

bada se asienta en un millón de muertos, se ha encenagado en su propio egoísmo olvidándose de su responsabilidad social»³². A ello añade el indispensable comentario sobre el encubrimiento colectivo y cómplice sobre «la base de frases huecas y altisonantes» [*ibid.*], mientras en la página siguiente se encarga de exigir a Nieves Conde una temática más ambiciosa y superadora de los paisajes de fondo y ambientales que utiliza en *Los peces rojos* [*ibid.*].

Pero también durante esta etapa de *Alcalá* regulariza su colaboración Juan Emilio Aragonés, crítico de teatro habitual de la prensa del SEU, autor de varios libros de poemas y teórico de un teatro testimonial en diversos artículos en *Revista* o *Juventud*. Como poeta, al igual que Arroita, muy menor, publicó con pocos años *Nada más lo que soy* (1948), dedicado a Valverde, muy ingenuo y con la dicción sentimental por depurar. Le sigue *El pan y la sal. (Punto y aparte)*, de 1952, crónica de una educación sentimental que mejora el anterior con ejercicios metafóricos sobre imágenes del José Antonio más habitual en el Frente de Juventudes y deudas explícitas a Ridruejo, Jorge Guillén y Salinas. En la «Justificación» anuncia el futuro paso del *yoísmo* a «una dominante dimensión social», lo que trata de cumplir en *El noticiero* (1965), donde distribuye su experiencia biográfica según la lógica de las secciones del periódico. Puede reseñarse como su mejor e interesante resultado un poema largo en torno a la infancia y la guerra, en la línea del lenguaje coloquial y estilo directo del libro, «Antiguo porvenir», de este mismo *El noticiero*³³.

Una apretada selección de sus ensayos sobre teatro, junto con los de *Alcalá*, los publicaría en 1955 con el título *El teatro y sus problemas*. Sus criterios estéticos son flexibles y oscilan desde la aceptación entusiasta de la obra de O'Neill (*Alcalá*, 47-48, 10-I-1954) hasta retrotraer las innovaciones de obras de Ionesco como *La lección* y *La cantante calva* a Miguel Mihura y Jardiel Poncela (65, 10-II-1955). Merece la pena destacar, sin embargo, su acuerdo de base con las posiciones de Alfonso Sastre, de quien ha de mostrarse notablemente cerca en la teoría de un teatro de compromiso y testimonial (frente al desacuerdo de, por ejemplo, Eusebio García Luengo, con quien ambos mantendrían diversas polémicas en *Índice y Revista*).

El importante matiz que lo separaba de Sastre era más anecdótico entonces de lo que pueda serlo en la actualidad. En 1971 había de manifestar su sorpresa por «el hecho de que, junto a la condenación de las fórmulas evasivas e inhibitorias, no conste [en la teoría de Sastre] la del teatro comprometido, igualmente pernicioso, por cuanto toma de la reali-

³² Cf. *Alcalá*, 77 (10-oct.-1955), [p. 14].

³³ *Madrid, Ed. Nacional, 1965, pp. 49-59.*

dad la parcela afín a los intereses de la facción en la que militan sus realizadores» [1971: 27]. Eran ya otras épocas, pero años atrás y a propósito del estreno de *Escuadra hacia la muerte* por el TPU, con dirección de Gustavo Pérez Puig, recordaba los artículos de Sastre de *La hora* para apreciar la

absoluta fidelidad a sus previas convicciones en el orden teatral. Sastre ha dado, para muchos inesperadamente, un recio aldabonazo en las puertas del teatro español. (...) Porque se trataba de agitar los espíritus y Sastre lo ha conseguido ampliamente. Y esto ha sido posible utilizando materiales de absoluta honestidad artística³⁴.

Llama la atención la paráfrasis del propio Sastre que usa para caracterizar el estreno de *Escuadra...* («No realismo anecdótico sino realidad profundizada»), y más aún ese subrayado tan típico de las intenciones contradictorias de estos equipos culturales al hacer notar que los cinco soldados y el cabo que protagonizan la obra se adaptan al Teatro de Escuadra que exige el Frente de Juventudes [*ibid.*]. Pero también había de figurar Aragonés en 1955 entre los firmantes de las conclusiones del curso que dirige Alfonso Sastre en la Universidad Menéndez Pelayo sobre «Problemas actuales del teatro en España». Eran los aspectos industriales y estructurales del teatro como institución los que había abordado aquel curso, cuyas conclusiones suscriben también, entre otros, José María de Quinto, Delgado Benavente, Martín Recuerda o Rodríguez Buded³⁵.

A propósito del libro citado de Aragonés, el propio Arroita expresaría su acuerdo con las fórmulas propuestas por el crítico de *Alcalá*. Comparte con él la confianza en el futuro creativo de Buero Vallejo y Sastre, «aunque en cierta medida tampoco sea el suyo un teatro testimonial; lo que sí tiene es interés dramático, fuerza literaria y problemas humanos»³⁶. El enfoque de Alfonso Sastre no se limitaba a esta premisa genérica. En la misma *Alcalá* habían aparecido algunos de los materiales que después recogería en los distintos manifiestos publicados o en libros que los reelaboran y ordenan como *Drama y sociedad*, de 1956, y *Anatomía del realismo*, de 1964. En el primer número (25-I-1952) de *Alcalá* escribe sobre *La muerte de un viajante* de Arthur Miller (que ocupará en el 3 (25-II-1952) también a Alfonso Paso) y poco después se identificará con los postulados críticos del novelista norteamericano Upton Sinclair,

³⁴ Juan Emilio Aragonés, «Alfonso Sastre y las trágicas preguntas», *Alcalá* (28-29, 25-marzo, 1953), [p. 22].

