

GENEVIÈVE CHAMPEAU IMAGINARIOS Y POÉTICAS DEL CONFLICTO EN LA NARRATIVA DE LA “GENERACIÓN DEL 50”

Université Bordeaux Montaigne

Resumen

La noción de generación puede ocultar la diversidad de imaginarios y poéticas entre escritores nacidos hacia 1930. En diacronía y a veces en sincronía esta generación biológica cultivó diferentes formas de realismo, incluso cuestionó esta estética. Varias son las rupturas que tuvieron lugar entre los años 50 y 70, que se analizan a partir de las representaciones del conflicto en un corpus de novelas y cuentos.

palabras clave: España; narrativa; imaginarios; poéticas; conflicto

Abstract

Visions and poetics of conflict in the generación del 50 narrative

The notion of generation, applied to writers born around 1930, could hide the diversity of their visions of the world and their poetics. From a diachronic point of view, and sometimes from a synchronic one as well, this generation cultivated different forms of realism, and even questioned this kind of aesthetics. The ruptures that took place between the 50s and 70s are numerous. In this paper, they are analysed through the representation of conflicts in a corpus of novels and short stories.

keywords: Spain; narrative; visions of the world; poetics; conflict

I. Introducción

“Generación” es un concepto blando que cayó en desuso a partir de los años 50 por los problemas metodológicos que plantea. ¿En función de qué criterio se establece el inicio de una generación? ¿Con qué periodicidad se suceden? ¿Cuánto duran? ¿Es su sucesión regular (demografía) o a saltos (en función de un acontecimiento histórico o cultural clave)? Suele asociarse a factores extraliterarios como la fecha de nacimiento (en este caso, a finales de los años 20 y principios de la década siguiente), un acontecimiento histórico y cultural factor de ruptura (en este caso la guerra civil) o la irrupción de nuevos actores en el campo literario (lo que indican los marbetes “generación de los 50” o “del medio siglo”). Se supone que las vivencias generan una sensibilidad y una visión del mundo común. Ortega y Gasset precisa sin embargo que, aunque somos todos contemporáneos al compartir el mismo tiempo histórico, no somos coetáneos puesto que en un mismo momento coinciden tiempos vitales distintos (1964: 38-39). Por eso, el sociólogo alemán Karl Mannheim introdujo la idea de “grupos generacionales” (Vaillant 2015: 95) que se diferencian e incluso pueden oponerse por sus orientaciones político-ideológicas y –podríamos añadir, cuando de literatura se trata–, estéticas. Esta distinción permite distinguir inflexiones más finas en el campo de la narrativa que tomen en cuenta tanto factores topológicos (como la distinción entre el “grupo de Barcelona” y el madrileño) como cronológicos (modificación del imaginario y de las poéticas literarias en función de la evolución del contexto socio-político y cultural por el que transitó una misma generación).

Huelga decir que la guerra civil y la posguerra fueron factores lo suficientemente potentes como para condicionar la vida cultural durante el franquismo y la visión del mundo de la generación de los bien nombrados “niños de la guerra”. Pero no por eso deja de desconcertar el hecho de que el criterio biográfico reúna a escritores tan distintos como el antirrealista Juan Benet (nacido en 1927) y narradores que en su mayoría cultivaron el realismo. ¿Qué solidaridad literaria puede haber entre *Volverás a Región* de Benet y *La mina* de Armando López Salinas (nacido en 1925)? Incluso dentro de la corriente realista, ¿qué tiene que ver la poética de Ana María Matute (1925) o de Ignacio Aldecoa (1925) con la de Juan Marsé (1933) a partir de los años 70? También se ha de tener en cuenta que, en la década del 60, algunos escritores de esta generación rompieron los moldes narrativos heredados, como Martín Santos (1924) o el mismo Benet, o los que ellos mismos habían defendido, como Juan Goytisolo.

La forma singular de “generación” y “realismo”, estética dominante en aquella

época, corre el peligro de ocultar o al menos minimizar profundas divergencias tanto en lo relativo a la concepción de la realidad y la posibilidad de representarla como a la función de la literatura y a las prácticas de escritura. Tiende a generar el mismo efecto la diversidad y fluctuación de categorías clasificatorias aplicadas por la crítica a las escrituras realistas de los años 50, en particular el membrete “realismo social” cuyo empleo extensivo “ha contribuido a la existencia de una confusión semántica que sigue provocando, todavía hoy, un enconado debate sobre la clasificación taxonómica de la novela de los cincuenta y sesenta” (Becerra Mayor 2017: 59)¹. Un acercamiento a escritores y obras –cuentos y novelas– representativos de las décadas 50 a 70 es susceptible de poner de relieve sucesivas rupturas que preparan las que tuvieron lugar más adelante en la España democrática, sin limitarlas a la distinción entre un pseudo realismo “objetivo” y el “realismo social”. Se hará rastreando en los textos las representaciones del conflicto, que constituye la base de vivencias históricas comunes, aunque sin escribir un artículo más sobre la novela de la guerra civil y prescindiendo de los factores culturales que contribuyeron a forjar una “conciencia de generación” como relaciones personales, tertulias, papel de las revistas y editoriales, nombres claves de la crítica, ya bastante bien estudiados.

2. Convergencias generacionales

A lo largo de tres décadas, las obras aquí examinadas presentan un denominador común, la configuración literaria de un mundo degradado que, sin gran riesgo, puede vincularse con vivencias compartidas, aunque según diferentes modalidades, de una guerra civil y una larga “posguerra” que prolongó bajo otras formas la contienda durante la dictadura². El conflicto redundó para todos en una gran frustración que le hace reconocer a Juan Benet su pertenencia a “la generación

¹ El adjetivo “social” recibe una acepción amplia en *La novela social española* [1968] de Gil Casado, *La novela social desde 1936* (1980) de Ignacio Soldevila Durante, *Historia de la novela social española (1942-1975)* de Santos Sanz Villanueva (1980), mientras que “social” suele designar, por otra parte, una fracción de esta literatura de la generación del medio siglo, la corriente comprometida que surge a finales de los años 50 y principios de la década siguiente y se opone entonces a “crítico” y “neorrealista” “objetivista”. David Becerra Mayor (2017: 56-60) distingue un realismo objetivista o behaviorista, que no toma partido, y el “realismo social”, que no vacila en calificar de “socialista”, de corte revolucionario, que representa las contradicciones sociales de su tiempo.

² “La Guerra civil –en cuanto estado de excepción y referente político fundamental de la vida española– perduró hasta 1975, y puede sostenerse incluso que hasta 1981” escribe José Carlos Mainer (2006: 135).

