

El arte y la revolución: una lectura de *El tungsteno*

En el carnet de 1929-1930, Vallejo escribe: «La política lo penetra todo ahora. Se difunde enormemente. De ahí que los intelectuales se meten en ella y no siguen indiferentes como antes. Porque siempre ha habido injusticia y se ha muerto de hambre el obrero y lo han baleado. Y nadie dijo nada. Hoy la conciencia política se agranda y se transparenta».¹

La observación vallejana es correcta. En España, dentro del círculo intelectual, un grupo de jóvenes trata de superar el supuesto apoliticismo dogmatizado por Ortega con nuevas formas novelescas comprometidas social y políticamente. Estos jóvenes, conocidos por el nombre de escritores de *avanzada*,² dan su primer paso en 1926, con la publicación de *La duquesa de Nit*, novela de Joaquín Arderías.

Dos años más tarde, *La Gaceta Literaria* da cauce a ciertas polémicas que indican una inexorable evolución de los intelectuales hacia la toma de partido. En los años siguientes de 1929-1930, una serie de escritores inauguran la corriente que dio en llamarse *novela social*, «al tiempo que Ortega, en los folletones de *El Sol*, lamenta *La rebelión de las masas*. Pero seguramente el primer hito decisivo del camino hacia la ruptura se encuentra en 1924 con la publicación de *Deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, que constituyó al mismo tiempo, el punto culminante de la separación entre lo intelectual y lo popular».³

El rótulo de *novela social* es ambiguo. Bajo él pueden agruparse dos tendencias perfectamente delimitables: la novela de combate y la de denuncia. En la primera, el autor concibe su obra como arma a emplear en la lucha de clases y tribuna desde la que ganar adeptos. No se trata simplemente de exaltar una determinada ideología humanitaria; ahora, la denuncia social va hermanada con el doctrinarismo político.

La novela de denuncia propiamente dicha, dentro del ámbito de la literatura española, empieza a escribirse a mediados del siglo XIX, cuando la clase obrera toma conciencia de su situación y plantea sus reivindicaciones. Dentro de esta línea se ubicaría *El metal de los muertos* de Concha Espina y algunas obras de Vicente Blasco Ibáñez,

¹ «Apéndices» a El arte y la revolución, volumen 4 de las Obras Completas de César Vallejo. Barcelona, Laia, 1978, p. 148.

² Víctor Fuentes, La marcha al pueblo en las letras españolas. Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, especialmente pp. 75-94.

³ Luis Fernández Cifuentes, Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República. Madrid, Gredos, 1982, p. 309.

quien, como afirmaba Francisco Pina en 1930, «sintió y expresó los problemas de una manera puramente sentimental y romántica, más propia del artista que del sociólogo».⁴

La novela que desde finales de los años veinte se escribe en España bajo el rótulo de *social*, después del lúdico período de vanguardia, es decididamente novela de combate.

No significa esto que el enfrentamiento entre la novela social y la vanguardista sea absoluto. La esencial diferencia entre una y otra consiste en la antagónica actitud ante la función del escritor y su obra en la sociedad, por cuanto la novela social incorpora los logros formales de la narrativa española en los tres primeros decenios del siglo. De hecho, *El blocao* (1928) de José Díaz Fernández, la primera novela social que adquirió cierto prestigio entre los intelectuales, un experimento formal, un juguete artístico como los relatos vanguardistas de los Jarnés, Espina y Ayala, no dejó de provocar la voz de alarma del primero de éstos desde la *Revista de Occidente* (agosto 1928) al comprender que el texto de Díaz Fernández se dirigía fundamentalmente al corazón, no a la cabeza, y que tenía el «propósito meditado de actuar directamente en (...) las muchedumbres».⁵

Más decisiva que la propia tradición hispánica en el surgimiento de la novela social fue la notoria presencia de las novelas de guerra y las rusas.

Las primeras, de éxito más intenso pero también más efímero —apenas 1929-1930—, eran fundamentalmente obra de soldados alemanes que novelaron sus recuerdos diez años después del armisticio. Para ello contaban con el modelo que los soldados novelistas de la Alianza, sobre todo Barbusse⁶, elaboran apenas acabada la gran guerra. Estas novelas, con procedimientos narrativos tomados del viejo naturalismo y en un estilo que ignoraba el agotador juego de imágenes y sonoridades poéticas tan caro a los vanguardistas españoles, conservaron el proselitismo político de sus predecesoras, así como las escenas emocionantes o conmovedoras y al protagonista colectivo y derrotado.⁷

Las novelas rusas, centradas en el fenómeno reciente y pasional de la revolución y en la construcción del nuevo orden socialista, presentaban como novedad más evidente el tratamiento dado a los personajes. Los novelistas rusos no distinguían a cada uno de sus personajes con una serie de rasgos peculiares; más bien, tendían a subrayar lo que tenían en común, de manera que las psicologías individuales perdían relieve ante los valores e intereses de grupo. De forma más explícita, estos nuevos autores rusos —que, en opinión de Francisco Ayala, eran también vanguardistas— no sólo recuperaban el tipo para la novela, sino que hacían del hombre masa el protagonista de sus relatos.

El éxito de estas novelas en España, de las que se tradujeron casi un centenar entre 1926 y 1936,⁸ se explica, al menos, por dos razones. La primera, por la técnica realista con que estaban escritas, familiar al lector español formado en la novela burguesa decimonónica, todavía dominante en sus gustos. Así parecen sugerirlo los comentarios

⁴ Francisco Pina, *Escritores y pueblo*. Valencia, Cuadernos de Cultura, 1930, p. 13.

⁵ Citado por Fernández Cifuentes, *ibíd.*, pp. 353-354.

⁶ De Barbusse traduce Vallejo *Elevación en 1931, año de la escritura y publicación de El tungsteno*.

⁷ Vid. Fernández Cifuentes, *ibíd.*, pp. 286-286 y 307.

⁸ Víctor Fuentes, *ibíd.*, ofrece un listado bibliográfico de estas novelas, pp. 178-180.

hechos por Gómez Baquero y Luis Bello desde *El Sol*, que las juzgan *profundamente humanas* y escritas no sólo para profesionales de la literatura.⁹

La segunda razón, y no la menos importante, es su ideología revolucionaria, compartida —es de suponer— por muchos españoles; dado que el gusto o disgusto que el lector recibe al enfrentarse a una novela no es exclusivamente *estético*, sino ideológico.¹⁰

Posiblemente desde esta explícita perspectiva ideológica, y no desde la disyuntiva populares-intelectuales, deba interpretarse el favor que gozaron las novelas de guerra y las rusas, así como su determinante influjo en el surgimiento de la novela social española.

Por supuesto, el compromiso militante que experimenta la narrativa en España no es único en el contexto europeo. El fenómeno es mucho más vasto. La mencionada novela rusa surgida tras la revolución desempeña, dentro y fuera de las fronteras soviéticas, una importante tarea de concienciación entre lectores. Incluso un autor comprometido antes de la revolución como es Barbusse evolucionará en su pensamiento por influjo de esta novela rusa, fundando en 1919 con otros intelectuales progresistas el grupo *Clarté*, liga de solidaridad intelectual para el triunfo de la causa internacional. Este proceso culmina con la proclamación del realismo socialista en 1934, en el Congreso de Escritores de París. En una época marcada por eventos político-sociales de gran relieve (consolidación de la revolución soviética y del estalinismo, crisis económica de los años treinta, advenimiento del Frente Popular en Francia, institución de regímenes totalitarios en Italia, Alemania y Portugal, primicias políticas de la Segunda Guerra Mundial, etc.) no puede extrañar tal resolución.

Hispanoamérica, que es parte del fenómeno civilizador occidental, no es ajena a este proceso histórico-literario. Síntoma evidente de ello es la intensa relación que mantienen escritores hispanoamericanos y europeos. Así, en septiembre de 1919, la revista madrileña *Cosmópolis* publicaba el manifiesto de *Clarté*, en el que se solicitaba la adhesión moral de los intelectuales españoles e hispanoamericanos. La llamada tuvo mayor eco como movimiento en Hispanoamérica que en España. En Argentina estuvo dirigido por José Ingenieros y la revista *Claridad* fue su órgano difusor; en Cuba, A. Baralt fue su secretario; en México su tribuna fue *El hombre libre* y en Perú ejerció su influencia sobre Mariátegui y la creación de *Amauta*.¹¹

Precisamente de Mariátegui apareció en mayo de 1926 un informe sobre Barbusse en la revista española *El Estudiante*, de la que con el tiempo surgiría la editorial *Cenit*, de Giménez Siles, en la que Vallejo publicaría *El tungsteno*.

