

Realismo crítico y neorrealismo en cuatro novelas españolas

Ramón Moreno Rodríguez
Universidad de Guadalajara

Cómo citar: Moreno, R. (2025). Realismo crítico y neorrealismo en cuatro novelas españolas. *Vítral. Revista de Teoría y Creación de Arte*.

Resumen

En este trabajo analizo cuatro novelas españolas de mediados del siglo XX (*El fulgor y la sangre* –1954–, *El Jarama* –1955–, *Los bravos* –1954– y *Campos de Níjar* –1960–). Centro mi interés en dos aspectos: lo que la crítica especializada llamó hace algunas décadas “novela del realismo crítico” y “novela neorrealista”. Según mi análisis, las dos primeras novelas podrían catalogarse como pertenecientes al realismo crítico y las otras dos al neorrealismo. Para el análisis, centro mi estudio en dos teóricos de la novela: Lucien Goldmann y György Lukács.

Organizo el artículo en dos grupos de dos novelas cada uno. El Díptico A (*El fulgor y la sangre* y *El Jarama*) pertenece, según el análisis de Goldmann, al *Psicologismo*, mientras que el Díptico B (*Los bravos* y *Campos de Níjar*) lo llamaríamos del *Idealismo abstracto*. En algún momento del análisis explico que esa organización que la crítica hiciera (de llamar a una tendencia *Neorrealismo* y *Realismo Crítico* a la otra) es una idea difícil de sostener pues hay obras de otros autores y de estos mismos de los que nos ocupamos que combinan ambos estilos.

Palabras clave

Narrativa española siglo XX; Novela social española; Neorrealismo español; Realismo crítico; Narrativa de posguerra.

Abstract

In this work I analyse four Spanish novels from the mid-20th century (*El fulgor y la sangre* –1954–, *El Jarama* –1955–, *Los bravos* –1954– and *Campos de Níjar* –1960–). I focus my interest on two aspects: what specialized critics called a few decades ago a "novel of critical realism" and a "neorealist novel." According to my analysis, the first two novels could be classified as belonging to critical realism and the other two to neorealism. For analysis, I focus my study on two theorists of the novel: Lucien Goldmann and György Lukács.

I organize the article in two groups of two novels each. Diptych A (*El fulgor y la sangre* and *El Jarama*) belongs, according to Goldmann's analysis, to Psychologism, while Diptych B (*Los bravos y Campos de Níjar*) we would call it Abstract Idealism. At the end of the analysis, I explain that the organization that the critic made (calling one trend Neorealism and Critical Realism the other) is a difficult idea to sustain because there are works by other authors and the same ones that we are dealing with that combine both styles.

Keywords

20th century Spanish narrative; Spanish social novel; Spanish Neorealism; Critical realism; Postwar narrative.

La llamada novela de posguerra española¹ se suele dividir en tres tendencias: tremendismo, realismo social y neorrealismo. Como se sabe, la primera etapa estaría muy bien representada por Cela, mientras que las dos ulteriores estarían cultivadas por los jóvenes que le siguieron en el campo de la creación literaria (Rico & Ynduráin, 1980, p. 719). Estos novelistas -dependiendo de sus gustos, posiciones ideológicas y estéticas- se suelen dividir entre los novelistas del realismo crítico, más politizados, frente a los individualistas y desconfiados de las ideologías, es decir, los neorrealistas.

Esta división entre realismo social y neorrealismo funcionó bien durante los primeros momentos de su estudio, hoy, cada día se nota más que ambas tendencias son las dos caras de la misma moneda. Como quiera que fuere, se puede hacer más o menos así la distinción: la primera, el realismo crítico, trata problemas globales, le importa marcar su posición ideológica frente a los hechos y, más o menos, intervienen los autores en la narración para fijar su punto de vista. Al respecto Ramón Buckley afirma:

El novelista dialéctico rechaza esta postura no intervencionista [la del neorrealismo]. Ya no le interesa construir un mundo totalmente hermético, aceptable en su totalidad por parte del lector, sino al contrario, mostrar la endeblez de ese mundo, destruirlo, en último término, con las armas de su dialéctica. La

¹El término de "Novela de Posguerra", para referirse a los autores que estamos analizando en este trabajo es utilizado por varios críticos, entre otros, Santos Sanz Villanueva y Ramón Buckley. Cf. 1980. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, p.334 y ss.

intervención del autor en su obra durante esta época es por lo tanto decisiva (1973, p. 415)

Por tal causa formarían parte de la tendencia social *El fulgor y la sangre* y *El Jarama*, ya que estos autores privilegian, entre otras cosas, el problema colectivo frente al individual.

La segunda tendencia, el neorrealismo, corresponde a un momento de transición en que los autores cobran conciencia de que no es indispensable convertir a la literatura en instrumento al servicio de las causas sociales o de una ideología, independientemente de que se tenga una propia, sin que eso implique renunciar a ejercer una fuerte crítica contra la sociedad franquista. Santos Sanz afirma al respecto: "La crítica es más velada, posee caracteres humanitarios y puede considerarse como una primera fase de la novela político-social o incluso socialista" (1980, p. 334). Por tal causa podemos formar un segundo díptico de novelas con *Los bravos* y *Campos de Níjar*. Ambas díadas (realismo crítico-neorrealismo y lo colectivo-lo individual) quedarán enfrentadas como rostros que se miran para, a su vez, dejarnos mirarlos. Esos Janos, cuadrifrontes como los quería Borges, son la compleja realidad española de la posguerra.