que tenía las alas cortadas” (Catelli 2015: 47) y le hace hablar a la historiadora Magdalena González de una “generación herida” (2009: 87-112). Todos pintan, cada cual a su manera, un cuadro sombrío de decadencias y ruinas que contrasta con la representación oficial de un presente que supuestamente invierte el curso de la historia para asegurar un renacer de la nación. Que la guerra o sus consecuencias estén omnipresentes, como en el mundo literario de Juan Benet³ o en *Si te dicen que caí* de Juan Marsé, o de un modo puntual como en la prosa de Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa o del “realismo social”, se desprende de gran parte de la producción de esta generación una atmósfera de violencia abierta o solapada, frustración o abulia, una “realidad doliente” (González 2009: 108). Más allá de la representación de destrucciones físicas y pérdidas humanas, se narra el duro vivir cotidiano. Será, en la inmediata posguerra, la amenaza de represión para los huérfanos desvalidos (“Cabeza rapada” de Fernández Santos), los ajustes de cuentas (*Si te dicen que caí* se organiza alrededor de la persecución de una prostituta “roja”) y la imposición de un sistema educativo casi carcelario fundado en el ejercicio arbitrario de la autoridad y la exclusión de los alumnos díscolos (“Patio de armas” y “Aldecoa se burla” de Aldecoa). Rondan la enfermedad y la muerte: tifus en “Chico de Madrid” de Aldecoa, tuberculosis en “Cabeza rapada” de Fernández Santos y *La zanja* de Grosso, patología cardíaca en “Un corazón humilde y fatigado” de Aldecoa, enfermedades y muertes diversas en los relatos de viaje del “realismo social” *Caminando por las Hurdes y Campos de Níjar*. El cementerio acaba confundándose con la ciudad en el incipit de *En la Hoguera* de Fernández Santos, como en “Día de difuntos” de Larra y *La colmena* de Cela. Al final de la década de los 50 y a principios de la siguiente, relatos y novelas colocan en primer plano la pobreza, el atraso y la injusticia, haciendo hincapié en los accidentes laborales. A ello se suman la corrupción física y moral central en *Dos días de septiembre* de Caballero Bonald y generalizada en *Si te dicen que caí*, así como, en el caso de Benet, una concepción del tiempo como agente destructor: “la dimensión en que la persona humana sólo puede ser desgraciada” según el doctor Sebastián en *Volverás a Región* (1967: 267-68). Novelas y cuentos ponen en escena, a lo largo de un cuarto de siglo, unos personajes desgastados por la lucha diaria y derrotados, entre un pasado conflictivo y un futuro obstruido. Son emblemáticos el niño “roto” o “partido” aplastado por el carro del titiritero Dingo

3 Elide Pittarello observa que “casi todas las novelas de Juan Benet tienen como referente la guerra civil española” y relaciona esta temática con la dimensión trágica de un universo literario que lleva el sello de lo efímero y plasma una “criatura abandonada, entendida como lo que queda del ser antes de la nada” (2006: 72, 76-77).

al principio de *Fiesta al noroeste*, y los personajes fantasmales de *Los bravos*⁴. La circularidad define unas existencias condenadas a la repetición, que sea la de Valba que exclama “No quiero envejecer aquí, no quiero arrastrar decadencias a lo largo de nuestra escalera de madera” (Matute 2014: 37)⁵, la de Amparo que recurre a la metáfora de la noria –“girar, girar ¿para qué?” (Fernández Santos 1954: 156)– o, en “Duelo” de Benet, la de Amelia cuya vida se resume a “coser y bordar indefinidamente, deshaciendo y reanudando,” pliegos de una tela tan blanca como su huera existencia (1984: 150).

3. Propuestas éticas y realismo simbólico

Alrededor de 1950, unos jóvenes escritores como Matute, Aldecoa y Fernández Santos, de distinta procedencia geográfica y clasificados de modo variable en las historias de la novela, coinciden, más allá de sus diferencias, en su concepción de la realidad, la naturaleza de los conflictos que escenifican y su práctica del realismo.

En los cuentos y novelas de Matute, de corte existencial, la realidad se enraíza en la historia de la posguerra, aunque sus diégesis queden situadas en los años 30 para sortear la censura. Pero lo real trasciende las contingencias de una situación histórica concreta para volverse inteligible a la luz de un estrato superior de realidad, la condición humana. Los conflictos representados no son tanto de orden estrictamente histórico y social como ético. Suelen aparecer en el marco restringido de la familia, de un pueblo pequeño o dentro del mismo individuo, siendo los primeros metonimias de la colectividad nacional y el último de la humanidad. Los sentimientos dominantes que los nutren son el rencor, la ira y el odio. El antagonismo surge entre individuo y colectividad, entre normas sociales (heteronomía) y normas morales (autonomía).

El antagonismo puede proceder de las frustraciones generadas por el ejercicio de un poder incontestable propio de comunidades fuertemente jerarquizadas y de regímenes autoritarios que dificultan el acceso de los individuos a la autonomía. En *Los Abel*, los hijos, incapaces de tomar en sus manos su destino, acaban regresando a la casa paterna o se encierran / son encerrados en otros espacios confinados, el

4 “Aquí están todos muertos” declara la criada de Pilar (Fernández Santos 1973: 38); Blanca, la joven embarazada tiene brazos que cuelgan como ramas muertas y se desliza como un espectro (41); el hijo paralítico de Amador es ceniciento y parece una pequeña muerte (53) y los personajes se desplazan de noche por el pueblo como sombras (94).

5 Valba es heredera de Andrea, la protagonista de *Nada* de Carmen Laforet (1945).

convento (Juan) y la cárcel (Gus). La rebelión no pasa de ser individual como la del alumno ante el maestro en “Aldecoa se burla”. Otra forma de conflicto nace de la costumbre que impone una norma exógena. Es la vida despreocupada y el alcohol para el gitano Sebastián y sus amigos en *Con el viento solano* de Aldecoa y la ley del talión para los pueblerinos de *Los bravos* de Fernández Santos que se enfrentan al médico cuando este sustrae a su venganza a un estafador. El enfrentamiento cobra formas más o menos agudas, siendo la más violenta el fratricidio –metáfora usual de la guerra civil–, central en las dos primeras novelas de Matute⁶, efectivo en la primera y simbólico en la segunda. En *Los Abel*, la rivalidad entre el conservador Aldo, asociado a un poder divino, y Tito, abierto a la modernidad, desemboca en el asesinato de este por aquel mientras que en *Fiesta...* el hacendado Juan Medinao anhela, en varias ocasiones, la muerte de su hermanastro y asalariado Pablo Zárate, su doble invertido, porque escapa a su poder avasallador y mortífero⁷.

El imaginario del conflicto es, en estos tres escritores, fundamentalmente existencial y ético. Matute privilegia la cuestión de la libertad en un mundo absurdo, una libertad impedida en *Los Abel* por una sociedad patriarcal y conservadora y en *Fiesta...* por una religión paralizadora que todo lo espera de una vida ultraterrenal. El conflicto acaba oponiendo pulsiones de vida y de muerte: se enfrentan en *Los Abel* el tenebroso Aldo (“Aldo y yo éramos sombras”, 249) y el luminoso Tito (“Tito era la juventud y la vida”, 249) y en *Fiesta...* el monstruoso Juan Medinao, que siente “un gigante desdén hacia la vida” (183), y el apolíneo Pablo Zárate (“Llegaba en un carro de paja, con todo el incendio del sol”, 129). Si bien fracasa en *Los Abel* la huelga de mineros y en *Fiesta...* la protesta de los jornaleros por mejores salarios, se abre sin embargo un portillo hacia la esperanza en esta novela donde el bastardo Pablo Zárate afirma ante su hermanastro un ideal de justicia y libertad, aunque sin poder concretarlo en el pueblo (137-38).

Aldecoa da una respuesta estoica a la heteronomía. Sobre la base de la descripción de males sociales, cuestiona más el uso de los bienes que las condiciones

6 Volvemos a encontrarlo en otras novelas como *En la hoguera* de Fernández Santos, bajo la forma de una representación teatral (1956: 167-68) y en *Saúl ante Samuel* de Benet.

