

La Generación de la República: la narrativa

SARA BAMBA ALÍA
Filóloga

Para poder comprender cómo es y a qué inquietudes responde la novela escrita durante el periodo comprendido entre 1931 y 1936, es imprescindible conocer lo que está sucediendo unos años antes, porque es en ese espacio de tiempo donde se gestan los planteamientos novelísticos que cristalizarán durante la Segunda República. A esto se añade el hecho de que los protagonistas de este momento al que nos referimos eran fuertes opositores a la Monarquía y fervientes defensores de un sistema republicano, lo que influirá, evidentemente, en la temática e intención de sus novelas. Históricamente hablamos de un periodo convulso: la Primera Guerra Mundial ha sumido a Europa en una desorientación existencial que, en el universo artístico, se transformará en un arte vanguardista y deshumanizado, reflejo de la búsqueda de otros mundos (interiores o suprarreales) para huir de la desintegración tras la guerra. Esta vanguardia será dura e injustamente criticada amparándose en su despreocupación por la realidad social que circunda a los autores. De ellos se decía que vivían en una «torre de marfil» para permanecer aislados del mundo real y de los acontecimientos histórico-sociales de la época. En mi opinión, esto no es exactamente así, ya que sus expresiones artísticas renovadoras y de ruptura son una consecuencia directa del mundo que les rodea... Pero eso ya es otro asunto diferente al que nos ocupa aquí.

Otra circunstancia histórica es fundamental para la cultura y la literatura españolas del momento: la Revolución rusa de 1917. Entre 1918 y 1920, el llamado «trienio bolchevista», los obreros comenzarán a leer incansablemente. Como el 60 por 100 de la población es analfabeta, siempre había alguien que leía al resto de sus compañeros folletos, pasquines, prensa o libros. Tuñón de Lara¹ plantea que entre 1917 y 1923 se da en España una recepción del pensamiento social análogo al de los últimos decenios del siglo XIX. Editoriales como Biblioteca Nueva comienzan a publicar en esta época la literatura surgida de la Revolución rusa y además se traducen numerosas obras de autores alemanes, franceses y americanos, como Henri Barbusse, Upton Sinclair o John Dos Passos, que tras la Primera Guerra Mundial incorporaban en sus novelas un nuevo humanismo y una marcada denuncia antibelicista que clamaba en favor de la justicia so-

¹ M. Tuñón de Lara, en *La España del siglo XX*, I, Madrid, Akal, 2000, p. 125.

cial. De estos escritores tomaron el método de analizar la realidad y la postura con la que debía situarse el intelectual en la vida. Por tanto, está gestándose en nuestro país un movimiento intelectual progresista que lee atentamente las obras que proceden del exterior y que, incluso, viaja al extranjero para poder transmitir esas inquietudes sociales que están teniendo lugar en otros países.

La Dictadura del general Primo de Rivera pondrá freno a este movimiento de denuncia social que estaba surgiendo y será, al mismo tiempo, un revulsivo para que los escritores pongan definitivamente sus plumas al servicio de las ideas. Como en toda dictadura, existía una censura que evitaba la circulación de ciertas obras y que era especialmente rigurosa con las revistas y publicaciones periódicas y, sin embargo, no sometía a revisión las obras de más de doscientas páginas. ¿A qué responde este criterio tan inquietante? La razón es que pensaban que las novelas no iban a ser leídas por los obreros debido a su complejidad, su gran extensión y su elevado precio. Por eso entre 1926 y 1928 se empieza a abrir paso la literatura de corte progresista y así, por ejemplo, del *Tirano Banderas* (1927) de Valle-Inclán se venden en tres meses 10.000 ejemplares. Entre 1923 y 1928, el panorama de la narrativa en nuestro país se debate entre el gran éxito de ventas que cosecha la novela erótica de Alberto Insúa, Pedro Mata, José Mas y Eduardo Zamacois, y los títulos publicados en la colección Nova Novorum de la editorial *Revista de Occidente* (dirigida por José Ortega y Gasset) con autores como Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Ramón Pérez de Ayala y Rosa Chacel, entre otros. Esta colección es la proyección novelística de los postulados teóricos y estéticos formulados por Ortega y Gasset en 1925 en su ensayo *La deshumanización del arte*, donde teoriza acerca del nuevo hacer de vanguardia que en aquel momento irrumpía con fuerza en la escena literaria. En él preconiza una visión elitista del arte, que ha de ser deshumanizado, es decir, no ha de tener una intención social, sino que ha de ser simplemente el «arte por el arte». Con respecto a la función social de la obra artística, dirá: «Tomar el arte por el lado de sus efectos sociales se parece mucho a tomar el rábano por las hojas o a estudiar el hombre por su sombra»². El magisterio de este libro fue enorme y tuvo mucha repercusión, tanto en las tertulias literarias como en las obras que se estaban escribiendo en ese momento. Y, curiosamente, a estas tertulias asistió un joven José Díaz Fernández que se convertiría después en una figura imprescindible por rebatir los planteamientos deshumanizados que defiende fervientemente Ortega y Gasset.