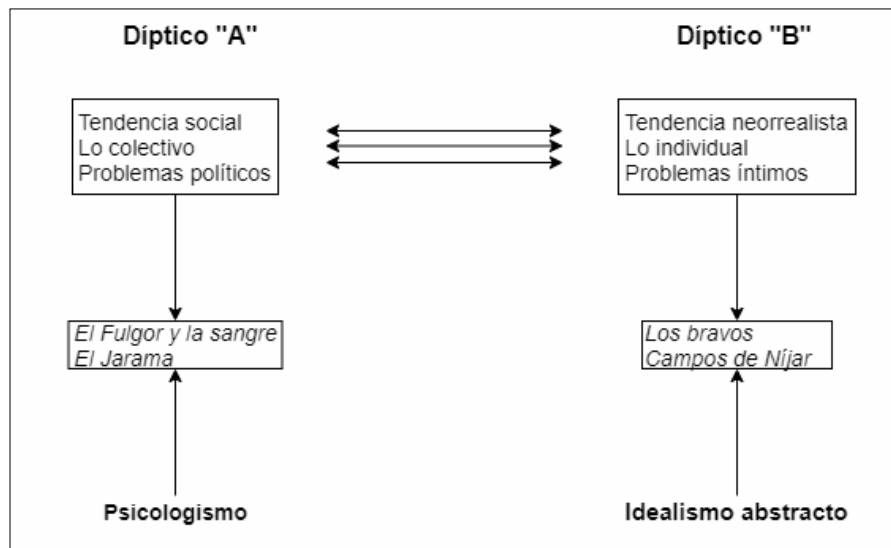
Es conveniente aclarar que la división no es muy clara y que en algunos autores, e incluso en una misma obra, se dan las dos tendencias. En varias novelas de Goytisolo es evidente este segundo presupuesto², por sólo referirse al ámbito de

²Pienso en obras como *Duelo en El Paraíso*, novela que, desde una perspectiva individual abarca un conflicto general: los niños desplazados por la guerra civil y su consecuente violencia. Otro tanto podemos decir de novelas como *La resaca* o *Señas de identidad*; incluso, la misma que nos ocupa *Campos de Níjar*, donde lo individual y lo colectivo están fuertemente imbricados.

³Novelas de Delibes que tratan a la vez conflictos colectivos y existenciales a la vez, por ejemplo, estarían *La Hoja roja* o *Los santos inocentes*.

los cuatro novelistas que nos ocupan. En el caso de escritores no contemplados en este estudio, pero que pertenecen a esta generación, estarían novelistas como Miguel Delibes³. Esta segmentación nos permite, ciertamente, hacer otros señalamientos que coinciden con las ideas hasta aquí indicadas. Por ejemplo, los primeros utilizan una temática social que no les permite entrar en las profundidades de la condición humana y suelen remitir los conflictos a exclusivos problemas de carácter político y social, mientras que los segundos, al profundizar en la personalidad de los protagonistas de sus novelas, llegan a la observación de problemas individuales que están aparte de la sociedad y que tienen que ver más con la vida íntima; estos segundos son los que cultivan la llamada novela existencial. Un cuadro de conjunto de los dípticos novelescos nos mostraría las siguientes antítesis:

Figura 1



Díptico "A".

Ambas novelas tienen como propósito reflejar a un conglomerado social: la primera, *El fulgor y la sangre*, la vida de un cuartel, incluidas las mujeres y los hijos de los guardias civiles; la segunda, *El Jarama*, da cuenta de la vida de unos jóvenes durante un paseo al río Jarama: -desde la mañana hasta la media noche de un domingo-.

En *El fulgor y la sangre* importa ante todo el conflicto grupal. Las clases sociales humildes, su marginación y su servicio al gobierno como "carne de cañón". Es la visión de la guardia civil, pero no como instrumento de represión, sino como objeto, engranaje, al servicio de la maquinaria del estado. Los protagonistas son piezas reemplazables que una vez inutilizadas se intercambian por otras. En ese sentido, la guardia civil como instrumento de la violencia del estado, pero también como objeto de esta misma violencia. Junto a este grupo está otro en un escalón inferior: las mujeres de estos guardias.

Si grande es la marginación del campesino, del jornalero o del obrero que, ante la gran crisis económica que vive España en los años cuarenta⁴, tiene que subsistir empleándose como instrumento de represión, mayor será la condición marginal de las esposas de éstos. De hecho, la novela se mueve entorno de estos dos ejes de personajes: Ruipérez, Pedro, Baldomero, Cecilio, Guillermo y Francisco, por un lado;

⁴ Es sabida la gran depresión económica sufrida en España una vez concluida la guerra. Los factores que determinaron estas causas son las secuelas de la destrucción de la guerra misma y, de manera, inmediata, la escasez de alimentos e insumos que trajo el inminente inicio de la Segunda Guerra Mundial. Cf. de Hugh Thomas. 1961. *La guerra civil española*, París: Ruedo Ibérico, 1961, Libro VII, "El final de la Guerra", p. 475 y ss.

por el otro, Felisa, Sonsoles, María Ruiz, Carmen y Ernesta, respectivas esposas de los guardias (el cabo Francisco, el difunto, era soltero).

Como novela de tendencia social nos plantea el conflicto que enfrenta la sociedad española de posguerra ante uno de los símbolos más ominosos de la represión franquista: la guardia civil. Como obra de claros tintes políticos, observa las últimas causas que originan el surgimiento de las estructuras sociales que sostienen la dictadura y hace un claro deslinde entre responsable e inocentes. La guardia civil, en cuanto que está integrada por ciudadanos de las capas sociales más explotadas y, en tanto que son éstos instrumentos obligados a vender su mano de obra a un comprador seguro (el gobierno), no son responsable de tal represión y más bien, junto con el resto de la sociedad, son víctimas de esta misma estructura represiva y de control político.

Como contrapartida, como cara que se enfrena al rostro de su contrario, sólo aparecen como personajes antitéticos a los guardias y a sus mujeres, dos símbolos de otras dos instituciones en las que se basó el franquismo para sostenerse: la iglesia y las autoridades civiles. En efecto, sólo entran a este mundo cerrado del castillo-cuartel dos personajes: el cura y el alcalde.

El alcalde dio una última chupada al cigarrillo. El párroco ya lo había tirado, entrar fumando en una casa donde el dolor se ha refugiada, es casi una falta de respeto, así lo entendían ambos. Formaban una extraña procesión. Primero el párroco, detrás Ruy Pérez, el último el alcalde, que quería entablara conversación con el guardia (Aldecoa, 1996, p. 257).

Con las novelas del realismo decimonónico comparte ésta su condición de ser una obra de tesis, con todo el determinismo que ello implica. En ella, en la tesis, confluyen los tres principales aspectos señalados en el cuadro de arriba: realismo crítico, el contexto colectivo de su desarrollo y la problemática política. La tesis la podríamos enunciar más o menos así: A final de cuentas las estructuras de control de las sociedades represivas tienen su sustento en el pueblo mismo, si las clases bajas se resisten y luchan contra el sometimiento se liberarán; si, por el contrario, se someten, serán utilizadas al igual que el resto de la sociedad, no importa que hayan sido fieles al amo.

