

tos en España, pues la siguiente habría de editarse en su breve exilio mexicano. Si Antoniorrobes prácticamente cierra su obra en 1932, Antonio Botín Polanco se encuentra en plena eclosión inventiva, pues sus dos mejores novelas ven la luz estos años: *Virazón* en 1931 y *Logaritmo* en 1933, ambas tributarias de una estructura fragmentaria del discurso y de la jovialidad, ya algo ajada, propia de los años veinte. Precisamente en 1934 publicó su último ejercicio vanguardista bajo el título *Peces joviales*, una suerte de alegoría situada en el fondo del mar que tiene leve textura narrativa y clara intención recusatoria de la sociedad burguesa. No hay que irse lejos en el tiempo para tropezar con una excelente narración que combina humorismo y escritura depurada a la manera del arte nuevo: *Miss Giacomini*, del mallorquín Miguel Villalonga. Esta novela breve se estampó en 1934 en la revista *Brisas* y le costó a su autor ser tildado de reaccionario debido a la ausencia de reflejo en la obra de la conflictividad social. Irónicamente, cuando se reeditó en volumen en 1941 gracias a José Janés causó la impresión de ser una obra intolerablemente revolucionaria, algo de lo que Villalonga, muy enfermo, no podía sino reírse.

Como se ve, los vientos furiosos que soplaban desde la caída de la monarquía y que modificaron el paisaje editorial español, no impidieron que los modos narrativos fraguados en las trincheras del arte nuevo siguieran rindiendo sus frutos, casi siempre penetrados por el escalofrío de la agitación social, un escalofrío que no se expresaba en forma de conflicto colectivo, como en la narrativa «de avanzada», sino en forma de desasosiego o quebranto individual. Es lo que sucede en las novelas que Benjamín Jarnés escribió o reescribió en los años treinta: *Escenas junto a la muerte* (1931), *Lo rojo y lo azul* (1932), *Tántalo* (1935), la segunda versión de *Locura y muerte de Nadie* (1937 pero publicada en 1962) e incluso la segunda y muy ampliada edición de *El profesor inútil* (1934), además, por supuesto, de su novela de la guerra, *Su línea de fuego*, de la que se estampó un fragmento en *Hora de España* pero cuya edición completa hubo de esperar hasta 1980. Se trata de novelas muy relevantes que conviene leer a la luz cruzada del pensamiento del autor y del contexto social coetáneo. También el narrador mallorquín Mario Verdaguer muestra cómo la fidelidad a los modos compositivos de la novela más innovadora no impedía poner de manifiesto la profunda desazón del intelectual escindido entre el creador atemporal y su función de conciencia crítica de la Historia. Después de tres años de silencio tras *La mujer de los cuatro fantasmas* (1931), publicó en 1934 *Un intelectual y su carcoma*, una novela que mereció de Joaquín de Entrambasaguas, poco proclive en general al experimentalismo, el juicio hiperbólico de «una de las mejores novelas de la literatura con-

temporánea»²². Es, desde luego, una de las más pesimistas acerca de la sinrazón que se esconde en el intelectualismo a ultranza, una de las más turbadoras narraciones sobre la problemática vinculación del creador moderno con el mundo en torno, donde todo se disloca, muere y se desvanece. Sería un dislate mayúsculo considerar esta novela «deshumanizada». Más juego intrascendente encontramos en *Fábula verde* (1933), la novela protagonizada por vegetales que le fue rechazada a Max Aub por Fernando Vela y que, escrita después de la recreación del mito de Fedra e Hipólito que es *Geografía* (1929), constituye su aportación a la ficción vanguardista menos contemporizadora con el realismo. Entre 1932 y 1934, Aub publicó una pieza maestra, *Luis Álvarez Petreña*, en la revista *Azor*, dirigida por el falangista Luys Santa Marina, y en 1934 como libro, sin que transpareciera en el texto de la novela su ya activo compromiso político antifascista. También en 1935 aparece en edición casi secreta el relato surrealista *Crimen*, del canario Agustín Espinosa. Otros autores iban a seguir cultivando una narrativa lírica (Ernestina de Champourcín en *La casa de enfrente*, 1936) o livianamente irónica, apenas tocada por los conflictos sociales, como Ramón Ledesma Miranda en *Evocación de Laura Estébanez* (1932) o los cuentos de *Saturno y sus hijos* (1934), aunque fueron los menos.