En 1927, Díaz Fernández funda junto a un grupo de intelectuales, entre los que están Antonio Espina y Joaquín Arderfús, la revista *Post-Guerra*, publicación política y literaria de vanguardia y estandarte de constante desafío a la Dictadura. Este grupo quería que los intelectuales se implicaran en las luchas obreras para transformar las estructuras sociales, de tal manera que la literatura quedara integrada en esas luchas y se convirtiera en un arma de cambio y de revolución. Más adelante fundan la empresa editorial Ediciones de Oriente y, en 1930, la revista *Nueva España*, que propugna desde sus páginas acercar el arte a las masas e incorporarlas como tema literario. En 1931, Díaz Fernández publica *El nuevo Romanticismo*, donde se expone de manera teórica y casi programática (al igual que hiciera Ortega y Gasset) la nueva sensibilidad literaria que se ha ido gestando en los años anteriores. En este ensayo, el autor diserta, principalmente, sobre la mujer, sobre el cambio en los planteamientos artísticos y en la misión del arte, sobre política y sobre las posibles causas del atraso en el que se ve sumida España. En 1931 a propósito de la publicación de *Campesinos*, de Arderfús, escribe Díaz Fernández:

² J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Austral, 2000, p. 47.

Disipada la polvareda de los «ismos», sin un índice de obras verdaderamente sustanciales, dejándonos por toda herencia unos cuantos libros sin otra importancia que la de un juego de metáforas a cargo de unos hijos de familia, la generación presente enfila ahora el horizonte del arte social, núcleo de las preocupaciones de nuestro tiempo³.

En el nuevo romanticismo que pretende Díaz Fernández, no figura la recuperación de «la hinchazón retórica»⁴ que caracterizó a dicho movimiento, sino que aboga por esta tendencia en cuanto que «los románticos levantan las barricadas del corazón. Es decir, colocan lo humano en primera línea»⁵. Así, el autor considera que

se necesita sencillamente un nuevo romanticismo. Yo lo auguro para el arte y para la vida. Europa ya no puede más de cansancio, de escepticismo y de desconcierto⁶.

El arte será ahora un instrumento de lucha política donde el hombre y sus pasiones, sus luchas y sus problemas constituirán el hilo argumental. Esta renovación reside tanto en la forma como en el contenido, puesto que las novelas ensayan una estructura fragmentaria, de relatos, de reportaje, de escenas hiperrealistas que se mezclan con arriesgados ejercicios vanguardistas. En 1928 empieza verdaderamente el auge de este tipo de literatura: Arderús publica *La espuela* en 1927; en 1928 aparece *Imán*, de Ramón J. Sender, cuya temática enlaza con la de *El blocao* de Díaz Fernández, esto es, la Guerra de Marruecos, ambas novelas en la misma línea antibelicista y antiimperialista. Otro texto narrativo de este autor es *La Venus mecánica*, publicado en 1929, que plantea la degradada situación social de la mujer y el cambio de actitud en el intelectual pequeño burgués que descubre la necesidad de apoyar la causa de la clase obrera.

Al culminar la Dictadura empiezan a publicarse una enorme cantidad de libros políticos y «humanizados» que se denominan literatura «de avanzada»; al mismo tiempo, la novela erótica deja por fin de interesar. A pesar del elevado índice de analfabetismo que había en España, como ya mencionamos anteriormente, cada vez se lee más y la lectura deja de ser algo perteneciente a una elite selecta. Es importante destacar que durante el primer gobierno republicano se fundan unas tres mil bibliotecas en las que se demandaron más de dos millones de lecturas, y al mismo tiempo proliferan las editoriales que difunden la literatura revolucionaria y con preocupaciones sociales. En este momento, Díaz Fernández no publica novelas, pero continúa con su labor periodística, y Arderús entra de lleno en los planteamientos revolucionarios de la narrativa. Recién instaurada la República, declara en la revista *Nosotros*:

La novela revolucionaria no puede ser otra que la proletaria. Es ya momento de que los escritores que sientan conciencia de clase empiecen a escribir en forma y defensa proletaria⁷.

Su estela será seguida por otros autores como César M. Arconada, Manuel Benavides y Andrés Carranque de Ríos. Vamos a detenernos aquí para hacer una observación, y para hacer justicia a todos ellos: es indudable que esta narrativa constituye un periodo importante en la no-

³ Apud J. Esteban y G. Santonja, *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*, Madrid, Hiperión, 1977, p. 108.

