
Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra. II *

per Joan-Lluís Marfany

Un trencament radical

La teoria de la progressiva «recuperació del realisme», que ja vaig criticar a la primera part d'aquest article, comporta encara una altra greu distorsió de la realitat històrica en la mesura en què suposa una continuïtat entre el pretès realisme dels 40 i el més intens realisme «social» dels 50. Segons aquesta interpretació, la diferència entre l'un i l'altre fóra bàsicament de grau. Tot indica, però, que, ben al contrari, aquesta anomenada «novella social» sorgeix de fet com una explícita ruptura —ara que la paraula s'ha posat de moda— total amb la producció immediatament anterior.¹ Només cal llegir les *Notas sobre literatura española contemporánea* de Castellet per adonar-se'n: de tota la literatura dels tretze anys precedents, l'autor només pot salvar dues obres, *La colmena* i *Historia de una escalera*.² Si Larra havia dit que escriure a Espanya és plorar —explica Castellet—, avui dia caldria modificar la frase: senzillament «*podemos decir que hoy en España no se escribe*».³ Ben mirat,

* Vegeu «Els Marges», núm. 6 (1976), ps. 29-57. Agraeixo a Barry Jordan, que prepara una interessant tesi sobre els orígens de la «*novela social*», l'ajut que m'ha prestat en forma directa, facilitant-me dades i oferint-me els seus comentaris, i indirecta, a través de nombroses converses. No cal dir que, dels errors que aquest treball pugui contenir només en sóc responsable jo.

1. De fet, i en contradicció amb la seva pròpia interpretació del desenvolupament del gènere a la postguerra, molts crítics remarquen aquesta ruptura. Cf. per exemple NORA, ps. 286-287.

2. CASTELLET, *Notas sobre la literatura española contemporánea* (Barcelona 1955), p. 19.

3. *Ibid.*, p. 17.

el pobríssim i deformat coneixement actual de la literatura dels 40 depèn molt directament d'aquesta voluntat de trencament dels joves escriptors apareguts durant els 50, i no és pas una casualitat que la recuperació d'aquella oblidada literatura hagi coincidit amb l'eclipsi de la literatura «social». Perquè allò que més hauria de sorprendre'ns, ara, en l'actitud dels nous novel·listes i crítics dels 50 (per tal de posar un exemple, en els articles que Juan Goytisolo aplegà a *Problemas de la novela*) és no tant una explícita actitud negativa enfront de la producció immediatament anterior, com una deliberada ignorància d'ella. O potser fóra millor de dir una ignorància sense consciència de ser-ho, sense escrúpols ni remordiments, convençuda de la seva legitimitat. Entre aquests joves novel·listes i Baroja no hi ha, segons ells mateixos, res de res. Un Baroja, val a dir-ho, llegit d'una manera molt curiosa, però això és tota una altra història que ara no ens interessa.⁴

En general aquesta continuïtat entre el realisme atenuat, «existencial» o com vulguin dir-ne, dels 40 i el realisme de debò dels 50 és simplement admesa sense més explicacions ni precisions. Alguns crítics, però, han intentat d'establir un cert procés de transició a base del suposat descobriment d'uns antecedents immediats. Tres novel·les, concretament, han estat citades: *Las últimas horas*, *La noria* i *La colmena*.⁵ Per començar cal dir que cap dels joves narradors del 50 no ha reivindicat mai, ni tan sols esmentat, les obres de Suárez Carreño i Romero, i això ja planteja dubtes importants per a tots els qui no creiem en influències telepàtiques ni ectoplasmes literaris. En segon lloc, no és veritat que *Las últimas horas* sigui una visió crítica de Madrid com a collectivitat. La novel·la de Carreño té tres personatges centrals molt individualitzats i sotmesos a una detallada anàlisi psicològica; tracta de problemes metafísics; i Madrid hi és un teló de fons, descrit només en un aspecte molt parcial, i encara tractat en termes més aviat pintoresquistes. Quant a *La noria* no es pot pas dir que el tema en sigui Barcelona ni que la intenció en sigui crítica, sinó que és un pur rosari d'històries sovint improbables i fulletonesques, amb personatges que no arriben a ser representatius, però que sí que solen ser falsos, i tot plegat al servei d'una tesi moral conformista, convencional i tronada. De fet *La noria* és una oportunista explotació de la novetat tècnica —novetat en relació amb la narrativa espanyola de l'època, i encara mal païda— i Castellet ja ho denunciava coetàniament: «*La noria es, pues, un lamentable bluff, un engaño más para el lector español de novelas (...)*»⁶

El cas de *La colmena* ja és més delicat. El mateix Castellet va saludar-ne la publicació amb aquests mots: «...con *La colmena* Camilo José Cela ha escrito la primera, la única novela española que, en los últimos quince años, lleva con-

4. La influència de Baroja, sovint esmentada, encara espera un estudi adequat. On resulta més òbvia és, probablement, en les dues primeres novel·les de Fernández Santos, sobretot en *Los bravos*: en la relació intel·lectual (un metge, concretament!) —societat rural primitiva, en el desmenjament i la desorientació del personatge central, a la recerca d'un sentit per a la seva vida, en el caràcter una mica erràtic, superficialment poc estructurat, de la narració. L'oposició que Sobejano (ps. 246-247) veu, amb raó, entre l'actitud del metge a *Los bravos* i la d'Andrés Hurtado a *El árbol de la ciencia* em sembla, però, més una mostra de la interpretació *sui generis* de Baroja que no pas un contrast deliberat. La influència barojiana és també clara, al meu parer, a *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité.

5. El més explícit és BUCKLEY, p. 10. Vegeu també ESTEBAN SOLER, p. 293. CORRALES EGEA no esmenta *La noria* en aquest context, i nega explícitament (ps. 54-55) que *Las últimas horas* tingui res a veure amb la «novel·la social». GIL CASADO, en canvi, inclou totes dues obres en el seu llibre.

6. *Notas...*, ps. 55-57.

sigo la problemática del hombre español actual, la única novela española que se expresa en un lenguaje literario cuya técnica y espíritu están al día, dentro de su tiempo; y C. J. C. ha conseguido —y en ello estriba su originalidad— todas estas características, que no lograron los otros novelistas de hoy, escribiendo precisamente un libro que está dentro de la mejor, quizá de la única línea posible de nuestra novela: la que arranca de la picaresca para acabar, inmediatamente antes de *La colmena*, en *Baroja*.»⁷ La citació em sembla prou explícita. *La colmena* conté tots els ingredients essencials d'aquesta nova novella que encara no existeix a Espanya i que Castellet propugna en nom d'una nova generació: intenció crítica social, referent concretament a l'Espanya de la postguerra, tècnica moderna i vinculació a una pseudo-tradició les dues fites bàsiques de la qual són, per a Castellet com més tard per a Goytisolo, la picaresca i Baroja com a exemples de literatura «compromesa». És obvi que per a l'home que aviat havia d'esdevenir l'oracle de la nova literatura *La colmena* apareixia com una primera pedra, un llibre fundador. No era pas l'únic que pensava així. Juan Goytisolo, en els articles publicats a «Destino» el 1956 i aplegats després a *Problemas de la novela*, citava repetidament *La colmena* al costat de *Los bravos* i *El Jarama* com a exemples de la nova narrativa i basant-se en els mateixos criteris.⁸

Naturalment, aquests judicis revelaven una lectura molt *sui generis*, com ja he dit, de la picaresca i de Baroja —ningú no ho negarà.⁹ És per això mateix que resulten interessants: el que Goytisolo i Castellet projecten abusivament sobre la novella picaresca ens informa del que demanaven de la novella del seu propi temps. Suposo també que, a la llum del que vaig escriure sobre Cela en la primera part d'aquest treball, tothom s'haurà adonat que opino que la lectura que Castellet i Goytisolo feien de *La colmena* també era molt *sui generis*. En qualsevol cas, els mateixos joves novel·listes no havien de trigar gaire a revisar el seu judici de Cela i a recusar-ne obertament la influència. El mateix Cela se'n queixaria. El més rotund, en aquest sentit, fou potser Jesús Fernández Santos: «Camilo José Cela est l'écrivain de la bourgeoisie espagnole. Les gens qui lisent des romans du genre Les cyprès croient en Dieu, de Gironella, pour se convaincre de leur propre raison d'exister, lisent aussi, en compensation, les livres de Cela, qui les font trembler. Et Cela, en maître du langage, les divertit, sans jamais dépasser les limites que lui et son public jugent convenables. Sur les jeunes romanciers, il a eu, et il a toujours, une grande influence. Sur moi, je ne sais pas. Peut-être, bien que cette perspective ne me plaise guère.»¹⁰ Pocs anys després del seu debut com a escriptors, doncs, els joves novel·listes «socials» veien en Cela, més que res, un estímul inicial —i fins i tot ho lamentaven. Amb alguna excepció —i encara efímera—, la influència de Cela es limita al prestigi que pogué tenir com a únic professional solvent en el camp de la narrativa i a l'impacte immediat de *La colmena*, que tractava al cap-

7. *Ibid.*, p. 63.

8. Juan GOYTISOLO, *Problemas de la novela* (Barcelona 1959), ps. 13, 18-21 i 25-26.

9. La il·lustració més òbvia la trobem en els articles de Goytisolo «La Picaresca, ejemplo nacional» i «La herencia de la picaresca» (*Problemas...*, ps. 87-106). Goytisolo hi diu coses com: «Sin tener en cuenta los obstáculos o teniéndolos muy en cuenta, para mejor sortearlos, nuestros antepasados cumplieron una meritoria función de observación y denuncia»; o «Cuando Alemán, Quevedo o Estebanillo González nos hablan del hampa, no olvidan que es el resultado lógico de una estructura social» (p. 101).

10. Claude COUFFON, *Rencontre avec Jesús Fernández Santos*, «Les Lettres Nouvelles», núm. 62 (1958), p. 130.

davall de la difícil existència quotidiana en el Madrid de la postguerra i ho feia amb una considerable modernitat i sofisticació estètiques.¹¹ Però és justament en aquest segon punt que s'originaria la recusació posterior. Pel seu esteticisme Cela seria aviat inclòs en el rebuig gairebé total de la producció novel·lística anterior. Exagerant una mica, podríem dir que, mentre que els altres novel·listes eren olímpicament ignorats, Cela era conegut i activament rebutjat. Si no per raons estètiques —ja que, a diferència dels altres, ell era un bon escriptor—, ho era per raons ideològiques. I és per aquest cantó que cal emprendre l'estudi dels canvis que es produeixen en la novel·lística espanyola en els anys 50.

Un conflicte de generacions?

En efecte, la novetat i la «diferència» del que Nora anomenà la *nueva oleada* se solen explicar en termes d'oposició generacional. Com de costum, aquest suposat mètode tampoc no explica absolutament res en aquest cas, sinó que oculta l'autèntic significat històric de l'aparició de la tal *oleada*. Se sol dir, en efecte, que l'actitud dels joves novel·listes resulta del fet que aquests individus van viure la guerra no pas com a actors, sinó com a víctimes i testimonis astorats i escruixits. D'aquí que, en créixer, reaccionessin amb una condemna global de la generació anterior, responsable del monstruós error de la guerra civil i, per extensió, de les condicions en les quals van haver de viure aquests joves els difícils i formatius anys de l'adolescència.¹² La simple experiència quotidiana dels qui es van trobar en aquest cas hauria d'haver estat prou per a posar en relleu la ridícula explicació. Naturalment la seva falla bàsica rau en el fet de veure la guerra com un «error», en termes absoluts, i de penjar aquest error, com un horrible pecat, al coll de tota una «generació». La guerra, com qualsevol altra guerra, no fou pas una absurda i incomprendible explosió de bogeria col·lectiva: els uns i els altres tingueren poderoses i lògiques raons per fer-la. D'altra banda, si parlem de la postguerra, no ho fem pas com una simple i neutra referència cronològica, sinó per indicar el fet objectiu i importantíssim que la situació històrica de la societat espanyola en aquest període fou producte

11. Insisteixo: malgrat l'afirmació de Fernández Santos, la influència de Cela no em sembla, en general, gens òbvia. No sabria trobar-la en el mateix Fernández Santos, en Sánchez Ferlosio, en Juan Goytisolo. En algun aspecte concret és més substancial i clara: *Viaje a la Alcarria* és, sens dubte, com ha estat dit i repetit, l'origen de la moda del llibre de viatges per l'Espanya subdesenvolupada. L'origen, però, i no el model. D'influència evident, només en trobo en els primers contes d'Aldecoa (fins a 1953-1954, més o menys), contes que —és significatiu— l'autor no va recollir, fora d'alguna petita excepció, en els volums publicats abans de 1960. I també en les primeres novel·les de Candel, que és, d'altra banda, un autor una mica excèntric al moviment de l'anomenada «novella social». Val a dir, però, que l'estil d'Aldecoa conserva tics i maneres celianes fins i tot a *Gran Sol* (1957). És interessant de notar, tanmateix, que el novel·lista «social» més influït per Cela opinava que aquest no era pas un gran novel·lista, sinó «un gran escriptor y, sobre todo, un tipo literario» («La Estafeta Literaria», 2a. època, núm. 51, 7-VII-1956).

