

LA "NOVELA SOCIAL" Y SU SIGNIFICACIÓN DURANTE LA SEGUNDA DICTADURA

IGNACIO SOLDEVILA-DURANTE

En la situación enrarecida de la segunda dictadura española, que se hubo de prolongar durante tres decenios, la literatura se convirtió, para las nuevas promociones de intelectuales, en la casi única forma de manifestación de la crítica socio-política. Es así como la literatura habría de adoptar un tono más o menos comprometido a tenor de las actitudes más o menos resueltamente opuestas al régimen por parte de los escritores. El compromiso dependió también de las ilusiones más o menos seriamente mantenidas acerca de la eficacia de la obra literaria como instrumento político, como despertador de inquietudes o simplemente como medio de mantener encendido el fuego de la oposición en los enemigos de la dictadura. Así ocurrirá encontrar en el mundo literario de la posguerra un cierto número de escritores, sobre todo entre las generaciones jóvenes, que a pesar de su desafección por el régimen, dedicarán su obra literaria a temas y cuestiones que no reflejan de manera directa sus compromisos políticos. Esta actitud, como veremos, habría de generalizarse tras una toma de conciencia colectiva de la ineficacia de la "novela social" como instrumento de acción política.

Pero durante un decenio, a partir del éxito literario de obras como *La colmena* de Cela o *La noria* de Luis Romero (1951-52), los novelistas españoles de las jóvenes generaciones que habían adoptado actitudes políticas socialistas creyeron en la eficacia de la literatura como arma política. No habría sin embargo que olvidar que, paralelamente a la aparición de la llamada novela social, la poesía adopta igualmente nuevos rumbos, y que el compromiso en ella manifiesto pudo expresarse más libremente gracias a la actitud permisiva de la censura frente a un género que, por su escasa difusión, se consideró inoperante. No fue tampoco excepcional el caso de poetas que decidieron igualmente escribir novelas con el mismo talante comprometido. Baste como muestrario recordar *El empleado* de Enrique Azcoaga (1949); *Lázaro calla* (1949), *Lo uno y lo otro* (1962) y *Los buenos negocios* (1966) de Gabriel Celaya; *Las últimas horas* (1950) y, sobre todo, *Proceso personal* (1955) de José Suárez Carreño; *El libro de Caín* de Victoriano Crémer (1958); *Central eléctrica* de Jesús López Pacheco (1958) y *Dos días de septiembre* de J.M. Caballero Bonald (1962).

Parece hoy reconocido que el nacimiento—o la revitalización—del "realismo social" en España fue el resultado de la accesión al mundo de las letras de una nueva generación, y es habitual atribuir el papel de precursor inmediato a Cela por su novela *La colmena*, y los de promotor y de mecenas, respectivamente, a José María Castellet y a los editores Seix-Barral. Pero otras editoriales han contribuido ampliamente a este desarrollo—Destino de Barcelona, Castalia, de Valencia—y buen número de escritores de las generaciones mayores adoptarían actitudes paralelas que permiten identificarlos con las actividades literarias de

los recién llegados.

El esclarecimiento del fenómeno literario que en los años 50-60 se denominó con el término de *novela social* nos parece de extremada importancia hoy. En efecto, cuando consideramos los antecedentes de la segunda y tercera décadas de nuestro siglo, comprobamos que la primera oleada de *novela social* coincidió con la accesión al poder de un régimen dictatorial, y que, tras la proclamación de la segunda república en 1931, ese tipo de novela subsistiría únicamente entre los escritores de extrema izquierda —anarquistas y comunistas— para los que la república burguesa no era sino un régimen de transición hacia un nuevo estado. Por oposición a estos últimos se vio por entonces aparecer una literatura anti-revolucionaria y anti-republicana hoy completamente olvidada pero que constituyó un fenómeno igualmente significativo.