7 Desea prender fuego a la choza del recién nacido (Matute 1953: 96); “lo deseó muerto con la cara podrida de polvo” cuando Pablo edifica su casa fuera de los predios de su hermanastro (131) y le invade un nuevo impulso criminal cuando Pablo se resiste a someterse a la ley del hermanastro/amo: “Deseó salvajemente asaltarle y morderle el cuello, clavarle despacio los dientes con pulgadas de muerte”; le hubiera matado allí mismo, le hubiera derribado a hachazos” (137). Varios críticos calificaron de melodramáticas estas novelas que escenifican indirectamente la violencia sociopolítica y moral de una sociedad en la que, según una norma de vida de Juan Medinao que pervierte el mensaje evangélico, se practica “el perdón contra el prójimo” (139).

de su adquisición, abogando incluso por una moral del desprendimiento que lo aleja de ese hombre de izquierdas que evoca su viuda (Josefina de Aldecoa 1985: 23). Condiciona el acceso a la autonomía un duelo interior en el que el personaje lucha contra la enajenación. Paradigmático es el gitano Sebastián Vázquez que, en *Con el viento solano*, después de matar a un guardia civil, emprende un viacrucis de siete días que lo aleja del pascaliano “divertimiento” y lo lleva a asumir su destino de criminal y entregarse a la guardia civil “siendo otro” (1985: 187), lo que se materializa en la afirmación del nombre: “–Decid que habéis conocido a Sebastián Vázquez, de Talavera. Decid que lo habéis conocido”(211). Desde la perspectiva de la cárcel y de la muerte es cómo el personaje descubre y goza el mundo: “Desde el rincón, Sebastián siente el mundo. Oye el mundo. Huele el mundo. Ve el mundo. Palpa el mundo. Saborea el mundo” (144). Encarnan la ascesis⁸ que implica este estoicismo unos personajes secundarios, marginales y ejemplares: los “vagos” que se oponen a los “vanos” en el cuento “Los bienaventurados” (1985: 201-02), el antiguo preso Cabeda cuyas pertenencias caben en una maleta en *Con el viento solano* (99-100), el cual se receta “para el espíritu una medicina llamada presente” (98) y entrega al gitano fugitivo las economías de toda una vida (102), así como el faquir que aun viviendo malamente de su arte entrega a Sebastián la mitad de su bocadillo: un hombre valiente que da la cara al mundo, comenta el narrador (163-64). Encarnan la libertad del hombre absurdo que asume la finitud⁹.

Fernández Santos combate la abulia, la indiferencia (la del cura), el odio y la violencia optando, en *Los bravos*, por la ética de la atención al prójimo (1954: 195, 185 y 198), versión laica de la caridad cristiana, en una problemática que opone amor y odio: “era pronto [piensa el médico recién llegado] para sentirse a gusto o no, para odiar o amar” (1954: 159). La novela abre un abanico de opciones que se subsumen en un conflicto entre realidad y deseo, egoísmo y altruismo. Egoístas son las soluciones que redundan en beneficio propio: denunciar al vecino durante la guerra para acaparar sus bienes, practicar la usura como el cacique don Prudencio, pero también atenerse a los valores del capitalismo emigrando, como Pepe, a la ciudad para enriquecerse (“lo que hay que hacer es espabilar y ser más listo que el vecino”, 219), obsesionarse como Alfredo por la captura de una trucha

⁸ Es similar al que encontramos en los relatos de viaje de Camilo José Cela.

⁹ Comparten “cet incroyable désintéressement à l’égard de tout sauf de la flamme pure de la vie” al que se refiere Albert Camus (1965: 142). Sobre Aldecoa y el existencialismo, cfr. Gemma Roberts (1973).

vieja –metáfora de un deseo siempre insatisfecho (145-46, 148-52)¹⁰– o practicar la medicina urbana como los compañeros de promoción del protagonista que se entregan a la “buena vida” (179). En una trayectoria que se asemeja a la de una novela de aprendizaje, después de una estancia casi iniciática en el monte a donde ha subido a curar a un pastor¹¹, el joven médico, instalado en un pueblo pobre y aislado de la montaña leonesa, acaba comprometiéndose con los pueblerinos –“la vida no le iba a dejar permanecer al margen” (199)– salvando la vida del estafador que se hizo con las economías del pueblo, encarnación de la codicia generadora de odio¹², y exponiéndose a su vez a “la ira, el despecho, la amargura” (202). Porque “un amor animal” lo vincula a los que creen odiarle (202), se instala en el pueblo comprando la casa del cacique, dispuesto a bregar para “acercarse un poco a la otra orilla” (221). Por eso, en la controversia a la que dio lugar el desenlace, difícilmente puede sostenerse la idea según la cual el médico pasa a ser un nuevo cacique¹³.

Las tres novelas comparten una misma confianza en los poderes de la literatura para representar la realidad y cultivan formas similares de realismo que no puede reducirse al “objetivismo” o “behaviorismo”, mimbres bajo los cuales más de un crítico las ha clasificado¹⁴. Sus poéticas pueden calificarse de simbólicas¹⁵ al orientarse hacia la búsqueda de sentido y coherencia, conformemente a la tradición realista, mediante la elaboración de un dispositivo triple que asegura la interpretación de la ficción combinando las redes léxico-metafórico-simbólicas que establecen analogías entre actantes humanos y no humanos, la intertextualidad que inserta lo particular en lo general y enunciados reflexivos en los que el relato se comenta a sí mismo.

Lo sensible se asocia a menudo a lo opaco para unos personajes inauténticos que se desconocen (Aldecoa) y viven como sombras, hundidos en el día a día

10 La bajada a la oscura cima de la poza de la trucha se describe como una bajada a los infiernos (Fernández Santos 1954: 149).

11 El episodio céntrico de la ascensión al monte ha sido analizado por Jean Alsina como ritual iniciático (1993: 87-100).

12 Sin embargo, no se describe como un culpable sino un derrotado más (Fernández Santos 1954: 198).

13 Una opción que refuta Gonzalo Sobejano (1983: 324-25).

14 El último de ellos, David Bacerra Mayor (2017: 47-49).

15 Jesús María Lasagabaster titula su libro dedicado a Aldecoa *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo* (1978) y Fernando Valls Guzmán aplica a la narrativa del escritor el marbete de realismo “simbólico y crítico” (2016: 1428).

(Fernández Santos). Significativa es la evolución de la focalización en *Con el viento solano* que individualiza progresivamente al protagonista designándolo primero como “un hombre”, luego “el que...” antes de que un compañero entregue su nombre en el diálogo (1982: 7-9), un nombre que el mismo personaje asumirá solo al final del relato. El objetivismo narrativo que promovía al principio de la década de los 50 José María Castellet en la revista *Laye*, el cual no se aplica a la escritura de Matute, se adecua en los otros dos casos, a la representación de la alienación: no ver es no conocer, lo que metaforiza, para el fugitivo Sebastián, la superficie del Manzanares que no deja ver el fondo: “El agua estancada rebrillaba, impidiendo ver el poco fondo” (Aldecoa 1982: 78). Si el desconocimiento viene asociado a menudo a la focalización externa, la focalización interna se adecua, en cambio, al proceso de autoconocimiento. Matute representa por su parte la inautenticidad en un mundo absurdo recurriendo a una poética de lo grotesco que deforma la cara como la realidad deforma a los individuos según la teoría del esperpento de Max Estrella en *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán. Deformes son el médico Eloy, “un enano enorme”, y el cojo Juan en *Los Abel*, Juan Medianao hijo, con su cabezota plantada en un cuerpo raquítrico en *Fiesta...*, y los niños muertos disfrazados en ambas novelas. En *Los Abel*, Gus hace de sus hermanos retratos desproporcionados en el zaguán de la casa paterna (2014: 52). Esperpénticos son aún los personajes por la presencia de rasgos animalizadores como los dientes de lobeznos que comparten Valba en *Los Abel* y Pablo en *Fiestas...*¹⁶ Y su reificación bajo la forma de muñecos¹⁷. El esperpento sirve de marco a esta novela que empieza por la muerte del niño títere y termina con la narración de su grotesco entierro.

Un primer estrato de interpretación del relato por sí mismo reside en sus redes léxico-metafórico-simbólicas configuradoras de las isotopías que califican a los agentes de los conflictos. Se añaden a la degradación, la deshumanización, el miedo, el odio y la muerte ya aludidos, el encierro presente en las referencias al ruedo en el que acecha la muerte para el torero, y el pozo en los cuentos de Aldecoa, la casa baluarte de la familia Abel triplemente aislada por un recodo del río, una tapia circular y la puerta trasera atrancada para proteger la casa de un posible alud (Matute 2014: 60). Sugiere la circularidad, en la misma novela, la escalera que se sube y se baja (37) y el tiovivo (185); una circularidad que

16 También Juan Medianao que muerde a la madre y la novia de Pablo en escenas de agresión sexual y venganza (1999: 147, 149).

17 En *Los Abel*, avanzando a saltos por su cojera, Juan “parecía un muñeco” y Jacqueline es “la muñeca desteñida” (2014: 128, 137). El Gus militante es un pelele (214), Valba “un monigote sin objeto, necio y torpe” (214). Dingo dirige un teatrillo de muñecos en *Fiestas...*

reaparece en los vaivenes de los personajes por el pueblo de *Los bravos*, la noria que metaforiza la existencia de las mujeres y el borrico que “corría un pequeño trecho circular y volvía a revolcarse en su lecho de polvo” (1854: 14-15). En la prosa de Aldecoa, insectos y otros animales suelen simbolizar la finitud: la mosca que persigue en su pupitre el alumno Aldecoa sin saber que prefigura su propio destino (“Aldecoa se burla” 1985: 134)¹⁸ como el arrendote y la caila cazados en *Gran sol*. Los títulos de las tres primeras novelas remiten, por otra parte, a otras imágenes de la finitud: el fuego (*El fulgor y la sangre*), el viento (*Con el viento solano*) y el agua (*Gran sol*, nombre de un caladero).

Una intertextualidad con fuerte poder generalizador introduce un segundo estrato de descodificación del relato. Dominan las referencias bíblicas, familiares para los personajes y los lectores de la época. Matute reescribe el primer fratricidio subvirtiéndolo al repartir entre todos los personajes el papel de la víctima en el paso del nombre Abel al rango de patronímico¹⁹. Lo trágico de la existencia se anuncia desde los dos epígrafes de *Con el viento solano* que repiten el mismo enunciado, “Os herí con viento solano”, procedente del Libro de Hageo y del Libro de Amos. El episodio clave de la ascensión al monte en *Los bravos*, recuerda el “Sermón del monte” del Evangelio (Mateo: 5) en el que se califica de “bienaventurados” a los pobres, los que sufren –como el pastor enfermo²⁰– y los misericordiosos. En cuanto al epígrafe sacado de *Los judíos de Zirndorf* (1897) de Jakob Wasserman “El destino de un pueblo es como el destino de un hombre. Su carácter es su destino”, anuncia la idea de un destino colectivo que el médico anhela modificar.

Fortalece aún la legibilidad del relato la presencia de enunciados que admiten una significación metatextual. Así la leyenda del lago de Isoba en el que fue precipitado un pueblo porque nadie quiso darle posada a Cristo, salvo una mujer de mala vida que se compadeció del viajero (Fernández Santos 1954: 191), leyenda que establece una analogía con las posturas morales opuestas del pueblo y del médico en *Los bravos*. La secuencia dedicada al punto de vista de un perro que solo ve lo que está a ras del suelo remite, en la misma novela (91-93), conjuntamente a la “ceguera” de los pueblerinos y a la narración objetiva (punto de vista limitado, culto del detalle, importancia del diálogo) trascendidas por el narrador: “aunque [el perro] no las veía, allí estaban las montañas azules (1954: 91). La

18 Reaparece la mosca, atrapada en la tela de araña, en otros cuentos, (1985: 79, 102, 144).

19 Rompiendo con el maniqueísmo imperante, cada personaje aúna luz y sombra, como el preparador del taller de Gus: “La luz le partía en dos el rostro, y aparecía un ser bueno y malo” (2014: 182).

20 Así como a los mendigos protagonistas del cuento “Los bienaventurados” (Aldecoa, 1985).

reflexividad se aplica en *Los Abel* a los códigos narrativos en referencias pictóricas. Constituyen una “mise en abyme” de la novela los cuadros de Gus, “una confusa mezcla de gentes deformes, todas avanzando –o al menos intentándolo– hacia un amanecer” (Matute 2014: 173), uno de los cuales duplica la referencia al mito del fratricidio –“un hombre musculoso y desproporcionado apoyando la planta del pie en el pecho de un mono muerto” (177)– y evidencia una poética esperpéntica, lo mismo que el oxímoron del título *Fiesta al Noroeste* puesto que el segundo sustantivo es el nombre del cementerio del pueblo y que la “fiesta” remite al entierro del “niño roto” convertido en una farsa grotesca.

Se establece así un contraste entre mundo representado y representación. Una instancia narradora potente supera la frustración e impotencia de los personajes en su dominio de la representación de esta impotencia y dando sentido al no-sentido. Pero, paradójicamente, aunque aboga por la libertad de los individuos, priva al lector de la suya guiando autoritariamente la interpretación.

4. Lucha de clases y relato antagonónico

La afirmación de las luchas sociales y de la resistencia al franquismo, el peso del PCE en este combate²¹, la difusión de un marxismo de segunda mano y la convicción, a principios de la década de los 60, de que el franquismo estaba a punto de derrumbarse favorecen, por esos años, el desarrollo de la literatura militante del “realismo social”. Se opera entonces una inflexión radical en el planteamiento del conflicto que sustituye una problemática de corte sociopolítico a la perspectiva existencial y moral y un antagonismo entre categorías sociales al enfrentamiento entre individuo y colectividad.

A una concepción corporativista y vertical de la sociedad escritores como José Manuel Caballero Bonald, Antonio Ferres, Jesús López Pacheco, Armando López Salinas y el mismo Juan Goytisolo oponen los intereses antagonísticos de los pudientes y de las capas populares. A la continuidad nacional (progreso para todos) y la discontinuidad temporal (renacimiento del país) de las que se jactaba el régimen sustituyen una discontinuidad espacial, centrándose en las zonas más atrasadas y pobres, y una continuidad temporal, describiendo situaciones similares a las que habían puesto en escena los novelistas realistas de los años 30 como el paro rural, a lo cual añaden los efectos sociales de la industrialización

21 Varios eran miembros de este partido clandestino entre los escritores que empezaron entonces a publicar (Antonio Ferres, Alfonso Grosso, García Hortelano, López Pacheco, Armando López Salinas) mientras que otros eran “compañeros de viaje”.

y de las migraciones del campo hacia las ciudades. A la hora de los balances, al final de los años sesenta, se tachó de anacrónico al “realismo social” por aplicar a realidades del siglo XX fórmulas narrativas convencionales y ser incapaz de renovarse (Goytisolo 1977: 165). Observemos, sin embargo, que además de ser “anacrónica” la misma situación histórica, se adecuaban los medios narrativos al objetivo político que se perseguía: fomentar las luchas sociales –otra cuestión era su problemática eficacia dado el número reducido de lectores (Rico 1971: 16).