12. Curiosament, qui més ha insistit en aquesta interpretació generacional i qui va encunyar l'etiqueta de *Generación del Medio Siglo* és Josep M. Castellet. Vegeu, per exemple, els seus articles *La novela española, quince años después (1942-1957)*, «Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura», núm. 33 (1958), ps. 48-52, i *Veinte años de novela española (1942-1962)*, «Cuadernos Americanos», xxii (1963), ps. 290-295 (reproduït a «Índice de Artes y Letras», xvii, núm. 173 (1963), ps. 13 i 24). La majoria de crítics semblen acceptar sense dubtes aquesta explicació: cf. NORA, p. 285; SOBEJANO, ps. 227-228 i 420; ESTEBAN SOLER, p. 260.

directe de la guerra civil. Aquest fet, la bibliografia sobre la novella no l'ignora pas, al contrari. El que sí sol ignorar, però, o si més no atenuar —en alguns casos per comprensibles motius— és la més elemental de les seves implicacions. Vull dir que la societat espanyola de postguerra és una societat dividida en vencedors i vençuts. Durant una pila d'anys l'existència d'aquesta divisió ens fou deliberadament recordada *ad nauseam*, en termes inequívocs i com a mínim dos cops el dia, en aquells sinistres *diarios hablados* de retransmissió obligatòria. I avui mateix un dels bàndols continua consagrant la divisió en l'acte d'aquest perdó que es digna atorgar selectivament a l'altre. És clar que aquesta no era l'única divisió social, ni la més important i que, lluny d'esborrar les altres, venia de fet a reforçar-les, però sí que és la que caracteritza històricament el període perquè determina la manera com es manifesten i interrelacionen aquestes altres. És veritat també que dins cada un dels dos bàndols, els diversos grups socials s'adaptaren a la situació de maneres i amb resultats diferents. Ho feren, però, dins l'un o l'altre bàndol. I això afectà tant els qui havien fet la guerra com els qui no, i, entre els darrers, no sols els qui la visqueren de criatures, sinó també els qui com un servidor de vostès vam néixer més tard.

Ara bé: en tractar-se d'escriptors el fet assoleix unes implicacions molt especials. Ja ho vaig dir a la primera part d'aquest treball: a l'Espanya dels 40 no hi ha escriptors vençuts en actiu. La literatura, en aquesta etapa inicial, és produïda gairebé únicament per un dels dos sectors d'aquesta societat dividida. I és això que dóna una aparença de coherència generacional a l'aparició de la *nueva oleada*: ens trobem davant el sorgiment d'una literatura feta des de l'altra banda. En altres mots, a començos dels 50 s'inicia la formació d'una intel·lectualitat activament opositora. Si cal esperar a aquesta data, però, no és pas perquè els joves que aleshores accedeixen a la majoria d'edat estiguin marcats per un trauma infantil, sinó perquè estan nets d'antecedents polítics i perquè només llavors comencen a donar-se les condicions objectives per a la seva organització en intel·lectualitat discrepant. Sobre aquestes condicions també cal deixar algunes coses clares. Fonamentalment es tracta de dos fets: d'una banda, el radical canvi de perspectives —i, per consegüent, d'estratègia i fins i tot de natura mateixa— de l'oposició cap a 1950; de l'altra, l'inevitable engendrament, després d'un cert temps, en el sí mateix del sector vencedor, d'una oposició de signe radical. En relació amb el primer fet se solen citar les vagues de 1951 com a primera manifestació d'una represa. A mi em sembla, però —i ara no tinc temps de discutir-ho— que es tracta més aviat de les darreres convulsions d'un procés: el de l'estratègia de l'oposició com a continuació de la guerra, a l'aguait de la intervenció aliada i amb el centre de gravetat, per tant, a l'exili.^{12 bis} En mots de Ridruejo, potser un pèl pedants, «*la entropía política llegaba a su punto entre 1948 y 1951*». És en aquestes dates, en efecte, que no sols es desféu en fum l'esperança d'aquesta intervenció aliada, que el mateix Ridruejo descriví amb encert com «*una pura invención de la esperanza o la desesperación de quienes creían en ella*»,¹³ sinó que l'estabilitat definitiva de la nova situació quedà garantida per la seva inserció dins el panorama internacional de la guerra freda.

En aquest sentit, la suposada liberalització de 1951 —i aquesta és una altra de les causes adduïdes per explicar l'aparició d'una nova literatura— cal

12 bis. No he pogut veure encara Fèlix FANÉS, *La vaga de tramvies del 1951* (Barcelona 1977).

13. Dionisio RIDRUEJO, *Escrito en España*, 2a. edició (Buenos Aires 1964), ps. 110-116.

veure-la més com una sèrie de superficials manifestacions concomitants d'aquesta estabilització (represa de contactes amb l'exterior, obertura del mercat espanyol al capital estranger, relaxament de la crispació defensiva, confiança del règim en la pròpia seguretat) que no pas com un deliberat canvi de direcció traduït en mesures concretes i planificades. Al capdavant, com el mateix Caudillo no es va cansar mai de dir, foren les estúpides potències dites occidentals i democràtiques que hagueren d'admetre els seus errors i acostar-se a Espanya, i no pas al contrari. A tot estirar la liberalització es produí en el terreny estrictament econòmic, on la situació de crua postguerra ja havia donat, a base d'autarquia i estraperlo, tot el que podia donar en termes de ràpida acumulació de capitals i amenaçava de matar la vaca de tant munyir-la, i on una explotació de caire més ortodoxament capitalista —més liberal, si tant voleu— resultava més prometedora i profitosa. Això es reflectí, sens dubte, a través de l'augment del consum i dels moviments interns de població que la transferien del camp a les ciutats com a mà d'obra barata, en una certa distensió dels controls polítics, però, insisteixo, parlar de liberalització em sembla perillosament confusoriari.¹⁴ D'altra banda —ja ho he insinuat—, com a conseqüència d'aquesta mateixa estabilització, es confirma la irremeiable irrellevància de l'oposició històrica centrada a l'exili i apareix ben clarament que, si hi ha d'haver una oposició eficaç, caldrà refer-la de dins estant. La qual cosa, vol dir, és clar, que aquesta oposició haurà de revisar radicalment la seva estratègia i abandonar l'acció directa per la tasca a llarg termini de l'organització. Dit d'una altra manera, també l'oposició ha d'acceptar la realitat innegable de l'estabilització i operar a partir d'ella.

L'altre factor del procés és, com ja he dit, la inevitable segregació, pel mateix sector vencedor, d'unes forces oposidores, i és per aquí que tornem a la qüestió generacional. El que cal no oblidar, però, és que l'esquerra s'ha nodrit sempre, a tot arreu i sobretot al nivell de quadres, dirigents i ideòlegs, d'una part —però només una part— dels cadells de la classe dominant. Si a l'Espanya de la postguerra aquest fet no es tornà a produir fins a la dècada dels 50 fou d'una banda perquè calgué esperar l'arribada a la majoria d'edat d'una lleva de vencedors —els altres o eren a l'exili o tenien antecedents— no condicionada per la militància belligerant i no implicada directament en el repartiment de les despulles; i de l'altra, perquè calia un cert temps perquè aquests individus poguessin completar el seu procés de transformació ideològica en unes condicions molt poc favorables de repressió de la llibertat de pensament. Això últim és fins i tot cert en el cas d'alguns rebrots de la burgesia i petita burgesia de lleialtat republicana, per als quals la tradició familiar era sovint ofegada per l'escola i l'ambient en general. I els quals, de més a més, reaccionaven també en molts casos contra aquesta mateixa tradició familiar en la mesura en què aques-

14. Comptem ara amb una bona primera aproximació a la història de l'economia espanyola de postguerra: Joan CLAVERA, Joan M. ESTEBAN, Maria Antònia MONÉS, Antoni MONTSERRAT, J. ROS HOMBRANELLA, *Capitalismo español: De la autarquía a la estabilización (1939-59)*, 2 vols (Madrid 1973). Vegeu-ne sobretot les ps. 9-157 del segon volum. Al volum I, ps. 75-98, hom trobarà algunes interessants consideracions sobre l'autarquia, l'intervencionisme i el mercat negre en els 40 (esp. 95-97). Per a una bona narració dels esdeveniments polítics de la postguerra, amb especial èmfasi en la història dels moviments d'oposició, vegeu Max GALLO, *Histoire de l'Espagne franquiste* (París 1969). Un llibre imprescindible per a l'estudi de l'Espanya de la postguerra és el suggestiu assaig de Dionisio RIDRUEJO, *Escrito en España*. Després d'escrites aquestes pàgines, ha aparegut Carlos MOYA, *El poder económico en España (1939-1970)* (Madrid 1975), que no he pogut aprofitar. També vaig fer tard a veure els treballs aplegats a Paul PRESTON (ed.), *Spain in Crisis* ([Londres] 1976).

ta nova oposició es caracteritza —com, altre cop, va saber veure Dionisio Ridruejo—¹⁵ pel seu radicalisme i el seu maximalisme: no es tracta pas tant d'una simple oposició al règim com a les estructures mateixes de la societat que el règim ha vingut a defensar i consolidar. De manera que aquests joves radicals d'origen liberal republicà es neguen a acceptar la reducció de la guerra civil a un conflicte entre legitimitat republicana i sublevació «facciosa» i insisteixen a veure-hi una confrontació de classes. El fenomen, en bona part, no fa més que repetir a escala local el de la radicalització històrica de la revolta juvenil al món capitalista industrialitzat,¹⁶ i en aquest sentit és vàlid de parlar d'un *generational gap* com a estímul inicial del procés. Però al mateix temps cal observar que el conflicte s'ha repetit després i es repeteix encara amb lleves que no sols no han viscut el suposat trauma, sinó que només en tenen una llunyana i vaga idea.

No ignoro, que consti, que el conflicte generacional en termes abstractes i no classistes i la guerra com a trauma infantil són temes tractats per alguns novel·listes de la *nueva oleada*. Penso sobretot, és clar, en les dues primeres novel·les de Juan Goytisolo. En primer lloc, però, el tema no és pas tan típic com se sol dir: no el trobem ni en Sánchez Ferlosio, ni en Fernández Santos, ni en López Pacheco, ni en García Hortelano, ni en molts d'altres, i només molt marginalment en Ignacio Aldecoa. En segon lloc observem també que Juan Goytisolo només el tracta en les dues primeres novel·les i l'abandona després. Em sembla, doncs, que cal veure en aquesta temàtica no pas un indicador de les causes profundes de l'actitud d'una nova «generació» literària, sinó una manifestació d'una crisi moral: la del cadell de la burgesia que comença a distanciar-se críticament de la pròpia classe sense haver trobat encara una alternativa i, en condicions agreujades per la situació de postguerra civil, sense poder plantejar-se encara el problema en termes socials i polítics —és a dir plantejant-se'l en els abstractes de l'ètica i la revolta biològica. La necessitat de trobar una justificació per a aquesta revolta i per a la condemna moral dels adults té, és clar, per a un jove espanyol, en els anys 50, una sortida òbvia: la guerra civil com a exemple de la irresponsabilitat ètica dels grans. Cal no oblidar, però, que el jove sublima i literaturitza la pròpia crisi: tothom coincideix a acusar el primer Goytisolo de deformació romàntica de la realitat.¹⁷ En tot cas, un cop la crisi resolta, o almenys plantejada en termes menys subjectius de relacions de classe, aquells temes desapareixen. De fet, l'únic novel·lista que s'hi manté fidel és el *bluff* Ana María Matute i això s'adiu amb la seva marginal situació de companya de viatge dins l'anomenada *novela social*. Tota una altra cosa és que alguns d'aquests novel·listes —no pas tots, tampoc— tractin, en un moment donat, de la guerra civil, i de la guerra civil vista des d'uns ulls d'infant. És lògic, ja que això forma part de la seva experiència, i els escriptors solen escriure sobre les pròpies experiències. Res no autoritza, però, a donar al fet una significació especial i veure-hi la clau explicativa de les característiques de la producció d'aquests senyors. En resum: l'actitud nova dels joves escriptors dels 50 pren sovint la forma inicial d'una revolta generacional, però

15. RIDRUEJO, *Escrito...*, ps. 214-225.

16. Ho remarca Manuel Sacristán en una de les seves respostes a Sergio VILAR, *Protagonistas de la España democrática* (París [1969]), ps. 266-267.

17. Cf. NORA, ps. 317-320; GIL CASADO, ps. 24-26; MARTÍNEZ CACHERO, ps. 208-212; José Francisco CIRRE, *Novela e ideología en Juan Goytisolo*, «Ínsula», núm. 230 (1966), p. 12. El mateix Goytisolo ho ha reconegut: Cf. Juan GOYTISOLO, *Destrucción de la España sagrada* [entrevista amb Emir Rodríguez Monegal], «Mundo Nuevo», núm. 12 (1967), 44-60, a la p. 45.

això no vol dir que la pertinença a una determinada generació, marcada per un suposat trauma, expliqui la natura mateixa d'aquesta nova literatura.

Una generació d'ex-falangistes?

