

SEGUNDA MESA REDONDA

La novela social

Moderador: Juan Salguero Triviño

Participantes: José Esteban, Rafael Conte, Eugenio de Nora

Juan Salguero Triviño: Esta mesa redonda va a volver a analizar el mismo tema de la conferencia anterior, el realismo social. En la mesa están, además de Eugenio de Nora, José Esteban y Rafael Conte.

Yo tenía preparados dos o tres temas para iniciar. Eugenio de Nora me los ha pisado absolutamente todos, lo que quiere decir que lo ha tocado todo: ha hablado de los temas, de las publicaciones, del estilo, del tiempo... absolutamente de todo. Pero voy a sugerir algo, porque tengo curiosidad en insistir en este tema, y que luego los participantes tomen los caminos que quieran.

A mí me gustaría centrarme un poco en los temas de la novela social. Los temas capitales de esta novelística que se han comentado son la infructuosidad, la soledad social, la guerra como recuerdo y sus consecuencias. Como ha comentado Eugenio de Nora, los escritores de la época, por decirlo de una forma metafórica, salen a la España de los caminos al encuentro del pueblo perdido, o lo reencuentran en las ciudades, pero siempre van buscando esa gente que permanece apartada en grupos o clases especiales. Los protagonistas de sus novelas viven en soledad, no de un modo individual, sino de un modo social: en barrios, en círculos, en grupos; en una soledad engendrada por la división de los españoles, por la desconexión entre pobres y ricos, entre trabajo y capital, entre campo y ciudad, entre pueblo y estado. Los principales campos temáticos que me ha parecido entrever son: la dura vida del campo –con obras como *Los bravos* de Jesús Fernández Santos, del 54, o *Dos días de setiembre* de Caballero Bonald, en el 62-, el mundo del trabajo, con las relaciones laborales –como en *Central eléctrica* de López Pacheco-, el mundo urbano, abarcando un amplio panorama –como en *La colmena*- o presentando el mundo de los suburbios, y la burguesía –como en *Juegos de manos* de Juan

Goytisolo-. En general, predominan ambientes de intemperie: el campo, el mar, las aldeas. Me gustaría que comentarais si os parecen éstos los temas fundamentales y si destacaríais alguno en especial.

José Esteban: Yo voy a ampliar el enunciado de este curso, que se limita al periodo entre 1950 a 1975, y voy a remontarme un poco más atrás.

Yo no pertenezco a la generación del 50 (soy más joven); pertenezco a una generación sin maestros. Cuando íbamos a la Facultad, nuestros maestros estaban en el exilio o habían sido fusilados. Baroja fue nuestro gran maestro, al que todos visitábamos, al que todos seguíamos. Yo intenté buscar a esos otros maestros que no estaban en Madrid, sino en las hemerotecas y en las bibliotecas, y así me encontré con los novelistas sociales de antes de la guerra, y escribí con Gonzalo Santonja una antología en la que los recogíamos.

Conocí a los novelistas del 50 antes que a sus obras. Quizá por mi suerte, alguien me llevó, cuando yo estudiaba en Madrid, al Café Pelayo, que era donde éstos se reunían. En aquel café que hoy ya no lo es -es un banco, naturalmente, como todos los viejos cafés de Madrid-, donde se celebraban reuniones político-literarias, donde teníamos siempre un policía de turno, al que ya hasta invitaban a tomar café, yo me quedé sorprendido de conocer a López Salinas, a Antonio Ferrer (era un poco el organizador de la tertulia), a Ángel González... A Caballero Bonald, no: creo recordar que estaba entonces en Colombia, y le conocí a la vuelta. Allí me encontré con todos estos novelistas sociales, antes de haber leído sus novelas.

Pero yo me dediqué más a estudiar a los del 36, a los que ellos no conocieron. Y es curioso que los temas del 50 sean los mismos que los de aquella generación. Por ejemplo, cuando leí *La turbina* de Arconada, del año 30, y luego leí la novela *Central eléctrica* de López Pacheco, que tiene el mismo tema, le pregunté: “¿Tú conoces *La turbina*?”, y él me dijo: “Jamás la he leído”. Y es que los temas sociales se venían repitiendo. El tema del campo ya lo había tratado Arconada en *Los pobres contra los ricos*, aunque había una distinción: lo que aquí era la Guerra Civil, allí era la de Marruecos; porque los miembros de esta generación que es más o menos la del 27 (se ha llamado *la otra generación del 27* a estos novelistas sociales) hicieron

todos la mili en Marruecos. La guerra colonial pesó terriblemente en ellos, casi tanto como la Guerra Civil en los del 50, y dejaron testimonios maravillosos sobre ella: *El blocao* de Díaz Fernández, *Imán* de Sender, y muchas más. Quizás un tema más específico de aquella época era el problema de la mujer. Entre los novelistas sociales del 50, no hay ninguna mujer (puede discutirse si Carmen Martín Gaité entraría o no); en cambio, sí había mujeres en la generación anterior de novelistas: Luisa Carnés plantea la cuestión de la mujer en los mismos términos en que se plantea hoy el feminismo, por ejemplo, lo que indica que esta sociedad ha avanzado muy poco en algunos temas. Recuerdo también la novela *Señorita cero a tres*, que trataba de las telefonistas –Telefónica se fundó en 1927 y contrató a una cantidad de mujeres que jamás habían pensado en encontrar empleo- y su trabajo. Por lo demás, los temas se repiten constantemente.

La novela social es un término muy ambiguo, como decía antes el profesor Eugenio de Nora, porque todo es social. Había un escritor que decía que toda novela es social cuando trata de la sociedad. Pero el término social se acuña ya en aquellos años, cuando una editorial llamada Historia Nueva funda la colección “La novela social”, donde aparecen muchas de las novelas que se han mencionado. Cuando yo fundé, en el año setenta y tantos, la editorial Turner decidí hacer una colección llamada “La novela social española” y volví a acuñar, al menos editorialmente, este término que es el que ha prevalecido frente a realismo crítico, realismo marxista, etcétera.

Rafael Conte: Me vas a dar pie, querido José, que fuiste mi contertulio en aquel Café Pelayo, a decir que colaboré en esa colección contigo, en *Jarrapellejos* de Felipe Trigo.

José Esteban: Te pedí un prólogo, sí señor.

Rafael Conte: Somos un poco *cuates* en este terreno...

Has dicho una cosa muy interesante: que antes de la guerra ya existía novela del realismo comprometido. Para empezar, a mí la palabra *realismo* me saca cada vez más de

quicio, porque ya no sé qué quiere decir. Cuando yo estudié literatura, el realismo era un movimiento de la gran novela universal, que es la del siglo XIX, y se lo inventaron los franceses. Ahí estaban Flaubert, o Balzac, Dickens y algún epílogo ruso maravilloso: Dostoievski, Chéjov... Así, el realismo lo entiendo: es aquello que desembocó en el naturalismo, que es una exacerbación del realismo. Pero después el realismo empieza a multiplicarse, a ser cualquier cosa.