De hecho, bajo el título de "novela social" se ha tendido a encubrir lo que, en términos más precisos, convendría llamar "novela socialista," cuya intención, no por implícita menos real, es despertar o iluminar la conciencia frente a las injusticias de la clase dominante burguesa en el estado dictatorial. Es curioso señalar que las denominaciones "social" y "sociológica" se han utilizado para describir en el pasado siglo novelas cuya intención era igualmente la concienciación del lector frente al antiguo régimen, en nombre de un republicanismo burgués y anticlerical. Desde la aparición del *Contrato social* de Rousseau resultaba imposible imaginar una construcción novelesca en la que se ignorase que "el hombre no está solo, vive en una sociedad, en un medio social" e incluso, en el naturalismo francés, se considera como la labor del novelista "el estudio del trabajo recíproco de la sociedad sobre el individuo y del individuo sobre la sociedad."¹ En ese sentido podía decir César Barja que la novela de Galdós era "una novela esencialmente social."² Y el mismo valor tiene la afirmación del novelista contemporáneo no identificado que cita Pablo Gil Casado, refutando la negativa de éste a reconocer carácter social a su novela: "Toda novela debe ser realista, y puesto que la realidad humana es social, toda novela, en este aspecto, es social."³

Social, en esos contextos, tiene una denotación exclusivamente científica, y puede equipararse a *sociológica*, es decir, que responde a la sociología ajustándose a los postulados de esta ciencia. Así Zola pudo subtítular la serie novelesca de los Rougon-Macquart "Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire" (1871-1893). La novela social o sociológica, en ese sentido, será, pues, la que estudie los efectos de las condiciones sociales y económicas en un tiempo y lugar determinados sobre los hombres y sus conductas. Sin embargo, ni Blzac ni el Dickens de *Hard Times*, cuyas novelas podrían en ese sentido calificarse de sociales, tuvieron la idea de tal autodenominación.

De otra parte, ya hemos indicado que bajo el término *social* se ocultó eufemísticamente durante la dictadura franquista la intención política de modificar la sociedad a través de la concienciación del lector a la *injusticia social*. Tampoco esta actitud, que integra lo científico de la sociología a lo político del socialismo, es original de nuestros medios literarios ni de los años cincuenta de nuestro siglo. Ya en 1839, Eugène Sue, socialista falansteriano, llamó "Comédie sociale" *Le législateur*, que, junto con *Le juge*, sería reeditada en 1846 con el título global de *Comédies sociales*. Entre nosotros, el olvidado W. Ayguals de Izco publicaba en 1851 *Pobres y ricos. La bruja de Madrid*, con el subtítulo de "novela de costumbres sociales," y Alejandro Sawa, al publicar en 1887 *Declaración de un vencido* con el subtítulo de "novela social" afirmaba: "estas páginas pueden servir de pieza de acusación el día, que yo creo próximo, en que se entable un proceso formal contra la sociedad contemporánea. Auxilio a los historiadores del porvenir publicándolas." En esta utilización del término *social* es, pues, evidente, su supeditación a la intención crítica, reformista, en una palabra, política y revolucionaria. Dentro de esa trayectoria vendrán a inscribirse, durante la dictadura de Primo de Rivera y, posteriormente durante la Segunda República burguesa, los novelistas sociales así denominados y estudiados por Eugenio G. de Nora, en el segundo volumen de su *Novela española contemporánea*.

Mas dentro de esta corriente de compromiso socio-político no existe un vacío entre los precedentes de fin de siglo y la novela de mediados del nuestro. Entre ambos extremos, se han atribuido a sí mismos o se les ha atribuido una intención social reformista escritores tan alejados como el naturalista tardío Vicente Blasco Ibáñez (particularmente sus llamadas "novelas de rebeldía o sociales"—*La catedral* [1903], *El intruso* [1904], *La bodega* [1905] y *La horda* [1905] según opinión de diversos tratadistas), Felipe Trigo (particularmente su novela *Jarrapellejos*), pasando por los López Pinillos, Cigés Aparicio, Eugenio Noel, y tantos otros, de los cuales algunos podrían ideológicamente adscribirse al socialismo utópico bajo cualquiera de sus facetas, y el resto tiene vagas nociones de la ideología pero está temperamentalmente unido a ellas a través de su marcado populismo. Se llega, en fin, durante el período de la primera dictadura, al grupo de escritores socialistas que, como Luis Araquistain, Julián Zugazagoitia, Julián Gorkin, son a un tiempo líderes políticos y notables escritores.⁴

Tras la guerra civil, durante la cual la literatura política conoció un extraordinario desarrollo, siguiendo las dos grandes líneas ideológicas de la segunda República, la pseudo-victoria de la tendencia contra-revolucionaria, todavía inconsciente de haber servido a la antirevolución conservadora, se manifiesta en literatura por un primer movimiento en el que la inercia polémica viene aún mezclada con la euforia triunfalista. Pero sin contar la mediocre calidad literaria de las novelas de este momento, el carácter esencialmente polémico de esta forma de literatura novelesca debía perder pie y acabar girando en el vacío, ya que el antagonista hipotético de la discusión había desaparecido

en la cárcel, el exilio, el campo de concentración o la paz impuesta de los cementerios.