Tal determinismo es ligeramente atenuado por el autor ya que elude exponer el conflicto que desencadena la tragedia. El lector nunca se entera por qué ni quién asesinó al guardia civil. En la siguiente novela de Ignacio Aldecoa⁵ el tema habrá de continuar y el protagonista habrá de ser el asesino del cabo Francisco: un gitano. No obstante esta atenuación, surgida de la gratuidad del crimen -no encierra un motivo político o social-, la novela no puede desligarse de su contexto determinista, aunque, es verdad, rompe con el maniqueísmo de enfrentar a buenos contra malos. Los malos -el cura y el alcalde-, por ejemplo, conservan su condición de personas socialmente respetadas. Así pues, el conflicto sociopolítico que se presenta en *El fulgor y la sangre* se diluye ligeramente y permite encontrarle un segundo nivel de lectura, segundo nivel que sin duda no le importaba al autor pero que, por lo menos, le permite enriquecer su discurso literario e ideológico.

En cuanto a la triada que nos ocupa (tendencia social, contexto colectivo y problemática política), se presenta en *El Jarama* de la siguiente manera. La crítica

⁵ "La España inmóvil" es el nombre genérico de una trilogía formada por *El fulgor y la sangre* (1954), *Con el viento solano* (1956) y *Los pozos*, inédita esta última hasta 1958. Cf. de Eugenio G. de Nora *La novela española contemporánea*, p. 305

social se establece en función de la marginalidad de dos generaciones de españoles: los que hicieron la guerra y los que la vieron, cuando aún eran pequeños. El problema social, a diferencia de *El fulgor y la sangre* no se establece en función de las clases sino de las generaciones. Ambas generaciones se nos presentan como un colectivo social inmenso y marginado. El problema político se establece en función de la cerrazón de la sociedad franquista sobre sí misma a raíz del triunfo del golpe de estado y su consecuente aislamiento del resto de Europa⁶, fenómeno que dio como resultado una generación de españoles que vio pasar inútilmente todas las etapas de su vida sin poder remediar su marginalidad y su pobreza. Tema que, por otra parte, ya había sido tratado por Cela dos años antes (1952) en *La colmena*. En esta novela dice el narrador:

Piensan [los clientes de un café], vagamente, en ese mundo que ¡ay!, no fue lo que pudo haber sido, en ese mundo en el que todo ha ido fallando poco a poco, sin que nadie se lo explicase, a lo mejor por una minucia insignificante[...] Los clientes de los Cafés son gentes que creen que las cosas pasan porque sí, que no merece la pena poner remedio a nada. (1994, p. 11)

Este fatalismo y esta marginalidad no serán, ciertamente, las únicas intertextualidades entre ambas novelas⁷. Lo dicho respecto de los personajes de

⁶ Cf. para los aspectos históricos aquí señalados La guerra civil española de Thomas Hugh, p. 517 y ss.

⁷Las correspondencias entre esta novela de Cela y la de Ferlosio en *El Jarama*, hasta donde sé, no ha sido señalada a pesar de que ello es muy evidente. Entrambas comparten, junto con la perspectiva social de las generaciones que se perdieron a raíz de la guerra, un contrapunto escénico: El café, mundo cerrado, y su opuesto, la calle (o el río) mundo abierto. Así como también el desarrollo de "la acción" en los dos espacios. Por otro lado, una y otra son novelas de ambiente

Cela puede ser suscrito totalmente para los personajes de Ferlosio. Darío Villanueva describe así el problema de las dos generaciones cuyas vidas quedaron suspendidas a partir de 1939:

Sociológicamente la distribución en los dos focos locales a los que hemos aludido [café y río] con anterioridad es significativa por cuanto enfrenta a dos grupos sociales: el proletariado industrial de la ciudad y el de los trabajadores rurales; a dos generaciones distintas, que significan también una distinta concepción del mundo y de la vida: los hombres maduros que hicieron la guerra y quedaron marcados por ella [los contertulios de la tasca], y los jóvenes [quienes van al río] que la contemplaron en su niñez y quisieran ser, aun presintiendo lo inalcanzable de tal pretensión, ajenos a ella (1980, p. 433).

Como en la novela de Aldecoa ésta de Ferlosio presenta una fuerte y marcada disolución del personaje protagonista. Como en la primera, la causa se debe a que trata un problema colectivo. Cuando nos ocupemos del díptico "B" veremos que este mismo fenómeno de la disolución de los personajes se volverá a presentar, aunque por causas diversas y a través de recursos disímiles; como quiera que fuere son un "cara a cara" de la misma estética literaria.

Si el conflicto político es mucho más evidente en *El fulgor y la sangre* que en *El Jarama*, otro tanto podemos decir de la tesis. Los dos elementos, (el conflicto político y la tesis), tienden a desaparecer en esta novela. La tesis sería más o menos

urbano en un período donde predomina, aún, la novela rural. También tienen en común la disolución de la acción, de la trama, de los personajes centrales, etc.

la siguiente: el conflicto armado de la Guerra Civil dio como producto, por lo menos, dos generaciones de españoles que tuvieron que pagar con su propia miseria las ambiciones políticas del franquismo. Finalmente, esta novela permite, con mucho mayor claridad que la anterior, un segundo nivel de lectura. Incluso, podemos señalar que el discurso ideológico está perfectamente equilibrado con el discurso literario y que ninguno predomina en detrimento del otro.