El término que empleábamos entonces era realismo sociológico, porque no se podía decir la verdad, realismo *socialista*, la palabra condenada por la censura; decíamos realismo comprometido, realismo crítico, realismo sociológico... Era el pensamiento dominante en el terreno de la narrativa de la posguerra. La Guerra Civil, para mí, es el acontecimiento fundamental del siglo XX en la Historia de España. Ni siquiera la transición a la democracia se le puede comparar, sobre todo porque aún no sabemos cómo ha sido ni qué está pariendo. Pero sabemos qué deshizo la Guerra Civil: deshizo la convivencia entre los españoles. Estaba ya bastante deteriorada, es verdad, durante la República, pero fue fundamentalmente la guerra lo que la destruyó. Antes de la Guerra Civil, había una serie de tendencias narrativas de todo pelaje: la novela ultraortodoxa de Concha Espina o Ricardo León, la novela erótico-galante de Alberto Insúa, de Pedro Mata... Había luego lo interesante: la novela realista y social (la llamamos así de manera convencional) que empezó a finales de los años 20, y los formalistas, mal llamados deshumanizados, con Benjamín Jarnés, Antonio Espina... la gente más cultivada, más interesada por temas metaliterarios -peores narradores quizá, pero mejores escritores- que se llevaban a matar con los anteriores. Es curioso: los dos bandos estaban formados por gente progresista, republicana, demócrata, y fueron precisamente estas dos corrientes, la de los formalistas -por llamarlos así, que tampoco lo eran del todo- y la de los comprometidos las que la Guerra Civil segó. Porque hasta los galantes adaptaron la manera de hacer al nuevo régimen, y Alberto Insúa o López de Haro hicieron novelas que bajo la censura de Franco podían pasar como novelas para señoritas -las señoritas siempre han sido las que más han leído-. Las dos líneas segadas fueron, entonces, la política y la estrictamente literaria, en el sentido de reflexión sobre la literatura. Como casi todos los escritores de estas corrientes murieron o tuvieron que

irse al exilio, se dieron cuenta de que se habían peleado entre sí a imagen y semejanza de anarquistas y comunistas en la Guerra Civil; esto es, la República estaba dividida (creo que sigue estándolo pero, en fin, eso allá la República) y eso fue un error. Además, hubo lazos de unión entre ambas corrientes. En un mismo autor –Díaz Fernández- hubo novelas como *El blocao*, otra, mucho más divertida e interesante, *La Venus mecánica* y, sobre todo, un libro de ensayos titulado *El nuevo romanticismo*, donde se intenta dar la mano a los comprometidos de la época para que mejoren su literatura y a los formalistas para que comprometan un poco más la suya. Esto se vio en un libro de relatos que dirigió un formalista, Benjamín Jarnés: *Las siete virtudes*, donde colabora gente de ambas tendencias.

Pero la Guerra Civil destruyó todo esto, hizo tabla rasa. Después de la guerra, la literatura española estaba dando, de verdad, las últimas boqueadas. Había sufrido una sangría personal y vital impresionante, desde el punto de vista de la intelectualidad en general: novelistas, poetas, dramaturgos... Por eso, cuando algún estudioso ha dicho que la Guerra Civil no supuso ninguna interrupción en el curso normal de la literatura española, yo me he manifestado en contra. Después de la guerra, la literatura que se hace es una literatura de vencedores; y entre ellos hay algunos que están bien, como Cela cuando escribe *La familia de Pascual Duarte* o *La colmena*, o Aranguren cuando tiende la mano a los intelectuales del exilio desde las revistas del propio régimen de Franco. La gente liberal se refugia en *Ínsula* –la *Revista de Occidente* está suprimida- y los que llevan la voz cantante son quienes preconizan una literatura imperial y fascista (Rafael García Serrano, Eugenio Montes...), mientras que algunos más inteligentes como Dionisio Ridruejo o Gonzalo Torrente Ballester se van separando de ello. Realmente, al pueblo no le interesa leer eso, porque celebrar las glorias del imperio español en un pueblo que se muere de hambre no era cosa muy apetecible, a pesar de que hubiese algunos que escribiesen bien.

Pero sucede que hay algunas personalidades independientes que empiezan a hacer otro tipo de literatura, analizando más lo que está pasando, como Camilo José Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes o hasta un galdosiano –Agustí- que en sus principios escribió dos novelas preciosas, *Mariona Rebull* y *El viudo Ríus*. Pero no era éste un realismo comprometido como el

que comenzaban a desarrollar una serie de individualidades surgidas al calor de ciertas publicaciones: primero, la *Revista española*, patrocinada por la editorial Castalia y dirigida por Antonio Rodríguez Moñino; segundo, otra revista, esta vez pública –pertenece a la delegación de Organizaciones del Movimiento de Barcelona-, llamada *Laye*, donde empezó a escribir gente como Carlos Barral, Manolo Sacristán o José María Castellet; y, finalmente, otra revista que también sacaba una institución del Régimen –el Sindicato Español Universitario-, llamada *Acento*, donde yo me encontré cuando llegué a Madrid en octubre del 59. En *Acento* publicaron muchos: Ignacio Aldecoa, Alfonso Grosso, Pepe Caballero creo que publicó algún poema...

José Esteban: Un poema a Machado, creo.

Rafael Conte: La dirigía Carlos Vélez, el que luego hizo aquel programa de televisión, “Encuentro con las letras”. Aparecieron allí Alfonso Sastre, Alfonso Grosso... Armando López Salinas y Antonio Ferres empezaron a publicar un libro que se titulaba *Caminando por las Hurdes*. Era el cogollito donde se refugiaban los realistas de Madrid, que habían empezado también, un poco antes, en otras revistas del Régimen.

Las nuevas generaciones querían otra cosa. Querían, como ha dicho don Eugenio de Nora, que alguien les contara lo que no podían leer en los periódicos. El famoso chiste de “viaje usted menos y lea más los periódicos” es verdad, pero en revistas como *La hora*, *Alcalá*, *Haz...* En *Vértice*, por ejemplo, empezaron a desviarse del Régimen López Aranguren o Rosales.

En conclusión, los jóvenes que empiezan a salir en esas revistas se llaman Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio... y éstos son los que van a publicar textos que son resultado de su crítica y de su insatisfacción, y que están, por lo general, muy bien escritos. Empiezan a ganar premios: Ana María Matute gana el Planeta, Ignacio Aldecoa queda finalista, el Nadal lo ganan Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité con *Entre visillos*, quedan finalistas Ferres y López Salinas... y los editores empiezan a fijarse en ellos diciéndose: “Esto vende”. Al fin y al cabo, las empresas son así. Y se constituye lo que se llamó como tendencia el realismo social. Algunos editores se aprovecharon de ello, sobre todo Carlos Barral,

que funda entonces Seix Barral, la colección “Biblioteca breve” y el Premio “Biblioteca breve”, cuyos primeros galardonados van a ser Luis Goytisolo con *Las afueras*, Juan García Hortelano con *Nuevas amistades*, Juan Marsé, como finalista del tercer año, con una novela no exactamente realista, pero que pertenecía a ese caldo de cultivo de insatisfacción y crítica, *Encerrados con un solo juguete* –años después lo ganaría con una novela que le daba la puntilla al realismo, *Últimas tardes con Teresa-* y Caballero Bonald, el cuarto año, con *Dos días de setiembre*. Pero cuando aparece Caballero Bonald hay otro factor que interviene: la reflexión sobre qué pasa con todos estos movimientos literarios, con la situación de la novela, sobre cómo se mueve la literatura y a través de qué gente.

Pienso que, antes que el realismo novelesco de los años 50, fue la poesía social, con figuras como José Hierro, Gabriel Celaya y Blas de Otero, que me parecen fundamentales, junto con el impulso de Dámaso Alonso con *Hijos de la ira*. La poesía va siempre por delante. Piensen ustedes: los novísimos, por ejemplo, se adelantaron a todo lo que vino después. Y creo que hay que dar a estos poetas el lugar que se merecen.

