

fía y sentimentalismo se combinan para atenuar aún más la moderación que a su testimonio social le imponía la condición de funcionario de la República. Sólo en 1932, con *El crimen de Cuenca*, dará Garcitoral una novela eficaz en la protesta contra la negligencia de la justicia y la brutalidad de sus agentes. Sender prosiguió su empeño propagandístico del anarcosindicalismo en *Siete domingos rojos* (1932), donde combina con destreza la trama colectiva, referida a la huelga general promovida por los anarquistas, con la trama individual, la del periodista Samar partido entre su emergente conciencia revolucionaria y su amor por Amparo. Pero el tratamiento de esta segunda revela que el interés del escritor se dirige más al individuo que a la muchedumbre, más al hombre que a la masa que acaba por disolverlo. La virtud principal de los revolucionarios, al igual que de los campesinos en *Imán*, es su *hombría*, término que Sender utiliza para referirse al altruismo y solidaridad de los luchadores por la justicia social frente al egoísmo recalitrante de los liberales burgueses, culpables de que se perpetúe la desigualdad en el reparto de la riqueza. La preocupación por el hombre singular y complejo, en el que Sender reconoce una aspiración trascendente a la salvación a través de la utopía sociopolítica o a través de la promisión religiosa, como en el cristianismo, determinará su alejamiento de la narrativa de combate tras la guerra tanto como el sesgo humanista y refractario al doctrinarismo rígido de sus novelas de los años treinta. Sin revolución moral individual no cree Sender que sea posible la revolución social.

Tampoco puede decirse que la índole de literatura social de Manuel D. Benavides, autor de *Un hombre de treinta años* (1933), se sustente en una doctrina rígidamente marxista. Benavides procedía de la literatura de consumo de los años veinte, mezcla de relatos pseudopornográficos, anarquizantes y misticistas, que él mismo, en la citada novela, condena a la hoguera en un simbólico auto de fe del que no se salva cervantidamente ni su propia obra. Su narrativa documental, alentada por un mesurado autobiografismo, sirve a la denuncia del presente. En *Un hombre de treinta años* vuelve a plantearse el nacimiento al compromiso de un intelectual, el periodista Ramón Arias al que alude el título, que es testigo de hechos trágicos como la matanza de Casas Viejas y que poco a poco evoluciona hacia posiciones próximas a la lucha obrera. Benavides no rebajó las exigencias estilísticas de su prosa y brindó con esta obra, que sin embargo contiene declaraciones contrarias al intelectualismo y al arte como actividad exclusiva del espíritu, una de las mejores novelas sociales de la época. Su siguiente novela, *El último pirata del Mediterráneo* (1934), pierde el equilibrio entre periodismo y ficción en detrimento de la segunda y se convierte en un reportaje sobre el empresario Juan March, camuflado bajo el

nombre de Juan Albert. En esta progresión hacia lo verídico testimonial era lógico que desembocara en el reportaje *La revolución fue así* (1935), que iba a depararle graves contratiempos.

El llamado bienio negro, 1933-1935, marcado por un incremento de la tensión social y un repliegue a posiciones conservadoras del gobierno republicano, supuso paradójicamente el principio del declive de la novela social. Los disturbios, las huelgas, las insurrecciones de Cataluña y el País Vasco, la atroz represión de los mineros asturianos, hicieron que algunos escritores comprometidos (Díaz Fernández, Sender, Benavides) arrumbaran la ficción y se pasaran al reportaje para dar testimonio de los acontecimientos. Arconada, no obstante, insistió en la narración revolucionaria sobre el campo, reiterando los esquemas maniqueos propios de la novela folletinesca, en *Reparto de tierras* (1934). Por su parte, Arderús, en su novela *Crimen* (1934), retornó a sus orígenes estéticos en el expresionismo, a los ambientes morbosos de sus relatos de los años veinte y a su conocimiento de las estructuras del folletín popular para conjugarlos con un deber de denuncia del que no deserta. El nihilismo del novelista, transitoriamente mitigado por el optimismo revolucionario, refluye ahora para corroer las esperanzas de que el escritor pueda coadyuvar al cambio social. El protagonista, Arturo, es un escritor revolucionario que pasa hambre y al que nadie lee, en el que cabe ver un trasunto del propio Arderús. Si *Crimen* se deja interpretar como una alegoría «del fantasma de los poderes tradicionales revividos para atenazar de muerte a la república»²⁶, en *La noche de las cien cabezas. (Novela en tiempo de delirio)* (1934) también recurre Sender a la construcción alegórica acogiéndose a la tradición literaria del juicio del trasmundo (la *Danza de la muerte* medieval o los *Sueños quevedianos*) para someter a implacable crítica los diversos grupos sociales y expresar la fe en la subversión de las estructuras sociales corruptas y el triunfo de la clase obrera. La última novela de Sender antes de la guerra, *Míster Witt en el Cantón* (1936) se refiere a las terribles circunstancias del presente de manera oblicua, situando la acción en el pasado, en la sublevación federalista de Cartagena en 1873. Esta novela histórica, que ha sido considerada casi unánimemente la obra maestra del autor antes de la guerra, representa técnicamente la vuelta a un realismo tradicional e ideológicamente la expresión de su desconfianza en la capacidad de las masas guiadas por líderes absortos en un idealismo utópico para llevar adelante la revolución proletaria²⁷.

²⁶ Víctor Fuentes, «La novela social española 1927-1936...», art. cit., p. 20.

