

## LA ALIENACIÓN Y LA EXPLOTACIÓN EN LOS PERSONAJES DE LA NOVELA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA: TIPOLOGÍA Y TÉCNICAS

**Palabras clave:** novela, postguerra, España

La diversificada tipología de personajes que recorren la narrativa española de postguerra y, en especial, la que conforma la novela del realismo social de los años 50 y 60 (los que perdieron la guerra, los marginados, los explotados, los humillados ...) se enmarcaron en esta novelística bien desde su pertenencia a un grupo social o, desde otra perspectiva, reflejando una individualidad representativa –arquetípica, podría decirse– (Sanz Villanueva, 1980: 197–201):

que asume el papel de héroe múltiple, epopéyico [en el primer caso, y también] un personaje central que aparece formando parte de un sector de la sociedad y, que a pesar de tener personalidad propia, es reflejo de las idiosincrasias del grupo en cuyo ambiente se mueve, es un símbolo representativo, un personaje-clase, una síntesis, o si se quiere la imagen de ciertas gentes. [Este tipo específico –sintomático– de personaje busca] hacer patente la problemática que afecta a todo un sector de la sociedad por medio de un caso particular [pues] [...] particularizándose y generalizándose continuamente, se pone de relieve lo específico colectivo (Gil Casado, 1975: 46–47).

Esta especificidad en el tratamiento del personaje narrativo y, con subrayado énfasis, el que fuera obrero, campesino, emigrante, inmigrante o cualquier habitante de un área desolada de la geografía española o del extrarradio marginal de una gran ciudad, fue el eje argumental en un primer momento, para con posterioridad tratar, entrados ya los años sesenta, acerca de la burguesía inoperante, acomodada, prostituida al poder y enriquecida con el estraperlo de la posguerra y los lucrativos negocios que el estrenado capitalismo les ofrecía a destajo. Todo lo cual ha conducido a severas críticas como, por poner un ejemplo paradigmático, la de Sanz Villanueva que considera este aspecto como uno de los flancos más débiles de este realismo y que condujo a lo que él llama «el acusado maniqueísmo» (1980: 199) de muchos de estos libros, si bien resalta, de entre esta galería de personajes, lo que denomina como «héroe abandonado», esto es: «el protagonista se encuentra arrojado en la sociedad, sin posibilidad de actuación social, lo que le hace refugiarse en la soledad del yo» (Sanz Villanueva, 1972: 218).

Además de este *obrerismo* y de que se comenzara a sustituir el héroe tradicional decimonónico por el nuevo modelo del «anti-héroe», que venía siendo, por lo demás, la constante de la narrativa europea desde principios de siglo –y a donde quería, para el caso español, conducirnos el planteamiento teórico que comanda Castellet (Baquero Goyanes (1975), Albèrès (1972), Eoff (1965)– o, desde otra perspectiva, la lectura

economicista acerca del subdesarrollo de la España franquista que analiza Fernando Morán y que encuentra este nuevo tipo de personaje alienado como «la respuesta más inmediatamente conectada con los efectos de la sociedad de masas» (Morán, 1971: 319), también son recurrentes las técnicas elípticas que difuminan las referencias directas a la explotación brutal de la clase obrera utilizando calificativos asépticos para este protagonismo colectivo como *pacientes* (víctimas de la violencia o del abuso autoritario que les paraliza), *esforzados* (en su sobrevivir físico o en una verdad esperanzada) y *comprometidos* (solidaridad y colaboración de clase) (Sobejano, 1970: 523–530). Así pues, la verdadera presencia del *personaje obrero* en su radicalidad histórica de injusticia social quedó reducida al quehacer y al objetivo político-literario de la novela del social-realismo de la década de los 50 y 60 que rescató a este *otro* de la barbarie «cultural» –negadora de toda la historia republicana anterior– que pusieron en práctica los vencedores de la guerra civil.

Ciertamente que en no todas las novelas se alcanzó un, digamos, aceptable tratamiento de determinadas técnicas literarias, bien por la obligación y la imposición que de las mismas hizo el editorialismo que publicaba estos textos más comprometidos (en especial Seix Barral en Cataluña), bien por la imposibilidad en transmutarse en proletario, proceso esquizofrénico que intentaron acometer muchos autores. Sin embargo, sí que hubo una serie de textos más afortunados que supieron conjugar este aludido protagonismo obrero en tanto que modelo y reflejo de la verdadera circunstancia social de la España del momento, sin el vacío psicologismo del personaje clásico burgués, en un radical encuentro planteado desde la lucha de clases, y que con los procedimientos precisos respondieron al esfuerzo de denuncia de las injusticias sociales y de compromiso intelectual, ciertamente sartriano, para el que se concibieron.

Era, pues, un proceso único, directo, diáfano de llevar la realidad, la vida, las gentes, las problemáticas, los deseos y los anhelos de esos *otros* olvidados por perdedores a la novela; fuera con mayor o menor virulencia, con mejor o más distorsionada óptica, más lejanos o más próximos al objetivo que se propusieron ... pero, en fin, de lo que se trataba era de *novelar la realidad*, proyecto y proceso estratégico de esta novelística de mediados del siglo pasado –para el caso español– que, por lo demás, y obviamente, hizo supurar y estallar todas las contradicciones que su utópica meta final pretendía: la toma de conciencia ideológica de su receptor/lector obrerista y la transformación del inconsciente pequeño-burgués que conforma al intelectual o novelista. Y eso en cualquiera de las variantes que adquirió lo social según su mayor o menor grado de denuncia en las historias narradas: llámese *realismo objetivo*, *conductista*, *behaviorista*, *social* o *socialista*.