Com de costum, doncs, la coincidència generacional existeix, però no explica absolutament res. És innegable que, a començos dels 50, apareix en el camp de la literatura espanyola i, més concretament, en el de la novel·la, un nou moviment i que la seva característica més immediatament òbvia —aquella que permet de parlar de l'*aparició* d'un *nou* moviment— és la ruptura emfàtica amb la tradició immediatament anterior. És evident també —i això queda en part implicat en aquesta darrera constatació— que el naixement després d'una certa data és condició necessària per a formar part del moviment. Condició necessària, però no pas suficient. Perquè, com ja he dit, allò que realment confereix novetat al moviment i forneix els estímuls per a la ruptura és el fet que es tracta de la primera manifestació, en la vida intel·lectual del país, d'unes posicions ideològiques condemnades, durant els deus anys anteriors i per la seva adscripció automàtica al sector dels vençuts, al silenci més absolut. Un hom no pertany pas al moviment, doncs, perquè sigui jove, sinó perquè assumeix aquestes posicions. Ara bé, en l'Espanya de la postguerra això només era possible, en la majoria dels casos, a través d'un procés de conversió ideològica. I un canvi d'aquesta mena no es produeix pas en el buit i per espontània combustió interna. Li calen, ben al contrari, uns estímuls i un vehicle. Per a alguns, aquests estímuls i aquest vehicle els foren proveïts per la Falange i en especial per les seves organitzacions juvenils, sobretot el SEU. La qual cosa ha dut algun crític, com ara Martínez Cachero, a atorgar a la Falange un paper primordial i actiu en el sorgiment de la *nueva oleada* i fins i tot, per abusiva implicació, a atenuar els aspectes opositors del moviment.¹⁸ Respecte a aquesta qüestió cal fer, abans de tot, dues precisions incontrovertibles: primer, que l'afiliació al SEU era obligatòria per a tots els estudiants espanyols; segon, que les revistes del SEU eren les úniques revistes «joves» i relativament discrepants que tenien la possibilitat, econòmica i política, d'existir. Fetes aquestes imprescindibles observacions prèvies, cal admetre que, efectivament, les organitzacions falangistes actuaren com el catalitzador que permeté a alguns joves de la burgesia vencedora d'evolucionar cap a ideologies d'oposició esquerrana. Res més, però. Aquest curiós paper històrico-cultural de la Falange és fàcilment explicable.¹⁹ En primer lloc, és obvi que els joves que experimentaren aquest canvi ideològic eren individus que posseïen unes mínimes inquietuds polítiques i, donada la situació de clandestinitat de les altres organitzacions, les de Falange eren les úniques que oferien als joves d'origen vencedor l'ocasió de manifestar i desenvolupar aquestes inquietuds.²⁰ En segon lloc, i tenint en compte aquest primer

18. MARTÍNEZ CACHERO, ps. 158-160. Vegeu també, per exemple, Dámaso SANTOS, *Generaciones juntas* (Madrid 1962), que es refereix a Fernández Santos, Sánchez Ferlosio, Aldecoa, etc. com a «la generación de Juventud».

19. Vegeu, per exemple, la ja citada resposta de Sacristán a VILAR, ps. 262-268, i RIDRUEJO, *Escrito...*, p. 217.

20. Cal partir, és clar, de la base de la despolitització de la vasta majoria, despolitització fomentada i assegurada, com ha remarcat Ridruejo (*Escrito*, ps. 217-218) per la família i l'escola privada. No s'ha d'oblidar, però, que els aspectes autoritaris i repressius de la vida familiar i de l'educació (privada i religiosa) també provocaren en molts casos una reacció

punt, és lògic que els homes que després havien de passar a actituds opositors no sols pertanyessin a Falange, sinó que figuressin entre els militants més actius i distingits. En tercer lloc, cal afegir que les esmentades organitzacions no sols proveïren aquests joves amb un vehicle de transformació de les idees inicials a través de la confrontació amb la pràctica política, sinó que estimularen decididament les seves proclivitats contestatàries, que diríem avui. Això s'explica, d'una banda, pels mateixos aspectes retòrics pseudo-revolucionaris originals del falangisme i, de l'altra, per la seva peculiar inserció dins el sistema. La seva força real com a grup de pressió depenia, en efecte, de la seva funció com a reserva —i, ahora, monopoli— de quadres polítics en un règim deliberadament despolititzat. En aquest sentit, doncs, les organitzacions juvenils falangistes fomentaren una exaltada militància. Però, a causa d'aquesta contradicció entre la natura de reserva ideològica del grup i l'efectiva despolitització essencial del sistema, aquesta militància o es fossilitzava en la burocratització o havia de buidar-se del contingut ideològic originari i transferir-se a un altre de signe oposat. Així, el SEU fou d'una banda una plataforma per a la carrera burocràtico-política i una escola de quadres del règim (de governadors civils a directors generals, de diputats provincials a vocals de sindicat, de regidors d'ajuntament a subsecretaris) i, de l'altra, bressol d'esquerrans. Cal no oblidar tampoc que un altre dels reductes del grup fou el dels sindicats verticals, la qual cosa conferí als seus militants una categoria de representants teòrics dels interessos proletaris que d'alguna manera havia de reflectir-se en la seva retòrica. Finalment, i ja en una etapa més tardana, les organitzacions i, sobretot, les publicacions falangistes foren simplement unes plataformes mediatitzables i manipulables per individus que ja no s'hi sentien lligats per res, sinó al contrari (penso, per exemple, en «Laye» i «Acento Cultural»). I, aquí també, fóra estúpid de creure que això fou possible per la ingenuïtat dels responsables: es tractava, naturalment, d'un pacte tàcit d'utilització mútua.²¹

Amb tot, és un error —en el qual cau, fins a cert punt, Elías Díaz—²² no sols de creure que les organitzacions falangistes foren *les úniques* pedreres de la nova oposició, sinó fins i tot d'exagerar-ne la importància. Al capdavant, si oferien l'avantatge de la politització, també presentaven l'inconvenient del signe ideològic d'aquesta politització, signe que calia superar. I l'adquisició d'una ideologia d'esqueres no s'operà pas exclusivament ni majoritàriament a base del pas d'una politització a una altra, sinó també —i sobretot— del pas de la despolitització a la politització per motius de tipus ètic i, és clar, religiós. Cal no ignorar, doncs, el paper que en aquest sentit feren les organitzacions catòliques. L'activitat catequística, sense anar més lluny, posava els fills de bona

de rebellia que, amb el temps, podia transformar-se en actitud política. Vegeu els testimoniatges de Juan Goytisolo (A. Carlos ISASI ANGULO, *La novelística de Juan Goytisolo (Entrevista con el autor)*, «Papeles de Son Armadans», LXXVI, núm. 226 (1975), ps. 69-70) i Carlos Barral (a VILAR, *Protagonistas...*, ps. 306-308, i ara també a *Años de penitencia*, Madrid 1976).

21. Un Jefe Nacional del SEU, per exemple —òbviamment amb ambicions de fer carrera política—, no podia ja adoptar, a mitjans o finals dels 50, tàctiques excessivament rígides i intolerants. El seu èxit ja depenia de la seva habilitat per a contenir el moviment estudiantí dins uns certs límits, i això implicava un reconeixement tàcit i uns certs marges de concessió (unilateralment revocables en qualsevol moment i en darrera instància, és clar). Cf. RIDRUEJO, *Escrito...*, p. 225.

22. *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1973)* (Madrid 1974), ps. 120-126.

família en contacte directe i, en ocasions, traumatitzant, amb la misèria: aquest fou l'origen dels Felipes.²³ Finalment, tampoc no es pot menysprear, ni de bon tros, la tradició familiar «resistent», encara que es limités a la transmissió d'un sentiment de pertinença al sector vençut, o, en el cas d'algun intel·lectual d'extracció més o menys proletària, el simple sentiment de solidaritat —no diré consciència— de classe. En definitiva és l'origen social concret de cada individu que determina la modalitat del seu procés de desenvolupament ideològic.

Una qüestió de noms

Cal tornar, però, a la novella. El nou moviment de l'anomenada «novela social» s'explica, com deia, per l'aparició d'una *intelligentsia* d'oposició d'esquerra. Més encara: la «novella social» no sols és l'expressió literària d'una ideologia esquerrana, sinó que és en ella mateixa i en la intenció dels seus autors un acte d'oposició. Dit d'una altra manera, es tracta d'una literatura d'intenció política. Aquest és un punt que ha donat lloc a més d'una controvèrsia, basada en diferents interpretacions del mot «política». Deixeu-me aclarir, doncs, que quan parlo d'intenció política em refereixo al fet que aquests joves autors escriuen novel·les amb el desig d'influir d'una manera directa sobre la societat en què viuen en el sentit de contribuir a provocar-hi transformacions radicals. Insisteixo: la societat en què viuen. Si un hom intenta de fer el que intentaven aquests novellistes escrivint pamflets en comptes de novel·les, ningú no dubtarà ni un moment a qualificar la seva activitat de «política». Ara bé, l'única diferència entre una i altra activitat és que la d'escriure novel·les és considerada com a «literària» mentre que —justificadament o no, això és una altra qüestió— la d'escriure pamflets no ho és. El punt crucial, però, és: ¿la dimensió literària exclou la dimensió política? La majoria dels crítics semblen creure que sí, encara que mai no expliquen per què —de fet sembla que ni tan sols se'ls hagi mai acudit que calgui explicar-ho. Bé: els crítics poden opinar el que vulguin, però el que no tenen dret de fer és ignorar que aquests joves novellistes opinaven justament tot el contrari: que les dues dimensions eren no sols compatibles, sinó indestriables.

Per aquesta raó, els joves novellistes solien recusar el qualificatiu «social». A la pregunta: «Es considera un novellista social?», la resposta més generalitzada era «tota literatura és, per definició, social».²⁴ A molts crítics això els sembla una bizantina fugida d'estudi. El que aquests crítics no saben veure és que amb aquesta resposta els interrogats es defensaven contra dues confusions. En primer lloc, intentaven de precisar que els novellistes que *no* es consideraven «socials», també feien «novella social». És a dir, que si ells escrivien novel·les amb la intenció de contribuir a la transformació d'un cert ordre, els qui escrivien novel·les sobre les papallones o l'angoixa existencial contribuïen amb elles al manteniment d'aquest mateix ordre. I la precisió no era pas un caprici gratuït, perquè el compromentement «social» explícit era i és utilitzat per a desqualificar la producció d'aquests homes com a tarada per intencions extra-

23. Cf. Díaz, *Notas...*, ps. 150-154.

24. Vegeu, per exemple, *Las letras en Barcelona. Entrevista con Luis Goytisolo-Gay*, «Insula», xi, núm. 146 (1959), p. 4: «En cuanto al término "arte social", la verdad es que no lo entiendo; el arte es siempre social»; Premio Biblioteca Breve. Juan García Hortelano, «Índice de Artes y Letras» xxi, núm. 128 (1959): «Creo imprescindible una ampliación del concepto de novela social. No admito la novela artística como entidad independiente.»

estètiques. Per això puntualitzaven que el compromentement existia tant si era reconegut com si no i que el que calia examinar, doncs, era el signe d'aquest compromentement i no la seva mateixa —i innegable— existència. Quant a la segona confusió no és més que un corollari de la primera: fins i tot si hom en precisa la definició a base de certs criteris relacionats bàsicament amb la temàtica, el terme «social» continua essent inadequat per a designar aquests novel·listes. Com que el que importa és el signe del compromentement, la confusió opera en dos sentits: d'una banda, incloent dins la novella social escriptors que tracten la mateixa temàtica que els interessats —la societat coetània, certs sectors concrets d'aquesta societat, àdhuc la denúncia de certes injustícies— amb una intenció (des d'una perspectiva política) que no és la d'ells; de l'altra, excloent-ne escriptors que no tracten aquesta temàtica, si més no, no amb la mateixa obvietat, però que en canvi escriuen amb una intenció que sí que és la d'ells. Com veurem, els dos tipus de confusió s'han donat en la pràctica.