Para volver a encontrar un contexto favorable al renacimiento de la novela de crítica sociopolítica, hubo que esperar a que las repercusiones de la represión dictatorial, de la mala gestión administrativa y de la situación política internacional creasen un cierto descontento en las élites intelectuales del país, y particularmente en muchos de los antiguos falangistas, de los cuales un buen número eran ya tráfugas del comunismo y del anarquismo, o que habían dudado durante los años treinta entre el socialismo y el "nacional-socialismo," y que, a más o menos corto plazo se pecataron de su derrota ideológica a manos de la dictadura burguesa. De hecho, tanto Cela como Torrente Ballester, Zunzunegui, Delibes, Luis Romero, J.L. Castillo Puche o José Luis Vilallonga—este último se exiliaría rompiendo abiertamente con el régimen—estuvieron todos implicados en la victoria franquista. Ellos serán los primeros que resuciten la idea de una literatura política para combatir, bien el sistema como tal, o bien las deformidades más aparentes del mismo.

Hubo que esperar, por otra parte, la acesión a la mayoría de edad literaria de jóvenes escritores que habían sido testigos y víctimas inocentes de la guerra. No estando como los anteriores comprometidos personalmente en la victoria, aunque entre ellos no faltasen hijos de jefes del nuevo régimen y de los burgueses enriquecidos en el estraperlo de la posguerra, su actitud no podía ser nunca considerada con el recelo con que en los medios de la oposición hubo de acogerse la metamorfosis de los mayores. Es precisamente la producción literaria de estos jóvenes novelistas la que se clasifica y denomina con la etiqueta de novela social, excluyendo de ella a los ex-combatientes. Cuando, por otra parte, consideramos la edad de los críticos que han jalonado esta frontera, no es difícil conjeturar un ajuste de cuentas entre generaciones. Y si, en fin, tenemos en cuenta las filiaciones políticas explícitas o implícitas de los susodichos todos, comprendemos que la exclusión de los mayores se ha hecho igualmente porque sus novelas, aun teniendo un alcance social indudable, no superan en el fondo un estadio de liberalismo benevolente o de pesimismo nihilista. En resumen: sus novelas no son, como las de los jóvenes, novelas políticas inspiradas en el socialismo científico ni en el realismo crítico. Como en la época de la dictadura primumerista, sólo el común oponerse al régimen puede establecer un nexo entre los liberales demócratas y los marxistas.

La situación política de España impedía, sin embargo, a esa crítica literaria, expresar claramente las razones por las que un Zunzunegui, por ejemplo, no era clasificable como "novelista social." Resulta penosa la consideración de los circunloquios, argumentos capciosos y contradicciones a los que se ven forzados críticos como Pablo Gil Casado para no poner de manifiesto el fondo de su pensamiento: que la novela social, para él, no es sino novela política ideológica y aun estéticamente adscrita al marxismo, y cuya intención no es sino colaborar a minar y

destruir la sociedad burguesa para acceder a un estado socialista.

Esta misma falta de libertad de expresión forzó a los novelistas a disimular su ideología, y los llevó hacia una forma de neo-realismo mal llamado objetivo que les permitiese esquivar las barreras censorias. Así fue como, forzados a la simple descripción de hechos, por muy seleccionados y significativos que éstos fueran, todos los novelistas pudieran ser confundidos en un grupo heterogéneo. Por lo que toca a la temática explícita, en efecto, nada los diferenciaba, y sólo el contexto, para los iniciados, permitía las distinciones.