Otros no pudieron ser inmunes al disturbio histórico, a la injusticia y el sufrimiento, y avanzaron por la trocha neorromántica abierta desde la revista *Post-Guerra* y preconizada por Díaz Fernández en su ensayo de 1930. Buscaron describir las condiciones vitales de la clase trabajadora y del campesinado poniendo el acento en la explotación, la miseria y el atraso, pero también enfocaron el tema del escritor o periodista de extracción burguesa que toma conciencia política y lucha por transformar la sociedad. Con el fin didáctico e ingenuo de llegar a todos los lectores, en especial al proletariado, optaron por una representación realista de los hechos narrados y por un estilo que tendió a la sobriedad y el dinamismo periodístico. Con todo, el deseo de ser directos e inteligibles para inculcar en el lector la sed de justicia social e inducirle a la acción, no se resolvió en un realismo escolástico, ni a la manera del realismo crítico de György Lukács, observante de unidades de acción, lugar y tiempo y sujeto a un severo objetivismo, ni al realismo dogmático de Andrei Zhdánov, surgido del Primer Congreso de Escritores Soviéticos en agosto de 1934. El neorealismo de los años treinta estuvo demasiado traspasado de subjetivismo narrativo para acercarse al modelo lukácsiano y se fraguó en una generación demasiado

²² En el prólogo que antepuso a la reedición en *Las mejores novelas contemporáneas*, t. VIII, Barcelona, Planeta, 1961, p. 1290.

ansiosa de libertad como para ceñirse a ninguna disciplina encorsetadora. Por otra parte, el estilo no fue en todos ni sobrio ni despojado de las imágenes y metáforas que habían caracterizado la prosa literaria joven de la década anterior. Más cierto es lo contrario. Los más relevantes novelistas utilizaron tropos, a veces restallantes en su novedad (ocurre a menudo en la obra de Arderius), pagaron su tributo a Ramón diseminando greguerías en sus textos, jugaron con las antítesis y las prosopopeyas, no eludieron la falacia patética del romanticismo por la que la naturaleza se conmovía con los personajes ni desterraron la digresión como un procedimiento que les permitía injertar en el relato una homilía política o moral. Durante unos años concibieron el arte como un instrumento de cambio social y le devolvieron una significación trascendente que el arte nuevo le había negado. Pero es dudoso que todos quisieran poner la literatura al servicio de la política. Pudo ser así en los casos de Arconada y Arderius desde 1931, pero no en otros. Díaz Fernández dejó muy claro que no defendía una literatura proselitista ni supeditada a fines políticos, puesto que no aceptaba ninguna instrumentación ideológica del arte como la que realizaban los «literatos católicos»²³. En cuanto a los dos novelistas más importantes aparecidos en la década funesta, Ramón J. Sender y Andrés Carranque de Ríos, el primero confesaba (otro asunto es que lo creamos): «Yo no he creído nunca que la novela deba ser un vehículo de propaganda política»²⁴, mientras que Carranque dista de ser un narrador de intención revolucionaria y ofrece en su breve y brillante obra narrativa un retablo de héroes tentados «más que por la acción y lucha política [...], por la huida»²⁵.

La novela revolucionaria-proletaria hay que buscarla en *Campesinos* (1931) de Arderius, *Los pobres contra los ricos* (1933) y *Reparto de tierras* (1934) de Arconada. Se trata de novelas beligerantes contra la política agraria del gobierno republicano, escritas desde la militancia en el Partido Comunista, en las que los campesinos son tratados como héroes y la oligarquía terrateniente como un cúmulo de perversiones. El mismo año de *Campesinos*, Sender publicaba su segunda novela, *O.P. (Orden Público)*, en la que hace una inequívoca apología del anarcosindicalismo, al que se adscribe por entonces, y lanza una dura andanada contra el sistema policial y carcelario como parte del aparato represivo del orden burgués. Sin salir de 1931, Alicia Garcitoral publica *El paso del mar Rojo* donde autobiogra-

²³ El nuevo romanticismo, *ed. cit.*, pp. 78-83.

²⁴ En el prólogo a sus Obras completas, I, Barcelona, Destino, 1978, p. 25.

²⁵ La certera observación es de José Luis Fortea, el mejor estudioso de la obra del escritor, en el prólogo a su Obra completa, Madrid, Ediciones del Imán, 1998, p. 35.