⁴ J. Díaz Fernández, *El nuevo Romanticismo*, Madrid, José Esteban, 1985, p. 42.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷ J. Arderús en *La Libertad*, 12 de julio de 1931, apud Esteban-Santonja, *op. cit.*, p. 108.

vela del siglo XX en España y ha sido, en muchas ocasiones, ignorada y denostada por la crítica, incluyendo todas las obras en la calificación de «panfletarias». Por ello, sería necesario que se hicieran más revisiones de la novelística de la época y se dejaran de usar calificativos retrógrados que han de ser sustituidos por otros elegidos con rigor y sin implicaciones políticas. Por ejemplo, Eugenio G. de Nora en *La novela española contemporánea* describe así a estos novelistas:

Los medios técnicos y estilísticos de estos escritores, su concepción y enfoque de la novela adolecen también, con frecuencia, de la misma confusión y del carácter residual y arbitrario que señalamos en sus posiciones ideológicas⁸.

Otro historiador de la literatura, Juan Chabás, en su *Literatura española contemporánea*, titula el capítulo dedicado a esta época como «La crisis de la novela», lo que ya es revelador, y retrata así el panorama literario en lo que a narrativa se refiere:

O bien escribieron bajo la inspiración de las teorías sobre la novela sostenidas por Ortega [...] o han pretendido hallar su camino en la continuidad de la línea realista de finales del siglo XIX, tratando de modernizar su estilo y de encontrar acento personal, como Díaz Fernández, o bien han buscado un nuevo realismo influidos por una concepción social del arte en general y de la novela especialmente⁹.

Es altamente significativo un testimonio de Sender, publicado en 1934, en el que hace referencia a la supuesta crisis de la novela:

Ahora no es que esté en crisis la novela, sino la manera novelesca, por ejemplo, de Pérez Galdós, perfectamente adaptada y ligada al liberalismo medioburgués de su tiempo [...]. Una prueba de que la pasión de la novela existe en las gentes y en el ambiente es el interés por el alto reportaje, por los «sucesos novelescos» que hacen aumentar la tirada de los periódicos. ¿Qué es lo que busca la gente en todo esto sino la novela?¹⁰.

Es importante señalar que estos autores representan a un grupo de la pequeña y mediana burguesía que quiere participar en la problemática de la clase obrera porque había sido completamente olvidada por la literatura inmediatamente anterior. Cito algunos de los títulos más relevantes: *Siete domingos rojos* y *La noche de las cien cabezas*, de Sender; *Campesinos*, de Arderius; *Reparto de tierras*, de Arconada; *Uno*, de Carranque de Ríos. En líneas generales, estas novelas significan el rechazo de la sociedad burguesa y de sus planteamientos, que ahogan e impiden el desarrollo del proletariado. Nos muestran la forma de vida del obrero, sus preocupaciones, sus miserias, su precaria situación laboral y vital, y reclaman el acceso de esta clase a la cultura. Es, en fin, el retrato de una realidad imperante que se había mantenido silenciada en años anteriores. Hay que contextualizar mucho el momento histórico para no dejarse llevar por posturas ideológicas en uno u otro sentido y emitir juicios que poco o nada tienen que ver con la literatura. La si-

⁸ E. G. de Nora, *La novela española contemporánea*, II, Madrid, Gredos, 1962, p. 11.

⁹ J. Chabás, *Literatura española contemporánea*, Madrid, Verbum, 2001, p. 563.

¹⁰ R. J. Sender, *Proclamación de la sonrisa*, Madrid, Pueyo, 1934, p. 140.

tuación de la clase obrera era realmente patética, y el artista, el literato, se sintió en la obligación de luchar contra esa situación injusta e inhumana a través de la literatura, que era su principal o única arma de combate contra las injusticias sociales. Tan importante como las propias novelas era el debate literario que se producía en numerosas publicaciones sobre el compromiso del escritor con su obra. Se reflexiona acerca de cómo la literatura anterior ha retratado a la clase obrera con personajes accesorios que no tenían ninguna importancia, ya que el burgués era el protagonista absoluto. Desde las revistas se planteaban cuestiones a los nuevos escritores sobre este tipo de cuestiones; una de ellas se publicó en el *Almanaque Literario* en 1935 y hacía tres preguntas acerca de si la literatura debía estar o no al margen de las inquietudes sociales del tiempo presente y si era adecuado que el autor pusiera su pluma al servicio de una propaganda política y social. Otros autores se plantean en sus escritos que el hombre, como individuo, es un ser que vive insertado en el medio social, por tanto, ha de cantar a ese medio social. El periodo fue tan fértil en debates metaliterarios en torno a la misión del escritor y su obra, y tan rico en posibilidades temáticas que hasta entonces nunca se habían planteado, que Valle-Inclán le llegó a decir a Sender:

Vivimos una época especialmente propicia para que se produzcan acontecimientos literarios. Las condiciones sociales de este período son las más a propósito para que surja un nuevo Cervantes y un nuevo *Quijote*¹¹.