Es, y siguiendo el preciso análisis de José Antonio Fortes, el siguiente encuentro y desencuentro de teorías y posicionamientos:

[...] esto es, la novela proyectando a través de ella los problemas de orden propio al de la casta de intelectuales –en concreto la fracción de clase de la pequeñaburguesía intelectual universitaria (sic) de izquierda– sobre la clase obrera de postguerra. De tal contradicción radical, se sucederá todas y cada una de las novelas de los Realismos, sólo que un sector de

tales Realismos [...] llevará hasta sus últimas consecuencias la identificación de su trabajo –de escritor de novelas– con la realidad –la realidad del trabajo de la clase obrera–. Los caminos escritos de esa identificación última de condiciones e intereses de trabajo los llamo del Realismo Socialista, entre nosotros, y a los años 50 de postguerra civil. Una estética de novelas del Realismo Socialista aprendida en la clandestinidad para el aprendizaje en el marxismo y su ‘ortodoxia’ estética de turno para todos los Partidos Comunistas; un aprendizaje para andar por casa (y por eso, repito insistentemente, entre nosotros), y que más que Juan Goytisolo (nunca Castellet, y por el grupo catalán de *Laye*; por los marxistas no gramscianos de Madrid, nombrar los escasos textos teóricos de López Pacheco, Ferrer [...]), y que más que Juan Goytisolo, digo, y ello vía Neorrealismo italiano, sabrá manejar en la teoría y otra cosa será verlo en sus novelas –que sustentará los Libros de Viaje– el extremo último de la frontera para el Realismo Social y pocos textos más, *Central eléctrica*, *La mina*, *La piqueta*, *La zanja*, donde más materializar escrituralmente la lucha de clases (Fortes, 1981: 30–31).

Este Realismo Socialista aportó como sus textos más paradigmáticos las siguientes novelas: *La piqueta* (1959), de Antonio Ferres; *Central eléctrica* (1958), de Jesús López Pacheco; *La zanja* (1961), de Alfonso Grosso, y *La mina* (1960), de Armando López Salinas.

También, y dentro del marco expuesto líneas arriba, merecen reseñarse las siguientes palabras del libro de Aguinaga, Puértolas y Zavala por lo que tienen de coincidentes con la tesis que exponemos acerca del tratamiento narrativo de este *otro* de la España de la posguerra:

La transformación primera –como en *La piqueta* y *La mina*– es la sufrida por la gente del campo al incorporarse a la construcción, es decir, al proletariado. Las contradicciones son claras: en nombre del ‘progreso’ [...] desaparece un viejo pueblo, los campesinos pasan a la explotación asalariada y –fundamentalmente– una empresa privada explota una obra de dimensiones sociales. [...] Más allá de los personajes particulares y sus variadas trayectorias vitales, *Central eléctrica* nos ofrece así una visión casi épica, profunda, de la vida como trabajo socialmente productivo [1]. Caso insólito en la literatura española, cuyo único antecedente sería *La turbina* de Arconada; insólito especialmente porque se trata de la única novela de su generación que podría inscribirse dentro del llamado ‘realismo socialista’, con la particularidad de que las características centrales de éste –vida como producción colectiva, transformación de la naturaleza como progreso social no apropiable por el capital privado– corresponde, lógicamente, a sociedades socialistas o en vías post-revolucionarias de construcción del socialismo, en tanto que en *Central eléctrica* el transformador esfuerzo colectivo en que los hombres se humanizan se da no sólo dentro del sistema capitalista, sino en uno de los momentos de más feroz acumulación de capitales de la Historia de España (Blanco, Puértolas, Zavala, 1979: 207).

---

<sup>1</sup> «[...] no sólo posee originalidad y fuerza, sino [...] grandeza. Ahora bien, se trata de una grandeza sencilla, sin énfasis [...] pero que no viene dada gratuitamente por el tema, sino que es consecuencia de la profundidad y humanidad con que el tema ha sido abordado [...] lo que permite la expansión del talento artístico del novelista es la ancha base de supuestos ideológicos y morales que no llega a desvelar apenas, pero que lo han orientado hacia el enfoque justo y la percepción viva de los problemas en un conjunto tenso, dinámico, abierto a la esperanza» (Nora, 1970: 313 y 314).

Todo lo cual nos lleva a una serie de claras y obligadas conclusiones:

- a) No siempre existió en esta narrativa la desproporción ni el mero partidismo político en la praxis literaria de ese «nuestro marxismo» de posguerra.
- b) Se concibió un personaje que, dentro de su alienación política y cultural, se ofreció al lector para que descubriera y despertara en la serie, más o menos estereotipada, de las tramas desarrolladas para su conciencia social, si bien estas vicisitudes –y de ahí los ataques que una amplia crítica dedica a esta novela acusándola de ramplonería y esquematismo argumental–, por lo demás, no pasaban de las tristes actividades a las que estaba condenada la clase trabajadora en nuestra posguerra.
- c) Sin embargo, y a pesar de incuestionables superficialidades y de obligados lugares comunes, una acertada perspectiva analítica de este (social) realismo debe llevarnos a la comprensión de esta estrategia estructurada en tanto que concepción histórica generacional como, y ante todo, un proyecto moral en una apuesta de compromiso radical, en tanto que intelectuales, de desvelamiento de la política represiva que el franquismo seguía ejerciendo sobre los perdedores del conflicto civil.

De las acciones y de los esquemas argumentales de los personajes individuales más representativos y de mayor arraigo en estas novelas – la tragedia de la soledad, el abandono, la miseria, la incompreensión, el paro, el acoso policial, la huida, la enfermedad, el alcohol, la muerte ... etc.–, es decir, lo que conllevaba esa situación socioeconómica, se deriva, ahora desde la perspectiva de las técnicas literarias, el especial tratamiento que esta narrativa realiza del *monólogo interior* y de la *segunda persona reflexiva*.

El método genuino de estos escritores fue la denominada fórmula *objetivista/objetalista* o la plasmación directa o literal de lo que ocurría en una determinada situación, prescindiendo de cualquier tipo de interferencias o connotaciones psicologistas (recordemos como José M<sup>a</sup>. Castellet en su obra clave para este trazado, *La hora del lector* (1959), sancionaba que la era del análisis psicológico había terminado al corresponder a «una concepción burguesa de la vida»), permaneciendo, mientras tanto, el autor en un segundo plano, alejado, no interviniendo en el relato, situación en la que los nuevos teóricos creyeron vislumbrar la muerte del autor «omnisciente» y «omnipresente»<sup>2</sup>.

Es en este apartado técnico-formal donde las imprecisiones terminológicas, acerca de la filosofía del objeto estudiado y de las características que se extraen del análisis narrativo, obliga a una más correcta y atinada definición de los conceptos y métodos tratados para conseguir, por consiguiente, un más preciso acceso a estas denominaciones, en especial a la de *objetivismo* como la más afectada, en tanto que su técnica más sintomática y efectiva, por las diferentes y encontradas lecturas que del (social)realismo se hicieron. Ramón Buckley realiza en la siguiente exposición una delimitación diáfana de las distintas perspectivas:

---

<sup>2</sup> «Diversas novelas de Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Steinbeck y Caldwell nos dan no los sentimientos o los pensamientos de sus personajes, sino de la descripción objetiva de sus actos, la escenografía de sus discursos, el acto de sus conductas ante una situación determinada» (Torre, 1974: 221).

El objetivismo [...] parece ser una corriente literaria que centra su atención en el mundo físico de los objetos y que considera al hombre casi como un objeto más dentro de este mundo. [...]

La confusión en que está envuelta la palabra *objetivismo* nace precisamente de creer que *objetivismo* y *objetalismo* significan una misma cosa. El término que se debería usar para nombrar la filosofía y la técnica literaria [correspondiente a los años cincuenta] es *objetalismo*, que proviene directamente de *objeto*, y que indica la descripción del objeto.

Por el contrario, objetivismo proviene de objetividad. Indica no el objeto en sí, sino la visión del objeto y, más concretamente, el punto de vista desde el cual un objeto es mirado. Es decir, *objetivismo* y *objetalismo* pertenecen a zonas distintas del terreno formal novelístico [...]. Mientras que *objetalismo* es una técnica que afecta a la estructura formal de la novela en sí, *objetivismo* es una manera de enfocar la narración y afecta la relación del autor con su obra. [...]

El hombre, al comunicarse artificialmente con otros hombres, se vale en general de supuestos comunes que comparte con los otros hombres [...]. Esta apariencia exterior, este mundo de los objetos que nos rodea, es realmente común a todos los hombres. El novelista objetalista, por lo tanto, no corre el riesgo de la incomunicación. *En cierto sentido, el objetalismo es la única solución artística posible en nuestra época, la única que ofrece garantías de ser comunicadora* (Buckley, 1973: 39, 40 y 41. El subrayado es mío).

El objetalismo/objetivismo tiene como matriz y obra maestra de este procedimiento técnico a *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio, novela irreplicable en el manejo de dichos aspectos formales, sin los excesos y defectos que su mala y apresurada utilización caracterizó a algunos autores<sup>3</sup> y punto de referencia para los novelistas posteriores, no sólo a nivel estético sino, y sobre todo, por el ejemplar tratamiento –disimulado en la superficialidad y, en apariencia, intrascendencia– de la vulgar cotidianeidad de esos jóvenes y anónimos personajes (auténtica *otredad* de la sociedad española del momento), de la alienación<sup>4</sup>, en suma, de dichos adolescentes en la insignificancia histórica de sus vidas y en la banalidad de un presente sin futuro en el que

[...] el domingo junto al río de unos jóvenes trabajadores de nula preocupación o visión histórica, de corto vuelo imaginativo, de trivial y chabacano lenguaje, nos remite a una *realidad nueva*, ausente de las novelas anteriores: *la explotación y deshumanización de una clase trabajadora (manual y del sector terciario) que permitirá la bárbara acumulación de capital en que se asentará el 'despegue' de la economía española* (Blanco, Puértolas, Zavala, 1979: 198. El subrayado es mío).

<sup>3</sup> Cf. al respecto, Riley, E. C. (1976): «Sobre el arte de Sánchez Ferlosio: Aspectos de *El Jarama*». En: Rodolfo Cardona (ed.), *Novelistas españoles de postguerra*. Madrid: Taurus, 123–141; Alborg, J. L. (1958): «R. Sánchez Ferlosio». En: *Hora actual de la novela en España*. Madrid: Taurus, vol. I, 305–320; Castellet, J. M<sup>a</sup>. (1956): «Notas para una iniciación a la lectura de *El Jarama*». En: *Papeles de Son Armadans*, 2, 205–217; Gil Novales, A. (1956): «*El Jarama*». En: *Clavileño*, 39, mayo–junio 1956, 71–73; Izcaray, J. (1957): «*El Jarama*, o la hora de España». En: *Nuestras ideas*, 1, 94–96; Jiménez Martos, L. (1956): «El tiempo y el *Jarama*». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 28, 81, 186–189; Quiñones, F. (1956): «*El Jarama*». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1956, 28, 80, 138–142.

<sup>4</sup> Vid. el estudio, sin duda el más lúcido que sobre lo expuesto se ha realizado, de Rodríguez, J. C. (1986): «Los Caballeros de Olmedo: Sánchez Ferlosio y García Hortelano (Notas sobre el objetivismo español de los años 50–60)». En: *Olvidos de Granada*, 14, verano 1986, 41–45.

Este mismo procedimiento objetivista/objetalista fue trasladado por Juan García Hortelano, con otra tremenda carga explosiva interior, para, en este caso, la burguesía amoral y acomodada de la posguerra, en textos imprescindibles como sus dos novelas *Nuevas amistades* (1959) y *Tormenta de verano* (1961) y, en menor grado de intención social, merecen citarse, *Encerrados con un solo juguete* (1969), de Juan Marsé o *Con las mismas palabras* (1962), de Luis Goytisolo.

Por otra parte, esta técnica llevada a su extremo produce la práctica *behaviorista* (aunque los términos suelen usarse, indiscriminadamente, de forma errónea) o la captación, dígase magnetofónica, directa, lineal de conversaciones populares, jergas, hablas profesionales<sup>5</sup>, una simplificación sin precedentes del lenguaje que, en opinión de una amplia mayoría de especialistas, empobreció los relatos, reduciéndolos a meras conversaciones cinematográficas<sup>6</sup> (Alvar, 1969).

Junto a una progresiva disminución en su participación diegética de la voz omnisciente, cuya presencia se hacía cada vez más innecesaria en la caracterización de los personajes, en la interpretación argumental o en el sentido de la historia, el descriptivismo, la linealidad, el orden cronológico y el subjetivismo y la introspección ya no cuadran en las variantes del nuevo discurso literario que impone la ideología literaria comercial que, ahora, sitúa al lector en *su hora*, como parte activa, creativa y generadora del quehacer artístico.

Impuesto el behaviorismo como patrón en la confección del relato moderno, los propios novelistas llegan, en algunos casos, a convertirse en teóricos y narratólogos, y así Juan Goytisolo viene a precisar a esta modalidad escritural como «método objetivo del comportamiento externo» y aporta su propia definición: «por el *parti pris* de considerar solamente como real en la vida psicológica de un hombre o animal lo que puede percibir un observador puramente exterior al mismo, ajeno» (Goytisolo, 1959: 19). Ahora el autor escoge y presenta el desarrollo de la historia sin interferir y actuar en la misma, la ofrece tal y como cree que es en realidad y se encuentra, de pronto, con que requiere la colaboración del lector para que rellene los denominados vacíos textuales. Los hechos que se narran se presentan inconexos y el autor se percata de su parcialidad al elegirlos. La multiplicidad de los puntos de vista y pensamientos que se generan en un solo instante no pueden expresarse a la vez y se necesita que el lector restablezca, como decíamos, el orden original. Incluso esto se llega a aplicar al desarrollo de un único personaje desde el momento en que su historia ya no se concibe como uniforme y causal. Esta sería la programática del verdadero realismo novelístico y no en una inconsistente y falaz temporalidad ordenada y escalonada. Concluye Goytisolo su programática de la siguiente manera:

---

<sup>5</sup> «En ocasiones, como cuando se discute en grupo, omite darnos [Sánchez Ferlosio] de quién es cada frase, aunque esto también lo hace Hortelano y tiene un propósito concreto: indiferenciar a los individuos y hacer resaltar el carácter de tópico de lo que dicen para subrayar casi la importancia del grupo por encima del individuo» (Buckley, 1973: 73).

<sup>6</sup> El cine planteaba una nueva y radical alternativa a la escritura novelística: el problema del enfoque o del punto de vista del narrador. La cinematografía avanzaba una manera de presentar los acontecimientos o la historia marginando la presencia omnisciente de la voz que caracterizó la estructura narrativa burguesa desde el XIX, tan denostada por Castellet, y que el behaviorismo iba a alterar definitivamente (Utrera, 1987).

La novela, decía Stendhal, hace concurrence al estado civil. Espejo a lo largo de un camino, debe esforzarse en reflejar en él a la sociedad de su tiempo, darle conciencia de sus imperfecciones y límites y, de este modo, contribuir a purificarlo.

Una novela que, en vez de reflejar tal cual es, nos proponga una imagen de esta sociedad tal cual cree ser, traiciona su fundamento mismo, su propia esencia. Perdido el contacto con la realidad, se convierte en un simple artificio. Evidentemente, el espejo del escritor es un espejo deformante. Su objetivo no consiste en reproducir la realidad (ni la mejor de las filosofías las reproduce), sino en moldearla, recrearla. La mayor o menor deformación depende de la óptica del escritor, de su manera de ver las cosas.

El novelista puede o no utilizar, profundizar la realidad. Es su derecho más inalienable. Pero en ningún caso puede fabricar un sustitutivo a esta realidad, so pena de renegar de su propia condición de novelista y convertirse en un simple hacedor de sueños (Françoise Sagan, por ejemplo, al ofrecernos una imagen superficial de una juventud superficial no engaña a su público. Thomas Merton, Charles Morgan o Hermann Hesse, fabricantes de mundos ideales, son, novelísticamente hablando, impostores) (Goytisolo, 1959: 91–92).

Desde el campo de la crítica, Antonio Vilanova, basándose en el estudio de Claude-Edmonde Magny (1948), aporta esta interesante precisión acerca de la caracterización del behaviorismo que estamos trazando de manera somera: «[...] una concepción de la naturaleza psíquica del ser humano, que rechaza la introspección como método de conocimiento y la conciencia como hipótesis no comprobable, para atenerse únicamente a la conducta, es decir, a las reacciones y comportamientos susceptibles de observación externa» (Vilanova, 1968: 139)<sup>7</sup>, en tanto que R. Buckley, por su parte, insiste en que «una novela objetivista no es más que la selección de determinados actos de la vida real» (Buckley, 1973: 47)<sup>8</sup> a la que le reprocha el que no pueda expresarnos la realidad tal como es, con objetividad, ya que Buckley encuentra la peor limitación de este método en la propia filosofía que lo engendró: la filosofía objetivista.