³⁵ Cf. Juan Emilio Aragonés, «Problemas actuales del teatro en España», *Alcalá*, 76 (sept.-1955), [pp. 14-15].

³⁶ M. Arroita, «El teatro y sus problemas», *Alcalá*, 74 (julio-1955).

con el título expresivo de «Seis mentiras excluidas por Upton Sinclair». Y nótese, una vez más, la rentabilidad que como referencia crítica y cultural obtuvo la literatura social norteamericana de entreguerras³⁷.

La novela social y la cultura del SEU.

El olvido de Arroita o Aragonés ha silenciado un grado de acuerdo considerable entre los más fieles redactores de una significada prensa seuísta y quienes encarnarían la respuesta literaria al régimen desde frentes muy activos, como Castellet o Alfonso Sastre. Sin embargo, esa coincidencia debe ser evaluada como exponente tanto de la crisis ideológica del falangismo como de la textura contradictoria y específica de una cultura del SEU. La motivación política que auspició una novela social, en los primeros años cincuenta, constituye una explicación acertada de aquel movimiento mientras no aspire a definir con demasiada precisión la ansiedad de la que surge, que es, en sustancia, ética. Ni las primeras novelas de Fernández Santos, Sánchez Ferlosio o Ignacio Aldecoa, ni la crítica de Juan Ferrater o Castellet, están concebidas desde horizontes políticos marxistas definidos –aunque puedan utilizar ingredientes con ese origen y hasta una inspiración sartreana– ni el apoyo político que encuentra Arroita para su particular programa literario se define únicamente por su ortodoxia falangista. Su motivación política, *como revés de la realidad del régimen*, es compartida tanto por candidatos previsibles a una inminente oposición de izquierdas, mejor organizada y vertebrada a través del PCE, como por fieles falangistas descontentos, formados en el Frente de Juventudes y leales a los puntos programáticos.

Los orígenes de la complicidad están por debajo de las posibilidades de catalogación que ofrecen proyectos políticos que en esos momentos carecen de consistencia, identidad y estructura interna suficientes. Ha de llamar la atención esa coyuntural sintonía estética de actitudes en última instancia opuestas. En otras palabras: el trasfondo que explica a Sánchez Ferlosio y Fernández Santos, a Aldecoa y a Goytisolo, a Martín Gaité y a Alfonso Sastre, la gestación de una literatura crítica y de vocación opositora, se fraguó no sólo aprovechando circunstancialmente la prensa falangista, seuísta, sino contando también con su complicidad y su respaldo explícito, institucional pero muy transitorio.

Es un punto controvertido que invita a revisar alguna de las hipótesis manejadas por Joan-Lluís Marfany y, seguido de cerca, por Barry Jordan, en sus respectivos estudios sobre la novela española de posguerra. Por

³⁷ Los dos artículos citados están recogidos en Alfonso Sastre, *Drama y sociedad* [1956: 77 ss. y 129 ss].

una parte, Marfany había identificado para los años cuarenta el eje ético y estético básico de un cierto modelo de escritor falangista –próximo a las poéticas diseminadas en esos años por Cela– en estos términos:

L'escriptor ha de refusar la literatura com a engany o com a frivolitat i ha d'escriure només la veritat nua i crua. Com és logic, en el context «apoteotic» i color de rosa de la literatura oficial de postguerra, aquesta actitud havia d'assolir connotacions subversives de revolta [1976: I, 54].

La caracterización así hecha de una literatura la absuelve de toda eventual carga histórica y política. Es un oportuno matiz para una literatura tremendista que carece tanto de objetivo histórico como de intencionalidad transformadora porque su significación es la protesta en sí misma y como tal intransitiva.

Sin embargo, no es del todo exacto prolongar hasta los jóvenes seuístas y falangistas de los cincuenta ese mismo modelo literario teórico. Hay cambios sustanciales en su actitud ideológica y moral. La conciencia de la frustración estimula la búsqueda de caminos literarios nuevos para una crítica y una transformación que no han tenido lugar por la vía que creyeron conquistada, la vía política del Estado. Desde el punto de vista de la crítica social e ideológica, era este uno de las fundamentales deficiencias del ensayismo de los años cuarenta: una crítica sin nudos con un sentido pragmático e incapaz de precisar los objetos concretos de su protesta.

Barry Jordan ha hecho hincapié en un desfase no muy convincente en relación con la evolución de la estética social. Tras anotar la búsqueda falangista de una idea romántica de la verdad en literatura, fuera de la herencia simbolista y estetizante, puntualiza que esos propósitos fueron en realidad conquistas de los años cincuenta a manos de los jóvenes que pasarían a engrosar en los manuales las nóminas de la generación del medio siglo [1990: 35-36]. Lo que conviene precisar es que también en los años cincuenta mantuvo el SEU esa misma demanda de realismo duro y franqueza expresiva, de autenticidad vital, porque respondía artísticamente a su propia situación ideológica. Esa apuesta no fue mera retórica sino la expresión de una necesidad: romper la burbuja verbal del régimen en el que creían, facilitar la evolución de un Estado en el que confiaban y al que se querían y expresaban fieles. La crítica de la prensa seuísta aprobó el nuevo realismo de unos escritores que eran o habían sido colaboradores más o menos estables de sus páginas, y la leyeron como éxitos concretos y propios.

El malentendido duró hasta que se redefinieron mejor las distintas posiciones porque estaba basado en una coyuntural confluencia de intereses, que a unos los instalaría finalmente en la burocracia del Estado y a los otros empezaría por excluirlos. De ahí el acierto de la hipótesis básica de Jordan: