tercera consecuencia. El realismo como oponente a la imaginación. Llevado de su exagerada propensión a buscarse y a buscar a los que les rodean en la ficción literaria, el lector se niega todo enriquecimiento imaginativo. No olvidemos tampoco que la literatura ha hecho dejación de su papel de creadora de fábulas y de descubridora de mundos exóticos para ceder a otro género narrativo, el cine, esta misión. El documental, el cine de aventuras, más fáciles, más asequibles, sirven la imaginación del lector de nuestros días que busca en la novela únicamente el documento dramático de la lucha del hombre consigo mismo³².

La novela de aventuras que fue alto género durante un gran tiempo en la literatura, ha pasado a ser un subgénero que cumple las mismas funciones que el cine de aventuras.

Hemos hablado hasta aquí del planteamiento de la novela en España para el escritor y del planteamiento que de la novela se hace el lector de nuestros días. No hay que olvidar que en España los lectores de novelas son muy pocos, tan pocos que me evito dar el número de ejemplares por edición que se hacen de las novelas, y es un lector estrictamente preparado, lo que llamaríamos en lenguaje tauromáquico un «buen aficionado».

Todo lo dicho significa que ha habido un cambio súbito en el proceso novelesco. Estamos en un momento de crisis. El joven escritor que vive esta crisis y no le vuelve las espaldas refugiándose en las formas pasadas, se encuentra en la necesidad de experimentar. Las novelas de nuestro momento son más que otras cosas experimentos. El novelista joven en España opera en permanente ensayo. El escritor de hace apenas sesenta años, trabajaba sobre un mecanismo, siempre el mismo. El de hoy necesita inventar mecanismos para proyectar más eficazmente sus concepciones novelescas. «Cada novela exige un estilo», ha dicho Sartre en su obra *Qué es la literatura*³³. Cada novela exige, también, un aparato técnico especial.

³² También Juan Goytisolo estimaba que «como en Italia, se impone una nacionalización de nuestra novela, un retorno a la tradición realista de Baroja, Galdós y Alemán», destacando de forma particular la novela picaresca, «espejo a lo largo del camino» que nos da lecciones de verdad y valentía en la observación y la denuncia con un valor catártico, de sinceridad de vocación, y de inteligencia hacia el receptor que verdaderamente le lee, cumpliendo así la misión del artista, cual es la de «transformar el destino en conciencia» (1958: 78, 89-94 y 101-106)

³³ Título de la traducción al castellano del original francés (*Situations, II*, Paris, Gallimard, 1948), publicada en 1950 (Buenos Aires, ed. Losada), y en cuyo capítulo I («¿Qué es escribir?») el filósofo francés desarrolla la idea de que «dos temas proponen el estilo» (p. 55). La obra influyó en los jóvenes críticos y creadores españoles. Así, por ejemplo, queda patente a lo largo de *La hora del lector* de José M^a. Castellet. O, en relación con el aspecto aquí abordado, cuando Juan Goytisolo sostiene que «el tema debe determinar la técnica. Pues un procedimiento narrativo, desde que es perfecto, es decir,

Todo esto es una cuestión estética. Ahora planteémonos el problema de la realidad que el escritor va a tratar. Cuando aludíamos a la exigencia del lector de hoy de un héroe cotidiano, retrasábamos a propósito la especificación de un héroe social. Es natural que en un país con graves preocupaciones sociales el lector y el escritor estén de acuerdo en el mismo problema. No temo señalar como una corriente muy clara en los jóvenes novelistas españoles lo que pudiéramos señalar como literatura social. Aunque en verdad este término da cierto miedo emplearlo, porque pudiera ser mal entendido como literatura de partido, y no es esto lo que a mi modo de ver se proponen los novelistas españoles, como supongo que no se propuso en *Fuenteovejuna* Lope de Vega lograr votos, hacer doctrina de partido u otra cualquier cosa parecida³⁴.

Y voy a terminar.

Probablemente Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, Goytisolo y yo mismo estamos ensayando lo ya ensayado, estamos descubriendo el Mediterráneo, pero don Eugenio D'Ors, maestro de estética, solía decir que lo importante no era descubrir el Mediterráneo, sino navegarlo.

Y la novela puede que llegue a ser esa «otra cosa» de que hablábamos, porque algunos se dediquen a descubrir y otros a navegar, lo descubierto y navegado, pero como escribió don Pío Baroja: «La novela será filosófica, documental o de partido o de otra cualquier forma, pero seguirá preocupada por el hombre, su corazón, su espíritu y su destino»³⁵. Y nada más.

ajustado al tema, deja de ser un procedimiento *para convertirse en una visión inédita del hombre y del mundo*» (1958: 33) (cursivas originales).

³⁴ El paralelismo resulta poco ajustado y más parece debido a una autocensura, dada la absoluta disimilitud entre el tiempo histórico de Lope y el «actual» desde el que escribe Ignacio, en el cual, para combatir las «graves preocupaciones sociales», llegó a plantearse una literatura que puede calificarse de partido (en otros trabajos la hemos deslindado como corriente propiamente *social*, a diferencia de la *neorrealista*, más equilibrada y en la que sitúa nuestro escritor), si bien es cierto que Aldecoa mantuvo un claro discernimiento entre el *compromiso* y la *consigna*, según explicó en diversas ocasiones. También J. M.^a Castellet (1957: 101-104) entendía que «la literatura le pide hoy» al escritor responsabilidad y compromiso social pero no bajo una *creación dirigida*, que había ya fracasado incluso en los países donde se experimentó el llamado *realismo socialista*, y, curiosamente, cita a este respecto palabras de Camus, uno de los autores preferidos de Aldecoa a quien homenajeó en otro breve inédito.

³⁵ Pensamiento básico igualmente en su mencionado «Prólogo casi doctrinal sobre la novela».

PROBLEMAS PROFESIONALES DEL ESCRITOR

El escritor es en España individuo de muy endeble profesionalidad. No siempre el que profesa en la literatura tiene la suerte de que su profesión sea su trabajo, y hasta en ocasiones el que tiene como único trabajo la profesión literaria es peyorativamente en el ánimo de todos un *profesional*, voz cuyos sinónimos pudieran ser trapacero, vendido, ganapán o incapaz. Es cuestión de matices. Y en esta cuestión de matices entra la voz *autor*, que el pueblo usa restringidamente para el escritor de teatro o de cosas de teatro, como dedicación literaria más cualificada. Por eso, al plantear los problemas profesionales del escritor en esta comunicación³⁶, nos vemos obligados a distraernos en la gama que suponen las palabras que la titulan, tanto desde el escritor como desde la sociedad que acepta o no acepta este oficio. Hace algunos años, Alfonso Sastre escribió una breve nota en la revista *Cuadernos Hispano-Americanos*. Decía en ella: «Por lo visto, es un fenómeno mundial. A este paso la literatura desaparecerá como profesión y se convertirá en simple producto de los ocios del político, del médico, del militar, del diplomático, del ingeniero agrónomo. ¿Es la literatura –hemos llegado a preguntarnos a la vista del fenómeno a que nos referimos– una ocupación sustantiva o una tarea adjetiva? Sabemos, por lo menos, que en algún tiempo fue una ocupación sustantiva.

Pero nos parece, y lo decimos con una cierta y preocupada tristeza, que se está convirtiendo en una ocupación secundaria. Si a Churchill –cuyos méritos literarios no podemos discutir, por la sencilla razón de que no conocemos suficientemente su obra– le han concedido el Premio Nobel de Literatura [1953]; si ya en el plano nacional, se le ha concedido un importantísimo premio de novela a un médico ginecólogo enamorado de su profesión³⁷; si los diplomáticos, en sus ratos libres, escriben las mejores novelas y los mejores dramas, ¿qué juicio nos van a merecer los tozudos escritores que gastan toda su vida torpemente en la observación profunda de la realidad y en el estudio de las técnicas literarias y de los problemas de la expresión? Esos tozudos escritores están equivocados. Viven en un falso supuesto. Piensan –y, ya lo ven, están equivocados– que la literatura es una ocupación primaria y fundamental, que la literatura es una profesión. Esos tozudos escritores están montados al aire. Hace unos días se celebró un banquete en homenaje de un escritor amigo nuestro. Durante la cena, alguien preguntó a la mujer de nuestro amigo:

–Y su marido, ¿a qué se dedica? ¿Qué profesión tiene?

³⁶ Consta en la parte superior una anotación con letra de Josefina Aldecoa indicando el lugar donde fue pronunciada, la «Escuela de Arquitectura».

³⁷ Parece referirse a Santiago Lorén, autor de *Una casa con goteras*, Premio Planeta de 1953.

Nadie podía pensar que la profesión de nuestro amigo fuera, sencillamente, «la literatura»³⁸.

Ese «escritor amigo nuestro» al que se refería en su nota Alfonso Sastre, era yo; yo, que me sentía escritor, que vivía para y de la literatura, que publicaba libros regularmente con alguna fortuna y que me consideraba incluido en el escaso rol de los escritores profesionales españoles.

Por eso, ahora, que me planteo ante ustedes esta comunicación —*Problemas profesionales del escritor*—, dudo entre el duro e irritante realismo que acompaña mi experiencia personal y el hermoso y romántico juicio orteguiano: «El arte y la pura ciencia viven de ser problemas, y sólo pueden interesar sinceramente a gloriosos equipos de aventureros»³⁹. Es decir, entre lo que es un escritor y lo que es la literatura; entre la cotidianidad de un oficinista, que se piensa como tal, de la literatura, y su literatura; entre los problemas del escritor con respecto a su quehacer y su quehacer como problema en sí.

A pesar de la aparente división entre hombre y obra, todo ello forma una unidad como problema, porque yo no creo que el hombre se pueda separar de su obra, sino que es su obra, quiero decir que más que vinculación de hombre a criatura, es un ensanchamiento y una realización del hombre⁴⁰.

Hablaba de la gama que supone las palabras que titulan esta comunicación, tanto desde el escritor como desde la sociedad que acepta o no acepta este oficio de escritor. Por aquí he de empezar. ¿Cómo en España considera un escritor el oficio de escribir? Parece que el mismo escritor duda de que su oficio sea un oficio, de que su profesión sea una profesión. Parece también que las dudas sólo se alcanzan con una cumplida experiencia de escritor. El escritor duda de su profesión, precisamente en el punto de su vida que comienza a ser, o ya lo es, un profesional de la literatura. Es paradójico pero es así. Escribir sólo puede ser llorar a esas alturas de la profesión, cuando su economía está basada en el oficio, cuando su personalidad se afirma en el oficio, cuando su vida está implicada en el oficio. Esas dudas no solamente se le despiertan al escritor sino que se le despiertan desde su entorno, desde la sociedad en la que vive. No parece que la sociedad española acepte una profesión que no está preparada para entender, una profesión que dentro del pragmatismo elemental de hoy en España es algo que cabalga entre lo estrambótico, la ruina, la chaladura, el ocio y las perversas ideas foráneas. Una sociedad tan esquilmada de inquietudes intelectuales, tan perezosa mentalmente, tan

³⁸ Sastre, 1953. Hacemos unas mínimas correcciones confrontando este original publicado.

³⁹ Por ello, en el arte y la ciencia pura, como actividades más libres, puede detectarse cualquier cambio de sensibilidad colectiva, según reflexiona Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo*, *La deshumanización del arte* o *En torno a Galileo*, entre otros libros.