Para algunos críticos el equilibrio es tal que incluso, el elemento de crítica social queda relegado a un tercer lugar. Eugenio G. de Nora lo ve de la siguiente manera:

Sin duda, el propósito del escritor es, al mismo tiempo que estético, moral, e incluso veladamente crítico: este cortar raíces -ni pasado ni futuro, ni recuerdos vivos ni ilusiones activas[...] (las palabras son un hecho más), puede ser acaso la *técnica literaria* idónea para reproducir *tal como son* a esos seres mundos de sustancia humana, desvitalizados, inanes y tristes que crea, en sus estadios medios e inferiores la sociedad capitalista. Por mi parte, desconfío mucho de esa interpretación; es decir, no creo en la vulgaridad e insignificancia efectiva de la gente "vulgar". Pienso, recíprocamente, que, con esta técnica literaria, cualquier grupo de personas no ya mundanas (¡esos cócteles y puestas de largo!), sino de verdad distinguidas, e incluso inteligentes, puestos en traje de baño y en un día de vacaciones, arrojaría resultados aproximadamente idénticos; en todo caso triviales (1974, p. 278).

Como se ve, Nora toma una posición diametralmente contraria a la de Villanueva. Mientras que a éste le parece lo más apropiado un análisis sociológico-marxista, a Nora le parece reduccionista. En efecto, es conveniente aclarar que de las cuatro

novelas que me ocupó ésta, *El Jarama*, ha sido la más polémica ya que la crítica ha ido desde su descalificación total (Benet⁸) hasta su exaltación absoluta (Goytisolo⁹). Más que sumarme a alguno de los bandos en esta polémica señalaré algunos aspectos que entroncan con el análisis que aquí hago de la novela de Ferlosio. 1) *El Jarama* lleva hasta sus límites las formas de la novela decimonónica, pero nunca rompe con ellas; esto me parece digno de elogio ya que en función de las convenciones del género tenemos una novela irreprochable, aunque lo que leemos dista mucho de parecerse a una novela de, por ejemplo, Pérez Galdós y se aproxima un poco a la experimentación formal, nos recuerda de lejos las historias absurdas que se cuentan en la Nueva Novela Francesa o con el *Ulises* de Joyce coincide en que utiliza más de 400 páginas para narrar los hechos de un día en el que casi nada pasa, no se le podía hacer mejor trampa a un lector despistado. 2) La moda, en esos años, había suplido la innovación con el escándalo, y la originalidad con lo sanguinario de los hechos narrados (el tremendismo); en contraste, Ferlosio opta por neutralizar todo elemento escandalizable, es decir, que no acepta un lector que se aproxime a su novela por el morbo o la promesa de encontrar las grandes pasiones humanas desbordadas. 3) Toda conducta humana responde a

⁸En el prólogo que escribió Juan Benet para *Alfanhuí* en la edición de Salvat afirma: "*Ferlosio, llevado de una manera de pensar demasiado radical, se lanzó a escribir El Jarama, con el propósito de prescindir de todo lo que en aquel momento no le pareció genuino. Y con tal decisión, que se llevó todo por delante, incluso las ganas de escribir novelas. A mí, particularmente, me parece el suceso más desgraciado que le ha podido ocurrir a las letras castellanas últimamente*" Cf. Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Salvat, Estella, 1982, p. 15

⁹Por su parte Juan Goytisolo afirma en su libro de ensayos *Disidencias*: "*El Jarama significa sin lugar a dudas la apoteosis de dicha corriente narrativa [el neorrealismo español] ello aclara el por qué las obras posteriores de la misma tendencia nos parecen simplemente redundantes, brotes que no quitan ni añaden nada al tronco[...]* El *Jarama* remataba brillantemente todo un ciclo de nuestra novela y excluía, a causa de su misma perfección, la posibilidad de una descendencia" Cf. Juan Goytisolo, *Disidencias*, Seix-Barral, Barcelona, 1977, p.163 y 165. No está de más aclarar que tras tal eliminación Goytisolo excluye varias de sus novelas, incluida la que de él nos ocupa. Por otro lado no debe extrañarnos, en él la destrucción es la regla y no la excepción.

más de una motivación; pensar en que es una sola causa la que determina nuestras acciones implica subestimarnos. Ferlosio equilibra bien los hilos de la conducta humana que van desde la personal estulticia, hasta la determinación del medio cultural o social. Todo reunido en una novela particularmente desconcertante en un medio literario un tanto reduccionista (con sus muy honrosas excepciones). 4) Finalmente, la novela de posguerra española tuvo que reandar el camino en que la dejó Valle-Inclán, Azorín o Gabriel Miró, por solo mencionar unos nombre, y regresar al siglo XIX. Como dicen José Ma. Martínez Cachero *et al*, "*Parece como si la novela de posguerra entroncara con el realismo de la segunda mitad del siglo XIX*" (Rico & Ynduráin, 1980, p. 318). Luego entonces, estos autores de la posguerra, si querían volver a incorporar a España la modernidad -viejo conflicto español que parecía ya había resuelto de forma definitiva la generación del '27- tenían que avanzar en dos o tres décadas lo equivalente a ochenta o más años. Los pasos agigantados que da Ferlosio con esta novela no pueden sino ser elogiados, independientemente de que nos cansa la lectura, como bien dice Benet. A este reanudar el camino me refiero cuando hablo de una segunda iniciación que tiene que vivir la sociedad y la cultura española de posguerra. Ya volveré sobre el asunto.

Díptico "B"

En oposición a las dos novelas anteriores, las de este díptico, como caras que enfrentan a un otro yo y no se reconocen en él, tienen como propósito reflejar una experiencia muy contraria a la ya descrita. En un primer plano está el individuo y después, como contexto, la sociedad. La primera, *Los bravos*, da cuenta, aparentemente, de los intentos frustrados de un personaje por permanecer en su conducta moral, pero el medio le impone sus condiciones. Otro tanto sucede con el protagonista de *Campos de Níjar*: este viajante por los cortijos del sur de España

trata de encontrar una respuesta a su relación con el mundo y termina por sucumbir a las exigencias de éste. Ambas novelas son la expresión de la desesperación y la angustia existencial ante una sociedad que se desprecia y con la que no se tiene ninguna afinidad.

Un médico sin origen, familia, nombre, ambiciones, (en fin, sin identidad) en *Los bravos*, decide instalarse en una comunidad rural que como él, vive las duras condiciones de la marginalidad, en el caso de ésta, expresada principalmente en la pobreza. Los conflictos presentados son, también, relacionados con los problemas sociales de la España de la posguerra, pero a diferencia del primer díptico, en esta novela están planteados más sutilmente. Como novela de corte neorrealista, como dice Santos Sanz, en el texto citado antes, la crítica es más velada, incluso, agregaría yo, ambigua. Ambigua en cuanto al origen mismo del conflicto, y sobre todo, a quién se dirige: si a las instituciones franquistas autoritarias o a las personas mismas, individualmente. El asunto nunca queda claro, y el juego con esta ambigüedad le da una mayor riqueza de significado. Es decir, que Fernández Santos se niega hacer de su novela un panfleto de la denuncia política; o por lo menos, no lo es abiertamente.

