

# **Realismos contra la hegemonía**

**El compromiso del autor a través de Antonio Ferres y Belén Gopegui**

**França Amaral, João Miguel**

NIA: 99768

Tutor: Domingo Ródenas

2012-2013

Facultat d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra

# Índice

Introducción.....	3
El compromiso del autor.....	4
Dialéctica y realismo.....	4
Realismo socialista.....	5
Realismo crítico.....	8
Nuevo realismo.....	12
Literatura del <i>engagement</i> .....	16
La novela social: <i>La piqueta</i> .....	21
Chabolas del franquismo.....	21
Escribir contra la dictadura.....	23
<i>La piqueta</i> .....	28
La literatura ante el capitalismo: <i>El padre de Blancanieves</i> .....	37
Capitalismo y literatura.....	37
Una literatura para las alternativas.....	41
<i>El padre de Blancanieves</i> .....	45
Conclusiones.....	49
Bibliografía.....	54

## Introducción

Nos encontramos en un momento de transformación estructural de la sociedad. Mientras desde el poder se lleva a cabo una transición hacia un lugar que nos ha traído a un contexto de crisis, desde la calle se plantean transiciones hacia nuevas fórmulas de relacionarse, de hacer política, de trabajar, de pensar la economía.

La literatura no puede ser ajena a este contexto, como tampoco lo ha sido en otros momentos en los que el pueblo trataba de generar cambios profundos en la sociedad. En este momento es especialmente interesante preguntarse por el compromiso del autor en la literatura. “No de su responsabilidad en cuanto ciudadano, o militante, o trabajador intelectual que tiene mayor acceso que otras personas a la palabra pública. Hablar, en cambio, de la responsabilidad de la ficción.”<sup>1</sup>

Para ello, abordaremos dos novelas de dos momentos claves de la literatura española, la novela antifranquista de mediados de los cincuenta y la novela de principios de este siglo XXI, cuando se encontrarán un contexto de crisis económica cada vez más profundo. Se trata de *La piqueta* de Antonio Ferres y *El padre de Blancanieves*, de Belén Gopegui.

Entraremos, en primer lugar, a conocer los antecedentes éticos de la novela comprometida. Gyorgy Lukács, Bertolt Brecht y Jean-Paul Sartre son los principales autores que han reflexionado sobre la cuestión con anterioridad a la generación de Ferres. La revolución rusa y la construcción de la URSS, que tampoco podremos pasar por alto, son un claro referente para los dos primeros. El tercero parte, sobre todo, del trauma de la Guerra Mundial.

En el caso de la novela de Antonio Ferres, la distancia cronológica nos obliga a contextualizar su obra, tanto a nivel social como a nivel cultural, para entender mejor como se articula este compromiso. Una vez hayamos presentado el panorama, entraremos a analizar la novela y a ver cómo plantea su función.

En el caso de *El padre de Blancanieves*, a pesar de su actualidad, el contexto se hace necesario por un motivo distinto. La visión de Gopegui de la literatura actual difiere de la dominante. Por eso tendremos que explicar su análisis de la literatura en el contexto capitalista para luego explicar su visión del compromiso. Entonces tendremos las herramientas para abordar la novela.

---

1 GOPEGUI, Belén, “La responsabilidad del escritor en los relatos de victoria y derrota”, *IV Encuentro en Defensa de la Humanidad*, Anzoátegui, junio de 2006. Versión digital disponible en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=32842>.

# El compromiso del autor

## ***Dialéctica y realismo***

Los autores cuya teoría sobre el compromiso del autor en la literatura que abordamos aquí tienen en común una perspectiva, cada uno a su manera, marxista. Es por eso que, antes de entrar en sus planteamientos, debemos abordar, aunque sea superficialmente, la cuestión de la dialéctica, así como su relación con la literatura.

La dialéctica, según la plantea Marx, es un método de análisis, que permite conocer la historia y la realidad que lo rodea. “A través de las obras y los sucesos que con su actividad crea, el hombre va descubriendo el mundo y, a la vez, tomando conciencia de sí mismo,”<sup>2</sup> dice Gil Casado en su introducción a *La novela social española*, para a la vez preguntarse cómo se puede llevar a cabo esta toma de conciencia de forma efectiva.

El marxismo encuentra la respuesta en la dialéctica, un método de investigación que permite descubrir la materia, entendiendo por materia “la actividad sensible, productiva, de la praxis.”<sup>3</sup> En el prefacio de *El Capital* –citado por el hispanista– Marx habla de una necesidad de analizar las diferentes formas de desarrollo de esta “materia” para descubrir sus vínculos internos, y asegura que sin este proceso “no puede ser expuesto adecuadamente su movimiento real.”<sup>4</sup> Así, Gil Casado concluye que “el principio de la tarea del escritor es pues, el análisis de la situación.”<sup>5</sup>

### **La tarea del escritor**

Cabe destacar que aquí, en este análisis de la dialéctica, Gil Casado ya presupone la existencia de una “tarea del escritor”, lo que por otro lado es de esperar en una obra que trata la novela social. El cometido de los autores no es nada simple. Lo explica a través de Lefebvre:

Lefebvre ha resumido, en forma insuperable, la tarea para asir el contenido de la “materia” a partir del análisis. El resumen de Lefebvre es perfectamente aplicable al proceso que el escritor social sigue en su búsqueda y exposición de la verdad. Como sociólogo, debe mostrar las relaciones que existen entre los diferentes grupos representativos que integran la sociedad; como economista, debe tomar en cuenta los factores económicos que moldean la actividad del hombre; como político, debe entender el alcance y significado de las decisiones tomadas a nivel de dirigente; como historiador, debe documentar la formación de la realidad de la novela; como lógico, es preciso que abstraiga y

---

2 GIL CASADO, Pablo. *La novela social española (1920-1971)*, 2ª ed., Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 25.

3 LEFEBVRE, Henri, citado en GIL CASADO, *op. cit.*, p.25.

4 MARX, Karl, en GIL CASADO, *op. cit.*, p.25.

5 GIL CASADO, *op. cit.*, p.25.

defina y que deduzca e induzca; como filósofo, ha de ampliar la problemática que se encuentra en la “materia” a un rango universal... y, sobre todo, es necesario que actúe como dialéctico, que analice las contradicciones en sus aspectos concretos para hacer ver el conflicto y la unidad de sus términos.<sup>6</sup>

Ante esta larga lista de funciones que debe de cumplir el “escritor social”, que son las que Lefebvre asigna a una comprensión dialéctica del mundo, Gil Casado concluye que “el verdadero escritor social sigue el método dialéctico (aunque no sepa lo que es la dialéctica) cuando refleja las relaciones humanas, la injusticia, la desigualdad que existe en la sociedad, o sea toda una problemática rica en conexiones y contradicciones.”<sup>7</sup>

Es normal que, al tener unos objetivos asignados al escritor, se busque también un método para que pueda cumplir su función. Francisco Álamo Felices, cuando habla del realismo socialista en la Unión Soviética –un tema que abordaremos a continuación–, asegura que “desde años atrás el realismo venía conformándose como el método idóneo para cualquier realización artística.”<sup>8</sup> Sin embargo, como iremos viendo, no se concebía de manera uniforme.

Estas divergencias de concepción nos llevan a entender el realismo en un sentido amplio, muy o nada formalista según quien lo aborde. El mismo Gil Casado apunta, en una postura que veremos más tarde en Brecht, que “el método dialéctico de determinar y fijar la realidad no exige que la práctica artística siga unas reglas inflexibles. Lo verdaderamente importante es la forma dialéctica de reflejar la realidad, de modo que siendo realidad aparente (artística) sea, a la vez, convincente.”<sup>9</sup>

No todos estarán de acuerdo con esta postura y algunos defenderán que son unas formas determinadas las que otorgan a la novela su carácter dialéctico, o las que la hacen cumplir su función política. Hecho este apunte sobre dialéctica y realismo, podemos pasar a comentar estas posturas.

## **Realismo socialista**

La Revolución Rusa de 1917 fue el punto de partida para la creación del primer estado socialista. En esta experiencia política, se reflexionó mucho sobre cómo hacer realidad un modelo nuevo y

---

6 *Ibid.*, p. 25.

7 *Ibid.*, p. 26.

8 ÁLAMO FELICES, Francisco, *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*, Almería: Universidad de Almería. Servicio de Publicaciones, 1996, p. 203.

9 GIL CASADO, *op. cit.*, p.27.

“trying to prepare a blueprint to what they considered an ideal society, the founding fathers of Communism paid particular attention to literature and art.”<sup>10</sup> Según Ann Demaitre, esta importancia se debía al hecho que el arte se entendiera como un reflejo de la realidad, por lo que consideraron que requería normas precisas, para garantizar que reflejara el modelo socialista.<sup>11</sup>

Un artículo de Lenin publicado en 1905 bajo el título “La organización del partido y la literatura de partido” fue “fundamento de la concepción zdanoviana [dominante en el estalinismo] de las relaciones arte/política y de la primacía del partido en los temas literarios y artísticos.”<sup>12</sup> En realidad, lo que busca el dirigente ruso con este texto es aprovechar una liberalización de la prensa para reagrupar bajo las órdenes del Partido sus órganos de expresión, que escapaban a su control en la ilegalidad.<sup>13</sup>

Lenin se pregunta en qué consiste el principio de una literatura de partido y responde: “No sólo en que para el proletariado socialista, la literatura no debe ser un medio de enriquecimiento para individuos o grupos de individuos, sino que no debe ser en absoluto un asunto individual, independiente de la causa general del proletariado.”<sup>14</sup>

### **Servir a la causa del proletariado**

Queda claro cual es el objetivo que debe tener la literatura, que es servir a la causa proletariado. Sin embargo, Lenin no apuesta por una reglamentación formal del trabajo del escritor. “Estamos lejos de preconizar un sistema rígido cualquiera o de querer resolver el problema con algunos reglamentos,”<sup>15</sup> dice. Y añade que “es indiscutible que, en este terreno, es absolutamente preciso asegurar un lugar más amplio a la iniciativa personal, a las tendencias individuales, al pensamiento y a la imaginación, a la forma y al contenido.”<sup>16</sup>

Contra lo que hará parecer la ortodoxia estalinista, el texto de Lenin versaba únicamente sobre la literatura del Partido, y no sobre la que no lo era. “Cada cual es libre de escribir y de decir lo que quiera, sin la menor restricción”, aclaraba, “pero toda asociación libre (incluido el Partido), también es libre de expulsar a los miembros que abusan del nombre del Partido para propagar ideas

---

10 DEMAITRE, Ann, “The Great Debate on Socialist Realism”, *The Modern Language Journal*, Vol. 50, No. 5 (May, 1966), p. 264.

11 *Ibid.*, p. 264.

12 ÁLAMO FELICES, *op. cit.*, p. 206.

13 Introducción a LENIN, V. I., “La organización del Partido y la literatura de partido”, *Escritos sobre la literatura y el arte* (Jean Fréville, ed.), Barcelona: Península, 1975, p. 85.

14 LENIN. *op.cit.*, pp. 87-88.

15 *Ibid.*, p. 89.

16 *Ibid.*, p. 88.

contrarias al Partido.”<sup>17</sup>

Sin embargo, el líder de los bolcheviques no dejaba de lado la reflexión sobre el papel de los escritores en general, y criticaba la libertad que reivindicaban ante el control de lo que se escribía en el partido: “Vivir en una sociedad y no depender de ella es imposible. La libertad del escritor burgués, del artista, de la actriz, es una dependencia enmascarada (que se enmascara hipócritamente), dependencia del corruptor, dependencia del mantenedor.”<sup>18</sup>

La política de Lenin, según Demaitre, fue coherente con sus planteamientos: “As long as Lenin lived, Soviet writers, poets and artists were given the greatest possible freedom –as long as they didn't express *politically* objectionable opinions.”<sup>19</sup> Después de la muerte de Lenin, en cambio, la presión del Partido aumenta. “In one of his much quoted speeches Stalin described writers as “the engineers of human souls”. [...] However, from a strictly doctrinal point of view, the principle defined by Stalin had not been formalized before 1946.”<sup>20</sup>

### **Condena a escritores**

La doctrina estalinista se materializa ese año con una condena. Ese año el Comité Central condenó los escritos satíricos de Mikhail Zoschenko y a la poeta Anna Akhmatova. La resolución aseguraba que “the power of Soviet literature, the most advanced literature in the world, consists in the fact that it is a literature which has not and cannot have interests other than the interests of the people, the interests of the state.”<sup>21</sup>

Se trata de unos principios que otros defenderán –como veremos, si hablamos del proletariado en vez del estado–, pero que en este caso tiene consecuencias nefastas para los autores que no siguen la línea del régimen, que será desarrollada por Andrei Zhdanov, ideólogo del partido, en agosto del mismo 1946, en el Congreso de Escritores Soviéticos.

Zhdanov criticaba que los escritores soviéticos consideraran que la política fuera una cuestión del gobierno y el Comité Central, con la que no tenían que ver. “We demand that our comrades both as leaders in literary affairs and as writers, be guided by the vital force of the Soviet order –its politics. Only thus can our youth be reared, not in a devil-may-care attitude and a spirit of ideological indifference, but in a strong and vigorous way,”<sup>22</sup> reclama en el congreso.

---

17 *Ibid.*, pp. 89-90.

18 *Ibid.*, p. 91.

19 DEMAITRE, *op. cit.*, p. 265.

20 *Ibid.*, p. 265.

21 *Ibid.*, p. 265.

22 ZDHÁNOV, Andréi, citado en DEMAITRE, *op. cit.*, p. 265.

## **Criterio único**

Desde ese momento, “socialist realism became the official guideline for art and literature and the only yardstick by which the validity of any literary or artistic creation should be measured.”<sup>23</sup> Bajo la doctrina estalinista el arte se reduce a propaganda y serán perseguidas las creaciones que se alejen de la línea establecida. Solo se considerarán aceptables las creaciones que “were to reflect or to describe the brighter side of life under Communism without paying any attention to individual problems.”<sup>24</sup>

La literatura que se centre en la psicología de los personajes o en la innovación formal se considera individualista y burguesa. La función del novelista soviético toma la forma de un realismo transparente, fiel a los hechos, para representar la lucha de clases. El opresor se pintará como la maldad y las acciones de los obreros serán heroicas y modélicas. Álamo Felices define la novela socialista –que, en el contexto en el que escribe, no será necesariamente soviética– a través de esta representación de la lucha de clases:

Una novela se caracterizaría como social (socialista) en tanto muestre la injusticia, la explotación o la alienación de una clase social (el proletariado) con respecto a la que detenta el poder político, económico, –ideológico en su totalidad–, junto medios de producción (las clases dominantes), o bien desenmascarar el proceder de su amoral en las relaciones intra o extraclásistas de la burguesía, no como muestra o fresco aséptico de las tensiones sociales, sino como análisis dialéctico de estas relaciones, de sus contradicciones.<sup>25</sup>

Los planteamientos teóricos que hemos visto son similares a los de otros defensores del compromiso del autor en literatura. Sin embargo, su aplicación práctica en el régimen estalinista es de una rigidez y una limitación creativa tal que “art and literature were regarded solely as instruments of Communist propaganda.”<sup>26</sup> A pesar de sus divergencias, los escritores que reflexionarán sobre esta cuestión tendrán clara la importancia de la libertad creativa.

## **Realismo crítico**

El pensador y crítico húngaro Gyorgy Lukács se plantea el papel de los intelectuales en el escenario político. Mientras en la URSS se limitaba el trabajo del escritor a seguir las directrices del partido, Lukács tendrá en cuenta el papel del individuo en sus planteamientos:

---

23 DEMAIRE, *op. cit.*, p. 265.

24 *Ibid.*, p. 266.

25 ÁLAMO FELICES, *op. cit.*, p. 206.

26 DEMAIRE, *op. cit.*, p. 266.



[Lukács] Pretendía dar una explicación al fenómeno general por el cual algunos intelectuales individualmente considerados jugaban un papel central en los procesos revolucionarios mientras que la “inteligencia” como grupo o categoría social, incluso en los casos en que se había organizado para defender sus intereses (periodistas, artistas, narradores, poetas etc.), acaba pasándose al otro lado, regresando, por así decirlo, a sus orígenes burgueses. Uno de sus temas era, pues, el de la relación dialéctica entre el desarrollo de la economía y el papel de las ideologías. Su conclusión en este punto era que los intelectuales pueden convertirse en revolucionarios sólo como individuos, no como estamento.<sup>27</sup>

Así, Lukács fue un defensor de la libertad del artista, pero no por eso deja de lado la cuestión del compromiso. Opta por un término medio, un punto de encuentro entre el compromiso marxista y la libertad creativa: “According to Lukács, writers as well as poets must conform to the historical vocation of the party, but their influence will be felt only if they work freely and are conscious of their own responsibility.”<sup>28</sup>

Es la propia responsabilidad del autor la que lo llevará a mostrar la verdad. El objetivo no es, pues, condicionarlo, sino apoyarlo en esta tarea. “El escritor que piensa en sus verdaderos intereses, coincidentes con los de su pueblo y con los de la humanidad, y orienta su arte contra la corriente dominante en la sociedad capitalista”<sup>29</sup> no deberá estar solo, dice.