En resumen, el behaviorismo, desde un punto de vista formal, ofertó, en su aplicación y desarrollo novelístico, los siguientes rasgos conformadores:

1. La objetividad del narrador que se limita a transcribir lo que ve u oye o emplea una persona con perspectiva limitada.
2. El predominio del diálogo.

<sup>7</sup> Señalemos, además, con Castellet, que si en el campo filosófico, las narraciones objetivas están dentro del ámbito de las doctrinas existencialistas, si bien no en su totalidad, en lo psicológico concuerdan extraordinariamente con el pensamiento «behaviorista», escuela psicológica que, apurando al máximo las posibilidades de su definición, destaca: «por tener solamente por real –en la vida psicológica de un hombre o de un animal– lo que podría percibir un observador puramente exterior; por eliminar lo que sólo puede ser conocido por el sujeto mismo por medio de un análisis interior; en fin, por reducir la realidad psicológica a una serie de conductas en las que la palabra y gritos tienen la misma importancia que los gestos y ademanes» (Castellet, 1959: 38).

<sup>8</sup> Y añade: «En cierto modo se ha invertido el proceso creador del novelista. Antes el autor partía de unas ideas sobre el contenido para a continuación darles forma, expresarlas, mediante palabras. En cambio, el novelista behaviorista parte de estas palabras [...]. El autor presenta al lector diálogo vivo (técnica ‘magnetofónica’) y encuadres de personajes y paisajes (técnica ‘cinematográfica’) alternativamente. El lector entonces examina lo que el autor le ofrece para sacar sus conclusiones sobre el contenido de la novela, psiquismo de los personajes, etc.» (*ibid.* 50–51).

3. La condensación y actualización del tiempo, que se corona en esta narrativa.
4. Como corolario, «la temática de la novela social, atenta al vivir del hombre de alguna manera degradado, encuentra en la técnica conductista su mejor tratamiento por la elementalidad de los personajes que constituyen los grupos sociales carentes de conciencia reflexiva» (Yerro, 1977: 28).

No hay ninguna duda de que el behaviorismo aparece y se desarrolla, en un determinado momento, como las antípodas del objetivismo, pero, de ahí, a compartir la teoría de Buckley (1973: 47) que reduce esta técnica narrativa a meramente un método de «gran aceptación», dista una mayor problemática y complejidad histórico-literaria.

A pesar de los inconvenientes del método (limitaciones, excesiva linealidad, esquematismo narrativo<sup>9</sup>) y de que se trataran «los sectores sociales novelables con autonomía de sus antecedentes históricos, políticos y culturales» (Morán, 1971: 319), hay que comprender que era la única forma expresiva y efectiva que podía superar y esquivar las trampas y las imposiciones de la censura franquista (Álamo, 2005).

El realismo, en cualquiera de sus variantes, fue un tipo de novela «anti-evasionista» con una lógica interna emanada de las muy específicas circunstancias ideológicas de la España de mediados del siglo XX, que no buscaba «desintelectualizar», como se ha ofertado desde una muy amplia crítica literaria de nuestra posguerra, sino, y ya era una empresa loable, testimoniar, ofrecer una visión de la sociedad y de sus habitantes lo más objetiva posible, frente a la mirada que los medios de difusión y propaganda franquistas exportaban para el aplauso y consistencia de su régimen. Todo lo cual desencadenó una acumulación de intereses editorialistas y comerciales que no siempre respondieron a una praxis ético-literaria que algunos novelistas entendieron como *misión generacional* según la acertada expresión de Gil Casado.

Y es, producto de esta situación política de dictadura inacabada, por lo que, más que en la debilidad o urgencia de los métodos, es en esa múltiple función a cumplir –en ese común compromiso literario, social y político– por donde hay que rastrear la búsqueda de las causas de su ulterior crisis y desaparición, ya en unas nuevas circunstancias económicas, derivadas de los acelerados cambios en la consolidación del capitalismo en España entre 1950 y 1960, que, según la evolución del franquismo (en su aceptación por la comunidad internacional) y de la propia clase obrera (su progresiva des-proletarización para dejar de ser los *otros* marginados y oprimidos y convertirse en consumidores necesarios para el sostenimiento del mercado capitalista), desaconsejaban, junto a la irrealización de sus proyectos de concienciación generacional<sup>10</sup> y el abandono del respaldo económico y de publicaciones, anteriormente fieles, la práctica de este realismo objetivo y social.

---

<sup>9</sup> «Esta técnica no supone más que un particular ‘punto de vista’ narrativo, pero no llega a minar las bases de la novela tradicional (la historia, el personaje y la cronología) ni altera en absoluto la estructura del relato. El afán formalista, experimental, está ausente de estas novelas que, por encima de cualquier otro propósito, pretende mostrar y denunciar una realidad social injusta» (Yerro, 1977: 33).

<sup>10</sup> No se olvide que «[...] el realismo [...] no ha sido siempre el fruto de una elección totalmente libre [...] el realismo se ha impuesto como una necesidad de expresión» (Corrales, 1971: 63).



En lo referente al tema del lenguaje utilizado en estas obras las opiniones, como en todo lo que concierne a esta práctica novelística, las opiniones son diferentes y encontradas. Hay quien, como Sanz Villanueva, observa en el tratamiento formal lo más negativo de esta escuela y refiriéndose al lenguaje coloquial señala que «estos diálogos pretenden reflejar lo cotidiano y banal de muchas conversaciones, la estereotipación de las fórmulas de comunicación y por ello resultan anodinas y vulgares» (Sanz Villanueva, 1980: 209). Otra actitud, más conciliadora, podría decirse, es la de Gil Casado (1975) que justifica esa expresión sencilla y sin artificio como resultado del proceso de pulimentado que hicieron algunos novelistas para marginar un excesivo «barroquismo» expresivo, en tanto que, por su parte, Buckley (1973: 68) encuentra en estos recursos lingüísticos y en la descripción de detalles (que él llama «imagen-símbolo») los mejores aciertos de estos autores.

La problemática de esta novelística, por otro lado, se agudiza al entrar a considerar las temáticas que se plasmaron en sus páginas que, en sus primeras y más amplias manifestaciones, se caracterizaron por reflejar la lucha de clases, el reflejo social del *otro* desplazado de la vida y de su historia, de las formas más diversas que iban desde una más ajustada praxis dialéctica, pasando por el marxismo vulgar o el sociologismo ramplón, hasta desembocar, incluso, en epígonos de raíz naturalista con brotes sentimentalistas y melodramáticos de la más pura cepa pequeño burguesa. Y enmarcado, todo ello, es un aspecto muy interesante que necesitaría un estudio aparte, en una arqueología de la estratificación social de las actividades laborales de la España de esos años<sup>11</sup>, para, y ya a partir de los años sesenta, ampliarse dicha nómina tratando la inmoralidad, la especulación y la *dulce vida* de una burguesía acomodada que se enriqueció gracias a los turbios negocios que el Régimen les toleró y que, abandonado cualquier postura crítica o contestataria, disfrutó y amasó riqueza con esas prebendas, en tanto la clase obrera permanecía reprimida y controlada en sus aspiraciones laborales y sociales, esperando sin prisas que el franquismo languideciera conformándose con las poses pseudo-democráticas realizadas con vistas al exterior.

Es en este último ciclo de denuncia en el que sobresale la figura del novelista Juan García Hortelano que confecciona una nueva, vigorosa y transformadora postura literaria:

[...] la fusión, por decirlo así, de los procedimientos objetivistas con los de la crítica social, propios de la novela del realismo [...] Hortelano es una especie de puente entre los procedimientos del realismo crítico y los procedimientos del objetivismo descriptivo, teniendo muy claramente en cuenta una cosa: que incluso el objetivismo descriptivo ya era de por sí algo que rompía con todo un ámbito estético, un ámbito de recepción ideológica, que era el ámbito del gusto pequeño burgués por la novela costumbrista (Rodríguez Gómez, 1986: 44),

gracias a la despiadada disección a la que somete, por su parte, a esta burguesía hija de los vencedores de la guerra, de sus ocios huecos, de su moral hipócrita, con «personajes

---

<sup>11</sup> Cf. la galería de personajes que deambulan por las narraciones de Aldecoa, según la clasificación que de los mismos realiza Alicia Bleiberg: en los «oficios», fogoneros, boxeadores, bailarines de feria, cazadores, soldados, vendimiadores, camioneros, picapedreros; en los «bajos fondos», borrachos, prostitutas, mendigos, traperos y otra amplia calaña; más la «clase media» y los «inadaptados», víctimas del éxodo rural a la ciudad.

producidos por la historia y nunca poseedores de su historia» (*ibid.* p. 46), centrando en el sexo y en el alcohol sus trayectorias vitales, esto es, reproduciendo su improductividad como clase social.

Las dos novelas más sintomáticas de Hortelano, dentro de este contexto que analizamos de corriente «anti-burguesa», *Nuevas amistades* (1961), que obtuvo el premio Biblioteca Breve de 1959, y *Tormenta de verano* (1962), ganadora del Prix Formentor, pueden tener como punto de partida técnico a *El Jarama*:

[...] pero no así su concepción de la realidad. En *El Jarama* la realidad es un material desprovisto de claras implicaciones ideológicas [...]. En las obras de García Hortelano, por el contrario, este material extraído de la experiencia inmediata pierde en sus manos la inocencia, no la inmediatez, y se convierte en materia ideológica [...]. Al escoger como protagonista la misma clase que había de ser su lector potencial realizaba un primer acierto (más la técnica de suspense). En este mismo proyecto se pueden situar dos obras de Juan Goytisolo, los ocho relatos que componen el volumen titulado *Para vivir aquí* (1960) y, en particular, *La isla* (1961), la novela más descaradamente agresiva y denunciadora de estos nuevos *otros* burgueses cínicos, amorales, improductivos y enriquecidos en las cloacas financieras del capitalismo franquista; texto éste último, anotábamos, en el que el valor testimonial del libro [...] no se ciñe a la vida de un grupo de gentes acomodadas [...] Torremolinos [...] destaca frente al resto del país como un lugar aparte, como una isla [...] con unos usos y una moral diferente. Además, no debe olvidarse otro factor testimonial: esa nueva burguesía de la novela, que ha hecho de las costas del sur su lugar favorito ha surgido de una postguerra de negocios fáciles, inmoralidad mercantil y contubernio (Sanz Villanueva, 1977: 76–78).

Otra alternativa, pues, de análisis de las clases sociales dentro de la estructura socioeconómica de la dictadura que, junto al realismo social(ista), plasmaban una acertada visión de las contradicciones ideológicas que supuraban de la matriz del sistema y que, ahora, en estas narraciones, se ofrecía desde la cara oculta de las clases vencedoras. El profesor Juan Carlos Rodríguez descubre, de manera precisa, qué había tras esta escritura centrándose en el caso paradigmático de García Hortelano:

La clave, desde luego, de la novela objetivista y sobre todo en Hortelano es la técnica narrativa del contraste: contraste entre la guerra y hoy; contraste entre los tipos de vida, los valores morales, entre las diversas clases sociales de España. [...] La técnica del contraste es mucho más compleja por una razón muy sencilla: porque lo que las novelas objetivistas muestran en su propia estructura, en su propia objetividad (y fuera cual fuese la intención de sus autores) es la auténtica realidad ideológica dominante en la España de estos últimos 40 años: una realidad ideológica que casi exclusivamente estas novelas han sabido poner al descubierto: [...] el hecho de que la guerra de clases no se había acabado en absoluto, con el final de la guerra caliente en el 39, sino que proseguía ahora de una manera fría [...] (Rodríguez Gómez, 1986: 48).