²⁷ Francis Lough realiza un excelente análisis de la confianza y desconfianza de Sender en la posibilidad de una revolución marxista en *Politics and Philosophy in the Early Novels of Ramón J. Sender, 1930-1936. The Impossible Revolution, Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1996.*

Otros autores de menor entidad cultivaron una narrativa más o menos crítica con la España republicana. Luisa Carnés, por ejemplo, que había empezado a escribir cuentos en los años veinte, publica *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934), donde denuncia las condiciones laborales y vitales de las trabajadoras de los salones de té; José Mas, que como Acevedo o Ciges Aparicio pertenecía a una generación anterior, refleja la miseria del campo andaluz en *El rebaño hambriento en la tierra feraz* (1935), después de haber satirizado el nuevo régimen republicano y a sus políticos (todos bribones) en *En la selvática Briboncia* (1933); más meritoria me parece la obra de la peruana Rosa Arciniega, que tuvo una resonancia nada desdeñable con *Engranajes* (1931), *Jaque-mate* (1932) y *Mosko-Strom* (1933), defensora de una narrativa de masas, prendida de los «grandes conflictos colectivos», pues eso es «lo humano», como declara en el preliminar de *Engranajes*.

Acaso el acontecimiento novelístico de 1934, visto desde la actualidad, fuera la aparición de un nuevo autor, Andrés Carranque de Ríos, que sale a la grisácea luz pública con *Uno*, novela prologada por Pío Baroja y que parece escrita bajo la advocación del novelista vasco, a quien había conocido durante el rodaje de *Zalacaín el aventurero*. La llaneza del estilo, la habilidad para los diálogos y el engarce de escenas, el realismo hecho de apuntes rápidos y pinceladas descriptivas emparentaba la escritura de Carranque con la de su prologuista. El joven escritor echaba mano de su azacaneada vida como surtidor principal de la materia narrativa: «servicio militar», «la cárcel» y «la calle» serán las estaciones de paso del protagonista y los títulos de las partes de la obra. Pero Carranque dará en su brevísima carrera, iniciada en 1934 y truncada en 1936 por un cáncer de estómago, dos novelas más, *La vida difícil* (1935) y *Cinematógrafo* (1936) y una apreciable cantidad de cuentos en la prensa que, en el momento de su prematura muerte a los treinta y cuatro años, preparaba para publicarlos en volumen. De la narración subjetiva de *Uno*, desde la que se ejercía una crítica social no inducida por partidismo alguno sino brotada de la experiencia amarga del autor en su confrontación con la realidad, evolucionó hacia la narración fragmentaria de vidas cruzadas, en las que practica el contrapunto simultaneísta y en la que la denuncia de las heridas sangrantes del cuerpo social se realiza por medio de su exhibición a la luz cruda del objetivismo narrativo. Obreros, mendigos, prostitutas, desclasados en general pululan por estas novelas, se asoman y desaparecen configurando un universo azaroso y carente de sentido del que no sólo se desprende una protesta social sino una impresión de oquedad y absurdo que prefigura el existencialismo que tomará carta de naturaleza pocos años después. Con

Cinematógrafo, la novela social revolucionaria había caducado. Un año antes, en 1935, Carranque había participado en el proyecto de una novela colectiva impulsado por Ramón J. Sender, *Historia de un día de la vida española*, publicada por la revista *Tensor* como obra de veinticuatro escritores anónimos, entre los que estarían Arconada, Arderius y María Teresa León²⁸, pero su contribución, si verdaderamente se envió, quedó integrada sin costuras en esa narración de muchas manos²⁹.

En 1934 se lamentaba en *La Nación* de Buenos Aires Benjamín Jarnés de que cada día aumentaba más la angostura, cuando no la ceguera, en la mirada a la realidad de los escritores limitados por el entusiasmo partidista, y se sorprendía de que la epidemia del mesianismo y el combate político afectara a géneros como la novela, que en lugar de concentrarse en un fragmento de vida pasaba a convertirse en arma arrojada contra el enemigo, en panfleto, en tratado de estrategia o en colección de arengas, con lo cual el «historiador futuro, al querer ver claro en estos días, deberá ante todo poner frente a frente las legiones de nuestros libros y, con toda calma, hacerlos entrar en pelea. Y habrá de ser muy experto jefe de Estado mayor para encontrar la verdad en el punto de choque»³⁰. Durante muchos años este careo fue imposible porque el historiador actuaba desde una determinada afinidad ideológica y, en consecuencia, con prejuicios respecto al valor de los autores y las obras que estudiaba, se inscribieran en la esfera de la «deshumanización» apolítica o lo hicieran en la del neorromanticismo revolucionario. Creo que hoy es posible contemplar y estudiar la extraordinaria literatura narrativa de los años anteriores a la guerra sin que la afición política hipoteque los resultados. Carranque desenmascaraba en *Cinematógrafo* los falsos oropeles de la industria cinematográfica, mientras Jarnés, ese mismo año, en la definitiva versión de *Viviana y Merlín* (1936), entregaba el mágico artilugio de un proyector a la hechicera Viviana, símbolo de la seducción y la gracia, para que encandilara para siempre a Merlín, quintaesencia de la sabiduría y la ciencia. La narrativa española de los años treinta anduvo los muchos caminos entre el desvelamiento de las disfunciones sociales y la salvación por la plenitud humana a que invita el arte, pero prácticamente todos los creadores, sin distinción ética o estética, fueron enterrados, unos en el exilio y otros literalmente, por la pesadilla ominosa del totalitarismo.

²⁸ El dato lo ofrece Gonzalo Santonja en *La novela revolucionaria de quiosco, 1905-1939*, Madrid, El Museo Universal, 1993, p. 164.

²⁹ Existe edición facsimilar con prólogo de José Domingo Dueñas y un estudio de Marshall J. Schneider publicada en Huesca por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en 2001.

³⁰ «La política y sus límites», *La Nación*, 7 de enero de 1934.