### **El arte de épocas anteriores**

Lukács es crítico con la visión del arte soviética. “En la *intelligentsia* comunista sectaria surgen el sueño de una cultura “puramente proletaria” y la idea de que es posible cultivar en la retorta, por decirlo así, un arte socialista “radicalmente nuevo”, en completa independencia de cualquier arte anterior,”<sup>30</sup> lamenta. Su perspectiva, la del realismo crítico, tendrá muy en cuenta el arte de épocas anteriores.

Los planteamientos literarios del húngaro también son marxistas, pero son ante todo hegelianos. En su preocupación por lo absoluto, Lukács no puede obviar la literatura burguesa previa al socialismo, como se postulaba en la URSS. “Lukács developed his theory by taking the essential elements of Hegelian aesthetics, interpreting them materialistically, and thereby emphasizing the continuity from bourgeois to Marxist theory.”<sup>31</sup>

---

27 FERNÁNDEZ BUEY, Francisco, *Poliética*, Madrid: Losada, 2003, p. 100-101.

28 DEMAITRE, *op. cit.*, p. 267.

29 LUKÁCS, Georg, *Significación actual del realismo crítico*, 2ª ed., México, DF: Era, 1967, p. 111.

30 *Ibid.*, p. 131.

31 UWE HOHENDAHL, Peter, “Georg Lukács in the GDR: On Recent Developments in Literary Theory”, *New German Critique*, No. 12 (Autumn, 1977), p. 172.

Lukács defenderá que “cultural forms of bourgeois ascent, developed by Goethe and Balzac for example, gave voice to progressive and humanist perspectives appropriate to a popular front battle against fascism.”<sup>32</sup> La cuestión es que este tipo de novelas, a pesar de su carácter burgués, cumple la función de ofrecer una representación real del mundo y de los procesos que lo forman:

Great realist novelists presented general historical reality as a process revealed in concrete, immediate, individual experience, mediated by particular groups, institution, classes, etc. While the reader experiences how and why individuals actively contributed to their own “fates”, such characters are seen as “typical” manifestations of wider historical currents.<sup>33</sup>

### **Precisión histórico-social**

Tiene un peso indudable en estos planteamientos la visión hegeliana de la historia. Lukács no se opondrá a la representación del carácter individual, de la psicología de los personajes, o de la vida de pequeños grupos, no necesariamente proletarios, porque entiende que una representación fidedigna de esta realidad muestra también la historia en su totalidad. “La precisión histórico-social de la creación artística es, de una parte, la premisa para su carácter auténticamente realista y, por otra parte, un componente insustituible de su eficacia,”<sup>34</sup> nos dice Lukács.

For Lukács, all great art presents a social “totality” in which the merely apparent contradiction between immediate experience and historical development is overcome, in which “the opposition of individual case and historical law is dissolved.” Through the reception of this “totality” the reader vicariously experiences the reintegration of a seemingly fragmented dehumanized world.<sup>35</sup>

“Las cualidades peculiares del individuo, su temperamento, sus actitudes, se manifiestan únicamente cuando se relaciona con el mundo exterior,”<sup>36</sup> por lo que Lukács considerará que una representación realista del individuo comporta necesariamente una representación realista del mundo. “En el realismo crítico, el héroe no sólo reúne en sí un conjunto de características esenciales y comunes a todo un sector de la población, éstas se concretan además por medio de su personalidad: Lo colectivo y lo personal forman un todo, se modifican y complementan naturalmente,”<sup>37</sup> resume Pablo Gil Casado en *La novela social española*.

“Lo concreto significa ante todo conciencia de la totalidad de la sociedad en su dinamismo, en su

---

32 LUNN, Eugene, “Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: A Comparison of Brecht and Lukács”, *New German Critique*, No. 3 (Autumn, 1974), p. 14.

33 *Ibid.*, p. 13.

34 LUKÁCS, *op. cit.*, p. 119.

35 LUNN, *op. cit.*, p. 15.

36 GIL CASADO, *op. cit.*, p. 51.

37 *Ibid.*, p. 51.

orientación y en sus etapas más importantes,”<sup>38</sup> sentencia Lukács. En su visión de la novela, el objeto principal de esta es “la sociedad, la vida social del hombre en continua reciprocidad con la naturaleza que la rodea y que forma la base de su actividad social, con las diversas intuiciones y costumbres sociales por las que se efectúan las relaciones mutuas de los miembros de una sociedad.”<sup>39</sup>

### **Una cuestión formal**

Podemos considerar que el compromiso que plantea Lukács es puramente formal, y no tiene que ver con los temas que aborda la novela ni con la implicación política del autor. Este planteamiento le acarrearán muchas críticas de otros teóricos marxistas, como veremos en el caso de Brecht. El húngaro, sin embargo, considera que “el triunfo del realismo significa en este sentido marxista una ruptura completa con aquella concepción vulgar de la literatura y el arte que deduce mecánicamente de las concepciones políticas del escritor, de la supuesta psicología de clase, el valor de la obra artística.”<sup>40</sup>

A pesar de admirar algunos novelistas –realistas– anteriores a su época, ese formalismo hace que Lukács sea muy crítico con las vanguardias y los experimentos formales. Consideraba que “modernist literature since Flaubert has uncritically reflected the immediate experience of chaos, alienation and dehumanization in advanced capitalist society, instead of carefully indicating their sources and the historical forces working towards overcoming them.”<sup>41</sup>

Según Gil Casado, la intención del escritor en Lukács “es crítica y docente (*tua res agitur*) pues al ilustrar los destinos del pueblo por medio de la novela, se logra que los lectores tomen el 'en-sí' de los sucesos como si fuese un 'para-nosotros'.”<sup>42</sup> Sin embargo, el crítico acabará por distanciarse de la concepción de la novela generadora de conciencia:

By the early 1930s Lukács separated literary dialectics from political praxis and fell back upon a “copy” theory of artistic representation which essentially denied the novelist the productive power of consciousness. “Any apprehension of the external world,” he wrote in a revealing piece of 1934 entitled “Art and the objective truth”, is “nothing more than a reflection in consciousness of the world that exists independently of consciousness.”<sup>43</sup>

---

38 LUKÁCS, *op. cit.*, p. 117.

39 LUKÁCS, citado en GIL CASADO, *op. cit.*, pp. 40-41.

40 *Ibid.*, p. 211.

41 LUNN, *op. cit.*, ps. 13-14.

42 GIL CASADO, *op. cit.*, p. 41.

43 LUNN, *op. cit.*, p. 28.

## **Imposibilidad de plasmar el porvenir**

El porvenir no puede ser objeto del realismo crítico que defiende. Los artistas más eficaces en plasmar la “materia vital”, dice, “nunca estarán en condiciones de poder plasmar desde dentro al hombre del porvenir.”<sup>44</sup> El realismo crítico pretende representar la totalidad de la sociedad –del presente– y los procesos que la generan –el pasado–, pero el porvenir es una cuestión que Lukács deja en manos del realismo socialista:

Su base ideológica consiste precisamente en el conocimiento de este futuro y, como esta perspectiva es la que rige la creación literaria, es lo más natural que los escritores cuya vida está orientada hacia la realización de este porvenir sean los que más notoriamente logren plasmarlo desde dentro.<sup>45</sup>

## **Nuevo realismo**

El dramaturgo alemán Bertolt Brecht coincidirá en el tiempo con Gyorgy Lukács y la visión de la literatura de ambos, referentes para el marxismo de su época, tiene mucho en común: “sigue el método dialéctico, pone el énfasis en las contradicciones, en lo concreto, etc.”<sup>46</sup> Sin embargo, polemizarán sobre algunas cuestiones. Brecht criticará el sentido de totalidad y unidad absoluta, el objetivismo y la fidelidad a los modelos clásicos del húngaro:

Una singular inclinación hacia lo idílico se muestra en la pesadumbre de Lukács por la destrucción de la narración clásica burguesa de Balzac a cargo de escritores como Dos Passos. No ve ni quiere ver que el escritor moderno no puede utilizar un tipo de narración que, como la de Balzac, sirvió a la romantización de las luchas competidoras de la Francia postnapoleónica. [...] Para un militante en la lucha de clases como Lukács representa un pulimento asombroso de la historia el eliminar casi completamente de la historia de la literatura la lucha de clases y ver en la decadencia de la literatura burguesa y el auge de la proletaria dos fenómenos enteramente desconectados.<sup>47</sup>

Para Brecht una literatura que solamente represente el mundo, por más que represente la lucha de clases, no es suficiente. Él está por esa plasmación del porvenir que descartaba Lukács. Se opone al objetivismo de los artistas que “con serio gesto / advierten a los pasajeros de las naves que se hundan / de los peligros del agua”, como dice en su *Elogio de la duda*, para defender que el arte debe ser el inicio de la acción.

Este dramaturgo está alejado de las grandes reflexiones teóricas. “No tuvo un alto concepto de la filosofía licenciada de la época. [...] Defendió, en cambio, el filosofar sobre las cosas prácticas que

---

44 *Ibid.*, p. 117.

45 *Ibid.*, p. 117.

46 GIL CASADO, *op. cit.*, p. 43.

47 BRECHT, Bertolt, *El compromiso en literatura y arte* (Werner Hecht, ed.), Barcelona: Península, 1973, p. 231.

interesan a la mayoría de los seres humanos.”<sup>48</sup> Esta postura se resume con contundencia en una máxima que encontramos en *La ópera de los cuatro cuartos*: “Primero la comida, luego la moral.” Francisco Fernández Buey especifica que Brecht no desprecia la ética; “la frase es sólo un sarcasmo sobre la moralina especulativa que habla y habla de principios morales sin fijarse en la situación material de los hombres y mujeres que son el sujeto de la ética.”<sup>49</sup>

### Valor práctico

Brecht es pragmático, en este sentido. El arte para él debe ser accesible al pueblo y debe tener una función transformadora, además de decir la verdad. Este último es un punto en común con Lukács, pero será abordado de forma distinta. “Un arte nuevo acabará forzosamente por indicar su valor práctico y precisar para qué quiere ser utilizado. Y es de esperar que no se permita a un pintor pintar cuadros sólo para que sean contemplados con la boca abierta de pasmo,”<sup>50</sup> dice Brecht.

La estética de Lukács conllevaba una reconciliación de las contradicciones que facilita “a sense of cathartic fulfillment within the audience and made political action appear unnecessary.”<sup>51</sup> Para Augusto Boal, que tiene como referente la poética de Brecht, la catarsis es un elemento coercitivo. Cuando define lo que él llama el “Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles” –que pervive hasta nuestros días– concluye que “este Sistema [a través de la catarsis] funciona para disminuir, aplacar, satisfacer e eliminar todo que possa romper o equilibrio social; todo, inclusive os impulsos revolucionários, transformadores.”<sup>52</sup>

Por eso Brecht considera que “art needed to be “open-ended, to be completed by the audience, and not 'closed' by the author's reconciliation of contradictions.”<sup>53</sup> Lo que busca, en vez de la catarsis, es “un efecto de distanciamiento que produce en el público asombro ante lo que allí ocurre; un asombro que, como el filosófico, rompe contra la roca de los tópicos y ha de generar conocimiento, punto de vista propio.”<sup>54</sup> Este objetivo tiene un carácter puramente marxista:

The dramatist's literary theory and practice was closely related to Marx's concept of knowledge as critique. Art, in this view, was not merely mimetic, but anticipatory. Insisting on the relative autonomy of intellectual praxis, Brecht held that art could aid in the transformation of the given

---

48 *Ibid.*, p. 158.

49 *Ibid.*, p. 159.

50 *Ibid.*, p. 68.

51 LUNN, *op. cit.*, p. 15.

52 BOAL, Augusto, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 91.

53 LUNN, *op. cit.*, p. 15.

54 FERNÁNDEZ BUEY, *op. cit.*, p. 161.

reality through its ability to anticipate an alternative and realizable socio-economic system.<sup>55</sup>

## **Decir la verdad**

Es importante aquí la noción del conocimiento como crítica. El carácter anticipatorio no se limita a imaginar mundos posibles, sino que parte de la realidad objetiva. Para Brecht la misión del artista pasar por decir la verdad. Precisamente sobre esto versa uno de sus textos teóricos más conocidos: *Cinco dificultades para decir la verdad*.

“Las clases dominantes se sirven más que antes de la mentira y de una mentira más abultada. Decir la verdad aparece como una tarea cada vez más imperiosa. Los males han aumentado y el número de los afligidos es mayor,”<sup>56</sup> escribe en 1938. Aquí entra en juego la cuestión de a través de qué cuestiones aborda esta verdad, ya que “a la vista de los grandes males de las masas, el tratamiento de pequeñas dificultades de grupos pequeños produce una sensación de ridículo, de desprecio.”<sup>57</sup> Brecht se aparta de la representación de las peculiaridades del individuo que defiende Lukács. Para él, “lo central no es el héroe en sí, es la problemática, sus contradicciones, su dinamismo, etc., que el héroe ilustra.”<sup>58</sup>

Cuando habla del valor de escribir la verdad, asegura que “hace falta valor, en estas épocas, para hablar de cosas tan vulnerables y pequeñas como la comida y la vivienda de los obreros, en medio de un gran vocerío que proclama que lo principal es el espíritu de sacrificio. Cuando se colma a los campesinos de homenajes, tener valor es hablar de máquinas y forrajes a bajo precio que facilitarían su tan venerado trabajo.”<sup>59</sup> Brecht se opone a los escritores que asignan una misión histórica a la clase trabajadora; “eso provoca la lógica desconfianza de la clase obrera, que no quiere ser carne de cañón de misiones éticas.”<sup>60</sup>

## **Nuevo realismo**

Este tipo de verdad que promulga es la base de lo que se llama el “nuevo realismo”. “Brecht se declara por una realidad aparente en sentido funcional, flexible, que responda a unas causas (un proceso social y lucha de clases) y sirva un propósito específico (tesis del cambio de función del arte),”<sup>61</sup> resume Gil Casado. El mismo Brecht da una definición más amplia, y sin embargo no exhaustiva, de lo que considera realista:

---

55 LUNN, *op. cit.*, p. 30.

56 BRECHT, *op. cit.*, p. 235.

57 *Ibid.*, p. 235.

58 GIL CASADO, *op. cit.*, p. 55.

59 BRECHT, *op. cit.*, p. 158.

60 BRECHT, citado en FERNÁNDEZ BUEY, *op. cit.*, p. 184.

61 GIL CASADO, *op. cit.*, pp. 43-42.

*Realista* significa: Aquello que descubre el complejo causal social / desenmascara los puntos de vista dominantes como puntos de vista de los que dominan / escribe desde el punto de vista de la clase que dispone de las más amplias soluciones para las dificultades más apremiantes en que se halla la sociedad humana / acentúa el momento del desarrollo / posibilita lo concreto y la abstracción.

Son directrices fabulosas y todavía pueden completarse. Y permitiremos al artista que emplee ahí su fantasía, su originalidad, su humor, su sensibilidad. No nos apegaremos a modelos literarios demasiado detallados, no obligaremos al artista a técnicas narrativas demasiado definidas.<sup>62</sup>

A pesar de asegurar que la exigencia de una forma realista de escribir “se ha convertido en algo que se da por sobreentendido,”<sup>63</sup> su realismo, como hemos visto, no es una cuestión formal sino de contenido. “Si una obra es o no realista, no se puede comprobar examinando únicamente si se parece o no a otras obras existentes, llamadas realistas, calificables de realistas para su época. En cada caso particular hay que comparar la descripción que hace de la vida (en vez de sólo con otras descripciones) con la misma vida descrita,”<sup>64</sup> sentencia.

La forma, para Brecht, debe buscar la mejor manera de transmitir la verdad, aunque esto implique que su apariencia no corresponda a la realidad. “En el teatro se puede representar la verdad en forma objetiva y en forma fantástica. Los actores pueden no pintarse (o poco) y comportarse de forma “natural”, y todo ser una patraña, y pueden llevar máscaras grotescas y representar la verdad.”<sup>65</sup> La verdad aparente y la verdad profunda de una obra son, pues cosas distintas, y el nuevo realismo apuesta por la segunda. El autor queda libre para cualquier innovación formal que sirva a su noble objetivo. Brecht lo resume con claridad: “Hay que buscar los medios según el fin. El pueblo comprende esto de buscar los medios según el fin.”<sup>66</sup>

### **Un pueblo que entiende**

La cuestión de que el pueblo comprenda estas innovaciones es importante. Otras poéticas, como es el caso del realismo socialista soviético, apostarán por una simplificación de las formas, porque el público al que pretende llegar no son los intelectuales ni la burguesía de su época, sino la clase trabajadora. Brecht, sin embargo, ve mucho más capaz esta clase trabajadora, y lo dice basándose en su propia experiencia. Sobre los grandes experimentos escénicos de Piscator y los suyos propios dirá:

Los obreros lo juzgaban todo según la verdad que contenía, aplaudían toda innovación provechosa

---

62 BRECHT, *El compromiso...*, pp. 237-238.

63 *Ibid.*, p. 235.

64 *Ibid.*, p. 241.

65 *Ibid.*, p. 239.