Pues bien, y simplificando, es este planteamiento antinómico general de proletarios/ obreros/ trabajadores –buenos y virtuosos– y capitalistas/ caciques/ patronos/ burgueses

—malos y depravados—, que no hay que utilizar como una plantilla absoluta y definitiva, el flanco que la crítica literaria castigó con mayor ahínco<sup>12</sup>. Así, entre tantos ejemplos que podrían citarse, escogemos las siguientes palabras de Sanz Villanueva:

La temática de la novelística social es bien limitada y, en líneas generales, se puede hacer una distinción entre los relatos que se ocupan de la actividad del obrero y aquellos otros que se dedican a medios burgueses, y, en ambos casos, con el más puntilloso alejamiento de la imaginación, con la simple narración de sucesos de la vida cotidiana (excepto en el caso de algunas novelas menos verdaderas de los círculos acomodados). [...]

A través de los diversos argumentos particulares estos novelistas han contado la España de los años cuarenta y del medio siglo, han hecho una gran crónica del acontecer nacional en la que los sectores sociales, los oficios y las ocupaciones han tenido sus páginas (Sanz Villanueva, 1980: 178–179).

Puede plantearse un esbozo de clasificación con las obras más significativas y atendiendo al marco obrerista, rural, o burgués que desarrollen, abriéndose al abanico de las diversas variantes y sub-temas que desarrollan siguiendo el esquema propuesto por Sanz Villanueva (1980: 178–197); ahora bien, si escapamos de los reduccionismos clasificatorios y si la mayoría son novelas que tienen «un claro papel de denuncia y ataque contra la injusticia social, una doble función crítica y demoledora que a veces se extiende a los elementos sociales más elevados» (Domingo, 1973: 104) habrá que entenderlas y organizarlas atendiendo a parámetros menos asépticos y academicistas. En esta línea, de prurito ante la crítica social de esta narrativa, para Baquero Goyanes (1960) hay quien muestra con crudeza la realidad social (para él los más desorbitados), pero, al mismo tiempo, escriben otra serie de de autores (para él los más veraces) que practican un realismo moderado, con lo que no a todos se les puede incluir bajo el pueril denominador común del ya referido «maniqueísmo social», puesto que abrieron y sancionaron temas que, políticamente, no interesaban —y permanecían desplazados— al Régimen, situaciones y formas de vida propias del más puro subdesarrollo —sin ninguna presencia periodística o literaria— a las que nadie hacía referencia y que Gonzalo Sobejano presentaba de esta manera: «Temas capitales de las obras de estos novelistas son: la infructuosidad y la soledad social. Movidos por su inconformidad y su anhelo de resolver, salen a la España de los caminos, campos y pequeños lugares en busca del pueblo perdido en el esfuerzo inútil y en el aislamiento, y algunos vuelven a las ciudades para reconocer otra parte del pueblo perdido en el apartamiento de grupos y clases» (Sobejano, 1970: 54).

La necesidad imperiosa, por justicia histórica y el convencimiento de la necesidad de su reflejo literario, frente a tanto falso triunfalismo, de testimoniar la realidad de la gente, de los pueblos, de su trabajo, de su abandono, de hacerse y sentirse solidarios con ellos (con esos *otros*, por tanto), les condujo a plantearse la obligación moral de «contar España», no sólo con los géneros hasta ese momento practicados, sino a través de un mayor juego de las posibilidades genéricas que mejor pudieran reflejar, de manera más directa,

---

<sup>12</sup> De aquí proviene la calificación vergonzosa, carente de cualquier perspectiva histórico-literaria, de «escuela de la berza» que, en 1969, les colocó el crítico cinematográfico César Santos Fontenla en la revista *Triunfo*.

efectiva y próxima, rehuendo el sentimentalismo y lo melodramático, la situación del país, esta vez bajo una bandera comúnmente aceptada:

Nosotros, y muchos escritores de nuestra generación, nos proponemos continuar el trabajo de contar España. [...] El conocimiento de cómo viven, piensan y trabajan los hombres de nuestro país, debe conducirnos a una mayor y mejor comprensión social de los problemas y de nuestro tiempo, en esta España que hay (Ferres y Salinas, 1974: 9).

El resultado fue, como última modalidad de ejercicio literario, una nueva manera de tratar el enmohecido molde de la «literatura de viajes», llevando ahora a cabo gran parte de estos narradores un exhaustivo recorrido a lo largo de toda la geografía española –«especificidad generacional», según la expresión de Ricardo Doménech<sup>13</sup>, marchando a pie por las más remotas regiones, compartiendo vino, comida y cigarrillos para poder llenar las páginas de personajes «reales», y sus vidas y sufrimientos como argumentos desgarradores, frente al costumbrismo, paisajismo y turismo de *Viaje a la Alcarria* (1948), por ejemplo, de Camilo José Cela, que ya denunciara el Goytisolo de su primera etapa socialrealista:

Viajar por España, no para describir el hombre como un elemento más del paisaje –en función de un criterio estético, como hiciera el Noventa y Ocho, y más recientemente, Camilo José Cela–, sino para pintar el hombre y el paisaje en el que el hombre nace, trabaja, pena y muere en un primer paso importante para acercarse a nuestras realidades españolas y forjar una literatura y un arte solidarios, auténticos (Goytisolo, 1978: 1039–1040).

Considerados estos «libros de viaje» como plena literatura social, siguiendo las reflexiones que al respecto realiza Gil Casado (1975: 57–63), que enfatiza el hecho de que su testimonio tiene como fin exponer a las claras la llamada «España olvidada» y que, a pesar de que estos relatos conserven la forma y el carácter de un reportaje, hay en ellos, continúa señalando el crítico, elaboración artística pues presenta personajes y algunas situaciones ficticias.

En conclusión:

[...] se ocupan, ante todo, del hombre y de sus circunstancias económicas y sociales hasta tal punto que el libro de viaje llega casi a convertirse en un sustituto del estudio sociológico de una región y presenta datos sobre vivienda, alimentación, situación cultural y educación, comunicaciones ... de la España deprimida [la obra de Juan Goytisolo, *La Chanca* (1962) contiene, como ejemplo de este tipo de relatos viajeros, documentos históricos que remontan a la Edad Media y que sirven para contrastar las descripciones pasadas con la situación actual y, además, un par de testimonios significativos: un artículo del periódico *Pueblo* en el que

---

<sup>13</sup> «Según mis noticias, son varios los escritores jóvenes que ahora llevan entre manos el proyecto de un libro de viaje. A los que todavía no lo llevan entre manos yo me atrevería a incitarles a ello. Esto, contar España, nuestra España, puede ser una de las cosas más serias que hagamos, cada cual a través de su estilo, de su personalidad, puede aportar algo único y magnífico en la aventura común, generacional: contar España» (Doménech, 1961: 4).

se habla de las excelencias de *La Chanca* y un texto de la revista *Mundo Hispánico* sobre el derecho a la emigración]. Incluso, en algunas ocasiones nos hallamos ante simples reportajes. Y, siempre, la fotografía ayuda a la recreación de una imagen dura de la España olvidada (Sanz Villanueva, 1980: 143).

## BIBLIOGRAFÍA

- Álamo Felices, F. (2005): *La censura franquista en la novela española de postguerra (Análisis e informes)*. Granada: Investigación & Crítica ideología literaria en España.
- Albèrès, R. M. (1972): *Panorama de las literaturas europeas, 1900–1970*. Madrid: Al-Borak.
- Alvar, M. (1969): «Técnica cinematográfica en la novela española de hoy». En: *Prosa novelesca actual*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 11–29.
- Baquero Goyanes, M. (1960): «Realismo y fantasía en la novela española actual». En: *La Estafeta Literaria*, 185, 15 de enero de 1960, 10–20.
- Baquero Goyanes, M. (1975): *Estructura de la novel actual*. Barcelona: Planeta.
- Blanco Aguinaga, C., Rodríguez Puértolas, J., Zavala, I. (1979): *Historia social de la literatura española (en lengua castellana), III*. Madrid: Castalia.
- Buckley, R. (1973): *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona: Península.
- Castellet, J. M<sup>a</sup>. (1959): *La hora del lector*. Barcelona: Seix Barral.
- Clotas, S., y Gimferrer, P. (1971): *30 años de literatura en España*. Barcelona: Kairós.
- Corrales Egea, J. (1971): *La novela española actual*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Doménech, R. (1961): «El tiempo joven. Viaje a Las Hurdes». En: *Ínsula*, 171, febrero de 1961, 4.
- Domingo, J. (1973): *La novela española del siglo XX*. Barcelona: Labor, 2 vols.
- Eoff, S. E. (1965): *El pensamiento moderno y la novela española*. Barcelona: Seix Barral.
- Ferres, A. y López Salinas, A. (1974): *Caminando por Las Hurdes*. Barcelona: Barral.
- Fortes, J. A. (1981): *Los andaluces cuentan*. Granada: Aljibe.
- Gil Casado, P. (1975): *La novela social española (1920–1971)*. Barcelona: Seix Barral.
- Gómez Parra, S. (1970): «El conductismo en la novela española contemporánea». En: *Reseña*, 36, junio de 1970, 323–338.
- Goytisolo, J. (1959): *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix Barral.
- Goytisolo, J. (1978): *Obras completas II. Relatos y ensayos*. Madrid: Aguilar.
- Morán, F. (1971): *Novela y semidesarrollo (Una interpretación de la novela hispanoamericana y española)*. Madrid: Taurus.
- Nora, Eugenio G. de (1970): *La novela española contemporánea (1939–1967)*. Madrid: Gredos.
- Rodríguez, Juan Carlos (1986): «Los Caballeros de Olmedo: Sánchez Ferlosio y García Hortelano (Notas sobre el objetivismo español de los años 50–60)». En: *Olvidos de Granada*, 14, verano de 1986, 41–45.

- Sanz Villanueva, S. (1972): *Tendencias de la novela española actual*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Sanz Villanueva, S. (1977): *Lectura de Juan Goytisolo*. Barcelona: Anthropos.
- Sanz Villanueva, S. (1980): *Historia de la novela social española (1942–75)*. Madrid: Alhambra, 2 vols.
- Sobejano, G. (1970): *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española.
- Sobejano, G. (1972): «Direcciones de la novela española de posguerra». En: *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 6, marzo de 1972, vol. IV, 58–73.
- Torre, Guillermo de (1974): *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 3 vols.
- Utrera, R. (1987): *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.
- Vilanova, A. (1968): «De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual». En: Francisco Ynduráin (ed.), *Prosa novelesca actual*, UIMP, vol. II, 135–168.
- Yerro, T. (1977): *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*. Pamplona: Universidad de Navarra.

## ODTUJENOST IN IZKORIŠČANJE V OSEBAH V ŠPANSKEM POVOJNEM ROMANU: TIPOLOGIJA IN TEHNIKE

Ključne besede: roman, poveljno obdobje, Španija

Članek predstavi obravnavanje lika *osebe* s tematskega in tehničnega vidika, kakršno se je razvilo v španskem romanu 50-ih in 60-ih let 20. stoletja, torej v realističnem in družbenem romanu, ki se je izoblikoval kot estetsko-politična alternativa tedaj vladajočim smernicam frankistične diktature.