Tot quedarà més clar si utilitzo un exemple. La definició bàsica del terme «novella social», acceptada per gairebé tots els crítics, és aquesta que dona Gil Casado: «Diremos que una novela es "social" únicamente cuando trata de mostrar el anquilosamiento de la sociedad, o la injusticia y desigualdad que existe en su seno, con el propósito de criticarlas.» Més endavant, el mateix Gil Casado precisa la definició; la «novella social»: «1. Trata del estado de la sociedad o de ciertas desigualdades e injusticias que existen en ella. 2. Éstas se refieren a todo un sector o grupo, a varios, o a la totalidad de la sociedad, pero en cualquier caso carecen de sentido individual. 3. El estado de cosas se hace patente por medio de un testimonio. 4. El testimonio sirve de base a una denuncia o crítica.»²⁵

La definició no és pas, en principi, incorrecta, però és insuficient i massa general. Les dues primeres característiques són massa vagues i donen peu a interpretacions massa inclusives. L'«estado de la sociedad» —i, encara més, l'«estado de cosas»— és un eufemisme que pot ser llegit de maneres molt diverses i que deixa completament en l'aire la important qüestió de les causes d'aquest «estat». Els termes «desigualdades e injusticias» es presten a interpretacions morals molt abstractes que evadeixen el problema de les responsabilitats. La frase «que existen en ella» implica la possibilitat de correcció —o, fins i tot, l'acceptació resignada— en el si mateix de la societat, sense canviar-la en cap aspecte essencial. Els termes «sector» i «grupo» són igualment massa vagues i, d'altra banda, estan situats en el mateix pla alternatiu que «la totalidad de la sociedad», la qual cosa implica la possibilitat de tractament dels problemes típics d'un grup —per exemple tramviàries, o capellans o funcionaris de l'administració pública— sense relació amb la totalitat social. Aquesta definició és aplicable, per exemple, a *Funcionario público*. I, de fet, això és el que passa: Gil Casado inclou en la nòmina dels «novellistes socials» Juan Antonio Payno, Ramón Solís, Luis Romero, Dolores Medio, Juan José Rodero, Suárez Carreño, José M. Castillo Navarro i Tomás Salvador, i presenta Zunzueguí com a «precedente». D'altra banda, els termes «denuncia o crítica» poden ser llegits d'una manera massa explícita i operar, aleshores, en un sentit excloent. Això també passa: Gil Casado exclou Ignacio Aldecoa. En aquestes condicions, no és gens estrany que novellistes com Luis Goytisolo, Antonio Ferrer o Jesús Fernández Santos recusessin un terme que podia ficar-los dins un mateix sac amb Ramón Solís o Tomás Salvador. Que, de fet, els hi ficava,

25. GIL CASADO, ps. VIII i XVI.

perquè cap a les darreries dels 50 tot déu es va posar a fer novella social i, els novellistes socials, en aquesta vaga i laxa accepció del mot, proliferaren pertot arreu, incloent-hi els cantons més insospitats i més improbables.²⁶

Deixeu-me insistir-hi. Gonzalo Sobejano escriu, en un moment donat, aquestes paraules: «*Conceptos indispensables para identificar como "social" aquella obra son la participación, la solidaridad, el propósito de transformación y el humanismo, pero el foco hacia el que estos conceptos convergen no es otro que la justicia colectiva. El escritor se siente "participe" de la colectividad, solidario con "la parte" de ella que reclama justicia, dispuesto a hacer "lo que esté de su parte" para cambiar el desorden injusto en un orden justo, y con tal sentimiento y por tal disposición labora en favor de la humanidad, es humanista, nada humano le resulta ajeno.*

»*"Social" no es un determinante que se oponga a "religioso", "moral" "estético" o "intelectual". Una novela social podrá ser, pues, religiosa, moral, intelectual, y tendrá que ser siempre estética (obra de la imaginación, obra bella). Los valores más estrechamente relacionados con el valor "social" son, sin embargo, los "económicos" y "políticos": la base material de la colectividad y su organización civil. En rigor, el único determinante opuesto a "social" es "individualista", es decir, "antisocial" (para ser antisocial no hay que combatir a la sociedad, basta abstenerse de toda activa preocupación por ella).*»²⁷

A primera vista pot semblar que no hi ha cap diferència de substància entre el que diu Sobejano i el que he dit jo, i, efectivament, la lectura de les planes que dedica als novellistes socials, demostra que les divergències són poques i de matís.²⁸ El matís, però, és aquí molt important. Solidaritat, humanisme, justícia col·lectiva, ordre just són conceptes legitimament adduïts en relació amb aquesta «novella social», però no són suficients perquè no són prou precisos. A base d'aquests criteris hom pot qualificar de «socials» novel·les que es troben, políticament i ideològicament, a les antípodes de la «novella social» com a concret fenomen històric de la postguerra espanyola —encara que, m'apresso a dir-ho, Sobejano no ho fa. La novella social, com diu molt bé Sobejano, pot ser alhora religiosa, moral, etc., perquè el tema «social» no exclou els altres: no els exclou, perquè és més general que ells. I aquest és el problema: és massa general. Perquè la «novella social» de postguerra no és religiosa, ni moral, etc.: és política.

Transformar la realitat

No sé si cal, doncs, que digui que el terme «novella social» —i la definició que suscita d'una manera immediata— és insuficient i confusionari perquè prescindeix de la intenció i de la ideologia, i la intenció i la ideologia són, de fet, les que caracteritzen i donen homogeneïtat al moviment —com a qualsevol altre. La intenció, ja ho he dit, és política i malgrat la inevitable necessitat dels eufemismes les declaracions dels autors en aquest respecte són sorprenentment clares:

26. Per exemple, Zunzunegui i Darío Fernández Flórez es proclamaven novellistes compromesos i socials el 1956. Cf. MARTÍNEZ CACHERO, ps. 230-231.

27. SOBEJANO, p. 418.

28. Encara que, forçat pel seu esquema previ, Sobejano inclou en el «*realismo social*» tota una pila d'autors que, al meu parer, no haurien de ser-hi, i entre ells casos tan extrems com els de Juan Benet o Manuel García-Viñó, a l'hora de la veritat, en el cos del seu text, distingeix ben clarament entre aquells que poden ser qualificats de socials i els que no.

Juan Goytisolo: «(...) se impone, por parte [del escritor], (...) una confrontación con la realidad libre de esquemas, determinada tan sólo por su deseo de modificarla y transformarla.»

José Manuel Caballero Bonald: «Yo he reflejado con la mayor objetividad posible esa realidad. Basta hacerlo así para que la novela cumpla con una función social de auténtico alcance político (...).»

Alfonso Grosso: «Pretendo despertar —como todos los hombres honestos de mi generación— una inquietud política y cultural en mi país (...).»

Armando López Salinas: «Contribuyendo (...) a que se produzcan cambios en la sociedad que nos rodea (...).»²⁹

Si els crítics semblen tenir reserves a l'hora d'afirmar la politització dels nous novel·listes, alguns observadors coetanis, en canvi, ho veien molt clar. Per exemple, Gonzalo Torrente Ballester, que en la segona edició del seu *Panorama* afirmava que «las promociones más jóvenes (...) aparecen vinculadas voluntariamente a ideologías políticas de las que obtienen los principios rectores de su estética». Dionisio Ridruejo tampoc no tenia dubtes en aquest punt: «La ordenación realista, testifical, censoria e ideologizante de la nueva literatura española en los últimos años, es algo patente para cualquiera que se moleste en explorarla. No se trata sólo, como otras veces, de una ruptura estética con el precedente con vistas a la autoafirmación. Se trata de una lucha más amplia. Que tales testimonios no tengan muchas veces un gran valor artístico es otra cosa, como es otra cosa la relativa inoperancia táctica de unos testimonios que, para poder librarse, eluden el ataque al sistema político para enfrentarse —ganando en profundidad lo que pierden en agresividad inmediata— con los supuestos sociales de que el sistema —piensan— es mero resultado. Sin duda esta politización de la actividad intelectual es enemiga del rigor, pero esa misma desestimación del producto intelectual por sí mismo indica hasta qué punto la vivencia política empieza a ser intensa.»³⁰

De fet, les paraules de Ridruejo no sols afirmen la intenció política d'aquests escriptors, sinó que en precisen el signe, la ideologia en la qual es basa. Aquesta ideologia és, en un sentit lax, revolucionària i marxista. O, en tot cas, es vol revolucionària i marxista.³¹ Ara no m'importa si aquesta ideologia és de segona mà, si és ortodoxa o heterodoxa, ben assimilada o mal païda: no m'importa l'*objectivitat* revolucionària d'aquesta ideologia. N'hi ha prou de precisar que, com diu Ridruejo, aquests escriptors no es plantegen l'oposició al règim més que com un aspecte secundari i incorporat dins d'una molt més radical transformació de la base socioeconòmica de la societat espanyola, és a dir això que se sol anomenar «la Revolució». Aquesta intenció i aquesta ideologia traspuen sota l'ús d'un cert lèxic, potser no massa clar ni precís, però en tot cas molt peculiar i típic. «Les estructures», per exemple: «transformació

29. Juan GOYTISOLO, *Para una literatura nacional popular*, «Ínsula», xi, núm. 146 (1959). Caballero Bonald, Alfonso Grosso i A. López Salinas a Francisco OLMOS GARCÍA, *La novela y los novelistas españoles de hoy. Una encuesta*, «Cuadernos Americanos», cxxix (1963), ps. 214, 217 i 222, citat per GIL CASADO, ps. xxi-xxii. Vegeu també les declaracions citades per CORRALES EGEA, ps. 61-62.

30. TORRENTE BALLESTER, *Literatura española contemporánea*, vol. I (Madrid 1963), p. 369. RIDRUEJO, *Entre literatura...*, ps. 120-121. El text de Ridruejo fou publicat en primera versió el 1957.

31. Retrospectivament, Juan Goytisolo escrivia: «...en el terreno político-social la generación del medio siglo es, casi sin excepción, un grupo inconformista y a menudo rebelde, fuertemente influido por la ideología marxista» («Literatura y eutanasia», a *El furgón de cola* [París 1967], p. 49).

de les estructures», «canvi d'estructures» —tots sabem el que aquestes expressions signifiquen, o millor dit què alludeixen. I també la insistència i l'èmfasi posats en els mots «la realitat», sovint qualificada amb els adjectius «històrica» o «social», però potser encara més sovint tots sols: «la realitat» vol dir, en termes marxistes, «la realitat objectiva» i pressuposa, en el seu ús gairebé màgic, la idea de la deformació subjectiva de la ideologia com a «falsa consciència».³² Mostrar la realitat tal com és, «objectiva», és, doncs, en ell mateix un acte subversiu, transformador, revolucionari —«*la verdad es revolucionaria*», diran més d'un cop aquests homes:³³ el marxista no explica el món, el canvia; el marxisme no és una filosofia, és una praxi. No ho dic jo, ho diuen ells mateixos. Ja he citat Caballero Bonald: «*Yo he reflejado con la mayor objetividad posible esa realidad. Basta hacerlo así para que la novela cumpla con una función social de auténtico alcance político.*» Luis Goytisolo expressava la mateixa idea amb paraules lleugerament diferents: «*Para el escritor de nuestro tiempo (...) lo primero es enfrentarse con la realidad, analizarla, casi como pudiera hacerlo un científico. Si el análisis ha sido inteligente y honesto, su resultado ya entraña una toma de posición. La llamada intención —repito que presupongo la honradez de criterio— me parece un hecho impuesto por la realidad y, en tal sentido, fundamentalmente objetivo.*»³⁴

«*Casi como pudiera hacerlo un científico*»: la precisió és important. El novel·lista no és pas un historiador, un economista o un sociòleg. Una novel·la no és un estudi, és una ficció artística. Com s'ha de produir, doncs, la seva postulada operació transformadora sobre la societat? És per aquí que s'explica el famós «objectivisme» d'aquests novel·listes. És a través d'una tècnica de deliberada i sistemàtica supressió o repressió de la subjectivitat de l'autor que no sols queda assegurada l'objectivitat de la representació —i la novel·la serva la seva qualitat «literària» i no cau en el pamflet—, sinó que hom fa possible la desitjada acció de la novel·la sobre la realitat. El procediment, és clar, és forçat de tota manera sobre l'escriptor per la censura i hom podria argüir que la teoria de l'objectivisme no és més que una racionalització teòrica a posteriori d'una actitud pragmàtica imposada per la necessitat. En part ho és, sense cap mena de dubte. Però els novel·listes no es limiten a no ser massa explícits. S'auto-prohibeixen de dur les seves atribucions d'autors més enllà de la invenció d'una ficció que sigui fidel i versemblant reflex de «la realitat». Per raons d'una honestetat professional que —pensen— és condició de la validesa estètica de la seva obra, però també per raons d'eficàcia. Perquè la novel·la només pot actuar sobre la realitat, si n'és imatge objectiva —en la mesura en què, segons aquests homes, la comprensió de la realitat és estímul inevitable d'acció—, però alhora només pot actuar a través d'altres consciències, a través dels lectors. La novel·la, doncs, no realitzarà la seva imprescindible funció social mentre no sigui llegida; més, la novel·la no existeix fins que la lectura no completa i dóna unitat a un acte iniciat amb l'escriptura. Això implica necessàriament el lector en l'acte creador de la novel·la i en aquesta mateixa implicació rau l'inici de l'acció de la novel·la sobre la realitat. Ara bé, aquesta participació cal imposar-la al lector i això només es pot fer creant, a base de la inhibició de l'autor, un buit que el lector hagi d'omplir inevitablement amb la lectura; al mateix temps,

32. L'examen d'aquesta terminologia haurà de ser un dels mètodes bàsics per a l'estudi del naixement i l'evolució del moviment.

33. Cf., per exemple, Juan GOYTISOLO, *Problemas...*, p. 86.

34. *Las letras en Barcelona. Entrevista con Luis Goytisolo-Gay...*, p. 4. Subratllats meus.

cal que aquesta participació, si ha de ser-ho, sigui lliure. I no solament, com ja he dit abans, perquè el lector no pugui queixar-se d'haver caigut en una trampa i d'haver estat víctima d'un abús de confiança, sinó per tal que la participació sigui eficaç. Cal que aquest desvetllament de la realitat objectiva obri el seu efecte a base de produir per la part del lector un procés de descobriment d'aquesta mateixa realitat que sigui, inseparablement, una autèntica «presa de consciència», una altra de les expressions-clau d'un cert lèxic intel·lectual típic de l'època.³⁵ Aquesta és la idea fonamental dels dos textos teòrics produïts pel moviment i ja explícita en el títol mateix d'un d'ells: *La hora del lector* i *Problemas de la novela* —i també de tota una sèrie d'ocasionals declaracions dels mateixos novellistes. Naturalment aquests textos —que jo mateix acabo de resumir i parafrasejar— contenen més d'una inconsistència. És absurd, però, d'abordar-los com a exemplars d'una teoria de l'art narratiu i no com al que són: textos programàtics i, en certa manera, pedagògics. El que importa, en ells, és aquesta idea bàsica de l'absoluta necessitat de la col·laboració del lector. Una col·laboració exigida no pas per raons estètiques, sinó d'una banda per tal d'establir la comunicació entre autor i lector per damunt de la censura i, de l'altra, per tal que aquesta comunicació assoleixi el caràcter d'acte revolucionari, que és la mateixa intenció dels novellistes, sense que la seva obra hagi de renunciar, però, a la seva categoria «artística».³⁶

Polítics i «socials»?