También de Hispanoamérica, de la revista bonaerense *Nosotros*, vendría el primer ataque a la *Deshumanización del arte* orteguiana, apenas cinco meses después de su aparición. Su autor, el poeta mexicano José Torres Bodet.

Esta relación entre escritores americanos y europeos se verá favorecida por el trabajo de las nuevas editoriales españolas, *Oriente*, *Historia Nueva*, *Cenit*, *Hoy y Jasón*, cuyos

⁹ Vid. Fernández Cifuentes, *ibíd.*, pp. 305-306.

¹⁰ Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*. Barcelona, Antoni Bosch, 1978, especialmente pp. 128-135.

¹¹ Víctor Fuentes, *ibíd.*, p. 49.

libros llegaban hasta Hispanoamérica y en las que publicaban autores como Mariano Azuela o Alberto Ghiraldo.

La culminación, al menos oficial, de este estrecho contacto será la constitución de la *Unión de Escritores Proletarios Revolucionarios*, integrada por intelectuales españoles e hispanoamericanos.

Ahora bien, los contextos sociales, cuya observación resulta inexcusable para la correcta comprensión de la literatura, son en términos generales muy distintos en Europa y en Hispanoamérica. Sin embargo, el imperialismo «reproduce» en breve lapso temporal y en localizadas zonas la estructura capitalista. No a otra cosa parece referirse Vallejo en *El tungsteno*.

Pero una cosa es la existencia de un proletariado y otra bien distinta la existencia de un proletariado como público lector. Si se tiene en cuenta que la novela de combate, aunque pretende acceder a un amplio y diverso público, aspira íntimamente a ser leída por las masas proletarias, es fácil comprender que esta narrativa no tuviese un gran éxito en Hispanoamérica donde todavía en 1970 no había lectores campesinos, no había prácticamente lectores obreros ni siquiera lectores de baja clase media.¹²

Por el contrario en España, durante el llamado «trienio bolchevista», 1918-1920, cuando casi la mitad de la población adulta es analfabeta, las editoriales de izquierda inician una labor didáctica y de concienciación política que tendrá su fruto, pues entre 1929-1931 el libro ha ganado la ciudad y sus barrios obreros.¹³

En conclusión, en Hispanoamérica el novelista escribe para su propia clase, la burguesía,¹⁴ con lo cual difícilmente su literatura pasaría de mera denuncia.

Es en este amplio contexto, que incluye dispersos focos en Hispanoamérica, donde se ubica la novela de Vallejo. En consecuencia, pretender explicar *El tungsteno* desde la tradición hispanoamericana *exclusivamente* sería erróneo, por más que la acción narrada se sitúe en Perú; hecho que, de otra parte, no contradice los orígenes europeos de esta literatura de combate. El mismo Vallejo en su ensayo *El arte y la revolución* nos recuerda que en el Congreso de Kharkov se abrazó la consigna de luchar «contra la opresión de los pueblos coloniales y semicoloniales» (consigna 2).¹⁵

La lucha es, pues, de orden mundial y no puede sorprender que los novelistas sociales españoles y Vallejo aborden los mismos temas por cuanto su actitud y su enemigo —el sistema capitalista— son comunes. Así la denuncia de la violencia desencadenada por las fuerzas del Estado reaparece una y otra vez en las novelas de los españoles,¹⁶ hasta convertirse en poco menos que en tema central, como aparece en *El tungsteno*:¹⁷

¹² Angel Rama, «Diez problemas para el novelista latinoamericano», en VV. AA., *Literatura y arte nuevo en Cuba*. Barcelona, Laia, 1977, p. 209.

¹³ Vid. Víctor Fuentes, *ibíd.*, pp. 29-31 y 40-41. Un claro ejemplo de esto es el éxito de las novelas anarquistas de la serie «La novela ideal», que en un período de poco más de trece años contó con cerca de 600 títulos, cuyas tiradas oscilaban entre los 10.000 y 50.000 ejemplares, según informa Marisa Siguan Boehmer, *Literatura popular libertaria (1925-1938)*. Barcelona, Península, p. 11.

¹⁴ Angel Rama, *ibíd.*, p. 209.

¹⁵ *El arte y la revolución*, p. 21.

¹⁶ *Viaje a la aldea del crimen, de Sender, por ejemplo.*

¹⁷ Las páginas corresponden a la edición de *Obras Completas de Vallejo*, volumen 6 (1976), realizadas por Laia.