Una vez instalado en el pueblo, este médico, se dedica a trabajar para sus semejantes con generosidad y espíritu magnánimo, a pesar de que los campesinos muestran desinterés por el nuevo médico. Si bien lo toleran, no permiten que intervenga en sus vidas; es pues, un marginal en una sociedad marginal. La causa de ello es su condición de fuereño y en particular, por ser ciudadano. Para los campesinos el hombre de la ciudad es alguien de quien hay que cuidarse o porque abusa de ellos, o porque la ciudad es el aparente origen de su decadencia y sometimiento. De ahí vienen los ricos comerciantes que se llevan sus productos, de ahí viene la guardia civil, sólo para detener a algún lugareño, de ahí viene el dinero

de los amos que los explota, pero sobre todo, allá se dirigen los lugareños que detestan la miseria del pueblo. La ciudad es pues, símbolo de explotación, miseria, represión y despoblamiento del caserío.

El médico entiende esta forma de pensamiento y, en la medida de sus posibilidades, ayuda a esa pobre gente a padecer menos sus miserias atendiendo sus enfermedades. Desde aquí ya tenemos un conflicto social claramente planteado. El conflicto que le importa al autor vendrá después y, como en todas estas obras, éste se vale de la ironía para presentar la compleja relación establecida entre los habitantes del pueblo y su nuevo médico.

Un hombre venido de la ciudad los reúne y les dice representar los intereses de un banco que ofrece altos intereses y seguridad para sus ahorros, después de algunas dudas despejadas por el agente, la mayoría decide entregar sus magros ahorros. La sospecha pronto se confirma como verdad: el supuesto agente es un estafador que de la misma forma ha explotado a otros caseríos. Se le denuncia ante las autoridades. Es detenido y, cuando los pobladores, indignados por el engaño lo tratan de linchar, el médico, presente en la escena, se opone y opone las razones de las leyes y el derecho. Evita el linchamiento y obliga a que sea entregado a las autoridades.

El final de la novela se aproxima. El rechazo velado inicial se convierte en franca hostilidad contra el médico. Se declara la guerra, nadie está dispuesto a hacer nada por él: no se le renta alojamiento, no se le venden alimentos, no se le dirige la palabra, no tiene más pacientes. Todo indica que no habrá otra solución que la salida forzada del pueblo junto con su amante. La que a su vez había sido hasta hacía algunos días la amante del anciano cacique del pueblo. Decidido a no dejarse someter por la tozudez de los pueblerinos, decide quedarse y enfrentar la situación. Juega a su favor la repentina muerte del cacique: éste no tiene herederos, así que

se subastan sus bienes y el médico compra la casa del difunto. Ello le permite poseer dos importantes símbolos del muerto: su mujer y su casa. La novela termina cuando el médico, instalado en su nueva propiedad, decide apropiarse de la voluntad de los lugareños, ahora que ha asumido la personalidad del anterior cacique.

Una vez hecho este breve resumen podemos señalar los siguientes problemas derivados de los acontecimientos descritos. 1) Las estructuras sociales del franquismo están dadas y nada hay que se les escape, ni los bien intencionados. 2) El origen del conflicto no se encuentra en las estructuras sociales, sino en la condición humana determinada por la desdicha o por el azar 3) La novela no nos habla del conflicto social de los oprimidos en primer término, sino del origen anónimo del franquismo; el médico es un símbolo de Franco, dicho con palabras de B. Brecht, la novela cuenta "la irresistible asunción" de la dictadura¹⁰.

Esta tercera versión es muy atractiva por inesperada y totalmente lógica, no obstante, la tendré que desechar temporalmente. Dentro del contexto que me ocupa, y respetando el esquema antes anotado, la versión uno y dos respondería totalmente a la idea de que esta es una novela claramente marcada por el existencialismo. Ambas resumen un total pesimismo propio de Schopenhauer cuando dice "La satisfacción verdadera no existe, puesto que es el punto de partida

¹⁰Respecto del origen oscuro de Franco es sabido que, dentro del grupo de los generales rebeldes, su posición no era tan relevante. Había figuras más destacadas como el general Mola o el general Sanjurjo. Cf. *La guerra civil española*, Op. Cit. p.80. "Durante los meses siguientes Mola se convirtió en el centro de la conspiración militar. Era Mola un general tortuoso, con cierta inclinación por la literatura y un rostro astuto encuadrado por unas estrechas gafas".

de un nuevo deseo, también dificultado y origen de nuevos dolores. Jamás hay descanso final; por tanto, jamás hay límites ni términos para el dolor" (1983, p. 243). En efecto, como se ha dicho ya, la influencia de la filosofía existencialista es una constante en la llamada novela neorrealista española. Gemma Roberts en *Temas existenciales en la novela española de posguerra*, dice que la generación de medio siglo se puede dividir entre los autores que se "orientan hacia la existencia del hombre español contemporáneo en aquellas situaciones que ponen a prueba la condición humana" (1978, p. 43). Así pues, si somos fieles a esta lectura, podemos decir que el origen de la desdicha humana en el protagonista de *Los bravos* radica en la frustración de sus buenos propósitos, porque lograrlos equivalía a pensar que hay un final para el dolor. O, como también dice Roberts, citando a Albère: "Es esto lo que ha descubierto el arte literario del siglo XX: no se pueden pintar los valores y las elevadas significaciones de la vida humana sino en ficciones en donde parecen estar ausentes" (1978, p. 45). En efecto *Los bravos* es una representación de la ausencia de los valores humanos básicos para la convivencia humana armónica. El pesimismo de su autor radica en pensar que no puede haber principio de justicia en una sociedad basada en la injusticia y que, paradójica e inevitablemente, esta estructura social tiende a repetirse inexorablemente, estamos metidos, diría Fernández Santos en un círculo vicioso del cual no hay escapatoria. Si la superestructura produce perversidad en lugar de justicia, ésta se reproducirá en serie en todo tipo de estructura y relación social o, para decirlo de nuevo en palabras del filósofo existencialista Schopenhauer: "Lo que distingue a la venganza de la pura perversidad es una pura apariencia de derecho, por cuanto el mismo acto de la venganza, si se realizara legalmente, es decir, según una ley sancionada por la sociedad, constituiría una pena y, por tanto, un derecho" (1983, p. 281). En este caso, en cuanto que el estado franquista no se basa en la justicia sino en la perversidad, los actos cometidos por los campesinos contra el médico son formas