Eugenio de Nora: Querría llamar la atención acerca de la reiteración de temas y de la coincidencia de obras ignoradas en la misma temática y en la misma estructura incluso de construcción novelesca. Podemos hablar de la recién reeditada novela de López Salinas, *Año tras año*, una novela que es prototipo de un modelo vigente entonces –hasta el extremo de haber sido premiada por unanimidad por un jurado compuesto por Barral, Antonio Ferres, García Hortelano, Juan Goytisolo, Manuel Lamana, Tuñón de Lara y yo mismo-; pero, al mismo tiempo que una obra representativa de esa tendencia que estaba en su momento culminante y al borde ya de comenzar a ceder a otra nueva orientación, es una novela muy personal, en el sentido de que buena parte de sus referentes son familiares y hasta autobiográficos. La novela lleva la dedicatoria “A mi padre, viejo luchador obrerista”, y este padre aparece después en la novela como un condenado a muerte al que se conmuta la condena por treinta años y que está en la cárcel de Burgos. Lo curioso es que este esquema de novela social multitudinaria de toda una sociedad en marcha hacia una revolución social se corresponde, de un modo

estremecedoramente paralelo, y también en cuanto a los referentes de tipo familiar, con una novela que López Salinas no conocía, que se llama *Nuevos combatientes surgirán*, de un escritor y político checo llamado Antonin Zapotocky. Este escritor -que fue nada menos que presidente de la República Checa en la época culminante de régimen prosoviético- escribe la obra también en honor de su padre, un viejo luchador obrerista, concretamente comunista, que había puesto toda su vida en juego; su biografía aparece en la novela de modo paralelo a lo que hizo en España López Salinas en homenaje a su padre, creando una novela coral pero enraizada en experiencias directamente personales y familiares. Es un caso, efectivamente, típico.

Otra cuestión que quería destacar es que, entre los novelistas sociales de preguerra, hay que citar (creo que en la antología que editaron José Esteban y Santonja aparece algún texto suyo) a Andrés Carranque de los Ríos, otra figura importante, interesante y también más o menos ignorada u olvidada, que valdría la pena reivindicar.

Para terminar, en apología *pro opera mia*, le diría a nuestro querido Conte que la poesía social no se inicia con la obra de José Hierro: Hierro viene después, en la estela de otros que ya habíamos hecho antes poesía social.

Rafael Conte: Bueno, sí: *Espadaña*...

Eugenio de Nora: *Espadaña* por un lado; pero por otro, antes o paralelamente a *Espadaña*, creo que soy el autor del primer libro completo -no poema sino libro completo- de constatación y de lucha antifranquista, *Pueblo cautivo*, que aparece en 1946, es decir, bastante antes de que hubieran publicado ningún poema de esa tendencia ni Celaya, ni Otero, ni Hierro, con ser mayores que yo. O sea que, desde el punto de vista cronológico, creo que soy el pionero en esa tendencia. Hablo de la posguerra, claro; había obras de la preguerra.

Rafael Conte: Pero tu libro no pudo circular.

Eugenio de Nora: Claro, justamente: no pudo circular. Pero sí textos que aparecieron en revistas, ya desde 1943.

Rafael Conte: Es el problema de *Año tras año*: tampoco pudo circular.

Eugenio de Nora: Sin embargo, lo que publicamos en *Espadaña*, sí. Y *Espadaña* empezó a aparecer en el año 44.

Rafael Conte: Pero ahí había protección oficial. De Lama o esa gente...

José Esteban: Ése era el cura.

Rafael Conte: Falangista.

Eugenio de Nora: No; Antonio de Lama era un cura progresista preconciliar cuya única función (aparte de ser un excelente crítico, como testimonian los artículos publicados en la revista, y la *Antología parcial de poesía*, de la que es fundamentalmente responsable, una antología que sigue siendo muy válida al nivel de aquellos años) era la de cubrirnos a Crémer, cuya trayectoria era abiertamente anarquista de la línea de Ángel Pestaña, y a mí mismo, que no era más que un muchacho de veinte años que empezaba a adquirir conciencia de la realidad. Yo estuve en la Residencia de Estudiantes (funcionó aún durante un año, estando yo ya en Madrid) y luego en el Colegio Mayor Cisneros cuya revista *Cisneros*, a pesar de su nombre, llegó a ser una cosa de oposición, como la revista *Laye* en Barcelona, por ejemplo.

Lo que sí es interesante, y en ello estoy totalmente de acuerdo, es que la poesía representa en aquella etapa de posguerra el fermento iniciador de lo que vendrá inmediatamente después. Hay una frase elíptica, una especie de chiste que se atribuye a Eugenio Montes, que exhorta a tener cuidado con los poetas porque, dice, “las cosas empiezan en la poesía, siguen en la novela, continúan en el teatro y acaban a tiros”.

Rafael Conte: Fueron ellos los que los dispararon.

José Esteban: Antes ya lo decía Platón, que había que fiarse poco de los poetas.

Pero, bueno, aparte del libro *Pueblo cautivo*, que recuperó Fanny Rubio en el 77, he de decir que el poeta social por excelencia fue Gabriel Celaya.

Rafael Conte: Y Blas...

José Esteban: Pero a Celaya se le acusa mucho más de poeta social, tanto que le ha perjudicado: Celaya es mucho más que el primer poeta social, pero todo el mundo lo ha clasificado así porque, como decía Manuel Vázquez Montalbán, aquí acostumbramos a poner líneas isobaras para entendernos.

También habría que hablar, y se me olvidó antes, del tema de los viajes en la literatura española, un tema absolutamente apasionante. Los novelistas del 50 hacen viajes para conocer la realidad española y contarnos lo que no cuentan los periódicos. Hay un viaje modélico, *Caminando por las Hurdes*, que creo que es lo mejor que han escrito López Salinas y Ferres, que se relaciona con *Viaje a la Alcarria* de Cela, pero añade todas esas notas de conflictividad y denuncia. No obstante, los novelistas españoles del treinta y tantos ya habían iniciado una literatura de viajes. Creo que el primer viaje que se inicia en nuestra literatura con ánimo de compromiso y denuncia, lo escribe Ciges Aparicio en dos libros que se llaman *Los vencedores* y *Los vencidos*, y se trata de una serie de viajes a las cuencas mineras. Quizás el segundo fuera Ciro Bayo, que escribe el *Lazarillo español*. Y de ahí nacen las dos grandes corrientes de viajes que conocemos hoy, en el siglo XX. De Ciges Aparicio parte el viaje comprometido, el de *Caminando por las Hurdes* o el de Goytisolo; en cambio, los viajes de Cela parten de Ciro Bayo, del viaje que dulcifica la realidad, la literaturiza. Y esos novelistas sociales españoles que reivindicó hace muchos años, y que sigo reivindicando, inventan también el viaje: el viaje literario, de denuncia, el viaje social.

Yo también creo, como Conte, que la poesía es lo primero. Hay que tener en cuenta que algunos de estos novelistas fueron también poetas: Caballero Bonald, López Pacheco, no sé si alguno más.

Y creo que a estos novelistas sociales españoles les faltó su Biblia, les faltó *El nuevo romanticismo* que tuvieron los anteriores. Se apartaron de Ortega, y *La hora del lector* de Castellet, que podía haber sido una pauta, ya certifica el final del realismo social. Carecieron del nuevo romanticismo que fue la gran Biblia de los del 36, cuando Díaz Fernández intenta romper la literatura de avanzada, que eran las vanguardias, y hacer una literatura humanitaria, frente a un Ortega que habla de la situación del arte y del final de la novela.

Eugenio de Nora: Yo te diría que es incluso una obra precursora pero, en lo esencial, planteada en los mismos términos y con la misma tendencia a superar las vanguardias de toda la estética de Lukács. O sea, que *El nuevo romanticismo* plantea la necesidad de superar la literatura de vanguardia, de avanzada, para hacer una nueva literatura profundamente humanizada y, por consiguiente, sincera y auténticamente social.