Ara bé, el lector perspicaç potser s'haurà adonat que entre els autors que he citat en il·lustració dels meus arguments hi ha algunes absències notables i potser se sentirà temptat de retreure'm que estic aplicant a tota una sèrie de novellistes tradicionalment considerats com a socials una ideologia i una intenció política que només són evidents en alguns altres. Novellistes que no són, per entendre'ns, ni Tomás Salvador ni Ramón Solís, però la politització radical dels quals tampoc no sembla massa òbvia.

I, en efecte, alguns dels especialistes distingeixen entre uns novellistes polititzats i altres d'intenció més vagament i genèricament «social». La distinció és de vegades cronològica: els «socials» vindrien primer, els polititzats després. En ocasions, hom consagra la distinció a través de la terminologia: de primer, realisme «social»; després, realisme «crític», o realisme «històric». Altres vegades, és geogràfica: els polititzats serien els barcelonins (però només hi ha tres novellistes barcelonins, i la politització d'un d'ells, la senyora Matute, és més aviat dubtosa); els madrilenys (de naixement o residència) foren els simplement «socials». Sovint, les dues distincions es combinen. Al capdavant totes aquestes posicions tendeixen al mateix resultat: aïllar tres escriptors, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa i Rafael Sánchez Ferlosio.³⁷ Per una curiosa

35. Una de les paraules clau dels textos de Castellet és, significativament, «revelación».

36. En l'article citat més amunt, a la nota 32, Goytisolo deia: «Escribir un poema o una novela tenía entonces (así lo creíamos) el valor de un acto: por un venturoso azar histórico acción y escritura se confundían en un mismo cauce, literatura y vida se identificaban» (*El furgón...*, p. 52).

37. Andrés AMORÓS, *Notas para el estudio de la novela española actual (1939-1968)*, «Vida hispánica», xvi (1968), ps. 7-13, distingeix entre el realisme social, no polititzat, d'Aldecoa, Fernández Santos, Sánchez Ferlosio y Matute, i el «realismo crítico», una mica posterior, dels altres, més polititzats. Ricardo SENABRE SEMPÈRE, *La novela del «Realismo crítico»*, «Eidós», núm. 34 (1971), ps. 3-18, coincideix amb ell i considera Goytisolo, no se sap per què,

coincidència aquests autors són justament aquells que l'imprecís però innegable acord general de crítics, indígenes i estrangers, i públic considera com a millors. Aquells als quals resulta difícil d'aplicar les objeccions més generalitzades contra la «novella social»: que no saben escriure, que són tècnicament pobres, que són dogmàtics.³⁸ Aquells, en un mot, que hom exclou, tàcitament, de la «*generación de la berza*».

La coincidència resulta sospitosa. I, en efecte, estic convençut que aquesta distinció de què parlo és, en més d'un autor, una maniobra, més o menys deliberada i maliciosa, però maniobra al capdavant. En d'altres, sense cap mena de dubte, es tracta simplement de manca d'informació i d'ingenuïtat. Maniobra o error, la distinció obeeix a motius diferents: en uns serà una ideologia política contrària a la dels novel·listes «socials»;³⁹ en d'altres, justament el contrari;⁴⁰ en d'altres, finalment, el desig de justificar per implicació el propi canvi de trajectòria, condemnant ara allò que professaven no fa gaire però que pretenen que no van professar mai.⁴¹ Tant se val. En tots els casos, la base de la distinció

com a enllaç entre els dos grups; MARTÍNEZ CACHERO recull la distinció; SANZ VILLANUEVA ofereix un panorama més complicat: un primer grup (?) format per Sánchez Ferlosio i García Hortelano; el dels «realistes socials» (parla també de «*realismo crítico*»): Suárez Carreño (!), López Pacheco, Lauro Olmo, López Salinas, Fernando Avalos, Castillo Navarro (!), Juan José Rodero (!), Candel, Luis Goytisolo; el dels «superadors del realisme social»: Fernández Santos, Ferres (?), Juan Goytisolo, Grosso i Marsé, i, finalment i pel seu compte, Ignacio Aldecoa i la Matute; José DOMINGO distingeix entre «*la generación de 1955*» (Sánchez Ferlosio, Fernández Santos i Aldecoa) i el «*realismo crítico*»; ESTEBAN SOLER, entre el «neo-realisme» (Matute, Fernández Santos, Aldecoa, Sánchez Ferlosio i el primer Juan Goytisolo), el «realisme social» (López Pacheco, Ferres, López Salinas, Grosso, Caballero Bonald, etc.) i el «realisme crític» que reacciona contra els «*excesos a que había llegado el realismo social*» (Martín Santos, el Juan Goytisolo de *Señas de identidad*, Juan Benet). Per la seva banda, i des d'una òptica diferent, CORRALES EGEA, parla només de «*nueva oleada*» (evitant el terme «*realismo social*»), que començaria amb Fernández Santos, Juan Goytisolo, Sánchez Ferlosio i Martín Gaité, es bifurcaria, entre 1950 i 1960, en dues direccions, una de «conservadora» (García Hortelano, Marsé, Luis Goytisolo) i una altra de més realista i més complexa (Juan Goytisolo a partir de *La resaca*, López Salinas, López Pacheco, Grosso, Ferres), i s'esgotaria cap a 1965 (?), donant pas al «*realismo dialéctico*» de Martín Santos i de Marsé en *Últimas tardes con Teresa*; finalment FERRERAS creu que, en el període 1950-1957, «alguns» novel·listes («*Castillo Puche, Goytisolo y Castillo Navarro, sobre todo*») inicien una tendència novellesca que culminarà en la «*novela social del periodo siguiente*»; que Sánchez Ferlosio no és realista; que en el període 1957-1969 «*surge... una verdadera novela social*» (López Pacheco, Ferres, López Salinas, Grosso i Lera) «*anunciada, presentada o procreada por la novela realista de crítica social*» alludida abans i continuada en aquest període per Concha Castroviejo (?), Luis Goytisolo i García Hortelano, tot i que aquest pertany també a la «*subtendencia de realismo crítico*», que cal no confondre amb la «*subtendencia de realismo de crítica social*»; hi ha també una altra «*subtendencia de realismo moral*». Entesos?

38. Vegeu, per exemple, MARTÍNEZ CACHERO, p. 231 i SANZ VILLANUEVA, p. 148.

39. Per exemple, Martínez Cachero i García-Viñó. Aquest senyor, que el 1967 feia esforços per salvar alguns autors dels seus atacs contra la «novella social», ara que les coses han canviat ha decidit simplement de negar que aquests senyors hi tinguessin res a veure: «*Quizá debí aclarar en esas ocasiones que, al hablar de El Jarama como espécimen de la novela social-testimonial, me hacía simplemente eco del sentir común, que también fue el mío, en los alrededores de 1960. Vistas hoy las cosas con un poco más de perspectiva, la obra de Sánchez Ferlosio, como la de los repetidos Ana María Matute, Jesús Fernández Santos y, por supuesto, Aldecoa, se me presenta muy claramente fuera de la novela social*» (Ignacio Aldecoa [Madrid 1972] citat per ESTEBAN SOLER, p. 272).

40. Per exemple, Corrales Egea, Ferreras. Vegeu també Alfonso SASTRE, *Poco más que anécdotas «culturales» alrededor de quince años (1950-1965)*, «Triunfo», núm. esp. 507 (17-VI-1972), ps. 81-85, i EQUIPO EDITORIAL DE COMUNICACIÓN, *La crítica literaria en España*, «Cuadernos para el Diálogo», núm. extra XXIII (desembre 1970), ps. 31-37.

41. Vegeu-ne alguns instructius exemples a E. GARCÍA RICO, *Literatura y política. En torno al realismo español* (Madrid 1971) (Colección «Los Suplementos» de «Cuadernos para

rau en el fet que la intenció política sigui o no sigui més o menys explícita en la mateixa *anècdota* de la novella. Si en la narració surt un cas concret d'opressió política o injustícia social (per exemple, l'enderrocament per les autoritats municipals de la barraca d'un immigrant), o un acte definit d'oposició (per exemple, una vaga), o una manifestació explícita d'insatisfacció (com «aquí ens fotem de gana» o «els rics són uns cabrons»), o uns exemples ben obvis de la dolenteria dels dolents, el novel·lista és polititzat;⁴² si no, no. L'error s'atura aquí; la maniobra hi comença. Les novel·les «explícites» són tendencioses, dogmàtiques, simplistes, deformen la realitat: són dolentes. Les novel·les que no són «explícites», no contenen res que indiqui una intenció política. Ergo, les novel·les que tenen una intenció política, són dolentes; les novel·les que són bones no tenen intenció política. A partir d'aquí, hi ha dues posicions: una, la més estesa, és que la novella social no és necessàriament política (i que les millors no ho són) i, per consegüent, l'extensió de la categoria a tota mena de novel·les; l'altra, generalment tàcita, és que la novella social és una merda.

Suposo que no cal que digui per què aquesta distinció em sembla errada. En primer lloc, els crítics que la fan obliden, en el mateix moment de fer-la, una cosa que, paradoxalment, tots esmenten en altres moments: l'existència de la censura. Em sembla evident que la qüestió de l'explicitat o no de la intenció del novel·lista ha de ser considerada a la llum d'aquest simple fet. Sobretot quan els mateixos autors s'hi refereixen constantment i inviten, per consegüent, a la lectura entre ratlles. En segon lloc, obliden la mateixa justificació teòrica de la intencionalitat d'aquesta novel·lística feta pels mateixos interessats i que he explicat abans. Ja hem vist que la idea-clau és justament la inhibició del novel·lista i la repressió de les seves pròpies opinions. I que l'eficàcia de la intenció depèn precisament de la total objectivitat de la seva presentació de la realitat. L'excessiva explicitat pot ser, doncs, un defecte que no sols invalidi estèticament l'obra, sinó que en limiti l'eficàcia. En tercer lloc —i aquesta objecció és la fonamental i engloba les altres dues—, la distinció és el resultat d'una lectura del text que l'aïlla del seu context històric, que no té en compte la trajectòria de l'autor, la seva inserció en un determinat moment històric, les seves relacions amb altres escriptors, les seves opinions manifestades en altres textos i entrevistes, etcètera.

El cas d'El Jarama

Un exemple ben clar del que dic és el tractament que ha rebut la que tothom considera com a més important de les novel·les produïdes per aquesta *nueva oleada*: *El Jarama*. Per a la majoria de lectors coetanis a la seva aparició, tret d'algun despistat, la intenció «social» de la novella no ofería cap dubte. Les opinions sobre la profunditat i el radicalisme d'aquesta intenció podien divergir, però tothom o gairebé tothom hi veia un comentari crític sobre l'Espanya de postguerra. Darrerament, però, la interpretació de la novella ha canviat radicalment. Hom tendeix a trobar-hi ara una intenció més aviat metafísica i, lligada

el Diálogo», núm. 19). El cas més irritant és el de Grosso, que hi explica una història de dubtosíssima veracitat sobre García Hortelano (ESTEBAN SOLER, p. 336, tampoc no se l'acaba de creure) i afirma, contra tota evidència, que, per ser massa «artístic» i massa poc social, mai no gaudí dels protectors favors del binomi Castellet-Barral (GARCÍA RICO, p. 34).