Estas novelas esbozan a menudo trayectorias individuales o grupales orientadas hacia la acción colectiva, en particular la huelga que promovía el PCE y que, por razones obvias no se podía tratar de frente como lo hacían antes de la guerra las novelas de Arconada, Arderius o Más²². Tímida, fracasa y es reprimida en *La zanja* una manifestación delante de la casa del Sindicato, aunque se perfila la perspectiva de futuros movimientos más estructurados –“matar el gusanillo no han podido”; “El gusanillo no muere” (Grosso 1961: 223, 225). En *La mina* de López Salinas, el hundimiento de una galería y la muerte de varios mineros provocan una breve huelga de protesta que, tal vez para sortear la censura, no se designa como tal –“como medida de protesta, los trabajadores de la cuenca no acudieron a la hora de los relevos y la sirena de la fábrica clamaba inútilmente” (1971: 285)– y la novela concluye con una alegoría de la Revolución: “Carmela, la novia de Luis, subida en una piedra, gritaba con aguada voz. Su pañuelo parecía flotar al aire como una bandera” (223). Más general es la crítica de los comportamientos que frenan la acción como fatalismo e individualismo y el elogio de las cualidades de fiabilidad, sobriedad, solidaridad, disciplina que la favorecen, en el marco de una unidad de trabajo, la “cuadrilla” –prefiguración metonímica de un pueblo en lucha– alrededor de su jefe, despertador de conciencias (Palomares en *Caminando por las Hurdes*, El Asturiano en *La mina*, Genaro en *El capirote*) que no se ha de confundir con el capataz al servicio del amo.

Distra mucho, sin embargo, de ser homogénea la representación del conflicto por esos años y pueden distinguirse al menos cuatro variantes. Si bien lo que se acaba de exponer es plenamente válido en las obras de Ferres, López Salinas y Grosso, *Central eléctrica* de López Pacheco presenta la peculiaridad de introducir otro conflicto, entre el hombre y la naturaleza, conforme a una épica socialista del trabajo. Esta vuelve ambiguo el mensaje de la novela que denuncia las pésimas condiciones de producción bajo el franquismo pero también ensalza el esfuerzo prometeico del hombre, nuevo demiurgo que transforma la naturaleza pagando el precio de la muerte en el episodio épico de la ruptura de una compuerta

²² Salvo en *La Huelga* de Isabel Álvarez de Toledo (1967) que se publica en París y presenta un modelo de huelga ideal.

(1971: 242, 249, 252). El antagonismo histórico se integra entonces en una lucha mítica entre atraso y civilización, prehistoria e historia, como en el episodio del asalto a la central por un pueblo iluminado por hachas encendidas en la noche: “Cien hombres caminando por una carretera, cruzando siglos y siglos, desde la época oscura en que ellos viven hasta este tiempo de luz” (1970: 112). En el contexto franquista, esta concepción socialista del trabajo no deja de ser ambigua al coincidir con la exaltación de la política hidráulica del régimen y emplear metáforas similares como la del panal de miel que forman los obreros (247). En *Dos días de septiembre* de Caballero Bonald, la perspectiva de cambio no procede de los trabajadores sino de los jóvenes y la actuación de una categoría social intermediaria, los técnicos, tanto el hijo del latifundista Don Gabriel como del capataz, que aúnan rectitud moral y competencia. En fin, las primeras novelas y los relatos de viaje de Juan Goytisolo introducen otra variable, la situación del protagonista –y del escritor– ante las capas populares. En vez de ser el portavoz de los humildes como los autores de *Caminando por las Hurdes*, o la avanzadilla de un pueblo en marcha como el ingeniero Andrés Ruiz poseedor de una perspectiva histórica en *Central eléctrica*, Goytisolo escenifica la mala conciencia del intelectual burgués que sólo por la violencia ejercida sobre sí mismo consigue superar el foso que lo separa del otro social, lo cual se transparenta en el motivo recurrente de muerte/renacimiento presente tanto en sus relatos de viaje como en sus novelas (Champeau 1993: 357-60 y 2004: 76-81).

La representación de antagonismos sociales supone un personaje colectivo y metonímico –rasgo poético que estudió en particular Gil Casado (1973)– que no remite ya a la humanidad sino a una categoría social particular. Además de la descripción de las condiciones materiales de vida y de trabajo, estas novelas presentan dos rasgos poéticos notables. El primero es la práctica de lo que Ruth Amossy (1983) llamó el “relato antagónico”, propio de las novelas de tesis, que defiende una doctrina mediante un acto narrativo de sentido unívoco en el que se oponen dos adversarios desiguales desde un punto de vista ético²³. Se reparte en efecto el personal de la novela en función de una serie de oposiciones entre latifundistas y jornaleros, pero también se agrupa a amos, administradores, ingenieros y capataces frente a obreros fijos, empleados y trabajadores ocasionales o parados. Y refuerza a menudo el antagonismo entre las categorías sociales un contraste populista entre la inmoralidad de los ricos –perezosos y sibaritas– y las virtudes del pueblo. Este dualismo reaparece en elementos simbólicos, en particular en el contraste entre luz y sombra, factores de dramatización en *Central*

23 La elección de las técnicas narrativas, como de las temáticas, son respuestas a la propaganda de la dictadura (Champeau, 1993).

eléctrica, *Caminando por las Hurdes* y *Campos de Níjar*. Otro rasgo distintivo es la función conativa del relato fundada en el *pathos*: se trata de conmover tanto como de convencer. Patéticas son muchas situaciones que por su reiteración se vuelven obsesivas y contribuyen a la progresión dramática de la obra que desemboca en una tragedia. Lo ilustra *Campos de Níjar*, jalonado por episodios de un creciente patetismo: el encuentro con un joven, ciego por falta de asistencia sanitaria (1968: 45), con un hombre condenado a vender tunas para no humillarse mendigando (60-63), la agonía de una mujer (104) y el entierro de un niño (115). En varios casos, el punto álgido coincide con un desenlace luctuoso, ya no un fratricidio sino un “accidente” del trabajo: la muerte de un grupo de mineros en una galería de mina por medidas de seguridad insuficientes en *La mina* de López Salinas, la defunción por la tuberculosis no curada de Tito en la novela de título simbólico de Grosso, *La zanja* y la muerte del jornalero Joaquín aplastado por un tonel en *Dos días de septiembre* de Caballero Bonald. *El capirote* de Grosso ofrece una alegoría de la explotación de clase insertando la muerte de otro jornalero en una representación de la sociedad sevillana mediante el símbolo de las procesiones de Semana Santa durante las cuales el hombre, que fue injustamente despedido y encarcelado, muere bajo un paso custodiado por la guardia civil mientras que el terrateniente para quien ha trabajado encabeza la procesión llevando la cruz.

5. Mitos enfrentados y representación de representaciones

El horizonte literario se modifica en los años 60 con una mayor apertura a las literaturas y las culturas exteriores y, dentro de las fronteras, un desencanto político —el régimen se consolida— que contribuye a cuestionar la función social de la novela y provoca una crisis de la literatura comprometida perceptible tanto en interrupciones momentáneas y reorientaciones de ciertas trayectorias literarias como en duros balances críticos. Se vuelve a valorar la autonomía o al menos la peculiaridad de la obra literaria, lo que allanará el camino para una literatura “ensimismada” (Sobejano 1988). No por eso abandona forzosamente esta generación la estética realista que sí renueva, lo que se observa en obras de ruptura tales como *Tiempo de silencio* (1962) o *Señas de identidad* (1966). Se abre una nueva etapa en la que la materia prima de la ficción no es tanto la realidad extraficcional comprobable como sus representaciones sociales o culturales. Buen ejemplo de este nuevo paso es *Si te dicen que caí*, obra maestra de Juan Marsé (1973) cuyo realismo pasa a ser un realismo de segundo grado que consiste en representación —y cuestionamiento— de representaciones.

La novela, situada en los años 40, entronca con la temática de una posguerra violenta y miserable que un desfase entre propaganda y realidad vivida ha vuelto opaca²⁴, por lo cual un grupo de chavales introduce algo de coherencia inventando y contándose *aventis*. Sin embargo, a diferencia de las novelas precedentemente examinadas, en la de Marsé no emerge una verdad rotunda: una poética de la ambigüedad mantiene un margen de incertidumbre que no redundaría sin embargo en escepticismo puesto que emerge polifónicamente un saber situado en la encrucijada de una multitud de voces distintas y parcialmente discordantes. La realidad ha pasado a ser vivencia y construcción discursiva y la novela participa de lo que Jesús Izquierdo Martín y Pablo Sánchez León llaman “la guerra de las palabras” que prolongó la guerra de los fusiles (2006: 72).