El período de la novela "objetiva" duraría mientras los escritores no se percataron de la falta casi absoluta de eficacia de sus esfuerzos. Habían sacrificado a esa presunta eficacia política los elementos habitualmente requeridos para la realización de una obra de arte. Ello no obstante, esa obra que adquiriría con tales sacrificios una mayor contingencia, no aportaba frutos concretos, no suscitaba las reacciones previstas. Y en el momento en que los novelistas hispanoamericanos invadieron el mercado editorial acaparando premios y récords de crítica y de venta con novelas en las que la invención creadora y el realismo mágico sobresalían, la novela social dejó de existir. Los defensores críticos y los creadores del sub-género necesitarían un largo espacio de reacción antes de recobrar el huelgo y aprender la lección.

Sería no obstante injusto olvidar aquí que esa manera de concebir la literatura no había cesado de tener defensores en España, y que los mejores novelistas de la nueva generación nunca habían renunciado a la primacía de lo cualitativo frente al principio de la eficacia social. En unos casos, por un sano escepticismo frente a esa idea, jamás enteramente compartida por un Ignacio Aldecoa o un Rafael Sánchez Ferlosio. En otros, porque el error de perspectiva fue pronto corregido, como en el caso de Jesús Fernández Santos. De cualquier modo, y como lo había indicado ya, la represión ideológica había impedido a los novelistas llevar al extremo la aplicación de la ideología en su obra. Lo que diferencia fundamentalmente la novela social de preguerra de este nuevo tipo de novela comprometida, es que ésta última se escribe con tan gran cuidado de explotar al máximo las ambigüedades de situación y de lenguaje que, *velis nolis*, alcanza una calidad estilística indiscutible. Si recordamos de nuevo el número considerable de estos novelistas que provienen de la poesía o que cultivan indistintamente ambos géneros, con la inevitable influencia de uno en el otro, habremos reunido con ello otras tantas causas que explican la contradicción que hubo entre los fines pretendidos y los medios utilizados. Ello explica igualmente cómo, al llegar el momento de la crisis, los novelistas jóvenes han podido salir del atolladero con rapidez asombrosa, y reemprender sobre fundamentos menos equívocos su trabajo de creación. Esta reacción será tan fuerte que no solamente arrastra tras de sí a todos los jóvenes escritores de las más recientes promociones, sino también a los mejor dotados de los mayores, de Cela a Delibes, con variable fortuna. Y, del mismo empuje, se

revalorizarán ciertos escritores hasta entonces descuidados o incomprendidos por la crítica, como Gonzalo Torrente Ballester.

Por otra parte; los defensores del realismo social han vivido a menudo en la contradicción: de una parte, sus orígenes y costumbres burguesas, de otra, su programa revolucionario. No hablamos aquí solamente de los novelistas y de los poetas, sino también y sobre todo del público lector. Pues si, entre los escritores, no deja de encontrarse —aunque excepcionalmente— alguno nacido de clase obrera o campesina, como Armando López Salinas, Juan Marsé o Francisco Candel, es bien evidente que no hubo entre los lectores de la novela social de entonces ni obreros ni campesinos, demasiado sujetos a las condiciones de explotación de su trabajo para contar con tiempo libre, disposición mental y, mucho menos dinero libre, para adquirir y leer *La mina*, *Central eléctrica* o *La piqueta*. Si esta literatura tuvo un alcance, éste fue en primer lugar el de suscitar o confirmar el malestar social en los jóvenes universitarios de extracción burguesa que constituyeron su exclusivo auditorio. Muchos revolucionarios de guateque y barra, muchos snobs pseudosocialistas aparecieron en los lugares frecuentados por esa juventud.⁵

El malestar subsiguiente al descubrimiento de la inanidad de esta literatura y de la comprobación de la falta de comunicación entre estos jóvenes inquietos y las clases verdaderamente oprimidas, no hará sino acelerar el proceso de la descomposición en la ociosidad. No les quedará sino entregarse a la *dolce vita*, favorecida por el flujo económico y de costumbres insólitas que el turismo europeo hubo de procurarles en ese preciso momento. Las otras alternativas eran el silencio o el verdadero compromiso y la entrada en la oposición clandestina.⁶