42. SOBEJANO, p. 295, remarca aquesta actitud insistint que la novella «proletària» no és més «social» que la «no proletària».

a ella, una construcció simbòlica. El tema en fóra la fugacitat de la vida humana, o, si voleu, la condició temporal de l'home, contraposada a la permanència immutable de la natura, personificada en el riu; en relació amb aquest tema, hom de vegades hi veu també el de l'oposició entre civilització, artificial, limitadora, alienant, i natura. Aquest significat de la novella es revela, com ja he dit, a través d'una interpretació simbòlica. La interpretació se centra a l'entorn de l'incident de la mort de Lucita, al qual hom atribueix una importància essencial i una especial funció estructural dins la novella. A partir de l'incident, i llegint la novella a l'inrevés, hom troba una multitud de premonicions del desenllaç tràgic en certs fragments descriptius (relacionats sobretot amb el riu) i en certes frases de les converses dels personatges: el riu és descrit com un animal, el riu fou escenari d'una cruenta batalla i baixava ple de cadàvers, a Lucita no li agrada parlar de morts, un dels personatges parla del rellotge com de «*la muerte niquelada*», etc.⁴³ La perspèctiva retrospectiva dels crítics resulta admirable.⁴⁴

El problema és que l'atribució d'un sentit especial i una funció central a la mort de Lucita contradiu la mateixa evidència de la narració. L'accident no en modifica el to de cap de les maneres; la novella encara s'allargassa moltes pàgines sense cap canvi ostensible de clima; la mort de Lucita no assoleix cap grandesa tràgica; al contrari, hi ha un esforç deliberat de presentar-la com un incident més entre els molts insignificants incidents del dia, de mostrar com la vida continua (la vida dels altres personatges, vull dir, que hi fan els seus comen-

43. La primera, i primerenca, versió d'aquesta aproximació és la d'E. C. RILEY, *Sobre el arte de Sánchez Ferlosio: aspectos de El Jarama*, «*Filología*», ix (1963), ps. 201-221. Però recentment ens ha caigut al damunt una allau d'articles sobre el tema: JOSÉ SCHRAIBMAN i WILLIAM T. LITTLE, *La estructura simbólica de El Jarama*, «*Philological Quarterly*», LI, núm. 1 (1972), ps. 329-342; PATRICK GALLAGHER, *Una nota sobre temporalidad y acción en El Jarama*, «*Cuadernos Hispanoamericanos*», xcv, núm. 285 (1974), ps. 631-634; ANTONIO RISCO, *Una relectura de El Jarama de Sánchez Ferlosio*, «*Cuadernos Hispanoamericanos*», xcv, núm. 288 (1974), ps. 700-711; RICARDO GULLÓN, *Recapitulación de El Jarama*, «*Hispanic Review*», XLIII, núm. 1 (1975), ps. 1-23; GREGORIO MARTÍN, *Juventud y vejez en El Jarama*, «*Papeles de Son Armadans*», LXXVII, núm. 229 (1975), ps. 9-33. També el llibre de DARIÓ VILLANUEVA, *El Jarama de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado* (Santiago de Compostela 1973). No és casualitat que la majoria d'aquests textos siguin d'hispanistes anglosaxons o incorporats al món de l'hispanisme universitari anglosaxó: aquesta interpretació és el producte d'una tendència típica d'aquest hispanisme, la de l'obsessió interpretativa que vol veure en tota obra literària un text críptic que cal desxifrar per tal de trobar-ne el significat «autèntic» i transcendent.

44. Insisteixo: retrospectiva. Així GULLÓN, ps. 13-14, es contradiu tranquil·lament en escriure: «*Estas notaciones dejarán de parecer triviales cuando se abogue y su cuerpo semi-desnudo sea objeto de la curiosidad general. Se constata entonces su función premonitoria; son, como advirtió Riley, signos que el narrador fue poniendo y de pronto son recordados como lo que de verdad significan.*» Però si quan els llegiem eren «triviales» no podien pas ser, alhora, pre-monitoris (de pre- i moneo, avisar, advertir). (Remarquem, altrament aquest «*lo que de verdad significan*», típic d'aquesta tendència interpretativa de què parlava abans.) RILEY, p. 202, ho reconeix en part: «*El lector habrá reparado, sin duda, en determinados momentos proféticos en el transcurso del día narrado en esta novela, particularmente hacia el anochecer; pero hay elementos en las primeras tres cuartas partes de la novela que no pueden tener sentido para quien ignore la muerte de Lucita, a menos que sea vidente.*» En primer lloc, però, m'agradaria saber quins són aquests moments profètics que anuncien a un lector normal, que no sigui vident, que cap al final de la novella algú s'ofegarà o, fins i tot, que passarà alguna desgràcia. En segon lloc, què vol dir «*que no pueden tener sentido*»? I per què n'haurien de tenir? El que els crítics fan no és més, en realitat, que intentar de donar un sentit transcendent al que és simplement una reacció convencional i tòpica davant una mort sobtada (en aquest cas de ficció, però això no hi fa res). Davant un cadàver fulminat per un infart o planxat per un autobús, tots hem dit allò de: «*Fixa't, cinc minuts abans de morir va dir "Fins demà si Déu vol"*» i ens han contestat allò altre de: «*Sí, mira, quan et toca, et toca. No som res.*»

taris anodins, es preocupen de no perdre l'últim tren, de telefonar a casa, o fan, com els guàrdies i el jutge, la seva impersonal i burocràtica feina), de tractar-ne, en definitiva, com d'un *fait divers*, un «suceso». Quant a les suposades premonicions, no són més que procediments descriptius corrents que no sorprendrien ningú si en la novella no hi hagués cap mort, o referències conversacionals d'una banalitat i una normalitat totals: al capdavant, al Jarama hi hagué una batalla i molts cadàvers i a molta gent no li agrada de parlar de morts. Perquè fossin premonicions caldria que creessin un clima d'opressió i d'expectativa del desenllaç tràgic, que creessin això que diuen *suspense*. I encara que algú tingui la barra de dir que el creen, no és veritat.⁴⁵

Si de cas, així és com la majoria dels estudis més recents interpreten *El Jarama*. Bé, doncs, jo voldria demostrar ara com, a base del mateix mètode interpretatiu, hom pot arribar a un resultat molt diferent. Per començar, el títol mateix: *El Jarama*. El nom desvetlla ja associacions històriques molt definides per als lectors espanyols.⁴⁶ I aquestes associacions són confirmades per la coneguda conversa sobre la guerra i els cadàvers que baixaven pel riu i, més endavant, per una referència a Paracuellos del Jarama. Les al·lusions a la guerra no s'acaben pas aquí, però. La novella s'obre amb la presentació d'un personatge que és també qui la tanca: Lucio. Allò que caracteritza, ja d'entrada, aquesta figura és la seva inhibició, la seva actitud inactiva i marginal: en començar la novella seu en una cadira de la qual no s'aixecarà fins al final i en una posició des de la qual pot observar tot l'interior de la taverna i també, a través de la finestra, una part de l'exterior. Les referències a la seva abúlica inactivitat són freqüents: mai no aixeca el cul de la cadira, mai no fa res, fins i tot, per mandra, es nega a menjar. Només seu, observa, i, de tant en tant, comenta sobre allò que ha passat o que ha estat dit pels altres. Lucio, en resum, ha optat per

45. GALLAGHER, ps. 631-632, que escriu: «Podemos afirmar que, cuando se lee con sensibilidad, *El Jarama* es, de hecho, una obra de horror que nos presenta a la naturaleza como un agente siniestro; aun sin siquiera saber de la muerte de Lucita —lo cual, retrospectivamente, hace las referencias a la naturaleza más ominosas que si se observaran de modo contrario—, hay más que suficientes indicios claramente amenazadores para poner sobre aviso a un lector atento respecto a sensaciones de ansiedad y desazón.» Em permeto de remarcar la contradicció de termes entre «retrospectivamente» i «ominosas»: les coses no poden ser ominoses (d'*omen*, averany) retrospectivament. I el mateix Gallagher, amb commovedora ingenuïtat, reconeix que si aquestes «referències» són llegides abans de conèixer la mort de Lucita (és a dir, en l'única circumstància en què poden resultar *ominoses*), no ho són gaire. Però el que segueix encara és més divertit: «Para leer la novela como una obra de horror, el lector, por supuesto, debe estar plenamente dispuesto a ello, y si éste considera a la naturaleza como ese asesino que anda rondando todo el día, acechando su presa, esperando pacientemente a que llegue el exacto momento de atacar, el relato resulta aún más espeluznante que una convencional obra de horror (...).» De manera que, per tal de descobrir que *El Jarama* és una obra d'horror, el lector ha d'estar abans de començar, «por supuesto!», predisposat a llegir una obra d'horror. Predisposició natural: quina cosa més lògica que comprar-se *El Jarama* pensant: «Ondia, això deu ser més horripilant que *Els assassins del carrer Morgue*? Sobretot si un hom és un lector «con sensibilidad», és a dir d'aquests que opinen que la natura és «ese asesino que anda rondando todo el día», com tots sabem. Una cosa és segura: el senyor Gallagher no deu sortir mai al camp. De tota manera, la seva idea de llegir les obres «com si fossin» una cosa o una altra, és suggestiva. Provaré de rellegir el seu article com si fos del Perich. RILEY, p. 202, també parla de «signos de la presencia de una especie de fatalidad», però admet que «sólo se revela del todo retrospectivamente y aun así permanece ambigua». Insisteixo en el que he dit abans: la mort de Lucita, com qualsevol altra mort, sobretot sobtada, dóna peu a possibles reflexions profundíssimes sobre el destí, la fatalitat o el que sigui, si un hom té ganes de fer-se-les. Però ningú no té cap dret de carregar-les al compte de l'autor, que ens presenta aquesta mort exactament com el que és: un *accident*.

46. Vegeu per exemple, l'article de José Antonio GIMÉNEZ ARNAU, *Jaramas*, «ABC», 7-VIII-1956.

l'abstenció gairebé absoluta i es limita a ser un filosòfic i escèptic observador de la vida. Aquesta actitud respon, però, a uns motius molt clars. Ja a les primeres planes té lloc un diàleg banal que *retrospectivament* assolirà una especial significació:

«—Pues que lo ayude a usted el señor Lucio, que no hace nunca nada.

»—Ya hice bastante cuando era como tú.

»—¿Qué hizo?, a ver.

»—Muchas cosas; más que tú hice.

»—Digame alguna...

»—Más que tú.

»—No me lo creo.»

.....⁴⁷

Efectivament, la lectura ens confirmarà que l'ara inactiu Lucio *va fer* algunes coses. Mai no en sabrem la natura precisa, però arribarem a tenir-ne una idea suficient. I sabrem que això que va fer, va tenir tristes conseqüències per a ell i que, tanmateix, no se'n pot penedir. De fet, en un moment determinat i a través d'un altre tòpic conversacional, Lucio expressa la nostàlgia d'allò que va fer i ja no pot fer:

«—¡Sí! Que me quiten lo bailado... Eso es lo que dicen muchos a mi edad. Que me quiten lo bailado. ¡Una mierda! No estoy conforme yo con eso, ¡tontería semejante! ¿Cómo demonios voy a estar conforme? Yo lo que digo es justamente lo contrario. Quitado es lo que está, ¡y bien quitado! ¿Acaso lo tengo yo ahora? Lo que hace falta es que me lo diesen. ¡Esa sería la gracia! Que me lo devolvieran —movía las manos con violencia—. ¡Pues ahí está el asunto! Lo que yo digo es que me lo den, ¡que me devuelvan lo bailado!» (p. 271).

Molt abans d'això, però, sabem ja què és aquesta mena de trauma que ha convertit Lucio en un espectador inhibid i desenganyat. El diàleg que he citat més amunt es repeteix amb algunes dades noves i un nou interlocutor tretze pàgines després: acusat altre cop de no fer mai res, Lucio torna a respondre que ja va fer prou abans, «*Antes de aquello. Y allí*». «*Allí*» vol dir a la presó (cap al final de la novella sabem que fou al presidi d'Ocaña). I l'«*antes de aquello*» és una referència a penes críptica per a un lector espanyol. La biografia de Lucio s'anirà precisant, almenys pel que fa al seu incident central: per la seva actuació durant la guerra, Lucio va ser condemnat a una pena que va complir al penal d'Ocaña i, amb aquest motiu, va perdre tot el que tenia. Que quedi clar que no es tracta pas d'un accident: la desgràcia de Lucio fou el resultat d'unes accions de les quals, com ja he dit, l'interessat no es pot pas penedir.⁴⁸ L'abúlia de Lucio té, doncs, una explicació molt senzilla: és l'abúlia del vençut.

Però el diàleg que he citat en primer lloc planteja també un altre element temàtic important: l'oposició entre els joves i els vells, en termes de la ignorància dels primers i l'experiència dels segons. No una ignorància i una experiència abstractes, sinó referents a un esdeveniment cabdal: la guerra, altre cop. Són justament els joves excursionistes madrilenys que introdueixen la primera referència explícita al conflicte. La breu conversa sobre el tema, però, demostra

47. Rafael SÁNCHEZ FERLOSIO, *El Jarama*, 1.ª ed. (Barcelona 1956), p. 12. Totes les citacions segons aquesta edició.

48. P. 297: «Pues mira, Mauricio, me estaba refiriendo a lo mal que lo he pasado, y nada más, no te confundas. Pero una cosa es decir que aquel camino es malo, porque allí te salieron los perros, y otra cosa es arrepentirte de haber tirado por él. Ahí la cosa cambia, la verdad.»

també que, per a ells, es tracta d'un esdeveniment llunyà, aliè a la seva experiència (només per a un d'ells té una certa significació en aquest sentit i encara com a concret record infantil d'una escena familiar) i sense cap interès. Tot just encetat, el tema mor per la seva mateixa banal incidentalitat, amb la intervenció d'un nou personatge, intervenció que resumeix la manca d'interès que l'assumpte té per a tots ells:

«—(...) *Que estaba yo diciéndoles a éstos que aquí también hubo unos pocos [muertos] y entre ellos un tío mío.*

»...*Ya... Bueno, y a todo esto ¿qué hora es?»* (p. 40).

Ara bé, és aquí que aquest factor de la ignorància, de la qual parlava, intervé. El que aquests joves ignoren és la importància objectiva que aquesta guerra per la qual no senten cap interès té en les seves pròpies vides. La ignorància de la guerra és una manca de consciència dels condicionaments de la seva pròpia existència. Aquest desconeixement d'ells mateixos traspua repetidament en la novella. Els joves han vingut al riu a divertir-se i la seva recerca de divertiment té aspectes de desesperació: el diumenge és la fugissera ocasió periòdica de viure i sentir-se viure, abans de caure en la vegetació de la setmana laboral. Cal aprofitar-la, doncs, al màxim, esprémer-la fins a l'última gota, i això en una anguniosa lluita contra l'inexorable pas del temps. El procediment adoptat és, altre cop, el de la ignorància, ara deliberada: no esmentar el temps, no voler saber quina hora és. El resultat és patètic: la recerca del divertiment desemboca en el fracàs mesquí, ridícul i gris, del tedi. Les promeses del diumenge no es compleixen i el divertiment dominical no es diferencia gaire de l'avorriment setmanal: «*Yo no comprendo —decía Miguel—; siempre salís con eso de que si os aburrís, mi hermana igual; nunca lo he comprendido. Yo, la verdad, yo no sé distinguir cuando me aburro o cuando me divierto, te lo juro. Será que no me aburro nunca o que no... —se encogía de hombros*» (p. 204).

I l'últim sarcasme és la mort de Lucita, que ha intentat de combatre el tedi —i amb ell, més d'una indefinible frustració— emborratxant-se estúpidament amb dos dels nois. Una mort en la qual el drama humà és tràgicament ofegat pel convencional prosaisme de les reaccions dels altres i la freda indiferència de les pesades formalitats policials. La mort d'aquests personatges és tan lamentablement grisa com la seva vida.

Però la culpa no és d'ells mateixos. Nora es preguntava si el resultat no hauria estat el mateix amb personatges d'una altra extracció social i d'una altra formació cultural, posats també en calçotets a la vora d'una piscina o en una platja de moda.⁴⁹ La resposta hauria de ser afirmativa, és clar, però aquest plantejament ignora la qüestió fonamental: la diferència que hi ha, justament, entre avorrir-se a la vora d'una piscina privada amb un *gin-tonic* a la mà o a les platges de Saint-Tropez amb senyores estupendes en magnífics bikinis i fotre's de fàstic ajagut a la riba polsosa d'un riu fangós després d'haver fet vint quilòmetres en bicicleta sota el sol i amb la perspectiva de tornar a casa pel

49. NORA, ps. 203-204. S'ha creat en aquest punt una certa confusió provocada per l'ús del mot «vulgaritat». No tinc cap inconvenient a usar el mot si el despullem de sentit pejoratiu o, en tot cas, com remarca Nora, no el vinculem, en relació efecte-causa, a l'extracció social dels personatges. Aquests no són més vulgars i avorrits que la majoria dels mortals (i ho són molt menys que molts professors universitaris): són perfectament normals. El que passa és que els especialistes del ram, cecs a l'ensopidíssima inanitat de la seva pròpia conversa i vida social, o bé atribueixen aquesta «vulgaritat» a la condició proletària dels personatges o bé es resisteixen a admetre que la literatura pugui ocupar-se de temes «vulgars» i es dediquen a buscar els tres peus al gat del llibre.

mateix procediment. És una simple qüestió de possibilitats. Una qüestió que és recordada, en un context diferent, en el curs de la novella: la diferència que hi ha entre «*el no querer y el no poder*» (p. 265). El problema dels joves madrilenys és justament el de no ser del tot conscients d'aquesta fonamental limitació. La inconsciència, però, no és pas total, cal insistir-hi. Un dels personatges ho demostra en un altre punt: quan els altres es llancen a somiar viatges a Río o a Bahía, ell els torna a la realitat d'Astorga com a límit de les seves possibilitats viatgeres. Davant d'aquesta crida a la realitat, un altre personatge defensa el dret al somni —ell té, al capdavant, un bitllet de loteria. La resposta és significativa:

«—*La fantasía no paga billete.*

«—*Sí, eso es lo que tiene —dijo Santos—. No paga. Es un momio, una cosa estupenda —hizo una pausa—. Como el hambre. Que te sale de balde también*» (p. 127).

El somni és un dret a l'abast del poble justament perquè «somiar no costa res». Si costés, ja seria un luxe inassequible.

El que aquests joves obrers madrilenys sí que ignoren, però, són les raons objectives d'aquesta innegable limitació de la seva existència. Innegable, però no necessàriament inevitable si aquestes raons fossin suprimides o canviades. I això és justament el que Lucio sap molt bé. La monòtona inanitat de la seva vida no és diferent de la dels xicotets madrilenys. La diferència rau en el fet que Lucio no intenta d'enganyar-se ni de combatre aquesta inanitat perquè sap que no pot fer-hi res, que depèn d'altres i no d'ell, com a resultat que és d'un fet històric i objectiu. El mateix Lucio ho diu ben clar en una discussió amb un jove que, com el del primer diàleg que he citat, ignora el que Lucio sap per trista experiència. El jove, Aniano, acaba de dir que cal no «*darse por vencido*»:

«—*¿Usted cree? —le decía ahora Lucio, clavándole los ojos; adoptó un tono nuevo, paciente—. Vamos a ver, ¿y tú cuántos años tienes, muchacho? Me parece que van a ser muy pocos para saber nada de aquello. Andaríais a lo sumo jugando a los bolindres...*

«—*¿De modo que no hay que darse por vencidos? Pues ya sabrás alguna vez, si alcanzas a saberlo, que no es uno mismo el que se da por vencido ni deja de darse...* Ya te enterarás» (p. 66).

Vet-ho aquí. La pobresa de l'existència d'aquests personatges no és una qüestió d'actitud psicològica. És fotes de fàstic, en darrera instància, perquè són uns vençuts, però no uns vençuts per decisió o indecisió pròpia: són els vençuts molt reals, objectius, històrics, de la postguerra espanyola. Lucio ho sap perquè ho va viure. Els joves ho ignoren perquè no ho van viure i, com que no ho van viure, creuen que aquella guerra no té res a veure amb ells. Però s'equivoquen: són tan vençuts com Lucio.⁵⁰

Aquesta interpretació no em sembla pas menys convincent que les altres

50. Aquesta interpretació es podria encara completar en el sentit que la novella introdueix una certa nota d'esperança de cara al futur. En efecte, com ja he dit, l'obra comença i acaba amb la introducció i la desaparició del mateix personatge, Lucio. Ara bé, Lucio, el vençut i desesperançat, anuncia, al final de la novella la seva decisió de tornar al treball, un treball vist com a enriquidora activitat, com a transformadora acció de l'home sobre la matèria. Aquesta nota d'esperança seria reforçada pels personatges de Carmen i Santos i la seva pujada a Almodóvar, des d'on contemplen Madrid als seus peus. Cal no oblidar que Santos és qui es nega a acceptar la fantasia i retorna els altres personatges a la realitat en el diàleg citat més amunt. I també que Carmen i Santos són presentats en certa manera com a parella model, enamorats l'un de l'altre, més espontanis en la seva forma de viure, sense l'assenyada cautela dels seus amics.

que hom ha defensat seguint el mateix procediment interpretatiu. No tinc cap intenció, tanmateix, de proposar-la d'una manera seriosa. Recentment els especialistes han criticat amb duresa la que féu Castellet d'un cert passatge de la novella: la descripció del pas d'un tren pel pont hi era vista com una sèrie de referències simbòliques a la guerra, de la qual els personatges havien parlat una mica abans.⁵¹ Els qui critiquen Castellet tenen, al meu parer, tota la raó. Irònicament, però, el critiquen justament per allò mateix que ells fan a l'hora de donar la seva explicació de la novella: prendre el que no són més que imatges descriptives per referències simbòliques. La interpretació que acabo de proposar és insatisfactòria per la mateixa raó per la qual ho són les que han estat avançades darrerament: totes s'entesten a veure en *El Jarama* alguna cosa més que allò que òbviament és i que el seu mateix autor, en les poques ocasions en què s'hi ha referit, ha declarat que és: una *tranche de vie* narrada amb absolut objectivisme⁵² i amb la intenció d'absoluta objectivitat.⁵³ Naturalment, la novella té dimensions metafísiques: invita a consideracions sobre la

51. *Notas para una iniciación a la lectura de El Jarama*, «Papeles de Son Armadans», I, núm. 2 (1956), ps. 205-217, esp. ps. 214-215. Recentment ha aparegut una complicadíssima interpretació simbòlica d'*El Jarama* que es distingeix de les altres perquè pretén de demostrar que la intenció de la novella és bàsicament «social»: FRANCISCO GARCÍA SARRIÀ, *El Jarama, Muerte y merienda de Lucita*, «Bulletin of Hispanic Studies», LIII, núm. 4 (1976), ps. 323-337.

52. «Un tiempo y un espacio acotados. Ver simplemente lo que sucede ahí» (Pedro María HERRERO, R.S.F. *Un escritor con musa de Renacimiento*, «La Hora», núm. 41 [1957]).

Aquest objectivisme ha estat posat en dubte amb arguments sofisticats. El punt de vista behaviorista del narrador em sembla inqüestionable i cercar amb lupa les poques ocasions en què Sánchez Ferlosio rellisca és una bestiesa que no demostra absolutament res. Però tan absurd com això és argüir que l'ús en la descripció de certs adjectius i certes imatges és incompatible amb l'objectivisme de la narració. Això és, en primer lloc, confondre autor i narrador. L'objectivisme es refereix a la relació del segon, no del primer, amb la narració. La de l'autor amb ella és molt senzilla i és exactament la mateixa que en qualsevol altre tipus de novella: l'autor la inventa, la crea de cap a peus, posant, una darrera l'altra, totes les paraules del llibre. Una novella serà «objectivista» quan el narrador no intervingui mai personalment en la seva narració, és a dir quan mai no faci referència a si mateix, i quan s'abstingui totalment de narrar res que no estigui passant en el moment de la narració i que no pugui ser captat pels sentits. Això no afecta pas, doncs, la descripció del món sensible: aquesta descripció l'autor només pot fer-la a base del llenguatge i ningú no té dret a limitar-li'n l'ús, com el mateix Sánchez Ferlosio ha remarcat. Em sembla que el freqüent recurs a la comparació del narrador amb una càmera cinematogràfica ha tendit a crear una certa confusió en aquest punt: la comparació serveix per a entendre's, però cal no prendre-la mai seriosament. L'espectador capta els colors i les formes pel mateix procediment que la càmera; si a la pel·lícula hi surt un arbre verd, l'espectador *veu* un arbre verd. El novel·lista ha d'*anomenar* les formes i els colors: si en la narració hi surt un arbre verd, el lector només *veu*, sobre el paper, els signes «arbre verd». Ara bé, el verd de l'arbre que l'espectador veu, serà un verd determinat, ric de matisos, canviant, etc., i, tot això, l'espectador *ho veurà*. En canvi, si l'escriptor escriu només «arbre verd» tots aquests elements es perden o, en tot cas, són deixats a la imaginació del lector. Per transmetre al lector el verd de l'arbre que, realment o imaginària, veu l'escriptor, aquest —què hi farem!— ha de recórrer a altres mots que, completant o substituint «verd», suscitin en la imaginació del lector la imatge volguda. Deixeu-me afegir que, amb això de l'objectivisme, o no, de les descripcions, ens trobem amb una altra versió de la maniobra que denunciava abans: si l'escriptor no es limita a un llenguatge neutre, incolor i pedestre, no és objectiu; si s'hi limita, és dolent; *ergo*, la novella objectivista és necessàriament pobra i dolenta. Em sap greu haver d'escriure aquestes obvietats, però quan veig que un llibre com *Problemas formales...*, de Buckley, aconsegueix una segona edició i és citat amb respecte per gairebé tothom, no tinc més remei que pensar que cal dir-les, les obvietats, encara que no ho acabi d'entendre.

53. Es tracta, naturalment, de dues coses diferents. L'objectivisme no pot ser res més aquí que una tècnica narrativa. L'objectivitat és l'adequació de la ficció a la realitat. Si el lector se sent insultat per l'aclariment, torno a demanar-li perdó i a remetre'l al llibre de Buckley, ps. 37-46.

fugacitat de la vida, sobre la temporalitat de la condició humana i sobre tot el que vulgueu. Exactament com la realitat que ens volta ens invita a les mateixes consideracions si tenim ganes de fer-nos-les. Compte, però: la realitat que ens presenta Sánchez Ferlosio no és —no pot ser!— qualsevol realitat, sinó que és una realitat geogràfica i històrica concreta, un fragment de la realitat espanyola en un moment de la postguerra. Ara bé, el mateix Sánchez Ferlosio ha dit que és al lector a qui correspon d'establir les seves pròpies reflexions sobre aquesta realitat que ell li ofereix i d'extreure'n les conclusions necessàries.⁵⁴ Recordem ara algunes declaracions que ja he citat abans: «*La llamada intención (...) me parece un hecho impuesto por la realidad y, en tal sentido, fundamentalmente objetivo*»; «*Basta hacerlo así [reflejar la realidad española con la mayor objetividad] para que la novela cumpla con una función social de auténtico alcance político*.» No crec que calgui repetir el que ja he dit abans en aquest respecte: l'acció transformadora del novel·lista sobre la societat depèn totalment de l'objectivitat de la seva transcripció de la realitat coetània; aquesta transcripció és ja, en ella mateixa, un acte. Si en comptes de mirar-nos *El Jarama* en un buit total, la inserim en el seu context històric, en la seva relació amb certes declaracions de l'autor, amb les obres i manifestacions d'altres novel·listes lligats amb ell per un complex de llaços cronològics, socials i ideològics rastrejables en la realitat coetània del seu temps, aleshores em sembla que la intenció última —o inicial— de Sánchez Ferlosio ofereix ben pocs dubtes.

Evolució del moviment: neorealisme i engagement

Naturalment, ningú no nega que hi ha diferències entre els diversos autors. De fet, hi ha diferències substancials entre les diverses obres de cada autor. Ja he dit en altres ocasions —i altres contextos— que moviment vol dir moviment, és a dir canvi constant. Però canvi dins unes certes coordenades i en un cert sentit. I el que distingeix aquest moviment concret és, com he repetit ja moltes vegades, la intenció política, en el sentit que la novel·la és, no simplement un mitjà, sinó un acte de transformació de la realitat. Com és natural aquesta radicalització revolucionària no apareix pas de cop i volta, ni es manifesta amb una intensitat uniforme, ni es manté invariable. En un primer estadi, adopta la forma d'una rebel·lió juvenil, molt tenyida encara de metafísica, força literaturitzada i expressada sovint en termes d'antagonisme generacional. Cal no oblidar el que ja he dit abans: molts d'aquests joves novel·listes són fills de famílies vencedores i la seva primera actitud havia de ser, lògicament, la de «contestar» les posicions ideològiques del seu propi sector social. Aquesta «contestació» troba aviat, però, una «causa» en el descobriment d'una realitat fins aleshores ignorada. Ningú no il·lustra tan bé aquest procés com el jove Goytisolo que passa de *Juegos de manos* a *La resaca*. El procés de maduració ideològica que aquestes obres reflecteixen ha estat explicat pel mateix novel·lista: «*Es fácil explicar mi curiosidad. Dejemos aparte mi experiencia de la guerra civil porque yo era un crío; después de la guerra hasta mi entrada en la Universidad fue un período de ignorancia total por lo que a ese campo se*

54. Sánchez Ferlosio s'ha distingit sempre per la seva reticència a parlar d'ell mateix i de la seva obra. En una entrevista amb Mauro Muñiz, però, publicada a «La Estafeta Literaria» l'abril de 1956, Sánchez Ferlosio declarava el que jo ara he parafrasejat. He vist aquesta entrevista o almenys el passatge en qüestió, però no puc recordar on, i el meus esforços per aconseguir-ne una fotocòpia a les biblioteques públiques de Madrid i Barcelona han estat infructuosos. Vegeu, també, la nota 56.

refiere. Vivía en una familia burguesa, se me educó tradicionalmente, en fin no tenía la menor idea de que existían suburbios, clase obrera, ni problemas sociales. El encuentro con ese mundo fue fortuito. Mis compañeros de la Universidad y yo solíamos ir a pasear por las afueras de Barcelona. Un día nos encontramos de sopetón con el cinturón de chabolas que rodeaba la ciudad. Mi descontento con la clase social a la que pertenecía mi familia y mi radicalización política —la visión negativa del régimen que había posibilitado tal estado de cosas— parten de ahí. Contaba entonces con 22 años.»⁵⁵

El que sorprèn, però, és la relativa maduresa ideològica d'algunes obres inicials, com *Los bravos* o, és clar, *El Jarama*. Algunes carreres s'inicien ja amb aquesta revelació d'una realitat social ocultada que a Goytisolo li va costar de descobrir. Allò que cal no oblidar, en aquests casos, és el caràcter traumàtic d'aquest descobriment, tal com el descriu Goytisolo, i, per consegüent, la convicció que el mateix descobriment per part dels lectors tindrà efectes idèntics.⁵⁶ D'entrada, i si més no, la simple transcripció d'aquesta realitat tindrà un inevitable abast polític perquè és un acte de desafiament contra una ignorància i un silenci deliberats. El mateix Goytisolo ja va dir —i hom ho ha citat més d'un cop— que, davant les intenciones insuficiències de la premsa, la primera missió del novellista era d'informar.⁵⁷ Però aquest desafiament implicava per força una adhesió a la realitat revelada. En primer lloc, adhesió estètica: la reivindicació d'aquesta realitat com a matèria literària. El punt pot semblar obvi, però és importantíssim, perquè es tracta justament d'una reivindicació, i expressada amb insistència i en termes no sols explícits, sinó agressius. L'Ignacio Aldecoa que, el 1955, interrompia una trilogia encara massa pintoresquista i influïda per preocupacions existencialistes per iniciar el que volia ser —i mai no fou— una llarga sèrie de novel·les gairebé documentals sobre la vida dels obrers espanyols, proclamava: «*Lo que me mueve, sobre todo, es el convencimiento de que hay una realidad española, cruda y tierna a la vez, que está casi inédita en nuestra novela.*» I Juan Goytisolo, en el primer treball inclòs a *Problemas de la novela*, denunciava la mateixa omisió: «*La casi totalidad de las novelas publicadas en España durante los últimos treinta años se ocupan sólo de una minoría selecta —clase alta y media— y dejan de lado, por defecto de técnica, a esos otros sectores menos favorecidos, cuyo descubrimiento constituye el mérito fundamental de obras como El Jarama, Los bravos o La colmena.*»⁵⁸ Naturalment, l'adhesió estètica era inseparable d'una adhesió ètico-política, si més no a causa del context històric en què es produïa —ja he dit que la ignorància de tota una realitat social era deliberada i obeïa a raons polítiques. En la mateixa entrevista i molt poc abans de les paraules tot just citades, Aldecoa explicava que: «*Ser escritor es, antes que nada, una actitud en el mundo*» i afegia: «*Yo he visto y veo continuamente cómo es la pobre gente de toda España.*» Aquest és, en definitiva, el sentit de *Los bravos*: la novel·la no és una simple transcripció de la pobra realitat de l'Espanya rural subdesenvolupada, sinó que reflecteix el descobriment d'aquesta realitat per l'intel·lectual

55. ISASI ANGULO, ps. 69-70.

56. Rafael Sánchez Ferlosio, en la seva ressenya de *Los bravos* («Correo Literario», 2.ª època, núm. 6 [1954]), hi veia una nova manera de narrar que implicava «una posición frente a la vida» i consistia a transmetre els fets banals d'una manera que «sean capaces de introducirse, como una cuña, en otras vidas y actuar en ellas».

57. *El furgón...*, p. 34.

58. Ignacio Aldecoa programa para largo, entrevista a «Destino» (3-XII-1955); GOYTISOLO, *Problemas...* ps. 18-19.

i expressa la solidarització d'aquest amb ella. El metge, finalment, decideix de quedar-se. Però la novella reflecteix també les dificultats d'aquesta adhesió i els perills que hi són inherents: serà difícil que els «bravos» acceptin aquest metge que, vingut de fora i membre d'una altra classe, és en principi, per a ells, una nova versió del vell *cacique*.⁵⁹ La novella planteja així un problema que serà obsessiu per a aquests autors i que Castellet també assenyalava a *La hora del lector*: el de la contradicció que hi ha entre la intenció d'aquests escriptors, la seva solidarització amb certs sectors socials, i el divorci existent, en la pràctica, entre la literatura i aquests mateixos sectors. En els termes més elementals, el fet que aquests homes són escriptors revolucionaris que escriuen per a la burgesia. Més enllà del problema específicament literari, això no és més que un aspecte de les limitacions més generals d'una oposició intel·lectual, universitària, d'origen burgès, que s'esforça per fer contacte amb les masses que han de convertir-la en alternativa política viable.

Altrament, els estímuls ideològics que actuen sobre el moviment, el fan avançar i li donen una més sòlida —i, alhora, canviant— base teòrica, són també diversos i canviants. Inicialment, em sembla que cal aïllar-ne dos. D'una banda, el neo-realisme italià, literari i, sobretot, cinematogràfic, i, en combinació amb ell, la novella americana d'entreguerres. Més que res, aquestes influències actuen en el sentit de revelar als joves novellistes la mateixa existència i les possibilitats de certs temes i la millor manera de tractar-los. Per a molts joves espanyols una pel·lícula com *Lladre de bicicletes*, estrenada als cinemes de Madrid i Barcelona el 1950, degué tenir el mateix efecte que el descobriment directe dels suburbis barcelonins tingué per a Goytisolo, amb l'additament que la descoberta d'un món anava acompanyada de la de les possibilitats d'una certa estètica.⁶⁰ El que cal estudiar, justament, és com operà aquest estímul i quines foren exactament les relacions —innegables— entre els joves novellistes i els joves directors de cinema.⁶¹ I també quina fou realment la influència dels realistes americans i, sobretot, la de Faulkner, que en aquesta època, no ho oblidem, fou premiat amb el Nobel.⁶²

L'altre estímul, el proporcionen les teories de Sartre i Camus sobre l'*engagement* i les polèmiques entre tots dos sobre aquest punt. Quan hom parla del caire «testimonial» d'aquesta novellística o quan hom llegeix declaracions del tipus de «ser un escriptor és una actitud», cal no oblidar que ens trobem davant d'un lèxic històric. Que el compromentement d'aquests escriptors no ha de ser

59. Vegeu una estranya interpretació d'aquesta novella a GIL CASADO, ps. 67-71, recollida per SANZ VILLANUEVA, p. 151, i criticada, amb encert, per SOBEJANO, ps. 246-247.

60. Caldria documentar —i em sembla que no seria gaire difícil— el caràcter d'insòlita novetat que, a començos dels 50, tenia aquest cinema neorealista. Vegeu, per exemple, els articles de Josep Palau a «Destino» (2 i 30-IX-1950).

61. Encara que la influència del neorealisme cinematogràfic i literari italià ha estat esmentada per més d'un especialista, el primer que n'ha parlat amb algun detall és ESTEBAN SOLER, ps. 275-285, l'únic que ha utilitzat una mica la bibliografia recent sobre el cinema a Espanya en la postguerra. Vegeu, en aquest respecte César SANTOS FONTENLA, *Cine español en la encrucijada* (Madrid 1966), J. L. GUARNER, *30 años de cine en España* (Barcelona 1971), Domènec FONT, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo* (Barcelona 1976). Esteban Soler, de fet, qualifica la primera etapa de la «novella social» de neorealista, la qual cosa no em sembla desencertada si usem el mot en un sentit històric molt concret. Entre el neorealisme italià i els inicis de la nova novella espanyola hi ha algunes coincidències molt importants, i sobretot la de la descoberta i valoració de la realitat més banal.

62. I Antoni Vilanova, crític aleshores molt influent i injustament oblidat pels especialistes (que sempre recorden, en canvi, Rafael Vázquez-Zamora), li dedicà alguns articles, els dos primers, si no m'error, a «Destino» (18-XI i 23-XII-1950).

tractat en termes abstractes, sinó en estreta relació amb les teories citades. Ara bé, la mateixa idea sartriana de l'*engagement* no pot ser adequadament compresa si no és com a resposta històrica al problema de les relacions de l'intel·lectual amb el moviment obrer i, més específicament, amb el comunisme.⁶³ Quan Sartre escriu *Qu'est-ce que la littérature?* té al seu darrera les experiències del breu episodi de l'ingrés massiu d'intel·lectuals en el PC els anys 30, de la crisi provocada pel pacte germano-soviètic, de la resistència antifeixista en els anys de la guerra i del recent fracàs dels governs de Front Popular, i també les del zhdanovisme i, en general, de la situació de l'intel·lectual a la URSS de Stalin. La seva teoria de l'*engagement* i la seva posterior polèmica amb Camus s'inscriuen, doncs, dins aquesta tradició tot reflectint, alhora, les noves condicions del problema: les de la guerra freda. Allò sobre què Sartre teoritza, i ell i Camus discuteixen, és, doncs, un problema polític: el del paper de l'intel·lectual en la transformació revolucionària del món i, d'una manera més específica, el de la seva relació amb les forces polítiques que lluiten per aquesta transformació i, dins elles, amb el PC. L'*engagement* sartrià no postula un simple compromís ètic entre l'escriptor i la classe obrera, sinó que proposa una determinada funció política per a ell dins el context molt concret del moviment comunista a l'Europa de postguerra. Així, doncs, aquest estímul forà no sols fornirà als novellistes espanyols una base teòrica per a la seva concepció de la funció de la literatura de cara a la collectivitat, sinó que els empenyerà al plantejament —i al plantejament en un cert sentit— de la seva situació dins les forces d'oposició al país. Al mateix temps, els lligarà a la problemàtica de l'escriptor europeu dins la política del seu temps i vincularà també el problema de la relació escriptor-forces revolucionàries a Espanya amb el de la mateixa relació a escala internacional, reintegrant-los així a una tradició que al país havia estat interrompuda per la guerra.*

JOAN-LLUÍS MARFANY

63. Vegeu, sobre aquest punt, David CAUTE, *Communism and the French Intellectuals* (Londres 1964), esp. ps. 162-234 i *The Fellow-Travellers* (Londres 1973), esp. ps. 1-14 i 269 i ss.

* Aquest estudi acabarà al número 12.