66 *Ibid.*, p. 239.

para la representación de la verdad, del verdadero engranaje social, rechazaban todo cuanto pareciera juego, tramoya que trabajaba por amor a sí misma, es decir, que ya no correspondiera, o aún no, a su finalidad. Los argumentos de los obreros nunca fueron literarios o dramático estéticos.<sup>67</sup>

El escritor debe buscar la forma más adecuada para “hacer la verdad manejable como una arma”<sup>68</sup> y debe tener “criterio para escoger a aquellos en cuyas manos la verdad se haga eficaz,”<sup>69</sup> dice en *Cinco dificultades para decir la verdad*. “Debemos decir la verdad sobre situaciones graves a aquellos para quienes la situación es más grave que nadie, y debemos enterarnos por ellos.”<sup>70</sup> La relación entre artista y público no es unidireccional. El artista desea retratar la opresión para mostrarla precisamente a los oprimidos, los que la viven en su propia piel.

El artista debe, pues, acercarse a su público, y lamenta que no sea así, sino que esta cuestión ya ni siquiera preocupa al escritor:

Por la costumbre secular de comerciar con lo escrito en el mundo de las opiniones y narraciones, por el hecho de haber descargado al escritor de la preocupación por lo que había de escribir, el escritor tuvo la impresión de que su comprador o comitente, el intermediario, hacía llegar lo escrito a todos. Pensaba: yo hablo, y los que quieren oír, me oyen. En realidad él hablaba, y los que podían pagar le oían. Sus palabras no eran oídas por todos, y los que las oían, no querían oírlo todo.<sup>71</sup>

El alemán rechaza esta postura para defender el acercamiento del creador y su público:

Brecht afirma que o artista popular deve abandonar as salas centrais e dirigir-se aos bairros, porque só aí vai encontrar os homens que estão verdadeiramente interessados em transformar a sociedade; nos bairros, deve mostrar suas imagens da vida social aos operários, que estão interessados em transformar essa vida social, já que são suas vítimas.<sup>72</sup>

El compromiso del autor no puede quedarse solo en la creación, no se acaba con el “parto”. Para “transformar a los transformadores de la sociedad”, como dice Boal, el autor debe seguir comprometido con su obra más allá, debe preocuparse especialmente por su recepción porque solo así conseguirá hacer de la obra el inicio de la acción.

## ***Literatura del engagement***

El filósofo francés Jean-Paul Sartre también será del parecer que la literatura debe invitar a la acción, debe aportar soluciones; “the novel should imply corrective measures for the solution of

---

67 *Ibid.*, p. 239.

68 *Ibid.*, p. 161.

69 *Ibid.*, p. 163.

70 *Ibid.*, p. 164.

71 *Ibid.*, p. 163.

72 BOAL, *op. cit.*, p. 162.



current social and political problems.”<sup>73</sup> El escritor debe ser comprometido, *engagé*, como postula en su obra *¿Qué es la literatura?* En su preocupación tiene un peso fundamental el trauma de la Segunda Guerra Mundial:

All novels, whatever else they may do, inevitably instruct us on life, but the unengaged novel tells us that we may relate this knowledge or not to whatever sphere of reality we choose, whenever and however we wish. Sartre's whole thesis is that we cannot meet reality on our own terms. The Second World War became a part of our lives without our choosing.<sup>74</sup>

Aquí Sartre toma una perspectiva marxista. La guerra es un ejemplo de como un hombre no decide individualmente su destino, sino que está siempre condicionado por su entorno. Haga lo que haga, “manifiesta su medio profesional, su clase y, finalmente, cómo está situado en relación con el mundo entero. Manifiesta el mundo.”<sup>75</sup> Ejemplifica la cuestión con el tratamiento de cuestiones sentimentales en la novela y nos dice que

un sentimiento es siempre la expresión de cierto modo de vida y cierta concepción del mundo que son comunes a toda una clase o toda una época y estimamos también que la evolución de este sentimiento no es efecto de no sabemos qué mecanismo interior, sino de factores históricos y sociales.<sup>76</sup>

El ignorar este planteamiento es lo que justifica lo que llama la “leyenda de la irresponsabilidad del poeta.” Los escritores que tienen una perspectiva burguesa, “aunque tengan un sentido elevado de su misión literaria, piensan haber hecho bastante cuando han descrito su propia naturaleza o la de sus amigos; pues todos los hombres son de la misma madera, se presta servicio a todos al esclarecer lo de uno mismo,”<sup>77</sup> retrata. Aquí el francés se rebela contra el realismo crítico de Lukács.

### **Preocupación de toda la sociedad**

Tras la experiencia de la Guerra, “Sartre is addressing himself to those of us who believed that the great social and political questions of our time should be the concern of every member of society.”<sup>78</sup>

El escritor no puede escapar de esta implicación y para ella el francés le asigna una función: “obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente.”<sup>79</sup> En

---

73 WHITING, Charles G., “The Case for “Engaged” Literature”, *Yale French Studies*, No. 1, Existencialism (1948), p. 84.

74 *Ibid.*, ps. 84-85.

75 SARTRE, Jean-Paul, “¿Qué es la literatura?”, en CASTELLET, Josep Maria, *La hora del lector* (Laureano Bonet, ed.), Barcelona: Península, 2001, p. 114.

76 *Ibid*, p. 113.

77 *Ibid.*, p. 112.

78 WHITING, *op. cit.*, p.84.

79 SARTRE citado en ÁLAMO FELICES, *op. cit.*, p. 219.

una entrevista de 1961 dirá que “if literature isn't everything it is nothing. [...] I mean that a writer, a novelist cannot deal with the slightest concrete detail of life without becoming involved in everything.”<sup>80</sup>

Tal es el compromiso de Sartre con la verdad que considera que la obligación del escritor no solo es no faltar a ella, sino decirla siempre. El silencio, concluye, también implica tomar partido. “For him, the writer is “in situation” in his time, because each one of his words, just as well as his silence, may have an echo. Sartre holds Flaubert and Goncourt responsible for the repression which followed the 1871 Commune –for the simple reason that they did not write a single line to prevent it”.<sup>81</sup>

El compromiso no será solo el de mostrar la verdad, sino también de luchar contra la injusticia. “The experience of torture during the occupation produced a new awareness of evil, and those who met it face to face in such an intense form realized that evil was not simply to be excused or explained but that it was something to be fought,”<sup>82</sup> dice Sartre. Es imprescindible que el autor haga frente a este mal:

The business of the novelist today is to concern himself with contemporary social and political problems because they are a part of the reality which is forced on each one of us. And since these problems demand specific and immediate action, the novel must require that we cope with them, now, and in a certain way.<sup>83</sup>

### **El público que puede ejercer la acción**

En este sentido, Sartre defiende que “if the novel has an end in specific real action, it must be consciously addressed to a public who can perform that action.”<sup>84</sup> En la línea de lo que decía Boal sobre Brecht, también busca “transformar a los transformadores de la sociedad”. El problema surge cuando trata de llegar este público, como remarca Charles G. Whiting:

Sartre proposes a dual function for the novel. It will act both as a mirror for the oppressor and as a guide for the oppressed. Unfortunately, however, at the very moment when the engaged novel is coming into its own in France, a public is virtually non-existent.<sup>85</sup>

---

80 SARTRE, Jean-Paul, “An Interview with Jean-Paul Sartre” (entrevistado por Oreste F. Pucciani), *The Tulane Drama Review*, Vol. 5, No. 3 (Mar., 1961), p. 12.

81 BIEBER, Konrad, “Engagement as a Professional Risk”, *Yale French Studies*, No. 16, Foray Through Existencialism (1955), p. 29.

82 WHITING, *op. cit.*, p. 85.

83 *Ibid.*, p. 85.

84 *Ibid.*, p.86.

85 *Ibid.*, p. 86.

Mientras Brecht soluciona este conflicto a través del teatro, Sartre no lo ve como una opción satisfactoria. Investiga “the possible use of such mass media as the newspaper, the radio and the cinema for speaking to the imprisoned proletariat, making it clear, however, that the eventual objective is to reach the people solely by the novel,”<sup>86</sup> dice Whiting.

La explicación de porque considera que la novela “is so genuinely qualified for dealing with social problems”<sup>87</sup> está en la recepción del lector, que es distinta a la de los mensajes que le llegan por otros medios:

The reader of a novel *submits* to the book before him, abandoning his worldly existence to assume a vicarious one while he reads. He *lives* the problem which himself helps to create, placing himself in a most sympathetic position with relation to what the writer wishes to say. To make the point crudely, the novelist catches the reader off-guard –when he is in a most receptive mood.<sup>88</sup>

### **Razones estéticas**

Además de las consideraciones éticas, Sartre considera que esta literatura al servicio de la verdad, que requiere un conocimiento profundo por parte del autor, también atiende a razones estéticas y prácticas. “If the writer does not make a sincere examination and a sincere presentation of the problem he will bulldoze the reader, destroying the reader's act of “creation”, his esthetic pleasure, his desire to read the novel and finally, the possibility of any real action.”<sup>89</sup>

Este acto creador del lector, vinculado al placer estético, lo hace oponerse con igual contundencia a las formas y temas impuestos. Concretamente sobre el realismo socialista soviético, considera que “the writer who uses the novel to recite the litany or the party line can hope only to be read by those with an identical preconceived attitude. Literature then loses its meaning as an independent appeal to action and is reduced to the role of an accessory to the communion.”<sup>90</sup>

Sartre se opone a cualquier vulgarización de la novela con tal de hacerla más accesible. “Just as the question of engagement is outside literature, so is the question of value entirely within.”<sup>91</sup> El filósofo considera que bajar el nivel de la novela es hacerle un flaco favor al lector. La función del novelista no es rebajarse sino acompañar su público a un nivel cultural superior:

---

86 *Ibid.*, p. 86.

87 *Ibid.*, p. 88.

88 *Ibid.*, p. 88.

89 *Ibid.*, p. 86.

90 *Ibid.*, p. 86.

91 *Ibid.*, p. 87.

As to the reason of “writing-down” to a specific public, Sartre makes it clear that the novelist as a social leader must constantly seek to *lift* the intellectual level of his readers. While presenting them with something they can understand, he must at the same time offer opportunity for an expansion of their horizon.<sup>92</sup>

Por otro lado, habrá quien diga que al abordar la verdad, las cuestiones propias de su tiempo, la novela queda fechada, es un producto de su época y no tendrá interés para las generaciones venideras. Sartre, en cambio, responderá a eso precisamente con la cuestión estética: “If a novel has good qualities apart from its concern with a particular social problem, posterity will re-acquire the knowledge necessary for comprehension. [...] Far from detracting from the novel, the addition of another dimension will contribute to its enrichment.”<sup>93</sup>

### **Todos los problemas posibles**

Mientras en *¿Qué es la literatura?* construye este sistema ético y estético para la novela, en 1966 Sartre dirá que “I became aware, after 1948, that I was in the process of constructing an ethic for the writer alone. *Une morale de l'écrivain*. I wanted to deal with all problems. Not just with the world of the writer.”<sup>94</sup> Se distanciará pues de sus postulados de este texto, que considerará ingenuos:

In 1948 I was still naïve –the way we are all naïve. I still believed in Santa Claus. Up to the age of forty! I believed, as you say, that people could be changed through literature. I no longer believe that. People can certainly be changed, but not through literature, it would seem. I don't know just why. People read and they seem to change. But the effect is not lasting. Literature does not really seem to incite people to action.<sup>95</sup>

En la introducción a la entrevista,<sup>96</sup> Oreste F. Pucciani señala la impresión que generó en Sartre Cuba y cómo la gente fue cambiada. Por eso, Sartre concluirá que “direct political action seems to be more *effective* than literature.”<sup>97</sup> Sin embargo, a pesar de perder la confianza en este carácter transformador de la literatura, no deja de creer en la necesidad del compromiso del autor: “The writer cannot *not* be engaged,”<sup>98</sup> sentenciará todavía en 1966.

---

92 *Ibid.*, p. 88.

93 *Ibid.*, p. 88.

94 SARTRE, *op. cit.*, p. 16.

95 *Ibid.*, p. 12-13.

96 *Ibid.*, p. 12.

97 *Ibid.*, p. 13.

98 *Ibid.*, p. 12.

## La novela social: *La piqueta*

### **Chabolas del franquismo**

El escritor comprometido no puede, como hemos visto, estar aislado de la sociedad. Por eso, es necesario que hagamos un breve retrato de la sociedad española de los años 50. Durante esa década “el auge del desarrollo industrial tuvo como contrapartida social tres consecuencias principales: urbanización, migración interior a gran escala y creación de un proletariado cada vez mayor,”<sup>99</sup> explica Sheelagh Ellwood.

“Fue principalmente la necesidad económica lo que empujó a la mano de obra rural superflua hacia los centros industriales, donde habían de formar la gran masa de una nueva y creciente clase de trabajadores asalariados en la industria y de los servicios.”<sup>100</sup> Esa migración tuvo un impacto masivo en las grandes ciudades. Según los datos que recoge Ivan Bordetas<sup>101</sup>, en 1950 el 50,14% de la población de la provincia de Madrid eran inmigrantes, un número que se incrementaba en el área metropolitana de la capital: un 68,4% en Alcalá de Henares y un 68,79% en Getafe.

Este aumento notable de la población nos lleva a una cuestión en la que coinciden las tres consecuencias que apuntaba Ellwood: la cuestión de la vivienda. Según Bordetas, “la cuestión de la vivienda –la inexistencia o la mala calidad de la misma y los servicios, infraestructuras y equipamientos urbanos asociados– se convirtió en uno más de los factores que caracterizaron las duras condiciones de vida durante la posguerra.”<sup>102</sup> Duras para algunos, claro:

Para la clase obrera la vida en la ciudad a menudo significaba residir en barrios obreros periféricos, mal contruidos, superpoblados y faltos de servicios; auténticos *ghettos* que proporcionaron rápidos beneficios a los especuladores del suelo y las empresas constructoras, facilitando viviendas baratas a las clases bajas y manteniéndolas alejadas de los barrios elegantes de las clases altas.<sup>103</sup>

### **Barraquismo y chabolismo**

Pero más allá de esas viviendas baratas, el fenómeno suburbial se caracteriza por “la extensión del

---

99 ELLWOOD, Sheelagh, “La clase obrera bajo el franquismo”, en PRESTON, Paul (ed.), *España en crisis*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 274.

100 *Ibid.*, p. 275.

101 BORDETAS JIMÉNEZ, Ivan, “Nosotros somos los que hemos hecho esta ciudad. Autoorganización y movilización vecinal durante El tardofranquismo y el proceso de cambio político”, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 83.

102 *Ibid.*, p. 100.

103 ELLWOOD, *op. cit.*, p. 275.

barraquismo y el chabolismo, las casas de autoconstrucción o las *casitas bajas* o las *coreas*, como se conocieron en Madrid y Catalunya respectivamente,<sup>104</sup> y fue lo que caracterizó el desarrollo urbano en la primera etapa del franquismo.

Extensas áreas no catalogadas como urbanizables en los respectivos planes de urbanismo, laderas de barrancos y montes, campos progresivamente abandonadas a la actividad agrícola o directamente yermos, playas, riberas de ríos y rieras y otras zonas marginales de la ciudad, más allá de las fronteras de las tramas urbanas consolidadas, se convirtieron en el espacio que alojó a todos aquellos que la ciudad de posguerra no quería integrar, a sus hijos *naturales*, los que no cabían en los viejos edificios que sobrevivieron a la guerra civil y se atestaron de familias, y a sus hijos *adoptados*, aquellos que empezaron a (re)tomar el camino de la emigración una vez se impuso la Victoria para unos pocos y la derrota para los más.<sup>105</sup>

En Madrid, las cifras oficiales, las que daba la Comisaría para la Ordenación Urbana, era de 28.284 chabolas en 1956, que se dispararía hasta llegar a 58.530 en 1961. “Se calcula que para el primer año citado, las viviendas marginales y chabolas cubrían 915 hectáreas, lo que representaba un 16,6% del total del suelo residencial ocupado.”<sup>106</sup> La capital del estado era, de hecho, la ciudad que en 1960 acumulaba más “alojamientos”, que era como el Ministerio de Vivienda nombraba “las cuevas, barracas, chabolas, chozas, etcétera.”<sup>107</sup>

### **Trabas a la circulación**

A pesar de esta situación extrema, las autoridades políticas de la dictadura “nunca pusieron trabas de consideración al beneficio capitalista que se alimentaba de estos hombres y mujeres que poblaron los suburbios.”<sup>108</sup> En cambio, “sí las impusieron, en una primera etapa que se extiende hasta los años cincuenta, a los movimientos de población, tanto a los interiores que aportaron estos nuevos contingentes que habitaron esas cuevas y chabolas como a los que tuvieron que dirigirse al exterior.”<sup>109</sup>

Por si la situación socioeconómica no fuera suficientemente grave, cabe añadirle el carácter represivo propio de la dictadura:

Todo ello, y no está de más indicarlo, se producía en el contexto de un elevado control social y político, de un omnipresente poder coercitivo, con la memoria de la represión todavía muy viva, y

---

104 BORDETAS, *op. cit.*, P. 95.

105 *Ibid.*, pp. 94-95.

106 *Ibid.*, p. 97.

107 *Ibid.*, p. 98.

108 *Ibid.*, p. 99.