⁴⁰ Es una concepción nuclear en su *poética*.

anacrónica y prejuiciada como la nuestra, tiene que ser por naturaleza hostil al escritor. Naturalmente esta sociedad ostraría segregaría una perla de unos cuantos centenares españoles, pocos centenares que piensan. Y añadiré que estos pocos centenares forman cuerpo con el escritor y acaban, también, dudando de que la literatura sea una tal profesión, aunque llenos de generosidad concedan que es una heroicidad, un martirio o algo grande y hermoso.

Es, pues, uno de los problemas de la profesionalidad del escritor su misma profesionalidad.

Después de esto casi no habría que añadir más, pero puesto que la literatura sigue, aunque con dificultades, haciéndose en nuestro país, es necesario hablar de cómo se hace, por qué se hace y cuáles son las trabas que encuentra para su normal desarrollo.

Es espantoso aunque posible escribir libros al margen de la sociedad en la que se vive, porque esta sociedad tenderá irremisiblemente a ahogarlos. La colectividad pide un tipo de comida, las escasas veces que nuestra colectividad tiene esta clase de hambre literaria, y el escritor cocina unos manjares que las más veces son considerados de olor apestoso, de contenido corrosivo, o, como no hace mucho tiempo se decía en un diario de gran circulación, «recogiendo de los albañales y del inframundo», etc., etc. No obstante, hay escritores que segregan aquello que la sociedad pide, y estos son con toda evidencia recompensados.

El escritor, pues, que intenta mejorar la sociedad en la que vive, que intenta colaborar en la medida de sus fuerzas para que esta sociedad se desperce de su siesta permanente y eche adelante, se encontrará con que lo que hace no es grato o es molesto y a veces profundamente ofensivo. La sociedad tiene para corregir esta literatura su organización represiva. Esta organización crea dos problemas por lo menos. El primero en sí, puesto que su fuerza la hace capaz para disminuir o eliminar todo aquello que no esté enquistado en los supuestos sobre los que se asienta. El segundo por sí, porque el solo hecho de su experiencia obliga al escritor a una gimnasia verbal que disimule, cuando no oculte totalmente o suprima, todo lo que por temor a la organización represiva se le hace sospechoso. Es el eterno juego de la censura que implica inmediatamente una autocensura. Mas la sociedad queda todavía aguardando al escritor, que puede ser rechazado por los mismos motivos que la autocensura lima y la censura tacha, en el caso de que su literatura pase esos dos filtros. Creo que es de todos conocida la zafiedad intelectual que distingue muchos de los juicios censorios del órgano, que yo considero más que depurador, como pretende, represivo.

Hablar a ustedes de la modesta economía del escritor, dependiente, en su mejora, de una progresión geométrica de trabajo, sería perdernos por vericuetos interminables y laberínticos que nos conducirían irremediabilmente a toparnos con la Sociedad de Autores, a la que han pertenecido sólo los «autores», pero no

los escritores de libros, ni los publicistas. Hoy ya pertenecemos⁴¹ y no hay duda de que nos dará cierta holgura económica. Esta economía más saneada repercutirá o por lo menos debe repercutir de alguna manera en la obra individual y colectiva, porque el escritor podrá trabajar menos urgido, podrá trabajar con mayor responsabilidad.

Estos problemas del escritor hasta ahora apuntados son aquellos que podríamos denominar como externos en cierta medida a su creación y como más interesantes y generales desde el orden gremial. Bien, es desde aquí cuando se plantean otros problemas. Problemas de la creación literaria, problemas del porqué y para qué de la literatura, problemas del compromiso del escritor con su tiempo, etc., etc.

Por lo pronto, el escritor es un hombre dentro de la sociedad y comprometido de una forma especial con ella. A veces el compromiso sustituye a la literatura y se hace una subversión de valores. Muchos libros cargados de buena fe, pierden por su categoría de simples alegatos el auténtico valor literario que podían haber tenido, porque el escritor fía más en aquellos que en estos. Quiero recordar al propósito la frase de Sartre en *¿Qué es la literatura?*: «El compromiso no debe inducir en modo alguno a que se olvide la «literatura» y que nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene»⁴².