José Esteban: Con respecto a Carranque de Ríos, que para mí fue un novelista extraordinario, que murió muy joven en 1936, cuando había escrito tres novelas, hay que decir que se han publicado sus obras completas.

Rafael Conte: En Ediciones del Imán, de José Luis Borau, el gran cineasta.

José Esteban: Para hablar de novelistas olvidados, hay una definición ya clásica, que no sé si comparten mis compañeros: si tienen obras completas, ya no son novelistas olvidados. Pueden tenerlas y *estar* completamente olvidados pero, para entendernos, ya no *son* novelistas olvidados. O sea, que Carranque de Ríos ha dejado de serlo.

Quisiera también citar, rebrotes de cuando ya el realismo ha muerto, las novelas *Tren minero* de Juan Antonio Parra, que se publica en París en la editorial Ebro, entonces del Partido Comunista, *La huelga de la duquesa roja*, vecina de aquí, y *El plazo de Ávalos*.

Rafael Conte: Y la de Nino Quevedo.

José Esteban: ¿*La noche sin estrellas*? Puede ser una novela social, pero yo la llamaría novela política: es la novela de los guerrilleros españoles en los montes... Y quiero decir también que en aquellos años treinta existió un novelista llamado Fermín Galán. El capitán Galán escribió *La barbarie organizada*, donde denuncia a la Legión Española en Marruecos. Esta denuncia del pobre soldado que va a la mili es tan importante como la de Sender en *Imán*, o incluso más.

Rafael Conte: Creo que hasta Ramón Franco, el hermano del innombrable, escribió una novelita corta.

José Esteban: Sí, señor; una novela cortita y mala.

Rafael Conte: Quería comentar, ahora que se ha apuntado que habían salido las obras completas de Carranque de Ríos, sus tres novelas, que la primera, *Uno*, se la prologó don Pío Baroja. Carranque fue un chico muy guapo, actor de cine, e intervino en la filmación de la película *Zalacaín el aventurero*, basada en la obra de don Pío. En el rodaje, se conocieron; el joven actor le dijo que tenía una novela, y don Pío se la prologó. Doce años después, en el 42, va Cela a presentarle *La familia de Pascual Duarte* y don Pío le dice: “A la cárcel va usted solo; yo no, yo no lo acompaño”. ¡Cómo habían cambiado los tiempos!

Cuando hablaba antes de lo de la poesía, reconozco que entonces había una revista llamada *Poesía española*, dirigida por García Nieto, que era más o menos la que defendía la poesía rica, formalista, garcilasista; y había la revista de poesía roja, *Espadaña*, que era la de los

leoneses y amigos de Eugenio de Nora. Uno de los últimos que empezó a publicar ahí fue Luis Mateo Díez.

José Esteban: No; fue en *Claraboya*.

Eugenio de Nora: Gamoneda fue quien empezó en *Espadaña*; Luis Mateo Díez es un poco más joven.

Rafael Conte: Sí; *Claraboya* era la heredera de *Espadaña*. Antes he hablado de que la poesía está en el principio, y apuntaré que Pepe Caballero Bonald empezó como poeta. Empezó en 1952, diez años antes de la aparición de *Dos días de setiembre*. Yo no metería la poesía de Caballero Bonald entre la poesía realista de la época, ni mucho menos. Es una poesía que, a mi modo de ver, tiene una herencia poderosa de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, de Vicente Aleixandre y de *La casa encendida* de Luis Rosales. Es una poesía muy existencial, pero muy crítica también. Yo creo que es, que ha sido y que sigue siendo poeta –ha publicado nueve libros de poesía y sólo cinco novelas-. Lo que sucede es que vivimos en un tiempo en que la novela manda en el mercado, y se le conoce más como novelista que como poeta. Pero les recomiendo *Poesía amatoria*, a ver qué dicen; es una especie de resumen muy importante de su obra, y se publicó el año pasado. Cuando he visto el programa esta mañana, me he sentido un poco perplejo de que los catalanes lo hayan querido hacer niño de la guerra. Yo no creo que José Manuel Caballero Bonald haya sido un niño de la guerra; habrá sido un niño distinto, como los catalanes también lo fueron –no todos, desde luego-, pero la obra de Caballero Bonald, que puede tener raíces hasta cierto punto realistas en *Dos días de setiembre*, le da la puntilla al invento con *Ágata ojo de gato*.

De la misma manera, si se puede pensar que *Encerrados con un solo juguete* podía tener aspectos realistas, con *Últimas tardes con Teresa* Marsé también le da la puntilla. El invento no se lo cargó Benet: el invento se lo cargaron los propios realistas, en primer lugar porque eran señores cultos que sabían evolucionar, que olfateaban aquí y allá. El mismo Rafael Sánchez

Ferlosio, que había empezado como fantástico con *Alfanhuí*, hizo *El Jarama* y, cuando empezaron a decir que era el jefe de filas del realismo, se asustó mucho y ya no lo hizo más. Las que escribía después eran novelas míticas. El propio García Hortelano lleva hasta el realismo objetivista la influencia del *nouveau roman*, rara, pero que hay que mencionar. Es cierto que el *nouveau roman* había influido en *Nuevas amistades* o en *Tormenta de verano*, porque los novelistas buscaban otra manera de hacer que no fuera la manera exacta y plana del realismo anterior. Y cuando aparecieron novelistas o narradores distintos, que iban hacia el mito o hacia la filosofía, por ejemplo, simplemente chuparon de ellos los que pudieron; el primero, Martín Santos, que publica su novela en el 62.

Recuerdo un folleto bastante interesante de Félix Grande, que se titulaba *Apuntes sobre la novela española de posguerra*. Se centraba en tres libros (*Tiempo de silencio*, *Dos días de setiembre* y *Las tapias*) para descubrir los intentos de renovación del realismo desde dentro. Después, el propio Isaac Montero, que sigue siendo realista comprometido, empezó a hacer los llamados *Documentos secretos*, para renovar el género, porque ya no satisfacía a sus propios cultivadores. La razón es que se habían quedado sin lenguaje para poder contarlo, y sin la realidad que intentaban contar. El propio Grosso, que empezó realista (*La zanja*, *El capirote*) terminó con *Florido mayo* –y luego ya en sus folletines finales, peor-. El caso es que se encontraron con el plan de desarrollo en los años 60 y 61, con la convertibilidad de la peseta en el 59; se encontraron con que al equipo de tecnócratas del Opus que fichó Franco le fueron bien las cosas, abrieron las fronteras a la inversión de capitales extranjeros, echaron a la mitad de la población laboral para que se fueran a trabajar a Suiza y Alemania, empezaron a mandar divisas, Fraga se inventó el turismo, extendimos un poquito la educación, los chicos éramos más altos, más guapos, más rubios y ligábamos más, y teníamos seiscientos y nevera. ¿De verdad te podías ir a caminar por las Hurdes con Antonio Ferres y Armando López Salinas? La realidad que esos realistas intentaban reflejar ya se había desvanecido. Yo creo que ahí radica un poco el fracaso que sintieron muchos de los grandes cultivadores del realismo, que intentaron transformarse y, entonces, ese señor escribe *Últimas tardes con Teresa*, aquel señor escribe *Ágata ojo de gato*... No tiene nada que ver con Benet: Benet no es el culpable; es uno de los

modelos que salieron por ahí, tan fracasado, por otra parte, como el realismo socialista, porque nadie lo ha leído nunca demasiado. Salvo yo.

Sucedió que hubo una serie de extravíos raros por ahí. Por ejemplo, los jóvenes se dedicaron a hacer vanguardia (¿vanguardia de qué?); intentaron copiar a “Tel Quel” –el primer Javier Marías, el primer Félix de Azúa, que pronto han vuelto al redil, claro está-. En un momento determinado, en aquella pequeña confusión que sucedió a la desaparición de ese breve y efímero discurso dominante del realismo, que fue lo que en aquel momento necesitaba el país, vinieron el intento de recuperación de los novelistas del exilio –algunos de ellos gozaron de cierta popularidad a finales de los 60- y la llegada de los narradores latinoamericanos, que arrasaron en el mercado.

Pues cada época requiere una literatura necesaria, y en cada época hay una literatura innecesaria, baladí y banal. Yo estoy leyendo ahora la próxima novela de Maruja Torres, la que ha ganado el Premio Planeta (no ha salido todavía, pero los críticos leemos las obras en pruebas), y quiere ser una novela realista. Hay un conjunto de escritoras, como Rosa Montero o Maruja Torres, que quieren hacer realismo ahora (pero ya no es el de entonces) porque las mujeres necesitan en este momento analizar más su condición y su circunstancia. Y es necesario que se haga. Ahora bien, para mí una novela no es buena ni mala porque sea vanguardista, surrealista, china, realista... Las tendencias no me marcan; me marca contemplar cada obra en concreto. Puede ser una novela policiaca estupenda, o de ciencia-ficción. Pero el momento del realismo fue necesario para este país, y el propio Benet lo decía muchas veces. Él apreció mucho a Aldecoa, a Sánchez Ferlosio... No eran tontos.

Eugenio de Nora: Yo recordaría, en cuanto a la coexistencia de novela de tendencia social y de otras tendencias, la recapitulación que hace el año 1975 (es la segunda edición de su libro) Gonzalo Sobejano en *Novela española de nuestro tiempo*. Divide la novela contemporánea, es decir, la que surge con la posguerra y llega hasta la fecha en que publica ese libro, en tres grandes grupos: la novela existencial, la novela social y la novela estructural.

Rafael Conte: La culpa la tenían los jóvenes vanguardistas de entonces. Pero es que Gonzalo nos debe todavía la tercera edición.

Eugenio de Nora: Esta clasificación es, por lo menos desde el punto de vista pedagógico, muy eficaz, porque aporta una representación muy reducida a lo sustancial. Según él, serían novelistas existenciales especialmente tres: Cela, Laforet y Delibes. ¿Hasta qué punto puede considerarse existencial a Delibes? Probablemente, es más un novelista testimonial, con una técnica de selección y condensación -en sus mejores obras, no en las de tipo testimonial farragoso que también tiene, como *Mi idolatrado hijo Sisí*, que me parece una novela frustrada por el exceso de acumulación-.

Rafael Conte: ¡Exceso de moralina! Es que es muy cristiano Delibes todavía...

Eugenio de Nora: Pero en sus mejores momentos, concretamente en dos obras breves pero culminantes, que son *Las ratas* y *Los santos inocentes*, es un novelista, efectivamente, bueno. No sé si se le puede llamar existencial.

Luego, Sobejano encarna la novela social en tres nombres, y además pone al lado de cada uno de ellos un tema preferente, reincidente u obsesivo. Primero, Sánchez Ferlosio o la invariabilidad, es decir, la sensación de estancamiento de la vida española representada en la repetición desesperante de lo cotidiano, como en *El Jarama*. Luego, Fernández Santos o el apartamiento, término que corresponde muy bien al Fernández Santos de *Los bravos* e incluso, quizás, al de *El hombre de los santos*; pero evolucionó después, y tiene otras novelas en las que existe una reflexión histórica más típica de la novela posterior.

Rafael Conte: *Extramuros*.

Eugenio de Nora: Exactamente. Y, por último, Sobejano menciona a Goytisolo o la búsqueda de la pertenencia. Creo que piensa, sobre todo, en *Señas de identidad*, la novela de un personaje que quiere encontrarse, que no coincide con su tribu y está por eso perplejo.

Junto al análisis de estos tres casos concretos, hace una subdivisión dentro de la novela social: novelistas que van hacia el pueblo y novelistas que van contra la burguesía. En el primer apartado pone a Aldecoa, Grosso, Caballero Bonald, López Salinas y Ferres. Pero esa calificación de “hacia el pueblo” es muy relativa: hacia el pueblo van algunos de estos novelistas, que son de formación cultural elevada, universitarios de origen burgués; pero hay otros que no *van hacia* sino que surgen del pueblo porque son ellos mismos gente del pueblo que da testimonio de lo vivido, como es el caso de Grosso, López Salinas, Ferres y hasta de López Pacheco y Lauro Olmo. En el apartado “contra la burguesía” pone a García Hortelano, a Marsé, a Sueiro e incluso al Francisco Umbral del principio. En “la persona” incluye a Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Antonio Martínez Menchén. Estoy relativamente de acuerdo. Me parece que el existencialismo, la tendencia social y la novela estructural, que es el tercer gran apartado, se interpenetran y se fecundan mutuamente. ¿Quién duda que la novela de Martín Santos, al tiempo que estructural, es también una novela de denuncia social estremecedora?

Yo replantearía el condicionamiento de toda creación novelesca auténtica. Creo que lo que llamamos convencionalmente *realidad* –si es que existe, lo cual está por demostrar- es una entelequia, un *fenómeno* (no un *nómeno*) que corresponde a la realidad del mundo, tanto exterior u objetivo como interior –es decir, la conciencia de cada persona y, en este caso, la del novelista-. Esta realidad previa es algo así como lo que, en el lenguaje de Hjelmslev llamaríamos *la sustancia del contenido*: es la cantera de la que surge lo que el novelista, al escribir, va transformando en algo que ya es, sólo por la elección de los elementos, una estructuración. Esa realidad existe sólo como cantera del tema o los temas; es como el bloque de mármol en relación con la estatua que el artista saca de él. La realidad es una cosa compacta, impenetrable, en último extremo misteriosa, de la que no se sabe con certeza ni siquiera si existe. ¿Qué es la realidad del mundo, la realidad objetiva, exterior? El marxismo simplista la

definía como “lo que es, lo que está ahí, sin poner ni quitar nada”, pero ¿quién es capaz de saber lo que está ahí sin poner ni quitar nada? Yo volvería a un escritor panfletario, poco a la moda, que fue un converso muy sonado en su tiempo, Giovanni Papini, que en una entrevista imaginaria con Einstein le hace decir que, observando el grado al que ha llegado la ciencia desde sus orígenes hasta el momento en que crea la teoría de la relatividad, “todo lo que sabemos es que hay *algo que se mueve*”. No sabemos qué es, pero se mueve.

Termino con esto. Creo que la novela es una realidad que tiene una existencia completamente paradójica, que está siempre al borde de descarrilar hacia la documentación sin interés, prolija y fastidiosa, o hacia lo fantástico, hacia lo inasequible. Debe crear un mundo relativamente autónomo pero sin perder contacto con los referentes de la realidad, con todo lo humano, tanto exterior (si es que hay algo exterior compacto) como interior (la conciencia). Y tan realista es el novelista que bucea en su conciencia como el que trata de documentar el mundo exterior; tanta realidad es la conciencia de cada uno como el mundo exterior y objetivo. En ese sentido, hablar de realismo es una tontería, porque toda novela arranca de una realidad: una realidad real, exterior, una realidad psicológica, interior, incluso una realidad virtual; o también cabe la reconstrucción de una realidad posible, lo que no pasó pero podría haber pasado. Recuerdo una novela relativamente poco tratada, compuesta con una mano no diré burda, pero sí un poco populista, la novela de mi querido paisano Jesús Torbado *En el día de hoy*: supone que el famoso parte del final de la Guerra Civil, el del “el día de hoy...”, lo hubiera firmado el presidente Azaña, que los nacionalistas hubieran sido derrotados y que el general Franco viviera como desterrado en Italia...

Rafael Conte: Eso era una copia infamante de Philip K. Dick, que en *El maestro del Alto Castillo* inventó que la guerra mundial la había ganado Hitler.

Eugenio de Nora: Ofrezco un tema, en este sentido de reconstrucción de una Historia que no ha sido pero que podría haber sido, al talento de Manuel Vázquez Montalbán: la novela del camarada Gorbachov como agente de la C.I.A. infiltrado en el Comité Central.

José Esteban: Bien, yo creo que en esta mesa, y a lo largo del día de hoy, hemos certificado la muerte de la novela social.

Rafael Conte: ¡No, no, no! Porque nada de lo que ha existido ha muerto.

José Esteban: Aparte de eso, se ha dicho que los novelistas sociales son muy buenos, que han escrito muy bien, que hay muy buena novela social, que era necesaria en aquellos momentos... Por lo tanto yo, que no soy nada monárquico, diría: “La novela social ha muerto, ¡viva la novela social de los años 50!”.

Juan Marsé (entre el público): A propósito de lo que ha dicho Eugenio de Nora sobre un comentario de Sobejano, que me incluía en la lista de autores que escribían contra la burguesía, eso es una infamia como una casa. No he escrito jamás ni una sola línea pensando en la burguesía catalana: me la trae floja la burguesía catalana. Sobejano se refiere, naturalmente, a *Últimas tardes con Teresa*, porque se supone que hay en esta novela –y sí lo hay- un cierto sarcasmo hacia determinadas formas y maneras de la burguesía catalana. Pero el impulso inicial del libro, su primer latido –y es algo que los eruditos deberíais tener en cuenta, esa pequeña semilla- no es otra cosa que un sueño personal mío. Cuando venían estudiantes que proponían esa tesis, me decían: “Bueno, usted ha escrito una novela contra la burguesía catalana?”; yo contestaba: “No; un momento”, y me volvía un poco burlón, casi agresivo, y exageraba diciendo: “Mira, yo desde jovencito tenía un sueño: ligar con una muchacha de la burguesía catalana, rubia, de ojos azules y con un coche sport...” De manera que lo de ir contra la burguesía ¿a quién se le ocurre? ¡Qué disparate! Habría escrito un libro de sociología. ¿Cómo tomarse la molestia de inventar una historia, hacerla creíble, trabajar como un loco durante años sólo para eso, para atacar a la mierda de la burguesía catalana?

Eugenio de Nora: Pienso que, más que contra la burguesía catalana, si hay algo de espíritu de contra que sobrenade, es contra la *gauche divine*. Más bien es una sátira del pseudoizquierdismo de cierta época.

Juan Marsé: Perdona, Eugenio, pero tengo que desmentirte otra vez: en primer lugar, la *gauche divine* no existía prácticamente; es un invento que se pone en marcha a partir del año 64 ó 65, cuando se inaugura el “Bocaccio” en Barcelona, un local mítico. Pero en la época en la que transcurre la acción de la novela (los años 57, 58, cuando las revueltas en la Universidad de Barcelona) no existía la *gauche divine*.¹

Rafael Conte: Y hasta hubo algún crítico (no era ninguno de los que estamos aquí) que dijo: “¡Qué lástima este personaje del Pijoaparte, que no tome conciencia política al final de la novela! Claro, estas tonterías echaron a perder el realismo”.

Juan Marsé: Tú no quieres decir quién era, pero yo no tengo inconveniente: yo no tengo vida privada. Era José Corrales Egea. Escribió en uno de los números de *Ruedo ibérico* una reseña demoledora de la novela, y todo su argumento se basaba en que -aunque era una novela que tenía sus cosas, que no estaba mal- el autor había perdido la “gran oportunidad” de convertir al protagonista en personaje inolvidable, al no haberle hecho tomar conciencia política en el último capítulo.

José Esteban: Y haberlo apuntado al partido. Hubiera sido maravilloso.

Juan Marsé: Evidentemente, Corrales Egea no entendió en absoluto la novela.

¹ Eugenio de Nora añade, al corregir pruebas, dos cosas: que *Últimas tardes con Teresa* data de 1966, es decir, coincidiendo con el auge de la *gauche divine*; y que los contenidos reales y la orientación profunda de cada obra están en la obra, no en las intenciones *conscientes* del autor.

Rafael Conte: Otro de los motivos para que el realismo se desvirtuara fue su pérdida de independencia.

José Esteban: Yo creo que, más bien, la crisis del comunismo, que ya se veía venir.

Rafael Conte: No; no se veía, y menos en este país.

José Esteban: Sí; ya se veía que aquello no iba a ningún sitio.

Manuel Vázquez Montalbán (entre el público): ¿Qué entiendes por pérdida de independencia?

Rafael Conte: La pérdida de independencia de un creador que sujeta sus necesidades literarias a unas doctrinas o dogmas que le imponen desde fuera.

Manuel Vázquez Montalbán: ¿Y cuántos casos concretos dirías, por ejemplo?

Rafael Conte: Casi todos.

Manuel Vázquez Montalbán: No; eso es falso completamente.

Rafael Conte: Todo el mundo está condicionado por muchas cosas; la independencia absoluta no existe.

Manuel Vázquez Montalbán: Evidentemente. Pero muy pocos casos, dos se podrían dar -y basados más en la buena fe que en cualquier otro beneficio- de supeditación a un cierto consignismo. Lo que caracteriza precisamente al realismo social es que refleja sólo de una

manera muy relativa el consignismo que operaba a otros niveles, no al nivel de encaminar a un escritor hacia un objetivo concreto.

Rafael Conte: Para mí es consignismo, por ejemplo, que el señor José María Castellet no incluyera a Juan Ramón Jiménez en la primera antología de *Veinte años de poesía española*. Y ese consignismo llega hasta la elaboración de los *Nueve novísimos*. Aunque fuese consignismo literario o de aficiones comunes.

Manuel Vázquez Montalbán: Pero, tal como tú lo has planteado, implicaría una dependencia de carácter orgánico. En este caso, Castellet, que poco a poco iba enterándose de qué era la poesía, oyó que alguien le dijo: “El Bien es el realismo; el Mal es el simbolismo”, y organizó la famosa antología según ese criterio. Y había una serie de poetas que no le entraban en esos cauces. Un año después de la publicación de esa antología, dio un bandazo y, en un congreso literario en Venezuela, salió bendiciendo todo lo contrario.

Rafael Conte: En un congreso de literatura hispanoamericana, y salió en contra de los realistas españoles.

Manuel Vázquez Montalbán: No lo digo en contra de Castellet. Pero era una decisión personal, nadie le obligó a ello; no era un escritor orgánico.

Rafael Conte: Hubo una influencia poderosísima del Partido Comunista de España, y de Jorge Semprún concretamente, sobre la actuación de muchos intelectuales que pertenecían al realismo social de la época, ¿sí o no?

Manuel Vázquez Montalbán: No. Sobre el código estético, no. Hubo una influencia organizativa.

Rafael Conte: ¡Si me lo dijo Grosso! En una borrachera muy bonita, me dijo: “¡Este Semprún viene aquí pa’ que escribamos realismo socialista, y él escribe como Proust!”. Tengo los testimonios...

Manuel Vázquez Montalbán: No quiero insistir en el uso del micrófono, pero tengo que insistir en que el consignismo, en cuanto a elección de código estético, sólo funcionó en el sentido de que había un cierto análisis.