109 *Ibid.*, p. 99.

ante la inexistencia de canales de participación, representación o petición popular que pudieran aliviar las tensiones sociales más allá de las relaciones de parentesco, el clientelismo, el amiguismo o la fidelidad política.<sup>110</sup>

Sin embargo, Ellwood remarca la otra cara de la moneda de la creación de estos guetos, que es de hecho el tema de la tesis de Ivan Bordetas que citamos aquí, la de la organización vecinal:

De lo que no se dieron cuenta en aquel momento era de que también estaban poniendo los cimientos a las organizaciones de vecinos –las comisiones obreras de barrio, por ejemplo, o las asociaciones de vecinos creadas posteriormente en las Unidades Vecinales de Absorción–, cuyas actividades fácilmente podrían vincularse a aquellas de los grupos de acción de las fábricas, dada su identidad de intereses, reivindicaciones y afiliados.<sup>111</sup>

### ***Escribir contra la dictadura***

La dictadura franquista condiciona la situación cultural del momento tanto como lo hace con la socio-económica. La “generación del medio siglo,”<sup>112</sup> como la denomina Santos Sanz Villanueva, se encontró ante el “auge de la novela obviamente triunfalista y sectaria de la Guerra Civil.”<sup>113</sup> Atrás quedaba la situación de la etapa 1923-1936, cuando, según cuenta Francisco Álamo Felices, “el convencimiento de que esos momentos eran críticos y definitivos para la historia de España, les llevó a muchos autores a atribuir una función social al arte, a anular las visiones abstractas de la problemática nacional y a marginar el mero placer estético.”<sup>114</sup>

Ya en los años cuarenta, aparece una literatura que, simultáneamente y en oposición a la de los vencedores, tiene una intención verista,<sup>115</sup> y será en cierta forma un precedente al realismo de los autores de los cincuenta, cuyo “nuevo realismo se vincula directamente a la novela de los años treinta,”<sup>116</sup> según la *Historia Social de la Literatura Española* de Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala.

---

110 *Ibid.*, p. 101.

111 ELLWOOD, *op. cit.*, p. 275.

112 SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española 6/2. El siglo XX: Literatura actual*, Barcelona: Ariel, 1984, p. 53.

113 BLANCO AGUINAGA, Blanco, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio y ZAVALA, Iris M., *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, 2ª ed., vol. III, Madrid: Castalia, 1987, p. 202.

114 ÁLAMO FELICES, Francisco, *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*, Almería: Universidad de Almería. Servicio de Publicaciones, 1996., p. 128.

115 BLANCO AGUINAGA, et. al., *op. cit.*, p. 202.

116 *Ibid.*, p. 202.

Con la dictadura, se impone también la censura, que es un estigma que marca la formación de esta generación. “Los obstáculos que la censura ponía a la difusión de la cultura extranjera hizo que sus lecturas fuesen un tanto azarosas y sólo con el tiempo, y sorteando las dificultades, llegaron a adquirir formación cultural y artística acorde con los tiempos modernos.”<sup>117</sup>

### **Influencias europeas**

Sin embargo, el aislamiento no es total y a los escritores españoles les llegan algunos discursos sobre la literatura comprometida. El debate sobre su sentido ético “proviene sobre todo del ambiente de tonos existencialistas que, desde los cuarenta, recorrió el pensamiento filosófico español,”<sup>118</sup> dice Álamo Felices, pero añade que “a las fuentes [iniciales] (Sartre y Machado) habría que añadir lo que definíamos como un “*marxismo de tradición oral*”, clandestinamente aprendido y divulgado.”<sup>119</sup> El interés por las reflexiones de más allá de los Pirineos era alto:

Las barreras censoras siguen siendo fuertes, pero ya no impermeables, pues resultará más difícil impedir el contacto con el resto del mundo. Nuestros escritores serán muy receptivos de todos estos sucesos y, sobre todo, los jóvenes que por entonces inician su carrera les aprovecharán para viajar al extranjero y nutrir sus ansias de información. Aunque con muchas dificultades y casi siempre de manera subrepticia, irán llegando publicaciones y libros –éstos, sobre todo, en traducciones hispanoamericanas, con frecuencia de editoriales dirigidas por exiliados republicanos– que permiten difundir algo de lo más significativo de la cultura occidental.<sup>120</sup>

A pesar de estas influencias, Álamo Felices considera que “la literatura social española estuvo sustentada en unos aportes ideológicos y teóricos, producidos por sus propios miembros y críticos afines,”<sup>121</sup> entre los que los diversos estudiosos de la materia coinciden en remarcar el papel de José María Castellet y Juan Goytisolo. No por eso el autor deja de reconocer la influencia de la teoría marxista:

Su lectura [la de la teorización marxista de la literatura] llegó tarde o se estudió mal dadas las precariedades para su acceso aunque, con excepciones, algunos aventajados la conocieron y supieron plasmarla en tanto que praxis literaria (caso López Salinas y Antonio Ferrer que se acercaron al marxismo más por fe política que por su incidencia artística).<sup>122</sup>

---

117 SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 36.

118 ÁLAMO FELICES, *op. cit.*, p. 217.

119 EQUIPO EDITORIAL DE COMUNICACIÓN, citado en ÁLAMO FELICES, *op. cit.*, p. 209.

120 SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 32.

121 ÁLAMO FELICES, *op. cit.*, p. 215.

122 *Ibid.*, p. 201.



## Escritores y lectores

La obra de referencia de Castellet será *La hora del lector*, fuertemente influenciada por el Sartre de *¿Qué es la literatura?* Castellet asegura que el escritor y el lector “se encuentran unidos en una labor común de signo eminentemente social –ya no puramente individual– y constructivo.”<sup>123</sup> Apuesta por una literatura comprometida con el cambio social: “Las manifestaciones culturales participan activamente en ese proceso de transformación y la literatura, que es siempre –quiérase o no– testimonio del hombre y de la sociedad de su tiempo.”<sup>124</sup>

El compromiso de Castellet entiende que “la suerte de la literatura está ligada, estrechamente vinculada, a la suerte de la humanidad, en todos sus aspectos, como está sujeta y vinculada a todas las evoluciones, sociales y políticas, que en el mundo tienen lugar.”<sup>125</sup> Para ello busca separar la distancia entre creador y lector:

Un camino para ello consistirá en abrir a la literatura, de par en par, las puertas de nuestra existencia de cada día, es decir, hacer que los temas que definitivamente adopte sean nuestros problemas, nuestras inquietudes, nuestras insatisfacciones y nuestros deseos, por cuanto somos hombres –escritores y lectores– a los que nada de los otros nombres es ya ajeno.<sup>126</sup>

## Accesibilidad

En esta misma línea, le preocupará, como a Sartre, que el “público medio” no pueda acceder a las obras de arte. “Nos producirá siempre una sensación de frustración, de manquedad e insatisfacción, que llegará, incluso, a paliar nuestro propio placer y provecho ante un libro o una pintura, por ejemplo, que deberían ser asequibles –en principio– a todos los hombres, sea cual fuere su condición social,”<sup>127</sup> dice.

No por eso aceptará recortes a la libertad personal del autor. “No podemos verle –y él debe cuidar de que no suceda así– en trance de *creación dirigida*, es decir, obedeciendo dictados que no sean los de su insobornable conciencia individual y social,”<sup>128</sup> sentencia. En este sentido, critica abiertamente el realismo socialista que se imponía de la URSS, cuyo balance artístico considera “de claro signo negativo.”<sup>129</sup>

---

123 CASTELLET, Josep Maria, *La hora del lector* (Laureano Bonet, ed.), Barcelona: Península, 2001, p. 77.

124 *Ibid.*, p. 69.

125 *Ibid.*, p. 73.

126 *Ibid.*, p. 73.

127 *Ibid.*, p. 68.

128 *Ibid.*, p. 76.

129 *Ibid.*, p. 76.

A pesar de la clara influencia de *¿Qué es la literatura?*, “en esa obra de Sartre [...] queda sobradamente claro que tal “compromiso” ha de entenderse desde una perspectiva de clase, a partir de la conciencia de la lucha de clases, es decir, desde la conciencia revolucionaria, pero tal idea, sorprendentemente, brilla por su ausencia en la obra de Castellet.”<sup>130</sup>

### **Pensamiento marxista**

Se trata de momentos de confusión teórica, en los que “el compromiso sartreano de *¿Qué es la literatura?*, texto, este sí, ampliamente conocido y trabajado, se mezcla con un discurso, presuntamente marxista, o político, pero sobre todo, de denuncia social.”<sup>131</sup> Goytisolo, en su *Problemas de la novela*, va más allá de Castellet “en la alusión a la existencia de un pensamiento marxista acerca de la literatura al incluir entre sus apéndices un pasaje de Brecht y otro de Lukács.”<sup>132</sup>

Goytisolo también defenderá una novela con una motivación social y lamentará, en este texto de 1959, que, en los treinta años anteriores, las novelas publicadas en España “se ocupan solo de una minoría selecta –clase alta y media– y dejan de lado, por defecto de técnica, a esos otros sectores menos favorecidos, cuyo descubrimiento constituye el mérito fundamental de obras como *El Jarama*, *Los Bravos* o *La colmena*.”<sup>133</sup> Su visión de la novela, que suma la narración testimonial a las ya citadas motivación social y retrato de los oprimidos, queda bien resumida en el texto de Blanco Aguinaga y compañía:

La intención, sin embargo, habría de resultar clara para los novelistas de entonces: Se trata aquí de la “motivación social” de la creación literaria (según dice J. Goytisolo en las breves palabras introductorias); se trata de ocuparse de los “sectores menos favorecidos” de la sociedad; y se trata, en última instancia, de ocuparse de algún modo de la lucha de clases (Lukács-Brecht-Sartre) de manera testimonial (“método objetivo”). Entre la insuficiencia teórica y la censura se bastaban sobradamente para que nada quedase muy claro; sin embargo, quienes escribían –contra la censura– tenían una intuición más que suficiente de cuál había de ser su papel en cuanto novelistas “realistas.”<sup>134</sup>

### **La censura**

A parte de limitar la recepción de lo que pasaba fuera de España, la censura también condicionó notablemente cómo se escribía dentro del país. Su influencia en la literatura que creaba esta

---

130 *Ibid.*, p. 213.

131 ÁLAMO FELICES, *op. cit.*, p. 202.

132 *Ibid.*, p. 214.

133 GOYTISOLO, Juan, citado en BLANCO AGUINAGA, et. al., *op. cit.*, p. 214.

134 BLANCO AGUINAGA, et. al., *op. cit.*, p. 214.

generación fue tal que Isaac Montero caracteriza la censura como “el principal autor, editor, lector del franquismo.”<sup>135</sup> Santos Sanz Villanueva asegura que el tratamiento objetivista del relato y la exclusión del punto de vista del autor están precisamente vinculados “a una obligada artimaña para eludir la censura.”<sup>136</sup>

Antonio Ferrer, en la línea de los citados referentes teóricos, defendía un realismo “no de simple testimonio, sino crítico, comprometido, preocupado por la sociedad en la que vivimos.”<sup>137</sup> Este realismo es el que les sirve para rehuir la censura, el de la “intrahistoria”, con la que los autores de medio siglo intentan distanciarse “tanto del triunfalismo como del escapismo de los años cuarenta.”<sup>138</sup>

Las características de este realismo serán “objetividad, imaginación y difícil sencillez narrativa; intuición de la lucha por el cambio, por callada que esta sea; actitud crítica.”<sup>139</sup> Está marcado por “la voluntad de verismo y, por lo tanto, la decisión de dirigirse a un público al que la información le llegaba sistemáticamente falseada.”<sup>140</sup> Tal es esta voluntad que Ferrer afirmará en 2013 que “en un país con libertad de prensa, la labor de la literatura social la hacen los periódicos.”<sup>141</sup>

### **Agujeros en la censura**

Se dirigía a ese público para conseguir “el despertar de la conciencia de los trabajadores mediante la lectura y la reflexión, en sus textos, de su propia inexistencia para el estado, en todo lo que no fuera el aprovechamiento de su plusvalía.”<sup>142</sup> La censura, sin embargo, pasaba esta intención política por alto. Se centraba en cuestiones morales, de crítica abierta al Régimen o relativas a la historiografía nacional.

La novela social no se adecuaba a los patrones del Régimen en estas cuestiones. Simplemente no las tocaba abiertamente. Su tema era la pequeña historia del día a día de las clases desfavorecidas. Por eso pasaba el filtro “sin que se observara el planteamiento estético 'revolucionario'; sin que se vislumbrara o comprendiera el ejemplo y la metáfora de una clase obrera que seguía pagando la

---

135 MONTERO, Isaac, citado en ÁLAMO FELICES, *op. cit.*, p. 84.

136 SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 119.

137 ÁLAMO FELICES, *op. cit.*, p. 137.

138 BLANCO AGUINAGA, et. al., *op. cit.*, p. 207.

139 *Ibid.*, p. 208.

140 *Ibid.*, p. 203.

141 Citado en RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, “El secreto del padre de Blancanieves”, *El País*, 16/05/2013. Última consulta: 01/06/2013. [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/03/16/actualidad/1363471869\\_872230.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/03/16/actualidad/1363471869_872230.html)

142 ÁLAMO FELICES, *op. cit.*, p. 79.

pérdida de la guerra; la larvada lucha de clases que se desprendía de bastantes de esas obras.”<sup>143</sup> Un ejemplo paradigmático es el informe del censor sobre *La piqueta* que recupera Álamo Felices:

La orden del derribo de una chabola, levantada clandestinamente por las afueras de la ciudad, hace que una familia modestísima viva la angustia, el temor, la zozobra y la desesperación ante un plazo que se cumple irremisiblemente

PUEDE AUTORIZARSE<sup>144</sup>

Ya en el intento de Congreso de Escritores Jóvenes de 1956 se puede ver “la confluencia en aquel momento de un acentuado criticismo juvenil y universitario que bajo el pretexto de una regeneración literaria, manifestaba su protesta política. Este radical inconformismo universitario habrá de inspirar la estética literaria de los cincuenta.”<sup>145</sup> Esta generación se encargará de mostrar los vencidos, los más desfavorecidos de una sociedad injusta, gracias a un realismo incontestable.

## ***La piqueta***

Para Santos Sanz Villanueva, Antonio Ferres es “uno de los más genuinos representantes de la generación de medio siglo.”<sup>146</sup> Su obra más importante, *La piqueta*, es fruto de ese compromiso del autor propio de la época. Cuenta la historia de la familia de Andrés, María y sus tres hijos, inmigrantes que viven en Orcasitas, un barrio de chabolas a las afueras de Madrid, a los que les van a derribar la casa por estar construida después de una prohibición de la que no tenían noticia. Su hija mayor, Maruja, de dieciséis años vive un inocente romance con Luis, un joven huérfano de la guerra que la acogerá cuando se queden sin casa. Paralelamente, vemos la historia de Juana, vecina del barrio y conocida de Maruja, y sus jefes en la fábrica de bombillas donde trabaja.

Como es propio del realismo crítico lukácsiano, muestra, a través de la historia de sus personajes, las contradicciones que forman la sociedad en la que viven. También lo podríamos entender como una muestra de los personajes arquetípicos de Brecht. Los protagonistas, de los que no vemos un desarrollo psicológico, son como tantas otras familias que, como hemos visto, van del campo a la capital a buscarse la vida y acaban viviendo en una chabola. Su historia nos da un fiel retrato de esa España de los vencidos. Según Pablo Gil Casado, “el enfoque social se realiza en varios planos: el personal, el de clase y el general o nacional.”<sup>147</sup>

---

143 *Ibid.*, p. 93.

144 Reproducido en *Ibid.*, p. 103.

145 SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 35.

146 *Ibid.*, p. 123.

147 GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, 2ª ed., Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 377.

El estilo de Ferres es el de mostrarnos la realidad de forma objetiva, con la mínima intervención del autor. No renuncia a una preocupación estética en nombre de su compromiso, pero sí opta por un estilo muy austero. Predominan las frases cortas y los diálogos, estos últimos poblados de elementos del habla popular (*patá, tiés, cansao, ensoñar, vuelta, asín, onde*, etc.<sup>148</sup>). El autor recoge pequeños fragmentos de la realidad, a menudo de forma desordenada, para hacer un retrato de esta en su conjunto.

### Diferentes realismos

Aquí cabe tener en cuenta que “el paraguas común del realismo hace engañosa la proximidad de títulos como *Los bravos* o *Entre visillos* y *La mina* o *La piqueta*.”<sup>149</sup> El carácter de la novela de Ferres no está solo en su técnica. Jordi Gracia explica la diferencia:

El origen de las primeras está en la concreción de una desazón que se resuelve en transparencia e inocencia, en voluntad de testimonio y solidaridad, incluso en perfiles protagonistas de ejemplaridad moral. El origen de las segundas es la identificación de la funcionalidad política de aquel sustrato moral y estético. Sobre el terreno conquistado por una razón moral será posible edificar una novela pensada como anzuelo proselitista e instrumento de una toma de conciencia política, de partido. Lo hace presumir así no sólo la efectiva militancia de Jesús López Pacheco, Antonio Ferres o Alfonso López Salinas sino, en sus propias novelas, el protagonismo del obrero acosado y, por lo general, inmigrado, su contenida crispación ante la injusticia, los brotes de agresividad reprimida, las soflamas críptico-políticas con pretextos laborales en los personajes que canalizan la voz de los autores [...] <sup>150</sup>

El personaje del enlace, que aparece fugazmente, es un ejemplo de estas reivindicaciones políticas. “Lo que pasa es que a los peones nos quieren sólo para hincar el lomo,”<sup>151</sup> dirá en una conversación que parte del drama que vive Andrés. Podría ser un comentario sin más, pero el hecho que provenga de un personaje que se relaciona con la República –una de las escasas veces que esta aparece citada es para decir que fue guardia jurado de Reforma Agraria<sup>152</sup>– es significativo.