de la venganza y lo que hace el médico a ellos, al apoderarse de sus voluntades, es una perversión disfrazada de acto de justicia retributiva. Finalmente, volvemos al conflicto y tesis principal de este estudio: las consecuencias del rito de iniciación son estas que acabamos de explicar, por tal causa se omiten por los cuatro novelistas. No se puede aceptar el nuevo conocimiento que impone el franquismo porque en ello va la inmoralidad y la pérdida de los valores mínimos de convivencia.

La cuarta novela que nos ocupa, *Campos de Níjar*, es la que más se aleja de la crítica social. Si en la anterior, *Los bravos*, veíamos cómo el problema individual pesa más que el colectivo, en este caso el ocultamiento de la crítica social es aún más velada. Oscuridad llevada a tal extremo que el mismo autor, Juan Goytisolo, se sintió víctima de dicha maniobra, pues en uno de sus libros de memorias explica que el afán de eludir la censura franquista hizo de él (de Goytisolo) su propia víctima.

La composición de *Campos de Níjar* cierra un capítulo de mi narrativa en relación a España. Escrito con un cuidado extremo, a fin de sortear los escollos de la censura, es un libro cuya técnica, estructura y enfoque se explican ante todo en función de aquélla: empleo de elipsis, asociaciones de ideas deducciones implícitas... Alumno aventajado en el arte de dirigirme a los sin voz, conseguí la proeza de redactar una obra llena de guiños y mensajes cifrados a los lectores despiertos. Aunque esto constituía un triunfo del que entonces me sentía orgulloso, una reflexión subsiguiente me convenció de que se trataba de un arma de doble filo o, si se quiere, de una victoria pírrica. Para eludir las redes y las trampas de la censura, me había convertido yo mismo en censor. Obligado a obedecer las reglas del juego, a

actuar en el campo limitado del posibilismo, había pagado un odioso tributo a los cancerberos del Régimen (1986, p. 25).

La novela nos presenta un personaje, como en la anterior, sin identidad: no tiene nombre, familia, ambiciones; a diferencia del médico de *Los bravos* no tiene más objetivo que caminar por los campos de Níjar, en él no queda la ilusión de hacer el bien a sus semejantes. Es, simplemente, testigo de la miseria que lo rodea en ese sur andaluz. Dos son los conflictos que se nos presentan: el social (la miseria del sur) y el individual (la angustiada personalidad del yo narrativo). El primero está en función del segundo. Cobra relevancia en función que acentúa la desdicha del protagonista, pero es irrelevante en sí mismo. Como problema existencial se resume en el llanto final del protagonista. Como óptica pesimista la angustia es su forma de expresión. Como toda angustia tiene un origen entre inexplicable (Kierkegaard¹¹) e inconsciente (Freud¹²). Ciertamente, como intelectual del siglo veinte, Goytisolo está más cerca del existencialismo de Sartre que del existencialismo decimonónico. Como sartriano que es, la angustia la relaciona con la ideología de izquierda y lo atribuye, indirectamente, a una problemática de carácter social.

Como intelectual de izquierda Goytisolo localiza el origen de la angustia, finalmente, como consecuencia de la opresión burguesa. En ese sentido sigue fielmente a G. Lukács que en su libro *Significación actual del realismo crítico* afirma que el procedimiento creativo en la sociedad burguesa tiene tres posibles caminos,

¹¹Cf. Kierkegaard, Sören, *El concepto de la angustia*, Espasa-Calpe, México, 1984 (en particular el capítulo IV)

¹²Cf. de Sigmund Freud, "La neurastenia y la neurosis de angustia" en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p 183 y ss.

el último, el concomitante con el realismo socialista, es el que practica T. Mann y que define así:

Intento de describir todos los problemas de nuestro tiempo en el marco de la dialéctica propia de la burguesía, de forma que la problemática que plantea la vida burguesa y que tiene su expresión directa y adecuada en la lucha de clases, es puesta literariamente en evidencia sin que el escritor describa esa lucha, es decir, de manera indirecta, a través de una descripción artística justa de sus consecuencias psíquicas, espirituales y morales (1984, p. 121)

Este es precisamente lo que hizo Goytisolo en *Campos de Níjar*, más que describir la lucha de clases, como lo haría un realista socialista, describe la relaciones sociales de manera indirecta, a la espera que el lector descubra esas intenciones. Intenciones y métodos, como ya hemos visto, que no terminaron por gustar a su propio autor y que podemos recrear con la anécdota que al respecto dice, cuando fue a consultar los resultados "revolucionarios" de su novela.

Un compañero de Partido, a quien *Campos de Níjar* llenó de entusiasmo, había intentado persuadirme en vísperas de uno de mis viajes de que el relato iba "a despertar la conciencia -éstas fueron más o menos sus palabras- de las masas populares de la provincia"; con una exaltación y optimismo a toda prueba tocante a mis facultades esclarecedoras, me incitó a visitar la librerías y centros culturales de Almería, presentarme al personal o responsables de los mismos y discutir provechosamente con ellos el contenido social de la obra. Aunque sin compartir sus ilusiones, decidí seguir el consejo y, una vez en la ciudad, entré en la librería cuyo escaparate me pareció mejor surtido y, con voz sorda a causa de la timidez que siempre me agobia al referirme a mi trabajo, pregunté a la empleada si tenían

Campos de Níjar. Su respuesta, enarcando las cejas con amabilidad absorta, desvaneció de golpe sus castillos miríficos.

-Perdone -me dijo- ¿Campos de qué? (1986, p. 26)

Esta difícil transición de un realismo socialista a un realismo crítico fue expresada desde un primer momento por el propio Lukács, quien afirmaba que tal trabajo (el de escribir una novela que tratara de manera sutil los problemas sociales) no sólo era complicado, sino propio de artistas muy ágiles. Que tal arte novelístico es un callejón sin salida. Todas estas dificultades quedan claramente expresadas en esta novela y otras muchas de este periodo de los años cincuenta. Como ya vimos, se considera *El Jarama* como la novela española límite de esta técnica. Esto es lo que afirma Lukács:

Por este camino tiene que surgir un arte declinante, al que le es imposible poseer la plenitud vital y el estrecho contacto con la vida logrado por un Fielding o un Keller. Pues se necesita un trabajo duro, pensar mucho, una gran riqueza de imaginación y sensibilidad y una fantasía audaz en el aspecto formal, para prestar una nueva inmediatez a algo que se ha originado de modo indirecto; para modelar, a partir de una materia que se resiste e incluso se debilita, un conjunto de seres humanos y su objeto en la vida (1984, p. 122)

En efecto, el arte del neorrealismo español es un arte declinante. No hay un espacio más allá hacia donde se pueda llevar la novela española. De *Campos de Níjar* a la novela experimental de los años sesenta y setenta sólo falta un pequeño paso.

Como toda escuela, el neorrealismo lleva en sí el germen de la innovación. Como toda fórmula que es explotada hasta la saciedad, el neorrealismo devino caricatura. Según Goytisolo el fin de esta etapa se puede fijar claramente en el año de 1968 y el arranque de la siguiente, de la novela experimental, en 1962 con la publicación de *Tiempo de silencio* de Martín-Santos. *Campos de Níjar* se publicó en 1960.

La caricatura la representó un escritor desconocido, Gonzalo Arias, que en 1968 publicó una novela titulada *Los encartelados*; en ella se hablaba de un escritor que con un cartel colgando de sus hombros pide al gobierno elecciones libres, posteriormente es puesto preso. Después de ser liberado es acompañado por espontáneos peticionarios, hasta que en un hipotético 1970 el dictador se ve obligado a convocar a elecciones. En la realidad, Arias fue internado, después de insistir en su extravagante manifestación, en un manicomio¹³.

Pero así como el neorrealismo español tiene este patético final, también tiene una rama que se habrá de prolongar y dar más y mejores frutos. Entre esas prolongaciones están algunas novelas del mismo Goytisolo, posteriores a *Campos de Níjar*, entre otras, *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del Conde don Julián* (1970) y *Juan sin Tierra* (1975).

La transición del neorrealismo a la novela experimental implica pasar de la novela del siglo XIX a la novela del siglo XX, en muchos aspectos. De hecho, como ya he explicado, ya hay en estas novelas neorrealistas varios elementos de la novela experimental: entre ellos, el más importante es la disolución de los personajes. Ciertamente, esta disolución no implica los experimentos tan abigarrados como haría en estos mismos años cincuenta (en que fueron publicadas tres de nuestras cuatro novelas) el *nouveau roman*. Esta circunstancia me permite arribar al último

¹³ Cf. de Juan Goytisolo *Disidencias* p. 160 y 161

de los aspectos por discutir en este ensayo: la transición que hay entre las novelas del psicologismo y las del idealismo abstracto (propriadamente decimonónicas) hacia la novela de la disolución del personaje (propriadamente vigeécémicas).

Para Lucien Goldmann, en su libro *Para una sociología de la novela*, la característica principal de la novela del siglo XIX radica en la búsqueda. Para él las novelas dan cuenta de una búsqueda degradada, centrada en un héroe que se instala en la autenticidad. El desarrollo de la historia consiste en dar cuenta de cómo se da la búsqueda en un mundo degradado: "*siendo la novela la búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo inauténtico, ha de ser, necesariamente y a la vez, una biografía y una crónica social*" (1975, p. 20). Dentro de este esquema, el crítico identifica hasta cuatro formas de la novela del siglo XIX, de las que, dos, son las que se relacionarían con las novelas españolas que aquí analizamos: la novela psicológica y la novela del idealismo abstracto.

Dentro de esta clasificación podemos organizar nuestras cuatro novelas de la siguiente forma: *El fulgor y la sangre* y *El Jarama* formarían parte de psicologismo en cuanto que presentan la desilusión ante la posibilidad de intentar cambiar la sociedad franquista, la desesperanza en la acción: no se puede actuar y, una inadecuación de los protagonistas a las reglas sociales establecidas. *Los bravos* y *Campos de Níjar* forman parte del idealismo abstracto en cuanto que estas obras centran su interés en el héroe, desligándose del resto de la sociedad y, también, presentando una inadecuación no solo con la sociedad, sino con todo el mundo¹⁴.

Insistir en que las novelas que nos ocupan tratan de la búsqueda señalada es inútil, ya hemos visto de muchas formas y por caminos distintos que en efecto estas novelas nos presentan una búsqueda que nosotros hemos planteado desde la

¹⁴Cf. de Goldmann algunas explicaciones de sus modelos novelísticos, a partir de la página 200 de su obra citada.

óptica del aprendizaje, de la iniciación. Es más interesante, entonces, señalar que para Goldmann la novela en el siglo XX transita de esta búsqueda, hacia una disolución del personaje, hecho que habrá de presentarse desde principios del siglo con autores como F. Kafka.

La novela en el siglo XX, afirma Goldmann, tiende a eludir el desarrollo de un tema, cosa que es muy evidente en las novelas neorrealistas españolas, en particular en *El Jarama* y *En campos de Níjar*, de entre las cuatro que nos ocupan. La búsqueda como tal ha concluido: el personaje mantiene sus aspiraciones de viajar para encontrar lo que busca, pero descubre que el viaje, para él, ha terminado. En este aspecto nuestras novelas se aproximan más al modelo anterior, donde el principio del viaje continúa claramente, quizá en la que más tiende a desaparecer, no el viaje pero sí el objetivo del mismo es en la de Goytisolo. Para las novelas del siglo XX, afirma Goldmann, el viaje ha terminado ya, sin que el camino haya comenzado, tal es el caso, dice, de los personajes de las novelas de Robbe-Grillet. Las causas de esta sensación se deben al desarrollo de la economía capitalista, que transitó del capitalismo decimonónico hacia el imperialismo neocolonial del siglo XX. No hay temas, no hay objetivo en la vida, afirma el crítico, porque la sociedad ha cosificado, convertido en una mercancía anónima, a las personas.