Como ejemplo concreto de una novela de la época he decidido centrarme en *Tea rooms*, una obra de Luisa Carnés publicada en 1934, y ello por diversos motivos: uno de ellos es que introduce la problemática de la mujer obrera desde una perspectiva femenina y real, ya que Luisa Carnés comenzó a trabajar en un taller a los once años. Otros autores ya habían planteado la situación de la mujer obrera, como Díaz Fernández en *La Venus mecánica*, cuya protagonista se veía abocada a la prostitución o al matrimonio con un hombre que pudiera mantenerla. *Tea rooms* es un buen ejemplo, como otros muchos de la época, pese a lo que haya dicho la crítica, de un texto de excelente calidad literaria en el que se refleja cómo es la existencia de unas mujeres empleadas en un salón de té por una mísera cantidad de dinero, es decir, una novela en que se refleja la vida de la mujer obrera de la época, algo insólito hasta el momento. La protagonista, Matilde, es una mujer trabajadora que tiene claro que no va a casarse con ningún hombre para sobrevivir, porque se está gestando un movimiento político y sindical que puede respaldar sus derechos como trabajadora y como mujer. En este texto tales reivindicaciones no constituyen un panfleto; son, sin embargo, el retrato de una sociedad en la que los trabajadores tenían unas condiciones laborales miserables; por ello la literatura se adentró en su mundo para que esa situación fuera conocida y denunciada.

Al hablar de la prosa durante la República no podemos olvidarnos del *Juan de Mairena* de Machado, y digo prosa para no entrar en debates bizantinos de género, ya que el autor lo dejó claro al titular su obra: *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Fue publicado por entregas en la prensa entre 1934 y 1936. Es importante destacar que Machado se había adherido al Comité de Escritores por la Defensa de la Cultura. Podríamos hablar extensamente de esta obra por sus reflexiones literarias, filosóficas, religiosas y políticas, entre otras muchas, pero lo que queremos resaltar aquí es que este libro, mediante las lecciones que un profesor im-

¹¹ R. J. Sender, «El novelista y las masas», *Leviatán* (mayo de 1936), *apud* Esteban-Santonja, *op. cit.*, p. 159.

parte a sus alumnos, impulsa el espíritu crítico, la observación atenta de la realidad del momento, la igualdad ante el saber, y aboga porque la cultura llegue a todas las capas de la sociedad. Así lo expresa irónicamente:

Nada parece que deba aconsejarnos la defensa de la cultura como privilegio de casta, considerarla como un depósito de energía cerrado, y olvidar que, a fin de cuentas, lo propio de toda energía es difundirse [...]. Digo esto para que no os acongojéis demasiado porque las masas, los pobres desheredados de la cultura, tengan la usuraria ambición de educarse y la insolencia de procurarse los medios para conseguirlo¹².

Y también lo manifestó así en 1934: «Que las masas entren en la cultura no creo que sea la degradación de la cultura, sino el crecimiento de un grupo mayor de hombres que aspiran a la espiritualidad»¹³. Sin embargo, en *Juan de Mairena* dirá: «A las masas que las parta un rayo. Nos dirigimos al hombre, que es lo único que nos interesa»¹⁴. Y es que, en definitiva, está expresando lo mismo, pero hilando aún más fino y con mayor precisión: lo que importa es el hombre con toda su problemática; el individuo en definitiva; el lado humano, independientemente de la clase a la que se pertenezca. Machado tenía miedo de que la masa eliminara al individuo que hay en cada obrero, en cada burgués o en cada aristócrata. Por ello, para terminar, nos quedaremos con una frase del final de *Juan de Mairena*:

El que no habla a un hombre, no habla al hombre; el que no habla al hombre, no habla a nadie¹⁵.

¹² A. Machado, *Juan de Mairena*, A. Fernández Ferrer (ed.), Madrid, Cátedra, 2003, p. 162.

¹³ En Alardo Prats, «Los artistas en nuestro tiempo: conversación [...] con el insigne poeta Antonio Machado», *El Sol*, 9 de noviembre, 1934.

¹⁴ A. Machado, *op. cit.*, p. 273.

¹⁵ *Ibid.*, p. 353.