También hará aparecer la importancia de la instrucción y la educación, un valor republicano. “Y que yo he visto un cartel que pegan en la calle, con un peón *pinta*o. 'Los brazos sin técnica no valen',

---

148 Son solo algunos de los muchos ejemplos que podemos encontrar a lo largo de la novela extraídos de FERRES, Antonio, *La piqueta*, Madrid: Gadir, 2009, p. 141.

149 GRACIA, Jordi, *Estado y cultura : el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona : Anagrama, 2006, p. 322.

150 *Ibid.*, p. 323.

151 FERRES, Antonio, *La piqueta*, Madrid: Gadir, 2009, p. 126.

152 *Ibid.*, p. 123.

dice” o “Lo que pasa es que plantáis el dedo en la nómina porque la *mitá* no sabéis escribir,”<sup>153</sup> dirá. Se vincula a menudo el hecho de venir del pueblo con saber poco. “Yo no sé como no sea las cosas de mi casa o lo del pueblo,”<sup>154</sup> le dice Maruja a López cuando espera que este le consiga empleo. La madre es más contundente: “Los del campo no podemos aprender un oficio. ¡Puñeta de vida!”<sup>155</sup>

### Origen rural

El hecho de venir de un pueblo marca el carácter de los protagonistas. La marginación que retrata Ivan Bordetas se ve aquí perfectamente reflejada. También sus causas: “En muchos pueblos de Andalucía los hombres están mano sobre mano casi *tó* el año,”<sup>156</sup> le dirá Andrés a Luis, el pretendiente de su hija. En una conversación, a su mujer le contestará: “En tu pueblo la tierra es buena, pero nadie tiene *ná* y por el mío te haces un esclavo *pa* sacar un *puñao* de patatas.”<sup>157</sup>

Vemos también, “en el plano de clase, la sensación de abandono y de quedar al margen de todo, que experimentan Andrés y los demás habitantes del barrio.”<sup>158</sup> Los que vienen de fuera, de hecho, a duras penas conocen Madrid. Maruja sólo descubre la ciudad de la mano de Luis. “Mi padre tenía *pensao* llevarnos a ver todo, pero tiene pocos dineros y anda *preocupao* con eso de que van a tirar la casa,”<sup>159</sup> le explica. Hasta el mismo padre, que trabaja en Madrid, cuando va a visitar al aparejador y se aleja de la obra se siente fuera de lugar:

Desde que estaba en Madrid apenas había ido por aquellos barrios. Siempre de la obra a su casa, el mismo camino. Los edificios eran aquí grandes y limpios y las calles anchas, llenas de árboles, de verdor. Le parecía venir de un lugar lejano y oscuro.<sup>160</sup>

El tema del trabajador de la construcción que desconoce la ciudad que trabaja en levantar está presente en la novela de temática obrera. Lo podemos ver llevado al extremo en *La mano invisible* (2011) de Isaac Rosa, por poner un ejemplo actual. Vemos, en este extrañamiento que siente Andrés, la plasmación de la voluntad que apuntaba Bordetas de mantener la clase obrera alejada de los barrios elegantes de las clases altas.

### Prejuicios

Pero los protagonistas no se ven alejados sólo de la burguesía. En su propio barrio domina el

---

153 *Ibid.*, p. 126.

154 *Ibid.*, p. 73.

155 *Ibid.*, p. 152.

156 *Ibid.*, p. 151.

157 *Ibid.*, p. 58.

158 GIL CASADO, *op. cit.*, p. 377.

159 FERRES, *op. cit.*, p. 66.

160 *Ibid.*, p. 79.

prejuicio al que viene de fuera, y el dar la razón a la ley que quiere limitar su presencia. Lo vemos en el diálogo de Maruja con una vecina:

– ¿Qué pasa? –le preguntó Maruja a la última.

– No sé. Dicen que van a tirar las chabolas que han hecho las últimas, que no quieren que vengan más gente de los pueblos.

Maruja la miró para ver qué debía contestar. Pensó que la mujer hablaba como las que eran de Madrid. No sabía.

– Mi padre ha venido aquí para buscar trabajo, en el pueblo sólo se trabaja cuando la recolección, por la aceituna –dijo Maruja.

– Algunos dicen que los del pueblo habéis *llegao* a comernos el pan –dijo la mujer. Era alta, huesuda y estaba despeinada.<sup>161</sup>

Cabe remarcar el hecho de que las cosas se digan de oídas. “Dicen que se viene muchísima gente de los pueblos, que por eso,”<sup>162</sup> dirá Luis. Sin embargo, junto a Joaquín, compañero de Andrés en la obra, serán los únicos personajes que ejercerán su solidaridad con los protagonistas. La solidaridad, de hecho, brilla por su ausencia:

La novela de Ferres se diferencia claramente del realismo social de los años veinte y treinta, e incluso del practicado por algunos de sus compañeros de grupo, que apunta siempre al final, hacia alguna forma, aunque sea ilusoria, de esperanza colectiva. En *La piqueta* esa esperanza colectiva no existe. Nada más lejos de la intención del autor que caer en un planteamiento idealizador, que reduzca la tensión dramática de la novela. La seca, la estricta verdad, es que a la orden de desahucio nadie, ni los propios interesados opone una auténtica resistencia.<sup>163</sup>

En este sentido, la obra de Ferres tiene un carácter claramente brechtiano, anticatártico. Difícilmente podría tener un final menos catártico que el que tiene: los afectados retirándose sin saber qué será de ellos mientras de fondo siguen resonando las piquetas. Existe un impulso en toda la novela que desea que el final sea distinto, pero de hecho nadie actúa para que así sea.

### **Voluntad de cambio**

Ya en la primera frase de la novela, cuando “iban llegando gentes de todos los caminos; pero llegaban y se ponían detrás, en la calle,”<sup>164</sup> vemos la existencia de la posibilidad de que pase algo distinto de lo previsto. Posibilidad que, por otro lado, se ve truncada en el mismo momento que se anuncia con esta adversativa. Al final de la novela, que enlaza con este principio, el autor remarca

---

161 *Ibid.*, pp. 40-41.

162 *Ibid.*, p. 151.

163 ALFAYA, Javier en el posfacio a FERRES, *op. cit.*, p. 209.

164 FERRES, *op. cit.*, p. 13.

que “cabía preguntarse, sin embargo, qué fue de la oscura multitud de por la mañana.”<sup>165</sup>

La voluntad está y se expresa. “Juana tenía ganas de que pasara algo y de que la gente, los vecinos, se revolvieran contra los de la piqueta.”<sup>166</sup> Los compañeros de Andrés en la obra, aseguran que no dejaran que lo echen, aunque finalmente no se presentan. “Si fueran muchos los de las chabolas que van a tirar, seguro que no se atrevían,”<sup>167</sup> dice el enlace, pero no aparece nadie más con este problema, aunque un vecino, el señor Remigio, dirá que “no sois vosotros solos, igual les pasa a otros que conozco de Orcasitas y vete a saber a la gente que le ocurrirá.”<sup>168</sup> Por otro lado, el tendero, que se negó a ayudar a la familia, ve las cosas de forma más cercana a lo que acaba siendo la realidad:

– Bueno, a ver si me despacha lo mío –dijo la mujer gorda–. Tengo ganas de ir a ver lo que pasa con eso de la chabola.

– ¡Qué va a pasar, mujer! ¡Nada! –dijo el tendero–. En este barrio, digan lo que quieran, somos buena gente.<sup>169</sup>

Aquí, como en Brecht, la falta de catarsis que resuelva las contradicciones sirve para invitar a la acción. Lo que vemos es que hay una voluntad de reacción, de respuesta, pero no se lleva a cabo. Ferres muestra que el barrio la siente, aunque no la exprese. “No discutáis de política. *Una* tiene miedo”, dirá un personaje en una discusión entre Juana y los jefes de la fábrica referente a la chabola. La represión está en el ambiente.

### **Predomina el miedo**

Los habitantes no la expresan pero el autor señala que está ahí. Será, como indicaba Sheelagh Ellwood, caldo de cultivo para el movimiento vecinal, clave en la lucha contra la dictadura. Antes, en el momento recogido en la novela, predomina, sin embargo, el miedo. “Con este libro quería hablar de los aspectos más terribles y sórdidos de esta época, de las malas condiciones en que vivían los obreros y del miedo que los dejaba indefensos e incapaces de dar una respuesta común ante los problemas que tenían como era el chabolismo,”<sup>170</sup> dirá Ferres en una entrevista concedida en 2009 a la revista de la Asociación de Vecinos de Orcasitas.

---

165 *Ibid.*, p. 204.

166 *Ibid.*, p. 177.

167 *Ibid.*, p. 125.

168 *Ibid.*, p. 77.

169 *Ibid.*, p. 185.

170 FERRES, Antonio, “Entrevista a Antonio Ferres”, entrevistado por Asociación de Vecinos de Orcasitas, *Orcasitas y hasta donde queramos: Del barro al barrio*, n. 29 (junio 2009), p. 10.



Los protagonistas de *La piqueta* pasan por una evolución en la que, de alguna forma, podemos ver la aparición de una incipiente conciencia de clase. Al principio, se muestran esperanzados, confiantes en que se les ofrecerá alguna solución. “Vete a saber; a lo mejor nos dan una casa; a muchos se la han dado,”<sup>171</sup> dirá Andrés a su mujer. Sin embargo cabe recordar la inexistencia, que apuntaba Bordetas, de canales de participación o interlocución para la población.

Consecuencia de esta situación es que la única persona a la que puede dirigirse Andrés es a un aparejador que conoció en el pueblo de su mujer. Lo único que hace el hombre al respecto es tomar nota de su problema, y este es un momento clave para el cambio de actitud de Andrés, que al volver del encuentro concluirá que “*tós* esos tipos son los de la piqueta, los que de *verdá* quieren machacarnos.”<sup>172</sup>

### **Conciencia personal y de clase**

La mejor expresión de este cambio de conciencia se da en el personaje de Juana. Su relación con Jesús, su jefe en la fábrica, que la trata con actitud chulesca, la lleva a sentirse cercana a la familia de Maruja, a la que había tratado con cierta superioridad. Cuando teme que Jesús la haya dejado embarazada y empieza a sentir rechazo hacia él, aparece en la conversación el tema de la chabola y “de pronto, le parecería como si el derribo de la chabola tuviera mucho que ver consigo misma, con su propia vida.”<sup>173</sup>

Será a través de los ojos de Juana como veremos la concentración a la espera de la piqueta con la esperanza de una reacción. Une lo personal con esta conciencia de clase embrionaria:

El Jesús decía que no ocurriría nada, y es porque se figuran que sólo ellos pueden hacer las cosas, que todas aquí somos unas guarras, unas pobres idiotas, y que ellos han *nacío* mejor que los demás y que la gente se chupa el dedo y que siempre va a tocar que nos machaquen a los mismos.<sup>174</sup>

Sin embargo, para su decepción, no ocurre nada. “Fue por las caras de la gente por lo que Juana se apercibió de que no ocurriría nada, de que todavía no podía ocurrir.”<sup>175</sup> La gente siente lástima por la familia, pero no es capaz de hacer nada. O nada más de lo que hace la mujer del tendero: rezar por ellos. Ferres retrata “el saber a fondo que hay culpables y el no saber quiénes son exactamente; por lo tanto, la voluntad de lucha (de cambio) y la incapacidad de lucha.”<sup>176</sup> Es su realismo el que no deja lugar a otra opción:

---

171 FERRES, *La piqueta*, p. 59.

172 *Ibid.*, p. 95.

173 *Ibid.*, p. 163.

174 *Ibid.*, p. 178.

175 *Ibid.*, pp. 178-179.

176 BLANCO AGUINAGA, et. al., *op. cit.*, p. 216.

No podía ser más rigurosa la objetividad histórica: ni la censura permitía más en 1959, ni aunque lo hubiera permitido podía en *La piqueta* narrarse en verdad otra cosa de lo que se narra, ya que apenas se iniciaba la transformación masiva de la sociedad española y apenas empezaba a recuperarse la voluntad de lucha asentada sobre la conciencia de clase.<sup>177</sup>

### **Ignorancia de las causas y responsables**

El no saber quiénes son los responsables, esta incapacidad para actuar, está muy presente en la obra. De hecho, los protagonistas no tienen claras ni las causas formales de su situación. “Yo que sé, dicen que estamos fuera de la ley, que hemos hecho la chabola después de salir no sé qué escrito,”<sup>178</sup> dice María. Por lo tanto, las causas profundas, los motivos políticos, sociales y económicos, quedan muy alejadas del discernimiento de estos personajes, que sólo pueden intuirlos. Esta situación les genera una terrible frustración:

– Si supiera quién tiene la culpa... –dijo la mujer. Paró de llorar. Fue a oscuras hasta la pared, apretó las manos contra el muro, como si quisiera derribar ella misma su casa. Le dio como una convulsión de rabia. Se irguió, alzándose sobre sus talones, Respiraba con un sonido ronco, precipitado.

– Me *cagiën* –dijo el hombre, desde el suelo.

María apretó la cara contra la pared, la boca. Notaba la saliva con el yeso, el sabor y el olor del yeso mojado. Ya no sabía contra quién sentía rabia, aquella ciega rabia que se le fue deshaciendo cuando otra vez empezó a sollozar.<sup>179</sup>

Este desconocimiento de la causa es seguramente gran responsable de su incapacidad de actuar. Lo vemos aquí con María pero también en Luis: “Y yo no sé por qué los que mandan no quieren que venga nadie más de los pueblos. Lo que más me fastidia es no poder hacer algo por la chica, por la Maruja, que es mi novia...”<sup>180</sup>

Juana tiene una intuición de la lucha de clases pero no es capaz de concretarla: “siempre nos machacan a los mismos, siempre nos toca a nosotros, pero la culpa es de esos hijos de su madre, de los que se figuran que siempre tiene que ser a nosotros, como le pasa a Jesús y a muchos. La culpa es..., la culpa es...”<sup>181</sup> Mientras tiran abajo la chabola, Juana arrastrará esta duda sin poder encontrarle respuesta.

A través del personaje de Andrés el autor expresa posturas que podríamos entender como anticapitalistas o, en cualquier caso, contrarias al sistema capitalista en el que vive: “Yo digo que

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>178</sup> FERRES, *op. cit.*, p. 59.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 199.

son los dineros los que tienen la culpa de *tó*, lo que trae así de *liá* la vida –dijos Andrés–, no me canso de decirlo.”<sup>182</sup> Más adelante añadirá, hablando del dinero: “Lo hay, ¿sabes? Lo hay por ahí a espuestas. Está *tó* lleno, aunque no den ni un chavo. ¡Lo hay a espuestas!”<sup>183</sup>

### **Conciencia de la injusticia**

Los personajes, a pesar de su escasa conciencia política, se van percatando progresivamente de lo injusta que es esta situación de desigualdad. Así, en una noche de borrachera, Andrés concluye que “hay que sacar las perras a los cabritos”<sup>184</sup> e intenta robar en una casa de “señoritos,” cosa imposible en su estado de embriaguez. A pesar de que sus intenciones no lleguen a concretarse, son ilustrativas. El autor nos está mostrando cómo unas determinadas condiciones socio-económicas, determinadas desigualdades, son las que llevan a un hombre trabajador y sumiso a delinquir.

Los personajes más pudientes no llegarán a ser la “representación de la maldad” que defendía el *zhdanovismo* soviético, pero sí son retratados con una moral criticable. A parte de algunos personajes que viven en condiciones poco mejores que los protagonistas –el vecino Remigio, que tiene ahorros, el tendero o el oficial de la cuadrilla de albañiles– pero no ayudan a la familia, esto se ve en los personajes de López y Jesús.

Los jefes de Juana se relacionan con ella y con Maruja como si de seres inferiores se tratara. En el caso de López, busca diversiones para evadirse de una vida de casado que no lo satisface y se aprovecha de la voluntad de Maruja de encontrar un trabajo para intentar someterla a sus deseos. No es, sin embargo, una representación maniquea. Cuando sus proposiciones despiertan el lloro de la muchacha, siente arrepentimiento e incomodidad, una actitud que no veremos en el arrogante Jesús.

### **Dos mundos**

Ferres resalta este contraste yuxtaponiendo los dos mundos en uno de los momentos claves de la novela.<sup>185</sup> Mientras en la chabola empieza el día en el que esperan la piqueta, tomados por la incertidumbre, en Madrid, López se despierta con resaca después de haberse acostado con una joven camarera. Lo atiende la criada que le habla de la salud de su hijo sin que a él le preocupe demasiado. A continuación, el autor nos muestra a Juana, que no ha ido a la fábrica esa mañana y espera ante la casa de Maruja a que vengan los de la piqueta.

Aunque no puede hacer proclamas sobre la lucha de clases, aquí Ferres nos la muestra de una

---

182 *Ibid.*, p. 77.

183 *Ibid.*, p. 127.

184 *Ibid.*, p. 132.

185 *Ibid.*, pp. 172-176.

manera tan realista que pasa desapercibida a ojos del censor, como hemos visto en el informe que recuperaba Álamo Felices. La ejecución de la injusticia, por otro lado, se da de una forma banal. Los policías rebosan amabilidad –“Comprendan. Les ayudarán a sacar las cosas –dijo. El cabo tenía unos grandes y tiernos ojos de buen hombre”<sup>186</sup>– y parecen inconscientes de la gravedad para esa familia de lo que está pasando –“Hoy ya pega de lo lindo, va a hacer buen calorín –dijo un número.”<sup>187</sup>

Aquí Ferres está poniendo de manifiesto que la gravedad está en las causas materiales y no en el hecho en sí. Podríamos extraer de este retrato que el autor considera que se es más culpable por ser rico y, no solo no ayudar, sino abusar de los desfavorecidos –como en el caso de López y Jesús–, que por trabajar tirando su casa al suelo.

*La piqueta* no da respuestas a como cambiar la sociedad, no es ejemplar, pero pone en relieve sus contradicciones. En esta función coincidirán los distintos defensores del compromiso que debe tener el autor. Tiene también un carácter didáctico al mostrar las injusticias, y al mostrar también que el que quiera cambiarlas no estará solo. A su manera, invita a la acción evidenciando que estas injusticias no serán superadas sin la acción y apuntando la existencia de esta voluntad, aunque frustrada.

---

186 *Ibid.*, p. 190.

187 *Ibid.*, p. 195.

# La literatura ante el capitalismo: *El padre de Blancanieves*

## **Capitalismo y literatura**

Belén Gopegui practica una literatura abiertamente socialista. Formalmente, sin embargo, estará muy alejada del realismo socialista soviético. No es de extrañar, si tenemos en cuenta que Gopegui escribe en un mundo en el que la URSS ya es historia. Mientras la literatura socialista en un país socialista estaba al servicio de la ideología dominante, esta escritora hace esta opción política ante un capitalismo hegemónico, tanto que Francis Fukuyama daba por definitiva su victoria y planteaba aquello del fin de la historia. Gopegui pone el énfasis en las consecuencias de esta idea:

Por más que algunos intelectuales hayan negado la frase del fin de la historia, por más que el propio Fukuyama la haya puesto en duda, en Europa se actúa como si la frase fuera cierta. En Europa sigue vigente la ideología que consiste en combatir cualquier ideología que no sea la dominante acusándola de dogmatismo; sigue vigente la técnica que consiste en atribuir pretensiones totalitarias a cualquier proyecto distinto del imperialista que pretenda encauzar el futuro.<sup>188</sup>

Lo que plantea Gopegui es la existencia de un “realismo capitalista,” que es la literatura propia de nuestra época, una época en la que “se da a entender que legitimidad sólo hay una, la del imperio, y en torno a ella se producen agresiones violentas, terroristas. La legitimidad y, por tanto, el mañana, parecen ser propiedad del Imperio y de los valores que éste difunde.”<sup>189</sup>

## **Hegemonía**

El discurso dominante se impone, negando cualquier alternativa. Lo podemos ver con la actual crisis capitalista –que en 2003, cuando Gopegui escribía esto, sólo algunos anunciaban–; a pesar de llegar a una situación de colapso, este modelo se ha vuelto tan incontestable que sigue siendo el hegemónico en el plano económico, político, y también literario. Lo que a menudo se plantea como alejamiento de la política es, en realidad, predominio de estas posturas dominantes:

Hoy, se nos advierte, es preciso huir de cualquier asociación con una máxima como la enunciada por Brecht: “Los artistas del realismo socialista tratan la realidad desde el punto de vista de la población trabajadora y de los intelectuales aliados con ella y que están a favor del socialismo”. Sin embargo, ¿podríamos convenir con el opuesto de esa máxima, afirmar que los artistas del realismo capitalista tratan la realidad desde el punto de vista de la burguesía y de los intelectuales aliados con ella y que

---

188 GOPEGUI, Belén, “La responsabilidad del escritor en los relatos de victoria y derrota”, *IV Encuentro en Defensa de la Humanidad*, Anzoátegui, junio de 2006. Versión digital disponible en <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=32842>.

189 *Ibid.*

están a favor del capitalismo? Podríamos, y para que hacerlo no cree ninguna incomodidad el discurso dominante ha sustituido la palabra burguesía por la palabra condición humana, y la palabra capitalismo por la palabra leyes naturales de la existencia o algo semejante, sin permitir que se desarrollen en parte alguna aquellos planteamientos que quisieran analizar las implicaciones de esa sustitución.<sup>190</sup>

Se trata, para la novelista, de “un realismo capitalista sin trabas, exonerado al parecer de tarea de argumentar, dar respuesta o siquiera combatir una escala de valores que a lo largo de los siglos ha luchado, con mayor o menor potencia de difusión, por abrirse camino.”<sup>191</sup> Este realismo capitalista es lo que Marc Casanovas señalará como un proceso de “financiarización” que afecta la literatura de la misma manera que otros ámbitos de la sociedad. Habla de “la “financiarización” de la literatura, el “textualismo” extremo, el pensamiento “post” que en su falsa reivindicación de la “diferencia” había consumado la liquidación de toda “diferencia” entre realidad y ficción.”<sup>192</sup> De la financiarización podríamos pasar también a hablar de privatización de la literatura, como apunta Gopegui:

El capitalismo literario, en su fase actual, ha llevado hasta el límite la división burguesa entre lo público y lo privado como si esa división pudiera en verdad efectuarse. Y ha logrado que la inmensa mayoría de la literatura se retire a la esfera de lo privado: secretos familiares, pasiones escondidas, asesinatos de psicópatas, y que cuando en algún caso se aborden cuestiones públicas sea por la vía de privatizarlas.<sup>193</sup>

### **La implicación de los autores**

Sin embargo, Gopegui remarca que, a menudo, los autores que participan de este realismo capitalista –la mayoría–, no lo hacen de forma deliberada. Este influjo sobre la ficción –“una de las operaciones ideológicas más tristes y más graves que se hayan producido nunca”<sup>194</sup>– “no se realiza conspirando sino simplemente interiorizando una supuesta ausencia del conflicto, un mundo libre y supuesto en donde sólo queda la sicología de los ganadores y los perdedores,”<sup>195</sup> dice.

La escritora citará al inmunólogo cubano Agustín Lage para explicar la situación a la que se ve sometida la literatura: “La ciencia aprende por ensayo y error, pero los sistemas de ideas generales

---

190 GOPEGUI, Belén, “Literatura y política bajo el capitalismo”, *Guaragua*, Año 9, núm. 21, Especial literatura y política (Winter 2005), pp. 9-20. Versión digital disponible en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=26876>.

191 *Ibid.*

192 CASANOVAS, Marc, “Contra la 'financiarización' de la literatura: algunas lecturas para sobrevivir a la crisis”, *Viento Sur*, 100 (enero 2009), p. 75.

193 GOPEGUI, *op. cit.*

194 GOPEGUI, “La responsabilidad del escritor...”.

195 *Ibid.*

determinan qué es lo que se ensaya y qué sectores de la realidad se exploran.”<sup>196</sup> O desde otro punto de vista, Gopegui considera que “es nuestra misma práctica social y material dentro del capitalismo la que obstaculiza la comprensión de nuestra propia situación dentro de él.”<sup>197</sup>

Eso no significa que considere “inocentes” los escritores que interiorizan esta concepción. “Toda literatura es política,” dirá, y por lo tanto “preguntarse sobre literatura y política en las actuales condiciones significa preguntarse si la literatura, como la política, puede hacer hoy algo distinto de traducir, acatar o reflejar el sistema hegemónico.”<sup>198</sup> En palabras del poeta y filósofo Jorge Riechmann, “la sociedad es esa compleja maquinaria que hace a los individuos cómplices de las más grandes barbaridades e injusticias a la vez que pueden ser maravillosas personas en su vida cotidiana.”<sup>199</sup> No los hace menos cómplices, pero sí admite la existencia de una “compleja maquinaria” detrás de esta complicidad.

### **Silencio cómplice**

Como hacía Sartre, Gopegui también pensará que el silencio es cómplice. De hecho, va más allá y considera, en el prólogo de *La conquista del aire*, que el silencio sobre las cosas que afectan a la sociedad es precisamente una característica de la novela capitalista. Ante la disyuntiva entre el arte como medio o como algo autónomo, dirá:

Sin duda la novela como medio ha ganado la partida, pervirtiendo de cualquier modo su origen y pasando a ser novela como medio para entretener: novela que triunfa cuando logra que el lector deje, durante algunas horas, de pensar y se limite a responde a los estímulos de lectura con obediencia.<sup>200</sup>

Y no es que Gopegui se oponga a la novela como medio, lo que le preocupa es la “perversión” de este concepto, en el que la novela considerada política queda denostada ante una novela que, con pretensión de no tener implicaciones políticas, reproduce las visiones hegemónicas. Teniendo en cuenta que considera que la literatura siempre es política, dirá que “no es esa simbiosis [entre poder y cultura] lo que cabe reprochar sino al servicio de qué está puesta, para favorecer a qué acciones.”<sup>201</sup> En este sentido, asegura que “llama la atención que sólo cuando el socialismo trata de someter la literatura esta muera mientras que cuando el capitalismo diariamente la somete, condiciona, penetra, compra, seduce, alecciona, eso en nada afecte a su salud.”<sup>202</sup>

---

196 GOPEGUI, “Literatura y política bajo el capitalismo”.

197 CASANOVAS, *op. cit.*, p. 79.

198 GOPEGUI, *op. cit.*

199 RIECHMANN, Jorge, citado en CASANOVAS, *op. cit.*, p. 75

200 GOPEGUI, Belén, *La conquista del aire*, Barcelona: Anagrama, 2007, p. 10.

201 GOPEGUI, “Literatura y política bajo el capitalismo”.

202 *Ibid.*

El mismo Sartre, como ya habíamos apuntado, defenderá la novela como la mejor manera de llegar a su lector precisamente porque “the novelist catches the reader off-guard –when he is in a most receptive mood.”<sup>203</sup> Para Gopegui, los escritores que se dejan llevar por la corriente hegemónica “se están convirtiendo en responsables de la voracidad del imperialismo, que están disimulando los delitos de los poderosos, humillando a los oprimidos y queriendo contentar con cantos a los hambrientos.”<sup>204</sup>

### **Visión del mundo**

En este sentido, Mélanie Valle Detry indica que tanto Gopegui como su contemporáneo Isaac Rosa “han puesto de relieve los efectos “nada inocentes” de la ficción. Los relatos proponen una determinada imagen de la realidad que influye en nuestra visión del mundo.”<sup>205</sup> Un caso paradigmático que abordarán estos dos autores es el de la Transición.

“Tras la caída de la Unión Soviética esta visión se ha expandido en Europa, se ha diseminado por cada país y está echando raíces en proyectos narrativos como el que afecta a la recreación complaciente de la derrota de la república española”<sup>206</sup> dice Gopegui. La narrativa de la reconciliación, en la que predominan los relatos individuales, en la que no hay buenos y malos, sirve a la idea de la Transición modélica, mientras Gopegui y Rosa son de los que piensan que “no hubo ninguna ruptura real entre el régimen franquista y la monarquía constitucional.”<sup>207</sup>

### **Cultura de la Transición**

Estos escritores, muy críticos con la Cultura de la Transición –lo que se ha venido a llamar CT<sup>208</sup>–, están en contra de la literatura en la que todos son víctimas y verdugos. Gopegui insiste en que en la Guerra Civil “un bando tenía la legitimidad y el otro sólo tenía la fuerza”<sup>209</sup> y en que “el que el proyecto revolucionario que sucumbió bajo el fascismo en la guerra revolucionaria española participa del mañana.”<sup>210</sup>

---

203 WHITING, Charles G., “The Case for “Engaged” Literature”, *Yale French Studies*, No. 1, Existencialism (1948), p. 88.

204 GOPEGUI, “La responsabilidad del escritor...”.

205 VALLE DETRY, Mélanie, “La responsabilidad del novelista: Belén Gopegui e Isaac Rosa ante la Transición”, *Revista de crítica literaria marxista*, nº 6 (2012), p. 47.

206 GOPEGUI, *op. cit.*

207 VALLE DETRY, *op. cit.*, p. 46.

208 Sobre esta cuestión vale la pena acudir a MARTÍNEZ, Guillem (ed.), *CT o la cultura de transición: crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona: Debolsillo, 2012.

209 GOPEGUI, *op. cit.*

210 *Ibid.*



En este sentido, para Gopegui, la CT –que no deja de ser una concreción en el escenario español de esa cultura hegemónica de la que vinimos hablando– hace con las ideas republicanas lo mismo que entidades subvencionadas por la banca con el arte soviético: “denostado durante los años en que la Unión Soviética podía ser una amenaza y un referente de, precisamente, lo posible, ahora que ya el referente no tiene poder, la crítica académica, al compás de la banca, parece caerse del caballo y descubrir valores “artísticos” que antes no supo ni quiso encontrar.”<sup>211</sup>

A todo esto, Rodolfo Walsh, citado por Gopegui, le ve un claro objetivo de perpetuar la hegemonía de las clases dominantes:

Nuestras clases dominantes han procurado siempre que los trabajadores no tengan historia, no tengan doctrina, no tengan héroes y mártires. Cada lucha debe empezar de nuevo, separada de las luchas anteriores: la experiencia colectiva se pierde, las lecciones se olvidan. La historia parece así como propiedad privada cuyos dueños son los dueños de todas las otras cosas.<sup>212</sup>

### ***Una literatura para las alternativas***

¿Cómo hacer una literatura comprometida con la construcción de un mundo más justo en un mundo dominado por una única línea ideológica? El papel del novelista en este contexto debe ser “romper 'el trabajo del sueño', ese entramado de prácticas materiales y redes simbólicas que llamamos 'normalidad'.”<sup>213</sup> Para superar el conflicto entre realidad y representación que ya apuntaba Casanovas, el autor debe confrontar el mito con la realidad. Eso mismo hacen Gopegui y Rosa en lo que a la transición se refiere: “confrontan los relatos hegemónicos con la realidad para, luego, construir un nuevo relato del pasado.”<sup>214</sup> Es la misma realidad la que se encarga de romper ese “trabajo del sueño.”

Por esta confrontación se habla de la literatura de Gopegui como una literatura realista. Tanto Santos Sanz Villanueva<sup>215</sup> como Janet Pérez<sup>216</sup> hacen alusión a Galdós al reseñar novelas de la autora. “No hay contradicción entre la mirada costumbrista y un planteamiento inventivo. El creador realista trabaja para precisar los detalles de la realidad y les da sentido con la imaginación

---

211 GOPEGUI, Belén, “Un diálogo sobre el poder”, entrevistada por Anne-Laure Bonvalot, *Minerva*, 20 (2012), p. 36.

212 GOPEGUI, “Literatura y política bajo el capitalismo”.

213 CASANOVAS, *op. cit.*, p. 77.

214 VALLE DETRY, *op. cit.*, p. 47.

215 SANZ VILLANUEVA, Santos, “El padre de Blancanieves”, *El Cultural* (13/11/2007), p. 13.

216 PÉREZ, Janet, “El lado frío de la almohada by Belén Gopegui”, *Hispania*, Vol. 88, No. 2 (May, 2005), p. 328.

moral,” aclara Sanz Villanueva.<sup>217</sup>

Ese realismo despreocupado por la forma sería heredero del brechtiano. De hecho, Gopegui cita al alemán a menudo para argumentar sus posturas sobre literatura y política. Como ya hemos apuntado, este aseguraba que para comprobar si una obra es o no realista, “hay que comparar la descripción que hace de la vida (en vez de sólo con otras descripciones) con la misma vida descrita.”<sup>218</sup> La autora que nos ocupa tampoco se preocupa en juzgar las cuestiones formales:

Reivindico algo bastante más humilde, la posibilidad de criticar la ficción por lo que cuenta, por lo que propone, por haber analizado no sólo las comas, las estrategias narrativas, la brillantez formal, sino haber analizado además a quién salpica la sangre y de quién es la sangre que salpica o, dicho de otro modo, qué valores se articulan y dramatizan y por qué.<sup>219</sup>

### **Lo anecdótico**

Tampoco deja de lado a Lukács. Según Sanz Villanueva, en *El padre de Blancanieves*, la autora “observa anécdotas concretas y posibles, deduce las consecuencias personales que acarrearían y todo ello, la base cierta y lo que podría ocurrir, se convierte en reflejo del cuerpo social. La novela se insinúa como muestrario de “casos” sobre los que se soporta un sentido general del mundo.”<sup>220</sup> Vemos aquí la presencia de aquel realismo crítico lukácsiano.

Gopegui no escribe una novela obrera, proletaria. Los protagonistas de *El padre de Blancanieves* son básicamente de clase media, pero a través de su relación vemos infinitud de contradicciones e injusticias que pueblan nuestro mundo. Esta es la manera que defiende Lukács para mostrarlo. En lo que no coincidirán, sin embargo, es en la imposibilidad que encuentra el filósofo para plasmar el porvenir desde el realismo crítico.

La literatura de Belén Gopegui es abiertamente militante. Se evidencia en sus escritos políticos, pero la podemos ver también en reseñas que hablan de “su compromiso militante”<sup>221</sup> o su planteamiento “de militancia progresista, o, dicho sin paños calientes, de expresa ideología izquierdista.”<sup>222</sup> Una novela que se limitara a mostrar el pasado, el presente y sus injusticias sin planear el futuro sería incompatible con este compromiso político. Lo dice ella misma:

---

217 SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 13.

218 BRECHT, Bertolt, *El compromiso en literatura y arte* (Werner Hecht, ed.), Barcelona: Península, 1973, p. 241.

219 GOPEGUI, “La responsabilidad del escritor...”.

220 SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 13.

221 PÉREZ, Janet, “El padre de Blancanieves by Belén Gopegui”, *Hispania*, Vol. 91, No. 2 (May, 2008), p. 402.

222 SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 13.

A lo largo del tiempo y en especial después de mi novela anterior<sup>223</sup> he estado en contacto con personas y colectivos que piensan que siempre se puede hacer algo con los nudos en la garganta. He querido escribir [*El padre de Blancanieves*] desde ellos. Si el arte solo critica, si sólo se ocupa de desvelar, ya sea directa o irónicamente, si renuncia a la afirmación y a proponer alternativas, no es lucha sino lamento. Busco una novela capaz de afirmar, en el sentido de hacer que algunas cosas queden bien apoyadas.<sup>224</sup>

### **Construcción de alternativas**

En respuesta a esta intención, Casanovas encuentra en su obra “la configuración de una alternativa civilizatoria y la construcción de una subjetividad política capaz de dar credibilidad a esta alternativa.”<sup>225</sup> La novela que respeta, dirá Gopegui, es la que “se levanta y crea pequeñas lenguas de tierra inexpugnables, territorios fuertes, campamentos base donde tomar aliento, puntos de fuga para respirar en un lugar distinto aunque luego haya que volver.”<sup>226</sup>

Y ese volver es importante, porque ahí está lo realista. No busca la abstracción ni el aislarse de la realidad, sino que esas novelas que respeta son también “las que no son cobardes ni dibujan enemigos blandos inexistentes, sino que envían avanzadillas y se la juegan y cuentan lo que podría haber y lo que hay.”<sup>227</sup> En este sentido, Casanovas remarca que la autora nos muestra “discursos contrapuestos entre la esperanza y la resignación que sin llegar a resolución, van abriendo cuña, sin embargo, en el ámbito de lo político.”<sup>228</sup>

Y es que para Gopegui el compromiso del autor debe ser sobre todo político. A diferencia de lo que defenderá la doctrina sobre el compromiso del autor que hemos abordado, esta autora defiende una novela que no solo encienda las conciencias, sino que señale el camino a las alternativas. “La literatura que se pretende sólo moral, limpia de política, es una literatura demediada,”<sup>229</sup> dirá. Lo defenderá a pesar de la estigmatización que, como hemos visto, sufre esta literatura en el contexto capitalista:

Ellos y ellas, ciertos sectores de la academia, del mercado, de lo mediático, dirán que novela política no es lo que nosotros pensamos sino aquellas narraciones que, una vez más, nos cuentan el exceso y

---

223 Se refiere aquí a *El lado frío de la almohada*, novela en la que se posiciona en defensa de la revolución cubana y el régimen de Fidel Castro, reseñada en PÉREZ, Janet, “El lado frío de la almohada”.

224 GOPEGUI, Belén, “Me gustaría parecerme a un Dostoyevsky de este siglo, con su misma fiebre, pero menos desesperación”, entrevistada por Nuria Azancot, *El Cultural* (13/11/2007), p. 10.

225 CASANOVAS, *op. cit.*, pp. 78-79.

226 GOPEGUI, “Un diálogo sobre el poder”, p. 37.

227 *Ibid.*, p. 37.

228 CASANOVAS, *op. cit.*, p. 79.

229 GOPEGUI, *op. cit.*, p. 34.

la fatalidad. De acuerdo, para ellos el concepto, entre tanto sigamos haciendo narraciones sobre cosas tan poco literarias o tan socialistas como para quién trabajamos, quién construye nuestros deseos y cómo aguantar las tempestades de sal que canta Ses.<sup>230</sup>

### **La práctica en el capitalismo**

Apuntábamos antes que Gopegui considera que nuestra misma práctica social y material dentro del capitalismo la que obstaculiza la comprensión de nuestra propia situación dentro de él. Llegados a este punto cabría añadir que, según Casanovas, “en consecuencia, si queremos romper con el capitalismo (que otras ideas y otras concepciones avancen), tendremos que cambiar estas mismas prácticas.”<sup>231</sup> Es retratando esto como la autora plasma el porvenir: “las novelas de Gopegui aparecen pobladas de personajes 'disfuncionales', es decir por personajes que intentan romper con su destino social a través de la subjetivación política.”<sup>232</sup>

¿Y es “disfuncional” también la autora? Belén Gopegui, ante una entrevistadora que le invita a hacer como Manuela en *El padre de Blancanieves* y contar al lector quién le habla dirá:

Pertenezco a esa imaginaria clase media que parece flotar hasta que viene un momento de crisis y entonces es empujada directamente al proletariado; sostengo que gran parte del dolor es evitable y no por vías metafísicas, sino modificando un sistema económico que se basa en la apropiación privada de los excedentes productivos.<sup>233</sup>

Su subjetivación política es en sí misma una manera de romper con su destino social, el de la clase media. En la misma entrevista asegurará que “la clase media no toma partido, se lava las manos, es precisamente lo que la caracteriza: ocupa un espacio donde en principio nada le obliga a hacer otra cosa.”<sup>234</sup> Se trata de una situación de comodidad que, como veremos a continuación a través de *El padre de Blancanieves*, se rompe con esta toma de partido que defiende la autora. El compromiso que lleva a la lucha contra ese sistema económico que le beneficia, conecta a Gopegui con el Sartre de *¿Qué es la literatura?*:

Burgueses nosotros mismos, hemos conocido la angustia burguesa, hemos tenido esa misma alma desgarrada, pero, como lo propio de la conciencia turbada es querer desprenderse de la turbación, no podemos permanecer tranquilamente en el seno de nuestra clase, y como no nos es posible abandonarla de aletazo, adoptando los aires de una aristocracia parasitaria, es preciso que seamos sus enterradores, aunque corramos el peligro de enterrarnos con ella.<sup>235</sup>

---

230 *Ibid.*, p. 37.

231 CASANOVAS, *op. cit.*, p. 79.

232 *Ibid.*, p. 79.

233 GOPEGUI, Belén, “Me gustaría parecerme a un Dostoyevsky...”, p. 11.

234 *Ibid.*, p. 12.

235 SARTRE, Jean-Paul, citado en ÁLAMO FELICES, Francisco, *La novela social española. Conformación*

## ***El padre de Blancanieves***

Esta clase media es precisamente la protagonista de *El padre de Blancanieves*. La novela parte de un encuentro inesperado entre la clase media “progre” –o socialdemócrata por usar un término más específico– y la realidad de la clase trabajadora. Manuela, profesora de instituto y madre de tres hijos, llama al supermercado para quejarse porque al llegar a casa se ha encontrado parte de la compra estropeada. Al día siguiente, un sábado por la mañana, el repartidor, un ecuatoriano, llama a su puerta para decirle que lo han echado por su culpa y la perseguirá hasta que le encuentre trabajo. Finalmente lo hace Enrique, su marido, preocupado en mantener el orden en su propia vida.

La novela arranca, pues, “de una intromisión inaceptable, de una disfunción o un dislate que debe ser corregido cuanto antes para que la normalidad sea restablecida.”<sup>236</sup> Los mismos personajes de la novela lo ven así. Enrique pensará que el problema que se encontrará se limita a esta intromisión:

En la vida de la clase media apenas había acontecimientos. El ecuatoriano había sido uno, algo que había alterado el curso normal de las cosas. Los accidentes, las pérdidas de dinero, las enfermedades también eran acontecimientos, pero ya estaban codificados. La visita del ecuatoriano no lo estaba. Y Manuela necesitaba colocarla en algún lugar, que pasara a formar parte de su vida, que no se quedara como algo extraño y amenazante.<sup>237</sup>

Sin embargo no es así. Este encuentro hace tambalear a Manuela y con ella a toda su familia. En eso tendrá un papel clave un grupo de militantes con los que compartirán el espacio de la narración, unidos por Susana, hija de Manuela y Enrique. Así pues, según la propia Gopegui, “la novela dramatiza el diálogo entre el socialdemócrata que todos llevamos dentro y varios militantes revolucionarios de hoy, con edades entorno a los 25 años.”<sup>238</sup>

### **Poliédrica**

Este diálogo se articula en una narración poliédrica, “una realización magistral de la novela perspectivista orteguiana, un perspectivismo complicado, postmoderno,”<sup>239</sup> según Janet Pérez. Siete personajes –además de un octavo que es “el colectivo”– aportan su punto de vista a la novela a través de diarios, correspondencias, intervenciones o diálogos entre ellos. Sanz Villanueva nos dice que “Gopegui practica una auténtica metodología dialéctica, un subterráneo mecanismo de contraposición de tesis y antítesis en el cual elude, sin embargo, la síntesis explícita.”<sup>240</sup>

---

*ideológica, teoría y crítica*, Almería: Universidad de Almería. Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 219-220.

236 CASANOVAS, *op. cit.*, p. 78.

237 GOPEGUI, Belén, *El padre de Blancanieves*, Barcelona: Anagrama, 2009, p. 112.

238 GOPEGUI, Belén, “Me gustaría parecerme a un Dostoyevsky...”, p. 10.

239 PÉREZ, Janet “El padre de Blancanieves”, p. 402.

240 SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 13.

Esta ausencia de síntesis sigue precisamente el principio brechtiano según el cual para invitar a la acción el autor no debe resolver el conflicto dentro de la novela. O, en palabras de Sanz Villanueva, “un elemento fundamental de su novela radica en propiciar la alerta reflexiva del lector. Sobre la mesa pone las condiciones objetivas –en terminología política– y es el destinatario quien debe juzgar los datos presentados.”<sup>241</sup>

Ante estas condiciones las reacciones pueden ser muy diversas, también dentro de la novela. Desde Enrique, que prefiere ignorarlas, hasta Manuela, que se cuestiona de tal manera su lugar en el mundo que ya no encaja en su propio esquema de vida. Y su marido se verá arrastrado por esta situación:

¿Qué por qué no puedo contar con Manuela? He registrado su mesa de trabajo. No he encontrado números de teléfono, versos, preservativos, resguardos de billetes de avión, folletos con islas. Sólo, en un folio guardado en su cajón, estas tres líneas escritas con su letra: «El martes 4 de diciembre de 1934, Simone Weil –profesora de filosofía, de familia burguesa– ingresaba de peón no especializado en una fábrica. Durante un período de su vida quiso vivir como un obrero, con su salario y con su trabajo.»<sup>242</sup>

### **Simone Weil**

Aquí es importante el referente de Simone Weil, que a partir de este momento acompañará el personaje de Manuela. Weil llevó su compromiso hasta el punto de irse a trabajar a una fábrica, a vivir como una proletaria para conocer su realidad. “Pone entonces el acento en los efectos psicológicos, espirituales, en la condición obrera, o sea, en el exilio interior, en el desarraigo, en la alienación, en el extrañamiento, en la cosificación, en la deshumanización y hasta en el aniquilamiento de la persona,” cuenta Francisco Fernández Buey.

Manuela verá estos efectos. Optará por hacer como Simone Weil e intentar sufrirlos en su propia piel –en vez de en una fábrica, en una tintorería– para entender el mundo en el que vive. Weil también concluirá que “allí [en la fábrica] se llega a admitir en lo más profundo del alma que no se es nada.”<sup>243</sup> Manuela descubre los mismo a su manera:

Ella buscaba conocer lo que piensa un obrero, lo que siente, lo que le pasa a un obrero, algo así, pero a donde ella y yo, salvando, digo, las distancias, hemos podido llegar es a conocer lo que le pasa a Simone Weil o a mí cuando nos ponemos a trabajar en una fábrica o en una tintorería. El experimento se reduce aunque no del todo, pienso. Dejemos a Simone, su figura me desborda.

Vayamos conmigo. Con mi experimento he conocido un agotamiento creciente que no tiene visos de

---

241 *Ibid.*, p. 13.

242 GOPEGUI, *El padre de Blancanieves*, p. 93.

243 FERNÁNDEZ BUEY, Francisco, *Política*, Madrid: Losada, 2003, p. 223.

estabilizarse si sigo aquí. O sea, ayer estaba cansada y hoy estoy más cansada y mañana, lo sé, estaría aún más cansada. Dormir no basta porque cada mañana me levanto como si aún necesitara tres horas más de sueño, o cuatro, o cinco. [...] Por lo que he visto, no hay límite para la fatiga, nunca se toca fondo. Así que regreso, porque estoy muerta.<sup>244</sup>

A su vuelta, Manuela le dirá a Enrique que pretende “incidir en los puntos sensibles del capitalismo.”<sup>245</sup> Por su parte, dirá Fernández Buey que “la convicción de Weil es que sobre la base del mantenimiento de la cultura industrialista sólo se puede organizar y perfeccionar la opresión, no aliviarla.”<sup>246</sup> Esta cultura es la que cuestiona Susana, su hija, ya desde la aparición del ecuatoriano:

Lo que propongo es poner en marcha, además, una celula productiva que nos permita elaborar cosas. No incidir sólo, por ejemplo, en las condiciones en que se trabaja, sino además en lo que se hace cuando se trabaja. ¿Por qué no podemos intervenir en la elección de los bienes que van a producirse? ¿Por qué permitimos que una minoría se apropie de esa elección y de los bienes?<sup>247</sup>

### **Un proyecto constructivo**

Así es como se entregan a la construcción de alternativas, a través de un proyecto de cultivo de algas –la spirulina– para producir oxígeno. Se trata de una producción a pequeña escala para probar una alternativa a los biocombustibles que a nadie le interesa financiar, gracias a las horas que los militantes “recuperan” de su jornada laboral.

“Con la lógica de ‘pan para hoy y hambre para mañana’, en muchos países del sur se estaban promoviendo, a menudo con subsidios gubernamentales y del Banco Mundial, grandes monocultivos energéticos para la exportación, en perjuicio de la producción de alimentos de consumo nacional,” dirá Eloísa, que se dedica precisamente a investigación en el ámbito de los biocombustible. La cuestión de la ciencia, que interesó mucho a Brecht con su Galileo, tiene un peso importante en Gopegui.

Se trata de un proyecto simbólico. Así es como lo ve Enrique, que acaba por destruir el cultivo, ya que simboliza el impulso transformador que está destruyendo su estabilidad. “El viento de que hablas, el capitalismo, dilo, no temas, es benigno contigo. Como lo fue conmigo, hasta que entrasteis en mi vida,”<sup>248</sup> le dirá Eloísa. Ya desde su primera carta a Goyo, militante y amigo de su hija, reivindicará “esta boba e insípida placidez de ciertos seres felices de clase media que es, quizá, una de las conquistas más valiosas del género humano, más que cualquier sinfonía, cualquier

---

244 GOPEGUI, *op. cit.*, pp. 141-142.

245 *Ibid.*, p. 149.

246 FERNÁNDEZ BUEY, *op. cit.*, p. 209.

247 GOPEGUI, *op. cit.*, p. 12.

248 *Ibid.*, p. 308.

cuadro, cualquier tratado científico.”<sup>249</sup>

La destrucción que lleva a cabo Enrique ejemplifica la destrucción implícita en lo que quiere conservar, “la bendita clase media pues, almas bellas del firmamento: la ilusión de tranquilidad y apacible orden que proporciona el ejercicio de una violencia anónima y estructural.”<sup>250</sup> *El padre de Blancanieves* es, como bien apunta Santos Sanz Villanueva, “un alegato de crudo desacuerdo sobre el estado presente del capitalismo.”<sup>251</sup>

---

249 *Ibid.*, p. 27.

250 CASANOVAS, *op. cit.*, p. 78.

251 SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 13.



## Conclusiones

Hegemonía. Podríamos concluir que este concepto gramsciano es clave cuando hablamos del compromiso del autor. Clave en oposición, porque defender a los oprimidos, darles voz a los de abajo, es luchar contra el discurso hegemónico, el que no deja espacio a alternativas y justifica las opresiones. Y enfrentarse a este discurso implica, a la vez, plantear alternativas.

Los autores que optan por esta misión disponen de fuertes referentes teóricos. Sin un ánimo exhaustivo podríamos decir que para Lukács se trata de mostrar las contradicciones que forman el mundo –cosa que se opone a un discurso único; para Brecht, la cuestión es sobre todo dar voz a los que el poder –entendido en un sentido amplio– margina; Sartre, finalmente, estará extremadamente preocupado por no callar y llegar a los de abajo. Su compromiso pasa siempre, de una forma o otra, por mostrar la realidad. De ahí que al hablar de literatura comprometida se hable siempre de realismo, más allá de las diferencias en las formas.

Como hemos visto, Antonio Ferres y Belén Gopegui combinan elementos de estos tres teóricos en contextos muy diferentes. Y es que esta hegemonía se puede expresar de varias maneras. Cuando es Ferres el que se enfrenta a ella, durante la dictadura franquista, la censura es la encargada de marcar la línea del discurso. La imposición es evidente, se da de forma clara y directa. Aquí existe una necesidad de sutileza, de habilidad para pasar el cedazo.