La violencia de la guerra y la posguerra se manifiesta en particular en un centro casi oculto del relato. La familia burguesa de los Galán busca a la prostituta Aurora Nin oficialmente para regenerarla, en realidad porque está implicada en el asesinato del padre por los anarquistas en una cuneta, hecho que muy tardíamente se menciona (Marsé 2010: 355-56) aunque obsesiona a la prostituta que sueña de noche con la escena (317). Esta verdad reprimida como lo fue la memoria del conflicto bélico convertido por la ficción en un trozo de celuloide que viaja bajo la piel de la mujer como la bala en el cuerpo del alférez Galán, genera un relato compulsivo en el que lo reprimido prolifera bajo la forma de un motivo descriptivo, la ejecución de un hombre al amanecer en una playa reproducida en una alfombra²⁵, un motivo que recuerda a Aurora la ejecución de su antiguo amo y se asocia a cuadros sexuales perversos en los que las víctimas son ella o el joven traperero Java.

El motivo recurrente y estructurante de la alfombra de los ejecutados participa de una escritura que se nutre del imaginario social, de los mitos del adversario ideológico y político desvirtuándolos para sustituirlos mitos propios. Es el programa que enuncia Sarnita, personaje de *Si te dicen que caí* y portavoz ocasional del autor: “Nuestra tarea no es de desmitificar, sino de mitificar: ahí les duele” (171-74). La novela lleva a cabo, de hecho, el doble proceso de desmitificación y mitificación²⁶. Desmitifica modificando el contexto de un enunciado al insertar en el título un verso del *Cara al sol* en un contexto de degradación que rebate el advenimiento de una nueva primavera o convirtiendo la imagen de Franco saludando con el brazo

24 Una opacidad que reproducen las ambigüedades del relato pero que este también disipa.

25 El motivo ha sido magistralmente estudiado por Viviane Alary (2013).

26 Se aplica al término 'mito' la definición moderna que le da Roland Barthes: un sistema semiológico de segundo grado que atribuye a un signo dado un nuevo significado (Barthes 1957: 181-233).

en alto, en el NODO, en un pelele que lo alza y baja mecánicamente en un bloc de Sarnita (363). Otras veces parodia imágenes propagandísticas: el trapero Java –en el papel de la mujer– baila con el obispo –que encarna al diablo– (213-14) en una versión grotesca de un cartel propagandístico del nacionalcatolicismo que rezaba, debajo del dibujo de una mujer bailando con un diablo cornudo, “Bailes modernos. Joven... diviértete de otra manera” (Cirici 1977: 42). El cuadro bíblico del combate entre Luzbel –encarnación del Mal– y el arcángel Miguel –jefe de las milicias del Bien– en el Apocalipsis, que dio lugar a tantas obras de arte, subvierte por otra parte el mensaje cristiano y el maniqueísmo imperante al confundir los papeles en su representación por el grupo de chavales cuando Java/Luzbel se atribuye una réplica que corresponde a Miguel/La Fueguiña (224). El episodio mítico se convierte además en un grotesco cuadro erótico dirigido por el perverso alférez Conrado (224-31) en la cripta de una iglesia en ruinas.

El principal instrumento de mitificación es la copia de un cuadro histórico de Gisbert *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* (1831), “ícono de su tiempo” (Alary 2013: 80), que representa la ejecución de líderes liberales por el poder absolutista de Fernando VII, origen de la alfombra de los fusilados. La novela, que se inspira en el imaginario liberal, procede a una remotivación semántica del cuadro. A la representación simbólica de los vencidos y a la solidaridad que en el cuadro sugiere la fila de condenados asidos de la mano la novela añade una ampliación/transformación de un detalle pictórico: el sombrero de copa de uno de los ejecutados del primer plano que rodó por el suelo se convierte en la novela en otro sombrero de copa –insólito en el siglo XX– que otro condenado, imaginado por el novelista, un viejo sentado en el suelo entre desperdicios, mantiene a toda costa en la cabeza: “una ruina coronada por la nieve de los cabellos y el sombrero de copa del cual no quería desprenderse, quién sabe por qué (387-88). Comenta el narrador: “¿a quién se le ocurre ir a la muerte con un sombrero de copa?” (124). El anhelo del personaje por mantener puesto el improbable sombrero bien podría significar un afán de dignidad a la luz del eslogan publicitario de un sombrerero franquista: “los rojos no usaban sombrero” (Cirici 1977: 29). La guerra de las palabras resulta ser una guerra de las imágenes.

Con este discreto homenaje a la resistencia de las víctimas, sin equiparar la responsabilidad de ambos bandos aunque sin idealizar a los republicanos e incluyendo a todos en un mismo proceso de degradación y descomposición, *Si te dicen que caí* es precursora, en los años 70, de la novela de la memoria histórica. Por su estructura fragmentada y narración polifónica que imita en sus modalidades narrativas un proceso memorístico –metaforizado por un enunciado metanarrativo, las imborrables imágenes dispuestas en el escondrijo del anarquista

Marcos “como una memoria estrellada en caótica expansión” (367)–, la misma obra se convierte en una novela-memoria.

6. Escritura beligerante

La obra narrativa de Juan Benet converge con la de los miembros de su generación biológica en la plasmación de un mundo degradado. Pero con la publicación de *Volverás a Región* (1967) irrumpe, en una fase de renovación del realismo, una radical contestación de esta estética que incluso llegó a afectar su antigua amistad con Luis Martín Santos, a raíz de un duro comentario sobre *Tiempo de silencio*, novela de ruptura en la que Benet deploraba sin embargo restos de un realismo galdosiano debajo de la influencia de Joyce y Faulkner y un insuficiente vanguardismo (cfr. Azúa 2013: 85-86).

Omnipresente es la temática del conflicto en el universo imaginario de Región donde el enfrentamiento armado no deja de presentar homologías con la guerra civil española. A pesar de poseer el autor una inmensa biblioteca sobre el tema y dedicarle un librito factual, *¿Qué fue la guerra civil?*, la perspectiva ficcional es sin embargo fundamentalmente ahistórica por no respetar la narración las pautas de la verosimilitud, por escasear las referencias espacio-temporales a la realidad histórica, a protagonistas políticos y acontecimientos significativos y, más globalmente, por negar Benet la capacidad del discurso racional de dar cuenta de lo humano (cfr. Pittarello 2006: 72-75). La lectura histórica, cuando es posible, según una modalidad alegórica y en una poética de la incertidumbre, compete con otras interpretaciones. Benet suele partir de una anécdota banal y limitada para transformar lo anecdótico en representación de lo esencial para una mente humana: miedos irracionales, culpas inconfesables (“Baalbec, una mancha”, “Sub rosa”), obsesiones (“Duelo”), relación con la norma (“Numa, una leyenda”), el origen, el tiempo, la identidad, el otro. Por ello antepone la pasión a la razón (cfr. Pittarello 2006: 83-84) y privilegia el mito que pone al hombre en contacto con aspectos fundamentales de la realidad. La reciente contienda española no es más que la última etapa de un proceso antiguo, “una larga retahíla de guerras absurdas que culminaron con la guerra civil que fue la más sangrienta y que explica la ruina del presente” (Chaput 1995: 28). El tiempo se repite y en él afloran pulsiones arcaicas, dentro y fuera de contextos bélicos²⁷. En el cuento “Duelo”, el indiano