Los mitos liberadores, a pesar de todo, son duros de suprimir en una sociedad agarrutada. Así, Alfonso Sastre, en 1965, defendía todavía que lo social es una categoría superior a la estética y que la misión del arte en este mundo injusto en el que vivimos consiste en cambiarlo. Sastre quiere decir, sin duda, que los problemas sociales pasan antes que los de la estética; de otro modo podría acusársele de establecer relaciones entre categorías que no son en absoluto del mismo orden. Su segunda afirmación, por el contrario, es demasiado clara para encontrarle justificación. Atribuye al arte—creación humana, simple producto de su creatividad—una misión que pertenece al hombre, realizando con ello una especie de transposición casi fetichista. Es la acción política revolucionaria la que puede eficazmente producir esos cambios que el escritor desea. Esa acción pasa por consiguiente por encima y antes que toda actividad puramente artística. Y el artista impaciente sería más lógico dejando caer sus útiles de trabajo y abandonando su taller por el fusil y el *maquis*. ¿De qué medios podría el arte valerse para cambiar el mundo que pudieran equipararse en rapidez y eficacia a los de la revolución armada? Cabría pensar de nuevo resucitada la vieja coartada de los artistas para tranquilizar una mala conciencia, para justificar una pasividad tanto más culpable cuanto que no pueden alegar ignorancia de las realidades sociales.⁷

Para vencer la ignorancia del pueblo, el arte en cuestión no ha servido nunca para cosa de mayor provecho. Ni sería justo atribuir a un Sastre el sueño de desencadenar una revolución desde arriba, en la que los Voltaire tendrían, nuevo despotismo ilustrado, un papel que desempeñar.

Por otra parte, todas las acciones de los hombres están guiadas por una sola y misma intención, como lo han pretendido siempre los integristas de toda especie.⁸ Todavía en 1972 se reprochaba a Cela su estilo en los términos siguientes:

No es tan objetivo como se ha dicho porque Cela arrastra la pesada carga del hábil creador del lenguaje que es [sic] y esto le lleva con frecuencia a una prosa matizada y rica que nos está demostrando la presencia del autor más allá de lo que se presenta como simple realidad. Y esto merma fuerza a la alienación de los personajes (aunque merezca una valoración muy distinta desde un punto de vista estrictamente artístico).⁹

Parece evidente que se reclamaba de la novela lo que la sociología española del tiempo no producía: estudios sociológicos documentales del tipo de *Los hijos de Sánchez*. Actitud inimaginable fuera de un país sometido a la censura política.

Una segunda e inesperada consecuencia de ese renacimiento de la "novela social" fue relanzar la polémica que había quedado interrumpida con el final de la guerra civil.¹⁰ Los escritores identificados con el régimen o cuando menos opuestos a la ideología marxista subyacente en la novela social—monárquicos, demócratas cristianos—partieron de nuevo a la Cruzada. Decidieron que había llegado la hora de recordar a las nuevas generaciones la situación de España anterior a la guerra, y poner de relieve la obra sanitaria que su rebelión había realizado. Esas novelas así producidas tomarán, pues, una neta orientación histórica, dejando de lado la descripción de la sociedad presente, posiblemente incapaces de ofrecer una versión de la misma a

la vez opuesta a la del realismo social y creíble. Quizá pensaban que, a pesar de todos sus defectos, su España era mejor que la republicana, y que de su cualidad de antiguos vencedores nacían ciertos derechos inalienables.

Así se explica hoy la aparición de *Plaza del Castillo* de Rafael García Serrano en 1951, y la puesta en venta de su anterior novela *La fiel infantería*, censurada diez años antes. Es el momento del éxito editorial de *Los cipreses creen en Dios* de Gironella—cinco ediciones entre 1953 y 1954—y de la aparición de *La paz empieza nunca* (1957) de Emilio Romero, de *Los muertos no se cuentan* (1961) de Bartolomé Soler, de *Algunos no hemos muerto* (1957) de Carlos M. Ydígoras, de la reedición de *Checas de Madrid* de Tomás Borrás y de toda una serie de novelas que pretendían dar una versión de la historia inmediata que constituyese una muralla ideológica, un *memento homo* galvanizador.¹¹

La campaña vino apoyada por ciertos críticos literarios y por historiadores y ensayistas que publicarán obras orientadas en el mismo sentido: *España en sus episodios nacionales* (1954) de Gaspar Gómez de la Serna, *Tres ensayos sobre la literatura y nuestra guerra* (1955) de J. Vila Selma, *La guerra española y el trust de los cerebros* (1961) de Vicente Marrero, *Historia política de la zona roja* (1954) de Diego Sevilla, *Historia de las internacionales en España* (1956-57) de M. García Venero, *Historia de la Segunda República española* (1956) de J. Arrarás, *Historia secreta de la 2a. República* (1954), *La República en el exilio* (1957) y *Historia del anarquismo español* (1956) de E. Comín Colomer, y una larga serie de biografías hagiográficas sobre los héroes militares del Alzamiento, generosamente difundidas por las editoras de estado.