Medio siglo después las formas sutiles están en manos del poder. La dictadura y la censura han quedado atrás pero, como hemos visto, el discurso único del capitalismo neoliberal se impone con fuerza en todos los ámbitos de la vida. Es en este contexto en el que escribe Gopegui. Su discurso –principalmente en los textos teóricos– puede parecer dogmático o anticuado a ojos de algunos. Pero hagamos el ejercicio que proponía Brecht de compararlo con la realidad. Un fragmento en el que expresa con claridad su visión política, en boca del colectivo:

El juego de la vida no es el del Monopoly, no son parcelas lo que se reparte, vivir aquí, vivir allí, sino ondas que lo llenan todo y resulta que vivir aquí, en Europa, es una onda que se expande hasta las fábricas de México, de Tailandia, de Marruecos, hasta los yacimientos minerales de la República Democrática del Congo, porque cuando el excedente no vuelve a quien lo produjo desaparecen los compartimentos, y vivir aquí comprende tanto el zumo de naranja con cruasán y lectura de periódico como las instalaciones, guerras, fábricas, dolor que han permitido el excedente para cuya obtención existen las empresas constructoras del edificio en donde se desayuna y conversa.<sup>252</sup>

---

252 GOPEGUI, Belén, *El padre de Blancanieves*, Barcelona: Anagrama, 2009, p. 255.

A alguno esta perspectiva le puede sonar todavía exagerada, conspiratoria. Pero situémonos en el presente, en el año 2013. El 25 de abril podemos leer este titular: “243 muertos en el siniestro en una fábrica textil de Bangladesh.”<sup>253</sup> El 10 de abril vemos que “los muertos en el derrumbe de edificio textil de Bangladesh superan el millar.”<sup>254</sup> En dicha fábrica se producía ropa para la cadena H&M y las diferentes marcas de Inditex, las principales tiendas de consumo masivo de ropa. Este rápido vistazo a la actualidad le da una nueva dimensión a ese “vivir aquí, en Europa, es una onda que se expande hasta las fábricas de México, de Tailandia, de Marruecos.”

Como hemos visto, Gopegui no se limita a señalar esta situación sino que sus personajes intentan, en una escala mínima, construir alternativas. El lector del año 2007, cuando se publica *El padre de Blancanieves*, verá esos esfuerzos y seguramente, como el padre de Susana/Blancanieves, los considerará utópicos, entendiendo que “la utopía es como el País de Jauja, como el país que no llegaremos a ver nunca jamás.”<sup>255</sup>

El realismo de Ferres, en cambio, no caerá bajo esta etiqueta. No es por la falta de un “final feliz.” No es ese el baremo, ya que tampoco tiene la novela de Gopegui lo tiene, sino que, como nos dice Francisco Fernández Buey, “la ideología dominante tiende a llamar 'utópico' a todo aquello que no cabe en su baldosa.”<sup>256</sup> *La piqueta* carga con el peso de la imposibilidad para actuar que sienten sus protagonistas. Ferres apunta el deseo de cambiar las cosas, pero no nos enseña ningún intento para hacerlo, tal era la situación en aquel momento del franquismo.

Sin embargo, volvamos a 2013. Tomemos ahora el posfacio de Javier Alfaya para *La piqueta*, escrito en 2002: “La seca, la estricta verdad, es que a la orden de desahucio nadie, ni los propios interesados, opone una auténtica resistencia.”<sup>257</sup> La afirmación hace sonreír en un contexto en el que un movimiento masivo como es la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) ha conseguido imponerse en el debate público.

Podríamos decir que Ferres no pudo plasmar el porvenir, quedándose en una postura muy lukácsiana. Esto no hace menos importante el compromiso del autor. Todavía hoy, es básico dar a conocer las problemáticas que no son individuales sino estructurales. También para los que luchan contra el mismo problema que apuntaba Ferres, como es el caso de la PAH:

---

253 EFE, “243 muertos en el siniestro en una fábrica textil de Bangladesh”, *El País*, 25/05/2013. Versión digital en: [http://internacional.elpais.com/internacional/2013/04/25/actualidad/1366907042\\_936828.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2013/04/25/actualidad/1366907042_936828.html)

254 EFE, “Los muertos en el derrumbe de edificio textil de Bangladesh superan el millar”, *eldiario.es*, 10/05/2013. [http://www.eldiario.es/\\_7cd2d26](http://www.eldiario.es/_7cd2d26) (Última consulta: 15/06/2013).

255 FERNÁNDEZ BUEY, Francisco, *Utopías e ilusiones naturales*, Barcelona: El Viejo Topo, 2007, p. 329.

256 *Ibid.*, p. 329.

257 FERRES, Antonio, *La piqueta*, Madrid: Gadir, 2009, p. 209.

[L'assessorament] sempre es fa de forma col·lectiva, i això permet moltes coses alhora. Permet que la gent tingui clar que no és un problema individual, sinó que és col·lectiu, que el problema no és seu sinó estructural. [...] Havíem de deixar molt clar a la gent afectada que el problema de fons només es resoldrà amb una mobilització. Si no es fa incidència i es canvia la llei injusta ni el millor dels advocats et pot salvar.<sup>258</sup>

Fernández Buey nos dirá que “si bien es cierto que toda utopía puede dar, con el tiempo, en su contrario, más cierto es que lo existente ha dado ya en lo contrario de lo que utopía quiere.”<sup>259</sup> Gopegui tendrá esta misma visión positiva de la utopía, en un sentido de

ideal, ilusión, esperanza, ensoñación, iluminación, premonición o idea reguladora de una sociedad alternativa a este mundo de la globalización neoliberal que conocemos, esto es, de una sociedad de la que podamos decir que es un mundo más libre, más igualitario, más fraternal, más justo, más humano, más habitable, más armónico.<sup>260</sup>

Precisamente desde estos utópicos –“personas y colectivos que piensan que siempre se puede hacer algo con los nudos en la garganta”<sup>261</sup>– escribe *El padre de Blancanieves*. Desde las Susanas que dicen ante la asamblea: “Hasta ahora habíamos dejado estas preguntas para un futuro lejanísimo, cuando cambiase la relación de fuerzas. Preguntemos ahora. No sigamos esperando.”<sup>262</sup>

Y en representar la utopía también hay realismo. Los utópicos existen y, además, a veces, consiguen cosas, aunque no aparecerá en las novelas por aquello de obedecer a Brecht y no caer en finales conciliadores. Parece ser que en 2013 un ejemplo predomina sobre todos los demás, pero es que algunos de los que en 2007 militaban en grupos tan pequeños como el colectivo de Susana encontraran una fórmula para llegar a tener el apoyo de la gran mayoría de la población. Y tampoco se lo esperaban. Parar un desahucio, igual que a los personajes de *La piqueta* les parecería imposible:

Dèiem sí, hòstia, clar, això molaria aquí, però això... això, s'hauria de preparar molt bé, això no podem replicar-ho aquí, això més endavant, quan siguem més gent... I als pocs mesos ho estàvem fent.<sup>263</sup>

Y el papel del creador sigue siendo necesario. A pesar de lo que diga el mismo Ferres. También es en 2013 cuando el autor asegura, en una declaración recogida en *El País*, que “en un país con

---

258 COLAU, Ada. Entrevista. 20/03/2012.

259 FERNÁNDEZ BUEY, *op. cit.*, p. 128.

260 *Ibid.*, p. 128.

261 GOPEGUI, Belén, “Me gustaría parecerme a un Dostoyevsky de este siglo, con su misma fiebre, pero menos desesperación”, entrevistada por Nuria Azancot, *El Cultural* (13/11/2007), p. 10.

262 GOPEGUI, *El padre de Blancanieves*, p. 12.

263 MARCO, Ernest. Entrevista. 23/04/2013.

libertad de prensa, la labor de la literatura social la hacen los periódicos.”<sup>264</sup> Pero a pesar de la libertad formal, la prensa ha sufrido un proceso de financiarización mucho más claro que el que se apuntaba para la novela.<sup>265</sup> Gopegui es contundente en este sentido:

Los grandes medios hicieron desaparecer lo verdadero y se apropiaron de lo posible. Fueron el chico del cuento del lobo, y cuando llegó internet otras muchas voces podían afirmar que no hay ningún lobo o que, en realidad, son elefantes o pájaros. Pero esas voces sueltas no tenían capacidad de desmentir al mentiroso, sólo añadían nuevos relatos, y entre tanto la verdad se ha ido.<sup>266</sup>

A lo mejor hay nuevas formas de difundir información, pero la literatura comprometida no deja de tener una función: suplir esa necesidad de construcción de un imaginario colectivo. Un arte empoderador. Una literatura que haga que el lector diga “¡no hay derecho!” como en Ferres, o “¡hay alternativas!” como en Gopegui. Eso lo necesitan los utópicos.

Sin embargo, todavía se arrastra el más viejo problema de la literatura comprometida, que es el llegar al lector. El público potencial hoy en día es sin duda superior al de la época de *La piqueta*. Sin embargo, el compromiso conlleva una paradoja. Defiende siempre a los más débiles, y esos siempre serán los que tengan más dificultades para acceder a la novela. Gopegui apuesta por llegar a la clase media, a la masa, encomendarle una misión liberadora. Es una opción, sin embargo poco emancipadora.

No parece posible, en el contexto actual, que la literatura pueda hacer por sí sola lo que han hecho los activistas que impulsaron la PAH: conseguir concienciar, empoderar, dar herramientas, organizar y llevar a la acción a las personas afectadas. A lo mejor Sartre se reafirmaría aquí en aquello de que “direct political action seems to be more *effective* than literature.”<sup>267</sup>

Una máxima brechtiana que hemos comentado explica la dificultad de llegar a los más vulnerables de la sociedad: “Primero la comida, luego la moral.” Y quien dice la moral, dice también el arte. Cuando el problema es el hambre, o el techo, o cualquier derecho fundamental, el artista deberá seguir replanteándose como hacerse útil.

Sin duda, habrá que seguir contando verdades, planteando utopías y, sobre todo, siendo realistas en el sentido brechtiano, contrastando el relato con la realidad, porque “los derechos que hoy tiene [el

---

264 RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, “El secreto del padre de Blancanieves”, *El País*, 16/05/2013. Versión digital en [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/03/16/actualidad/1363471869\\_872230.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/03/16/actualidad/1363471869_872230.html)

265 Este proceso en los medios españoles se explica detalladamente en MONGOLIA, *Papel Mojado*, Barcelona: Debate, 2013.

266 GOPEGUI, Belén, “Un diálogo sobre el poder”, entrevistada por Anne-Laure Bonvalot, *Minerva*, 20 (2012), p. 36.

267 SARTRE, Jean-Paul, “An Interview with Jean-Paul Sartre” (entrevistado por Oreste F. Pucciani), *The Tulane Drama Review*, Vol. 5, No. 3 (Mar., 1961), p. 13.

pueblo], un día considerados utópicos por los que mandaban entonces, se los debe principalmente a estos perdedores (momentáneos) de la historia”<sup>268</sup> y porque las cosas en Orcasitas –y en todas partes– no han cambiado tanto como pregona el discurso hegemónico:

A María del Carmen Bautista Ortiz se le nota el mal sueño. "No duermo", dice esta mujer de 65 años que luce unas ojeras como de velador. Perdió las ganas hace 10 días, cuando, junto a sus dos hijos, fue desahuciada y decidió montar una chabola en un parque de Orcasitas.<sup>269</sup>

Otras, en cambio, sí, pero no desde el poder, sino precisamente desde la utopía, que nace “de la distancia y del alejamiento del pensamiento moral y político respecto de los poderes existentes”<sup>270</sup>:

Desde hace una semana ya, vecinos de los barrios de Orcasitas y Usera, e integrantes del Movimiento 15-M les llevan alimentos y algo de dinero. También les ayudan con los trámites y papeleo para acceder a servicios sociales, y para que Bautista pueda cobrar su único ingreso, una pensión de 500 euros. La chabola ha hecho resurgir el espíritu de lucha de estos barrios, marcados por cerca de 40 años de batalla por una vivienda digna. "Es una alegría que tanto tiempo después veamos a una familia luchando por un derecho que durante años se ha peleado", dice José Muñoz, activista de la Asamblea Popular de Usera.

---

268 FERNÁNDEZ BUEY, *op. cit.*, p. 39.

269 ABRAHAM VÁZQUEZ, Jorge, “Una chabola enciende Orcasitas”, *El País*, 25/07/2011. Versión digital disponible en [http://elpais.com/diario/2011/07/25/madrid/1311593057\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/07/25/madrid/1311593057_850215.html)

270 FERNÁNDEZ BUEY, *op. cit.*, p. 326.

## Bibliografía

- ÁLAMO FELICES, Francisco, *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*, Almería: Universidad de Almería. Servicio de Publicaciones, 1996.
- BIEBER, Konrad, “Engagement as a Professional Risk”, *Yale French Studies*, No. 16, Foray Through Existencialism (1955), pp. 29-39.
- BLANCO AGUINAGA, Blanco, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio y ZAVALA, Iris M., *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, 2ª ed., vol. III, Madrid: Castalia, 1987.
- BOAL, Augusto, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BORDETAS JIMÉNEZ, Ivan, “Nosotros somos los que hemos hecho esta ciudad. Autoorganización y movilización vecinal durante El tardofranquismo y el proceso de cambio político”, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012. Disponible en <http://www.tdx.cat/handle/10803/96186>.
- BRECHT, Bertolt, *El compromiso en literatura y arte* (Werner Hecht, ed.), Barcelona: Península, 1973.
- CASANOVAS, Marc, “Contra la 'financiarización' de la literatura: algunas lecturas para sobrevivir a la crisis”, *Viento Sur*, 100 (enero 2009), pp. 75-81.
- CASTELLET, Josep Maria, *La hora del lector* (Laureano Bonet, ed.), Barcelona: Península, 2001.
- DEMAITRE, Ann, “The Great Debate on Socialist Realism”, *The Modern Language Journal*, Vol. 50, No. 5 (May, 1966), pp. 263-268.

ELLWOOD, Sheelagh, “La clase obrera bajo el franquismo”, en PRESTON, Paul (ed.), *España en crisis*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. 265-302.

FERNÁNDEZ BUEY, Francisco, *Poliética*, Madrid: Losada, 2003.

———, *Utopías e ilusiones naturales*, Barcelona: El Viejo Topo, 2007.

FERRES, Antonio, *La piqueta*, Madrid: Gadir, 2009.

———, “Entrevista a Antonio Ferres”, entrevistado por Asociación de Vecinos de Orcasitas, *Orcasitas y hasta donde queramos: Del barro al barrio*, n. 29 (junio 2009), pp. 10-11.

GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, 2ª ed., Barcelona: Seix Barral, 1975.

GOPEGUI, Belén, “Literatura y política bajo el capitalismo”, *Guaragua*, Año 9, núm. 21, Especial literatura y política (Winter 2005), pp. 9-20. Versión digital disponible en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=26876>

———, “La responsabilidad del escritor en los relatos de victoria y derrota”, *IV Encuentro en Defensa de la Humanidad*, Anzoátegui, junio de 2006. Versión digital disponible en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=32842>

———, *La conquista del aire*, Barcelona: Anagrama, 2007.

———, “Me gustaría parecerme a un Dostoyevsky de este siglo, con su misma fiebre, pero menos desesperación”, entrevistada por Nuria Azancot, *El Cultural* (13/11/2007), pp. 9-12.

———, *El padre de Blancanieves*, Barcelona: Anagrama, 2009.

———, “Un diálogo sobre el poder”, entrevistada por Anne-Laure Bonvalot, *Minerva*, 20 (2012), pp. 34-37.

GRACIA, Jordi, *Estado y cultura : el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona : Anagrama, 2006.

LENIN, V. I., “La organización del Partido y la literatura de partido”, *Escritos sobre la literatura y el arte* (Jean Fréville, ed.), Barcelona: Península, 1975, pp. 82-92.

LUKÁCS, Georg, *Significación actual del realismo crítico*, 2ª ed., México, DF: Era, 1967.

LUNN, Eugene, “Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: A Comparison of Brecht and Lukács”, *New German Critique*, No. 3 (Autumn, 1974), pp. 12-14.

PÉREZ, Janet, “El lado frío de la almohada by Belén Gopegui”, *Hispania*, Vol. 88, No. 2 (May, 2005), pp. 327-328.

———, “El padre de Blancanieves by Belén Gopegui”, *Hispania*, Vol. 91, No. 2 (May, 2008), pp. 402-404.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, “El secreto del padre de blancanieves”, *El País*, 16/05/2013.  
Versión digital en  
[http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/03/16/actualidad/1363471869\\_872230.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/03/16/actualidad/1363471869_872230.html)

SARTRE, Jean-Paul, “An Interview with Jean-Paul Sartre” (entrevistado por Oreste F. Pucciani), *The Tulane Drama Review*, Vol. 5, No. 3 (Mar., 1961), pp. 12-18.

———, “¿Qué es la literatura?”, en CASTELLET, Josep Maria, *La hora del lector* (Laureano Bonet, ed.), Barcelona: Península, 2001, pp. 109-114.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española 6/2. El siglo XX: Literatura actual*, Barcelona: Ariel, 1984.

———, “El padre de Blancanieves”, *El Cultural* (13/11/2007), p. 13.

UWE HOHENDAHL, Peter, “Georg Lukács in the GDR: On Recent Developments in Literary Theory”, *New German Critique*, No. 12 (Autumn, 1977), pp. 169-174.

VALLE DETRY, Mélanie, “La responsabilidad del novelista: Belén Gopegui e Isaac Rosa ante la



Transición”, *Revista de crítica literaria marxista*, nº 6 (2012), pp. 45-56.

WHITING, Charles G., “The Case for “Engaged” Literature”, *Yale French Studies*, No. 1, Existencialism (1948), pp. 84-89.