Rafael Conte: Yo creo que la politización de la disidencia fue mortal para su supervivencia.

Manuel Vázquez Montalbán: No lo veo así; porque estos escritores del llamado realismo social gozan todos de una excelente salud.

Rafael Conte: ¡Menos mal! Pero, en su momento, muchos de ellos estuvieron comprometidos políticamente. Se salieron y, gracias a eso, pudieron ser mejores escritores.

Manuel Vázquez Montalbán: Hay un esquema de carácter maniqueísta, aplicado con una visión determinada, que dice: “Puesto que milita en una determinada organización, su literatura es militante”. Es absurdo. Me pones como ejemplo a Castellet, que precisamente es el inventor de la estética de la infidelidad.

Rafael Conte: Eso se lo dije yo.

Manuel Vázquez Montalbán: Y él se declaró partidario de esa estética. La noche en que nos reunió a los novísimos y nos dio aquel nombre, yo estaba hablando con Félix de Azúa (era la primera vez que lo veía), y me dijo: “Nos será infiel inmediatamente: dentro de cuatro meses, elegirá a otros novísimos”. Era su juego intelectual.

Ahora bien, yo no encuentro ningún vínculo orgánico; y el Partido Comunista de España, con todas sus variantes en las distintas zonas, no hizo jamás consignismo estético directo. Las pautas estéticas se marcaban desde publicaciones que estaban más o menos en su órbita, y se iban por un lado o por el otro. Semprún, por ejemplo, no dio consignas estéticas; lo que pasa es que se equivocó al hacer sanciones estéticas. Esta mañana yo he recordado su crítica a *Nada* de Carmen Laforet, donde la acusó de pequeñoburguesa, cuando era una literatura, a pesar de Carmen Laforet, con un nivel de testimonio extraordinario de la sordidez de la España franquista. Pero esa dependencia no la veo. Lo que veo es una propuesta que algunos secundan de muy buena fe hasta sus últimas consecuencias, mientras que otros se dan cuenta de que respaldarla es una catástrofe de carácter estético y se apartan de este tinglado para buscar su propio camino.

Veamos el caso de Hortelano: tenía muy claro que la literatura tenía una posibilidad de influir socialmente, pero estaba buscando otros horizontes; estructuralmente, en cuanto a código estético, estaba enriqueciéndose con otras aportaciones. Y, cuando se sintió asolado y sitiado por el impacto de las nuevas tecnologías de los años 60, intentó explorar, con *Gramática parda* y otras literaturas similares, otro camino, porque no se sentía nada cómodo dentro de aquella encerrona.

Rafael Conte: De la encerrona ideológica empezó a salir con *El gran momento de Mary Tribune*.

Eugenio de Nora: En cuanto a la gente que evoluciona entrando y saliendo, no olvidemos -lo digo en descargo de los novelistas sociales que militaron durante unos años (dos, tres, cinco) en el P.C.E. clandestino de entonces, cosa que, por ser el P.C.E. y por ser clandestino, era ya de una heroicidad indudable- que no sólo ellos salieron y entraron: me parece que tres o cuatro de los ministros del actual gobierno de centroderecha estuvieron en el P.C.E., y salieron más o menos a tiempo, convencidos de que la cosa no marchaba ni podía marchar.

Manuel Vázquez Montalbán: Son varios. Hay dos que proceden del P.S.U.C.: la señora Birulés y el señor Piqué; luego, Celia Villalobos, que se ve que durante unos quince días se acercó a alguna tenebrosa célula...

Rafael Conte: Trotskista.

Manuel Vázquez Montalbán: Y un cuarto elemento...

José Esteban: La de cultura, Pilar del Castillo.

Rafael Conte: Pilar del Castillo fue trotskista, ¿no?

José Esteban: De extrema izquierda; era roja.

Manuel Vázquez Montalbán: Se negó a entrar luego en el P.C.E. porque le pareció poco... y ha terminado de ministra de cultura. Yo a eso le llamaría la facción leninista.

Rafael Conte: ¿Sabes cuál era uno de los últimos dolores de la vida de Ignacio Aldecoa? Que Barral no le había admitido nunca una obra. Si eso no era consignismo... Carlos Barral tuvo manuscritos de novelas de Ignacio Aldecoa y se los rechazó.

Manuel Vázquez Montalbán: A lo mejor se lo dijo Carrillo...

Eugenio de Nora: ¿Quién sabe? La realidad es misteriosa.

Rafael Conte: No se pueden politizar las cosas hasta esos extremos. Uno puede hacer buena literatura política de su partido si cree en él profundamente. Pero, si no cree en él, no le saldrá.

Eugenio de Nora: De creer o no creer, nada. Esas son otras bases.

Público: ¿Cómo sabes que había una consigna, que Barral tenía una consigna?

Rafael Conte: Una consigna individual.

Público: Entonces es otra cosa: la consigna siempre es colectiva, no individual.

Por otro lado, al oír hablar de realismo me estaba acordando de *La gallina ciega* de Max Aub, el libro del viaje que hizo por lo que quedaba de España para él, publicado en 1971. Decía Aub que la novela española siempre es realista, aunque han existido intentos (citaba a Benjamín Jarnés y a Ramón Gómez de la Serna, creo) de crear una novela distinta, además de que muchos escritores han ejercido una doble militancia -no cito textualmente, es lo que yo interpreto-. Siempre he entendido que el realismo es *una forma de*; no es tanto esto que decíais del mundo interior y exterior. Menos mal que alguien ha podido contraponer en algún momento el realismo contra el simbolismo; porque si el realismo no funciona, por lo que sea, tendrá que haber otra cosa.

Yo creo que el realismo es una forma de escribir, un estilo. En ese sentido, Max Aub, por ejemplo, nos deja esos maravillosos libros de los campos y, al mismo tiempo, tiene otras historias, incluso antiguas, cargadas de fantasía e imaginación, a las que no se puede llamar realistas.

Y se me ocurre, por ejemplo, que *Yo maté a Kennedy* es un libro de un estilo y *El pianista* es de otro estilo diferente. Lo digo porque esto del realismo y el no realismo me parece un poco falso. Hay un momento en el que mucha gente tiene necesidad de escribir para que se le entienda. Max Aub decía: “Hasta que no he contado todo lo que he visto, no he podido escribir como imagino”. Es esta frase se resume lo que quiero decir con respecto al realismo y otras hierbas.

Eugenio de Nora: Me parece evidente que la polarización entre realismo y simbolismo es completamente absurda: no hay que olvidar que el realismo -me refiero al realismo llevado a sus últimas consecuencias, esto es, el naturalismo en torno a la escuela de Émile Zola y Guy de Maupassant- y la expansión del simbolismo en poesía son coetáneos, estaban en muy buenas relaciones y prácticamente se orientaban hacia la misma consecución de la obra de arte, por un camino o por otro. De modo que yo creo que, en todo caso, el rechazar la aportación del simbolismo o lo que éste significa –algo así como la depuración última del romanticismo y de lo que hay detrás del romanticismo- y el creer que se puede hacer una poesía realista, que nombre directamente la realidad en vez de sugerirla como hace el simbolismo, es una equivocación garrafal. Con la estética que planteaba Castellet en la primera versión de *Veinte años de poesía española*, llegó a decirse, con humor negro, que hacía una antología prácticamente al revés: una antología de los “peores” poemas escritos durante aquella etapa. Pero la prueba del error es evidente: según esa estética, el mejor poeta del 27 sería Dámaso Alonso, por *Hijos de la ira*. *Hijos de la ira* es un libro muy interesante, muy importante, pero, como poesía, es una obra poco más que mediana, en mi opinión. Y el mejor poeta de la posguerra, con diferencia, sería Celaya, lo cual tampoco es verdad. El punto de partida dogmático de Castellet llevaba a conclusiones completamente equivocadas, y ésa es la prueba de que era falso.