De la literatura social y de su contraliteratura cabe hoy preguntarse qué es lo que subsiste y sigue interesando al lector curioso y al lector erudito.

Université Laval

¹ Zola, *Le roman expérimental*.

² C. Barja, *Libros y autores modernos*, p. 325.

³ P. Gil Casado, *La novela social española*, p. vii.

⁴ El término *novela social* aparece como subtítulo de una de las novelas de Zugazagoitia—*El botín* (1929)—pero lo son igualmente sus otras obras, como *Una vida anónima* (1927) y *El asalto* (1930). El término está utilizado, con variable rigor, por los demás novelistas citados. Véase, por ejemplo, el esbozo previo a *Jarrapellejos*, de Trigo: "Exposición de la miseria de un pueblo, y por reflejo, de toda España, en todos sus aspectos sociales... Como la conclusión de este estudio habrá de ser pesimista, es decir, deduciendo la imposibilidad de una regeneración por los solos esfuerzos individuales, no importará que como elementos inmediatos de redención apunte únicamente la necesidad de un gobierno, de un poder central, casi de dictadura, dentro de los muros ultrademocráticos... y como elemento remoto, que es, después de todo, la única segura esperanza... el del pueblo, con su instinto socialista," *En los andamios*, doc. anterior a 1914.

⁵ Posteriormente escritores como Juan Marsé (*Esta cara de la luna*, *Últimas tardes con Teresa*) y Andrés Berlanga (*Pólvora mojada*) han hecho de ellos una justa crítica cuya ferocidad nos parece plenamente justificada.

⁶ Citemos algunas novelas que reflejan el momento y la situación con fidelidad: *Fin de fiesta*, *Para vivir aquí* y *La isla* de J. Goytisolo; *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano* de J. García Hortelano; *Vía muerta* de Ramón Nieto; *Oficio de muchachos* de Manuel Arce; *Hombres varados* de G. Torrente Malvido.

⁷ Cien años más vieja, parece más moderna la teoría de Guyau, para quien el valor estético del arte estaba precisamente en la solidaridad humana, en la mutua comunicación entre las conciencias.

⁸ Desde luego, habría que replantearse la cuestión fundamental: ¿es el arte un fin en sí o un simple medio? Pero también esta otra: ¿es el arte algo distinto de las ideologías, es decir, un fenómeno segundo? Sea como fuere, no son los comunistas, por ejemplo, los que practican el amor libre en grupo, sino los neocapitalistas más ferozmente defensores de la propiedad privada.

⁹ Santos Sanz Villanueva, *Tendencias de la novela española actual*, p. 61.

¹⁰ No olvidamos, evidentemente, la existencia de la literatura del exilio que se aferra de manera casi biológica al mantenimiento de la polémica y la requisitoria antifranquista. Pero el franquismo, tranquilo tras sus barreras aduaneras, fingió ignorarla, y la conspiración del silencio resultó de una atroz eficacia.

¹¹ Otras novelas de esta tendencia: A. Oliver, *Los canes andan sueltos* (1952); J. E. Casariego, *Con la vida hicieron fuego* (1953); *La presa del diablo* de L. de Diego (1958); *El canto del gallo* y *Murió hace quince años* de J. A. Giménez Arnau; *Las lomas tienen espinos* (1955) de Domingo Manfredi; *La sierra en llamas* y *Las dos barajas* (1956) de A. Ruiz Ayúcar; *Todo avante* (1955) de Angel Marrero; *La soledad de Alcuzcuz* (1961) de S. García de Pruneda. Cuando Gironella inició un intento de "objetividad" con *Un millón de muertos*, tuvo derecho a réplicas sangrientas de S. Pérez Madrigal y a la contra-novela arriba citada de B. Soler.