Pero probablemente hay momentos en que el alegato debe sobreponerse a la literatura, como hay momentos en que es necesario y natural el grito. Sin embargo, para gritar se hace necesario saber gritar. Permítanme una breve divagación sobre la materia gritada en literatura, sobre eso que hemos dado en llamar «literatura social». Me acuerdo haber leído en un prólogo de O'Flaherty a un libro de Grant⁴³, *De la mina al cementerio*, que «él no tenía la culpa de que su mundo circundante fuera negro y feo, que él escribía de lo que tenía cerca y le hería». Añadiendo: «Pido a mis críticos que construyan un mundo de color de rosa y yo automáticamente me teñiré de rosa». En estas dos frases se encierra la grandeza y servidumbre de la «literatura social». Esa literatura gritada termina su función social en

⁴¹ «Hoy ya pertenecemos»: escrito a mano, en sustitución de «El día en que los escritores de libros entren en la Sociedad de Autores, cosa que se pretende», se deduce que por haber pronunciado la conferencia en fechas distintas, entre las que se produce el hecho al que se refiere. Consultada la Sociedad General de Autores, obtenemos los datos de su ingreso en ella en 1959, con el número de socio 331, pero en calidad de «autor dramático y argumentista y guionista», pues la SGAE siguió sin acoger a novelistas y narradores.

⁴² En la «Presentación de *Les Temps Modernes*», (Sartre, 1950: 23).

⁴³ Por error escribe Green, pero se trata de J.C. Grant, cuya obra *De la mina al cementerio*, prologada por Liam O'Flaherty y traducida del inglés por Eloy Benítez, fue publicada en Madrid, Cenit (Argis), col. La novela proletaria, 1931.

tanto en cuanto acaba el problema del «mundo circundante negro y feo», probablemente pasa a ser solamente historia literaria, acaso con letra minúscula, perdida entre los paréntesis de los textos de los escolares futuros. Pero la literatura rosa cuando el mundo «circundante es negro y feo», impide la conciencia de la realidad y supone una traición a la colectividad, aunque gran parte de esta colectividad la tome por buena y guste de ella⁴⁴.

Los problemas de la creación literaria en sí suelen ser problemas mucho más subjetivos de lo que imaginan los críticos, decididamente dados a las clasificaciones escolásticas, que piensan en la rigidez de unas formas y en las limitaciones de una tendencia. Bien, a este respecto no estoy de forma alguna con los críticos y no creo en las escuelas literarias sino en los escritores individualizados, distintos y solos. «A fin de cuentas –decía Sartre–, una novela no es una aplicación concertada de la técnica norteamericana, ni una ilustración de las teorías de Heidegger, ni un manifiesto surrealista [...] Es la azarosa empresa de un hombre solo»⁴⁵.

En esta azarosa empresa de un hombre solo es muy difícil penetrar, a no ser que él nos facilite una confesión, nos ilustre con un autoanálisis. Aquí es donde comienzan los que podríamos llamar otros «problemas del escritor». Sospecho que los más importantes.

⁴⁴ Es significativo a este respecto el manifiesto titulado «El arte como construcción», publicado por otro compañero generacional y amigo, el dramaturgo Alfonso Sastre, en la madrileña revista *Acento cultural* en 1958 acerca de la «función justiciera» del arte que denomina «de urgencia», entre cuyos asertos podemos leer: «Lo social es una categoría superior a lo artístico [...]» (punto 9), «Precisamente, la principal misión del arte, en el mundo injusto en que vivimos, consiste en transformarlo [...]» (punto 10); pero en seguida advierte que «Sólo un arte de gran calidad es capaz de transformar el mundo. Llamamos la atención sobre la obra mal hecha. [...] El arte «panfletario» es rechazable desde el punto de vista artístico (por su degeneración estética) y desde el punto de vista social (por su inutilidad)» (punto 11). Recogido en Sastre, 1965: 16-24 (citas textuales en p. 18).

⁴⁵ En «La nacionalización de la literatura», (Sartre, 1950: 31-32).