

Es una clara defensa del realismo, que el propio Nieto reiterará en otros lugares –y en particular en *Acento cultural*– y de la que Marcelo Arroita se ocupa en el número siguiente de *Alcalá*. Su respuesta no alude, sin embargo, a las conclusiones de fondo del artículo sino a su endeble punto de partida, según el cual Faulkner, Cesbron y Cela serían tremendistas. Anoto, sin embargo, lo que une a Nieto y Arroita en la apuesta por el realismo, resuelto en una técnica moderna que *implica la presencia del lector obligatoriamente* (y seguimos en las resonancias de Castellet):

lo único que hace [Cela] es (...) insistir sobre ciertos seres reales poco novelados, narrando ciertas acciones humanas generalmente vedadas al escritor por convencionalismos o puritanismos. Y haciéndoles presentarse ante nosotros –me refiero a *La colmena*, me refiero a *La catira*– a través de una técnica novelística que hace al lector coautor de la novela, que implica la presencia del lector obligatoriamente²⁴.

Ese mismo número trae dos notas más, firmadas por el mismo Arroita y a cual más significativa. La primera es una reseña en tonos muy favorables de la primera novela de Juan Goytisolo, *Juegos de manos*. La segunda declara su simpatía por la narrativa italiana reciente –y especialmente, por Cesare Pavese, nada menos–.

Esa doble apreciación cierra el perfil de un hombre que habrá encontrado en un libro de relatos breves de Ignacio Aldecoa el mejor modelo para el escritor español²⁵ (aunque evoque también «la recreación de la realidad» de las obras de Elio Vittorini, traducido en España poco después por Jesús López Pacheco). Sintetiza el valor original de Aldecoa en distintos argumentos –autenticidad y ternura– que se superponen a dos concretos. El punto de equilibrio de la prosa de Aldecoa le permite rehuir tanto la esclavitud del lenguaje cincelado como su simple descuido. Lo que ha logrado ha sido rescatar la realidad mediante «la eliminación de esos elementos, últimamente en boga, destinados a deslumbrar al

²⁴ M. Arroita, «Tremendismo», *Alcalá*, 70 (25-abril, 1955), [p. 2]. El artículo contiene una útil crónica de la palabra desde Zubiaurre y el itinerario que siguió su uso, aunque escapo al documentado trabajo de Barrero [1994].

²⁵ M. Arroita, «Cuentos de Aldecoa», *Alcalá*, 76 (sept.-1955). La reseña muestra un notable nivel de información: la cita de un fragmento de Ernesto Sábato para caracterizar la marginalidad de los personajes de Aldecoa procede, aunque no lo cite, de *Heterodoxia*, cuya primera edición en Emecé Ed., de Buenos Aires, es de 1953 (cito por la segunda de [1970: 74]). Es interesante recordar una entusiasta reseña suya sobre Jorge Luis Borges, muy primeriza en el panorama de las letras españolas, bien informada y producto de una lectura atenta. Comenta también las numerosas protestas de una elogiosa nota suya en *Correo literario* en torno a «La muerte y la brújula»; cf. M. Arroita, «Nota apresurada a Borges», *Alcalá*, 77 (10-oct., 1955), [p. 11].

lector a través de la grosería o el exabrupto»²⁶. Y el lector ha de pensar no sólo en la expresión residual del tremendismo sino en notorios éxitos comerciales del momento como *Lola, espejo oscuro*.

No serán extraños a los lectores de Castellet los motivos que hacen modélico a Aldecoa:

Lo cierto es que la realidad está allí tan manifiesta y viva que cualquier lector consciente extrae la crítica, descubre los fallos, delinea las transformaciones. Pero nadie le coacciona; es él, compartiendo la responsabilidad de la pieza literaria, colaborando en ella, quien sacará el fruto, que será suyo [*Ibid.*].

Notas de Arroita sobre Aldecoa eran anteriores en *Alcalá* y señalo dos sobre todas ellas. La primera en forma de epístola poética que descubre ya el rendimiento de lo *celestial* para caracterizar una determinada literatura evasionista. La «Carta para mi amigo el escritor Ignacio de Aldecoa» tiene rumbos de ingenua poética, en algún punto cercana a Celaya —cuyos primeros libros fueron tan bien recibidos por Pablo Corbalán en *La hora*, como se recordará—:

Canto las cosas mínimas. No tengo un universo celestial y alejado, lleno de bellos seres, soy pobre de estas cosas que leo en muchos sitios. Yo tengo que cantar lo que toco a mi paso²⁷.

La cercanía a lo real y lo tangible que anima estos versos, al margen de la filiación política e ideológica de su autor, se prolonga en claras opciones estéticas de renovación. Dato que avala una notoria sintonía con un cierto entorno barcelonés, entre Castellet, Jaime Ferrán y Mario Lacruz, puede ser su reivindicación de los valores de la *generación perdida* norteamericana y, en particular, de Scott Fitzgerald. Atrae a Arroita su distanciamiento de los rasgos más patentes de un realismo duro que Ramón Nieto había querido caracterizar como tremendista. El pretexto para el artículo de Arroita es la versión española de *The Great Gatsby*, impresa por José Janés, pero la finalidad es divulgar ese modo distinto de realismo, alejado de las intenciones de nombres que no cita pero es fácil suponer, ya que fueron valorados por cultivar «el más violento realismo, colocado muchas veces al servicio de tesis extraliterarias y generalmente políticas»²⁸.

²⁶ M. Arroita, «Una novela extraordinaria [El fulgor y la sangre]», *Alcalá*, 66 (25-feb., 1955).

²⁷ Marcelo Arroita, «Carta para mi amigo el escritor Ignacio de Aldecoa», *Alcalá*, 37-44 (agosto-oct., 1953), [p. 24].

²⁸ Marcelo Arroita, «Notas sobre un novelista y una novela», *Alcalá*, 52 (10-marzo, 1954).

En la medida que sea posible establecer un vago paralelismo entre la *generación perdida* de entreguerras y su matiz político, con la generación de los cincuenta en España y el suyo propio, el texto está definiendo muy involuntariamente la vocación política de una estética. Y sobre todo define el camino de la depuración de un primer ejercicio naturalista, una primera explotación *excesiva* de la realidad como materia artística. El tremendismo perdía veracidad ejemplar por su propio sectarismo electivo, por sus enfoques patológicos muchas veces determinantes, que los narradores jóvenes del cincuenta corregirían. Sus novelas acercan a una sociedad menos exótica y marginal, también menos truculenta, e incluso, hacia finales de los cincuenta, con la pretensión de alertar las conciencias dormidas de una mayoría con dificultades semejantes.

Lo que cautivaba a Arroita es tanto el oficio de novelista y estilista de Scott Fitzgerald como su aptitud para trazar la curva del éxito y el fracaso con mirada de moralista. Por eso ha de sentir también muy próxima la intención de otra novela, *El cielo y la tierra*, de Carlo Coccioli:

es novela de hoy, porque se da en ella una denuncia al lector, se le están revelando continuamente los defectos de la sociedad en que vivimos, del catolicismo en que tan satisfechos permanecemos, de esa incredulidad que no nos sorprende²⁹.

Y otra vez la raíz de esa aprobación tiene una naturaleza ética que complica al lector y le hace responsable por acción u omisión de su actitud ante la realidad:

Y hay no una solución final, no una moraleja (...), sino que se nos brinda una tarea, se nos ofrece una invitación. El lector no puede permanecer al margen. Denuncia y tarea se nos hacen vivamente nuestras, algo –si se quiere– existencial. [*Ibid.*].

Otros datos de interés sobre el papel de Arroita en las páginas de *Alcalá* proceden de su acceso a la dirección de la revista desde el curso 1954-1955 y la continuada presencia desde entonces de dos críticos, de teatro y cine, como Juan Emilio Aragonés y Manuel Rabanal Taylor. Antes de la elección de esos dos definidos criterios afines a una estética realista, el propio Arroita había expresado ya su entusiasmo por el cine que empezaban a crear los diplomados del IIEC. A propósito del éxito en Cannes de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, una A., que sin duda es Arroita, se congratula del reencuentro del cine español consigo mismo, en

²⁹ M. Arroita, «Algunas notas sobre el novelista C. Coccioli», *Alcalá*, 25 (24-enero, 1953), [pp. 10-11].

razón de «una historia que nos interesa a los españoles de hoy porque sólo es imaginaria en cierta manera, (...) nos denuncia y nos revela una serie de problemas exclusivamente nuestros y de no escasa importancia»³⁰. El elogio se concentra en Bardem y Berlanga en la medida que fueron colaboradores también de *La hora*, «hermano mejor y, quizá por eso, muerto en la flor de la edad, de *Alcalá*» [*Ibid.*].

Arroita figura entre los firmantes del *Llamamiento a las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca*. En ellas participó con una ponencia sobre los «Obstáculos para un cine español» de la que Rabanal Taylor, cronista de las sesiones en *Alcalá* y ponente, destacaba la exigencia de codificar un régimen de censura y habilitar mecanismos para recurrir sus decisiones. El muy detallado e intencionado reportaje sobre las sesiones es de por sí significativo indicio de las predilecciones del director de *Alcalá*. Rabanal subraya en su crónica los «claros ejemplos a seguir», propuestos por la «poderosa personalidad» de Guido Aristarco en su conferencia «Neorrealismo italiano»³¹. Allí mismo dedica Rabanal una minuciosa nota a presentar el primer número de *Cinema universitario* y todas sus críticas son, desde 1954, claros apoyos a la línea oficial de una izquierda que tenía literalmente minado el terreno del nuevo cine español.

Un primer y extenso artículo de Rabanal en *Alcalá* (37-44, VIII-X, 1953) se ocupa del experimentalismo, entre el cine y el dibujo, de Norman Mc Laren, pero sus entregas a partir de 1954 responden claramente a una opción estética determinada. La protesta por un deficiente tratamiento del tema social en *Cangaceiro*, de Lima Barreto, se superpone a su digno intento de reconstrucción histórica (66, 25-II-1955). La crítica frontal a la censura por la minoría de edad en que deja a los ciudadanos inicia la reseña de *Noble gesta* (1947), de Luigi Zampa, con Ana Magnani. El elogio de la película, situada históricamente en el punto álgido del neorrealismo, no omite la protesta por el conformismo final a que conduce la lógica de «luchar desde cada puesto» (70, 25-IV-1955). Una reseña de *Felices Pascuas* sirve justamente para evocar la estancia de Zavattini en España en julio de 1954 (63, 10-I-1955), en el mismo número en que Roberto Mesa propone como modelos para el cine español a Chaplin y De Sica. Tras la defensa abierta del cine social norteamericano (76, IX-1955), tiene algo de confirmación exaltada de una estética la detallada y dura nota que dedica a *Muerte de un ciclista*. La fortuna de la cinta está en saber que «lo social, hoy, es todo», y en la valentía de una crítica demasiado silenciada. Los términos de Rabanal no son nada conciliadores con «una sociedad que, olvidándose que su arri-

³⁰ A.[arroita], «Por fin, cine», *Alcalá* 31 (25-abril, 1953), [p. 14].

³¹ M.R [abanal] T[taylor], «Las I Conversaciones Nacionales de Cinematografía», *Alcalá*, 73 (10-junio, 1955).