²⁷ Escribe Elide Pittarello a propósito del mítico Numa en *Volverás a Región*: “Contra la concepción del tiempo histórico como trayecto irreversible, Numa materializa la vivencia del tiempo mítico que no se pregunta por la cronología y admite en cambio la ‘simultaneidad y la prefiguración, la

Lucas lucha con su criado Blanco por reprimir en él pulsiones sexuales, pero bien podría luchar consigo mismo puesto que el cuento confunde papeles e identidades. Si bien en las diégesis los conflictos, insuperables conformemente a una concepción agónica de la existencia humana (cfr. Benson 1992: 1681-90), suelen ser destructivos, también son, en la poética de Benet, un principio fecundo que arranca el espíritu a la parálisis. “Una mente clarividente –escribe el novelista– lo ha de ser en la medida en que será capaz de contender con una mente embriagada y que sólo en la pugna entre las dos –siempre incierta y jamás desembocando en la victoria de uno u otro contendiente– se puede contemplar la actividad del espíritu” (Benet 1972, vol. 1: 89). Para Benet, la beligerancia estilística es, por la incertidumbre y la indistinción que genera, la única manera de dar cuenta de una realidad inabarcable, de acciones humanas determinadas en una zona de sombras a donde no llega el pensamiento. Por eso el conflicto –y su fruto, el misterio– no se han de superar sino que la literatura los ha de preservar y cultivar (1972: 47-49). El *mythos* o poder del lenguaje, capaz de seducir y encantar cuando escapa de la oposición verdadero/falso (Benet 1965: 178-200), se sustituye al *logos* o capacidad de convencer del discurso racional (Vernant 1979: 198-200). Una poética del conflicto recalca la peculiaridad del uso literario del lenguaje que renuncia a ser informativo, a la necesidad de ser inequívoco, veraz, certero como lo es el lenguaje científico para internarse en el ámbito de lo ambiguo. En la literatura “imperla el espíritu de lucha de los contrarios. Es el imperio del oxymoron” (Benet 1976a: 53).

El conflicto será pues estilístico y afectará a todos los componentes del relato que se convierte en un campo fragmentado de yuxtaposiciones y contrastes (cfr. Pittarello 1995: 25-26). El léxico se vuelve polisémico como en el título “Duelo”, a la vez combate y ritual luctuoso²⁸. La adjetivación es oximorónica –“vastedad limitada”, “voz no sonora” (“Una tumba”), “un invierno primaveral” (“Duelo”)– y las imágenes disonantes (cfr. Sobejano 1983: 412). La estructura de la frase, que dilata un núcleo sintáctico multiplicando incisos y paréntesis,

realización y el retorno de lo igual” (Pittarello 2006: 82); la cita incluida es de Eugenio Trías, *La razón fronteriza* (Barcelona, Destino, 1991: 47).

28 Ilustra también la polisemia del léxico benetiano el análisis del título *Volverás a Región* que lleva a cabo Elide Pittarello: [...] “ ‘volver’ significa no solo dejar el camino o la línea recta, o regresar al punto de partida, sino también anudar el hilo de un discurso interrumpido. ‘Región’, además de nombrar el lugar donde se desarrolla la acción, indica también un término de la fenomenología que remite a la conexión de los eventos, es decir a esos campos de la realidad o ‘regiones’ en que el sujeto se despliega. El título ambivalente de *Volverás a Región* puede expresar tanto la interrupción de un trayecto y la consiguiente inversión del movimiento, como la reflexión sobre un argumento preexistente y hasta la maldición de no poder escapar de aquello” (Pittarello 2006: 78).

lucha contra la progresividad del lenguaje (cfr. Bravo 1995). Del mismo modo, la explotación de unos mismos motivos narrativos recurrentes que fragmentan la narración según una “vocación por la estampa” por la que aboga el escritor (Pittarello 2018: 49-50) y la proyección del eje paradigmático (los diferentes posibles de una acción) en el eje sintagmático (su sucesión lógica) socava la narración de una historia, la linealidad del relato y los vínculos de causalidad. El respeto de la gramática guerrea con el sentido mediante la ambigüedad referencial de los pronombres del mismo modo que la paralipsis, o retención de una información que el narrador debería dar para una buena comprensión del enunciado, dificulta la conexión entre las unidades narrativas. No quedan mejor parados los personajes que presentan “una cohorte de caracteres enfrentados incluso opuestos” (Benet 1984, vol. 2: 11) y pueden confundirse como lo confiesa el narrador de “Nunca llegarás a nada” cuando menciona un “cruce de mujeres” (Benet 1984, vol. 1: 31) y “mezcla” el marido de Vera con el señor Charles (vol.1: 29), del mismo modo que también mezcla Madrid y París. Esta poética de la ambigüedad convierte los “duelos” diegéticos en “duelos” de interpretaciones para el lector y socava todas las categorías del relato realista clásico. Paradójicamente, al superar la beligerancia interna de la escritura la discontinuidad y los límites, el mito tiende a restaurar una primigenia unidad perdida que pueden metaforizar la trenza y la voluta de una cabellera femenina en “Nunca llegarás a nada” y la conclusión del mismo cuento:

Una vez más, pensó, el fuego y el agua habían dejado de lado sus mutuas diferencias e intercambiado parte de sus sustancias, habían decidido extender su dominación gracias a una alianza de un poder formidable e irresistible. El humo y vaho arriba, el agua abajo, como había sido en su origen y como volvería a ser, tras el efímero periodo abierto por su pugna en que demasiadas cosas habían querido, y por un instante ónico podido, tener personalidad propia (1984, vol. 1: 281).

7. Conclusión

Los mementos “generación del 50”, “del medio siglo” o “de los niños de la guerra” trasudan un determinismo del origen que hace correr el riesgo de reducir los “tiempos vitales” de los escritores a vivencias de la juventud o de sus primeras armas literarias infravalorando la evolución de los contextos sociopolíticos y culturales a lo largo del franquismo. Se confirma que, en términos orteguianos, los narradores de esta generación son contemporáneos pero no coetáneos. Varía en diacronía el objeto de sus ficciones: el Hombre, las categorías sociales

y, en sincronía, mediados los años 60, las mitologías sociales y la insondable realidad. Difieren las concepciones del conflicto: primero de normas, luego de clases, después de discursos, hasta llegar a una escritura ella misma conflictiva. Evolucionan paralelamente la concepción de la realidad y de su representación. Si bien la mayoría de estos narradores son realistas, también en el seno de esta generación surge la reacción antirrealista encabezada por Juan Benet, mientras que los demás escritores practican modalidades distintas del realismo: centrado en la interpretación de la realidad en los primeros 50, informativo y didáctico al final de la década, luego abierto a la naturaleza discursiva de lo real. Estas variantes invitan a minimizar la importancia del objetivismo narrativo que ocupaba un lugar destacado en el discurso teórico y crítico de la época (cfr. Castellet 1951, 1957a y 1957b). Observamos, por otra parte, que el adjetivo “social”, que suele aplicarse ampliamente a la producción narrativa de esta generación, enmascara concepciones diferentes del hombre y su interacción con la colectividad. El cuestionamiento del realismo en los años 60 por escritores como Martín Santos y Goytisolo no constituye pues la única ruptura que tuvo lugar en el ámbito literario durante la dictadura, solo la más aparente en una sucesión de rupturas en las que se gestaron futuras orientaciones de la narrativa española. Así es como el discurso polifónico de Chirbes prolonga el de Marsé, precursor, por otra parte, de la novela de la memoria histórica, mientras que los nuevos realismos del siglo XXI (Gopegui, Rosa, Sanz), aunque inventando poéticas propias, no reniegan del compromiso y de la transitividad de la literatura que promovió el “realismo social”.

Bibliografía citada

Corpus

ALDECOA, IGNACIO (1985), *Cuentos*, ed. Josefina Rodríguez de Aldecoa, Madrid, Cátedra.

ALDECOA, IGNACIO (1982) [1956], *Con el viento solano*, Barcelona, Planeta.

BENET, JUAN (1967), *Volverás a Región*, Barcelona, Destino.

BENET, JUAN (1984) [1977], *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2 vols.

SANTOS, JESÚS (1959), *Cabeza rapada*, Barcelona, Seix Barral.

SANTOS, JESÚS (1973) [1954], *Los bravos*, Barcelona, Destino.

- GOYTISOLO, JUAN (1968) [1959], *Campos de Níjar*, Barcelona, Seix Barral.
- GROSSO, ALFONSO (1966), *El capirote*, México, Joaquín Mortiz.
- LÓPEZ PACHECO, JESÚS (1966) [1958], *Central eléctrica*, Barcelona, Destino.
- LÓPEZ SALINAS, ARMANDO (1971) [1960], *La mina*, Barcelona, Destino.
- MARSÉ, JUAN (2010) [1973], *Si te dicen que caí*, eds. Ana Rodríguez Fischer y Marcelino Jiménez León, Madrid, Cátedra.
- MATUTE, ANA MARÍA (2014) [1948], *Los Abel*, Barcelona, Austral.
- MATUTE, ANA MARÍA (1999) [1953], *Fiesta al Noroeste*, ed. José Más, Madrid, Cátedra.

Otras obras citadas

- ALARY, VIVIANE (2013), *Filles de la mémoire: les images fixes de Juan Marsé*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais.
- ALSINA, JEAN (1993), “Para una relectura de *Los bravos*”, *Cuadernos interdisciplinarios de estudios literarios*, monográfico *Revisión historiográfica del realismo social en España*, 4/1: 87-100.
- AMOSY, RUTH (1983), *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF.
- ATTIAS-DONFUT, CLAUDINE; DAVEAU, PHILIPPE (2004), “Autour du mot ‘générations’”, *Recherche et Formation*, 45: 101-02 [10/04/2020] <<http://ife.ens-lyon.fr/publications/edition-electronique/recherche-et-formation/RR045-08.pdf>>
- AZÚA, FÉLIX DE (2013), *Autobiografías de papel*, Barcelona, Mondadori.
- AUERBACH, ERICH (1968) [1946], *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard.
- BARTHES, ROLAND (1957), “Le mythe aujourd’hui”, *Mithologies*, Paris, Éditions du Seuil: 181-233.
- BECERRA MAYOR, DAVID (2017), *El realismo social en España. Historia de un olvido*, Macerata, Quodlibet.
- BENET JUAN (1965), *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral.
- BENET JUAN (1976a), *En ciernes*, Madrid, Taurus.
- BENET JUAN (1976b), *¿Qué fue la guerra civil?*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- BENSON, KEN (1992), “*Saúl ante Samuel*. El motivo de la guerra en el discurso narrativo de Juan Benet”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias: 1681-90.
- BRAVO, FEDERICO (1994), “L’écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle. Lecture de *Numa, una leyenda*”, *Juan Benet*, eds. Anne-Marie Capdebosc ; Claude Mucia. Poitiers, La Licorne : 31-45.
- CAMUS, ALBERT (1965), *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.

- CASADO, GIL (1973) [1968], *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral.
- CASTELLET, JOSÉ MARÍA (1951), “Las técnicas de la literatura sin autor”, *Laye*, 12: 39-46.
- CATELLI, NORA (2015), *Juan Benet, guerra y literatura*, Madrid, Libros de la Resistencia.
- CATELLI, NORA (1957a), “De la objetividad al objeto”, *Papeles de Son Armadans*, 15: 309-32.
- CATELLI, NORA (1957b), *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral.
- CHAMPEAU, GENEVIÈVE (1993), *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez.
- CHAMPEAU, GENEVIÈVE (2004), “Viajar bajo el franquismo. Relato polémico y escritura del yo”, *Quimera*, 246-47: 76-81.
- CHAPUT, MARIE-CLAUDE (1995), “Historia y ficción en *Volverás a Región*”, *Hispanística XX*, monográfico *Juan Benet: Ensayos*, 12: 25-41.
- CIRICI, ALEXANDRE (1977), *La estética del franquismo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- FERNÁNDEZ SANTOS, JESÚS (1956), *En la hoguera*, Madrid, Arión.
- GONZÁLEZ, MAGDALENA (2009), “La generación herida. La guerra civil y el primer franquismo como seña de identidad en los niños nacidos hasta el año 1940”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 84: 87-112.
- GROSSO, ALFONSO (1961), *La zanja*, Barcelona, Destino.
- IZQUIERDO MARTÍN, JESÚS; SÁNCHEZ LEÓN, PABLO (2006), *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*, Madrid, Alianza Editorial.
- LASAGABASTER, JESÚS MARÍA (1978), *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- MAINER, JOSÉ CARLOS (2006), “Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil (1960-2000)”, *Memoria de la guerra y del franquismo*, dir. Santos Juliá. Madrid, Taurus.
- MANNHEIM, KARL (1990) [1928], *Le problème des générations*, Paris, Nathan.
- MARSÉ, JUAN (1977), *Confidencias de un chorizo*, Barcelona, Planeta.
- ORTEGA, MARÍA LINDA (1995), “Con Benet en Babel”, *Hispanística XX*, monográfico *Juan Benet: Ensayos*, 12: 119-29.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1964) [1951], “La idea de generación”, *En torno a Galileo, Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, vol. 5 : 29-43.
- PITTARELLO, ELIDE (1994), “Les contes exemplaires de Juan Benet”, *Juan Benet* eds. Anne-Marie Capdebosc; Claude Mucia. Poitiers, La Licorne: 19-29.
- PITTARELLO, ELIDE (2006), “Juan Benet: ‘La historia debería ser tema prohibido’”, *Guerra y literatura XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Juan Goytisolo: 71-88.
- PITTARELLO, ELIDE (2018), “Pintura y memoria en la novela española contemporánea”, *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*, eds. Maria Rosso; Felice Gambin; Giuliana Calabrese; Simone Cattaneo. Roma, Biblioteca ASPI: 49-86.

- RICO, EDUARDO (1971), *Literatura y política (en torno al realismo español)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- ROBERTS, GEMMA (1973), *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid, Gredos.
- SANZ VILLANUEVA, SANTOS (1980), *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 2 vols.
- SOBEJANO, GONZALO (1975), *Novela española de nuestro tiempo (en busca del tiempo perdido)*, Madrid, Editorial Prensa Española.
- SOBEJANO, GONZALO (1983), “Dos estilos de comparación: Juan Benet y Luis Goytisolo”, *Bulletin Hispanique*, 3-4: 408-22.
- SOBEJANO, GONZALO (1988), “La novela ensimismada (1980-1985), *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, 1/1: 9-26.
- SOLDEVILA DURANTE, IGNACIO (1980), *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- VAILLANT, ALAIN (2015), “Génération (littéraire)”, *Atala*, monográfico *Découper le temps II. Périodisation en histoire des arts et de la littérature*, 18: 95-97.
- VALLS GUZMAN, FERNANDO (2016), *Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*, Madrid, Iberoamericana.
- VERNANT, JEAN-PIERRE (1979), *Mythe et société dans la Grèce ancienne*, Paris, Maspero.

Geneviève Champeau es profesora emérita (Universidad Bordeaux Montaigne, Francia). Sus libros y artículos versan sobre novela contemporánea y libros de viaje del siglo XX. Es autora de *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme* (1995), editora científica de *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal* (2004), *Relaciones transtéticas en la España contemporánea* (2011) y coeditora de *Nuevos derroteros de la narrativa española actual* (2011).

g.champeau@orange.fr