Público: En el Congreso Internacional del Exilio, que estuvo clausurando Manuel Vázquez Montalbán, una chica de una Universidad americana, Mari Paz Bari Brea hizo una aportación sobre cómo hay que historiar este periodo. Se están planteando algunos asuntos que tienen puntos de contacto interesantes. Por ejemplo, el profesor Eugenio de Nora ha hablado de un concurso en el que estuvo como miembro del jurado Manuel Lamana; Manuel Vázquez Montalbán escribió una fantástica columna a propósito de la película *Los años bárbaros* sobre Lamana y la distorsión que se estaba haciendo de su figura. Manuel Lamana fue un personaje interesantísimo; tiene una novela, *Los inocentes*, a la que le encuentro muchos puntos de contacto con *Luciérnagas* de Ana María Matute, por ejemplo -que historia también la infancia y la inmediata posguerra de los años 40-, o con alguna de las novelas de Juan Marsé, o incluso

con la misma *Nada* de Carmen Laforet. Entonces, resulta que están apareciendo aquí puntos de contacto entre un tipo de literatura realista, que empieza a abrirse paso poco a poco en la España de los 40, y la literatura de aquellos maestros que han marchado al exilio.

Como ha dicho antes otro compañero, Max Aub llega a decir que tiene que contar lo que ha visto para poder escribir lo que imagina. Efectivamente, lo que había visto era gordísimo, durísimo; por eso se plantea que ha de ser realista, antes que escritor, y sólo al final de sus días se propone retomar al Max Aub vanguardista de uno de sus primeros libros, *Geografía*, que todavía no había salido. Yo propondría una interrogante a los presentes, y a ustedes que son expertos en el tema: ¿puede concebirse, dentro de unos años, una Historia de la novela en la posguerra donde queden articulados el estudio del exilio y el estudio de la novela realista sin que aparezcan como realidades opuestas, que vivieran de espaldas, cuando con sólo buscar un poco hallaremos siempre puntos de contacto?

Eugenio de Nora: Es evidente. Yo intenté en los años 60 presentar como una realidad simultánea, independiente y compacta, la obra de los españoles exiliados y la de los españoles del interior, y de los de derechas y de los de izquierdas, y la novela rosa incluso, ¿por qué no?

Público: Sin embargo, no has citado, al hacer un recuento, un libro fundamental, el de José Ramón Marra López.

Eugenio de Nora: Claro, por supuesto. Pero he citado novelistas, no obras de crítica (excepto la de Sobejano).

José Esteban: Es un libro que yo quería citar y he olvidado; es el que inicia este camino que hoy llevamos al recordar los sesenta años del exilio. He propuesto que se reedite en la “Biblioteca del exilio” porque es un modelo de investigación y ahora está muy agotado.

Eugenio de Nora: También hay que tener en cuenta, y de nuevo salgo a defender mi pequeño territorio –pequeño o grande, porque en este caso es más bien amplio-, que el libro de Marra López apareció, si no me equivoco, en 1963, y mi historia de la novela había salido en el 62, de modo que yo ya planteo la incorporación del exilio y de los novelistas sociales de preguerra en los años 58, 60, 62... Hice un esfuerzo por tratar de abarcarlo todo, por considerar la literatura escrita por españoles en su totalidad, estuvieran dentro o fuera de España.

Manuel Vázquez Montalbán: Dos aspectos: por un lado, iba a corregir este asunto del orden de aparición de Marra López; y, por otro, quería citar otra aportación, la de Torrente Ballester que, en su *Panorama de la literatura española* hace alusión, perdonándoles un poco la vida y la historia, a los exilados de la literatura española.

Eugenio de Nora: Incomprensiva del todo.

Manuel Vázquez Montalbán: Sobre la cuestión de cómo se puede hacer una Historia que abarcase por fin la cultura literaria del exilio y la de España, sólo lo veo posible desde un análisis cultural de lo literario, por cuanto se dio la evolución de dos lógicas literarias diversificadas por el mismo hecho de la diáspora. En cambio, desde un punto de vista cultural, sí que es interesante analizar los cambios ideológicos de la literatura del exilio, los cambios estéticos, el funcionamiento de determinados recursos técnicos, cómo los resolvieron en contacto con otras culturas literarias y, en ese aspecto, englobar ambas literaturas dentro de cómo se iba digiriendo o no el franquismo. Por eso, Mari Paz Bari Brea, en el congreso que se ha mencionado, planteó la posibilidad de aplicar un filtro culturalista al análisis de esa Historia.

Con respecto al realismo, y es una polémica viejísima, creo que Bertolt Brecht, no siendo un teórico de la literatura, tuvo en cierta ocasión un acierto extraordinario: a él le gustan Kafka, Musil, Lukács, esos escritores que estaba condenando como representantes del gusto burgués y que no se atenían a la obligación de un realismo interpretativo de las claves de la conducta social de la burguesía; entonces, se inventa el término del *realismo como revelación*.

Es lo que en parte se ha dicho aquí en una intervención anterior: consiste en utilizar la materia que ofrece la realidad, ordenándola de tal manera que desvele nuevos aspectos de esa misma realidad, sin caer entonces ni en un realismo meramente fotográfico, ni en ese esquema en el que se convierte finalmente el realismo socialista de aprehensión de la realidad y oferta de transformación, bien a través de un coro, bien a través de un héroe positivo. Eso acaba asfixiando, sobre todo cuando esa verdad estética cae en manos del Estado: las mejores obras del realismo socialista están hechas en la clandestinidad, o están hechas en una etapa de emersión de una cultura deprimida; por el contrario, el realismo socialista hecho en colaboración con el Estado no tiene casi ninguna obra de cierta calidad.

Público: Yo creo que hace falta que pasen unos años para que se obvie un poco el partidismo que ha habido hasta ahora, sobre todo en la crítica, en cuanto al periodo de la posguerra española. A los jóvenes nos inculcan que es una herida ya cicatrizada, y quizá no lo esté tanto. Creo que está en nuestras manos hacer la conciliación necesaria entre las figuras de los exiliados y las de los que permanecieron aquí, en el exilio interior, entre los de un bando y los del otro, considerando exclusivamente su calidad literaria y su valor en la Historia de la Literatura.

Eugenio de Nora: Eso están empezando a hacerlo ya los hispanistas extranjeros. El mejor estudio que conozco sobre la poesía antifranquista es de una hispanista norteamericana que se llama Eleanor Wright.

Público: Pero yo soy española y creo que está en nuestro poder hacer eso: que la Historia de la Literatura sea, primero, justa, que se reivindique el valor de las obras por sí mismas. Yo no soy de un bando ni de otro. Me gusta leer desde que tengo uso de razón, sobre todo literatura española y si con doce años he leído a Calderón porque estaba en la estantería de mi casa, que no me venga ahora, con todos mis respetos, una persona que está en otra parte del mundo a decirme las cualidades que tenemos aquí. No seamos ni chauvinistas ni maniqueístas, pero seamos justos.

Rafael Conte: ¿Y por qué no pueden venir de otra parte? Vengan de donde vengan; yo en esto soy muy neutral.

Yo quería decir también que hay novelas del realismo social soviético estupendas (*Caballería roja*, o hasta *Campos roturados* de Shólojov) y pienso que, formalmente, *Un día en la vida de Iván Denisovich* es realismo socialista. Formalmente.

Eugenio de Nora: Socialista anti-régimen.

Rafael Conte: Lo del socialismo depende del régimen.