En cambio, en nuestras cuatro novelas la disolución del personaje se debe más a causas de la intención del mensaje que quiere dar el autor. En el caso de la novela del resto de Europa, en particular la del *nouveau roman*, esta cosificación responde al deseo de experimentación formal, en el caso de los neorrealistas españoles, la experimentación formal tiene un segundo plano, y el conflicto social es lo más relevante para el creador.

El sometimiento de los personajes en las novelas de Kafka o Musil, por el contrario, no responde a una intención política deliberada de sus autores. En éstos el

sometimiento es por vía invisible, es un producto de la evolución de la sociedad contemporánea que cosifica a los hombres sin que haya de por medio una causa política. De las cuatro novelas la de Juan Goytisolo (y un poco la de Fernández Santos) es la que más se acerca a esta actitud. El autor, es evidente, no quiere atribuir a la sociedad la causa directa del conflicto. Es la actitud de que "mi personaje está mal y no sabemos por qué". La sociedad, por otro lado, también está mal, pero nada hay que me indique si existe una relación de causa y efecto entre estos dos malestares en la cultura española. En cambio en las otras tres, pero sobre todo con *El fulgor y la sangre*, la conexión entre problema social y colectivo es más claro.

El mundo fantasmagórico que ataca a los personajes de Kafka o Musil se parece, de entre estas cuatro novelas españolas, un poco al del protagonista de *Campos de Níjar*. Tienden a diluirse las causas del conflicto del protagonista de Juan Goytisolo. Este hecho nos recuerda, distantemente, la inmotivación de la angustia de los protagonistas de Kafka. Por otro lado hemos llegado a un enunciado de este ensayo: la relación de la novela de posguerra con la novela del siglo diecinueve. Es decir, estéticamente, el neorrealismo se ubicaría atrás de Kafka, que escribe a principios de este siglo.

Como colofón de este trabajo puedo señalar un último hecho. Novelistas franceses y españoles se reúnen en la isla Formentor en un congreso donde cada grupo va a decir su verdad. En él se evidenció que cada conjunto de intelectuales tiene sus muy particulares y opuestos puntos de vista. Patricia Martínez lo resume así:

En mayo de 1959 se celebra en Formentor el I Coloquio Internacional de Novela que reúne a escritores franceses y españoles. La postura de Robbe-Grillet y de

Butor se opone de forma radical a la de los novelistas españoles, partidarios de una finalidad social de la literatura.

Mientras los novelistas españoles afirman la superioridad de lo social sobre lo artístico, y anteponen el compromiso de la literatura para con la realidad a cualquier otra forma de compromiso, Robbe-Grillet rechaza toda trascendencia social de la novela y afirma que el máximo logro de la novela moderna reside en haber reivindicado la importancia de la dimensión formal de toda creación literaria. El novelista no puede intervenir en la historia de la sociedad, pero sí en la historia de su novela y, por lo tanto, el objeto de su arte no debe ser la materia social, sino la materia literaria, o lo que es su esencia misma, el lenguaje (1987, p. 69).

Para concluir diremos que, si algo define a la sociedad española de posguerra, después de la pobreza, es la violencia. Ciertamente han quedado atrás los años de máxima violencia impuestos por la guerra, pero innegablemente no está nada lejos el famoso y obtuso lema nacional de "viva la muerte". La violencia de la posguerra, reflejada en nuestras cuatro novelas, es más sutil pero no deja de ser un elemento definitorio de la conducta social. La muerte o sus sucedáneos están presentes por todas partes y ellos mismos son los *deus ex machina* que determinan el desarrollo de los acontecimientos en las cuatro obras que aquí analizamos.

Cara a cara se enfrentan vida y muerte y, parece, la segunda está dispuesta a no dejarse ganar la partida. La muerte como tema, mejor, como clímax de las novelas se presenta, como tantos otros elementos que ya hemos señalado, de forma simétrica en estas novelas. La vida, en cambio, sólo es una posibilidad, una luz lejana que promete surgir o sólo ser una imaginación, un efecto óptico. La muerte, como elemento definitorio de la trama, enfrenta su rostro en *El fulgor y la sangre* y

El Jarama contra la no muerte (y no precisamente la vida) en *Los bravos* y *Campos de Níjar*.

Referencias

- Aldecoa, I., (1996). *El fulgor y la sangre*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Buckley, R., (1973). "Problemas formales en la novela española contemporánea" en *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Península.
- Cela, C. J., (1994). *La colmena*. Madrid: Alfaguara.
- Fernández Santos, J. (1971). *Los bravos*. Estella(Navarra): Salvat.
- Freud, S., (1981). La neurastenia y la neurosis de angustia. En: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 183-198.
- Goldmann, L., (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso.
- Goytisolo, J. (1968). *Campos de Níjar*. Barcelona: Seix-Barral.
- Goytisolo, J. (1986). *En los reinos de Taifa*. Barcelona: Seix-Barral.
- Hugh, T. (1961). *La guerra civil española*. París: Ruedo Ibérico.
- Kierkegaard, S. (1984). *El concepto de la angustia*. México: Espasa-Calpe.
- Lukács, G. (1984). *Significación actual del realismo crítico*. México: Era.
- Martínez, P. (1987). Estudio introductorio . En: *El mirón*. Madrid: Cátedra, pp. 6-79.

Nora, E. G. d., (1974). *La novela española contemporánea (1939-1967)*. Madrid: Gredos.

Rico, F. & Ynduráin, D., (1980). *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea, 1939-1980*. Barcelona: Crítica.

Roberts, G., (1978). *Temas existenciales en la novela española de posguerra*. Madrid: Gredos.

Sánchez Ferlosio, R. (1993). *El Jarama*. Madrid: RBA Editores.

Sanz Villanueva, S. (1980). "La novela" en *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica.

Schopenhauer, A. (1983). *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa.

Villanueva, D. (1980). "Estructura y tiempo reducido en la novela" en *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica.