

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**TESIS DOCTORAL**

De noche las fábricas  
Una aproximación a la novela española del medio siglo  
XX mediante el trabajo como material narrativo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

David Manjón Barrera

DIRECTORES

D. José Ignacio Díez Fernández  
D. Alberto Santamaría Fernández

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS



**TESIS DOCTORAL**

*De noche las fábricas*

Una aproximación a la novela española del medio siglo XX  
mediante el trabajo como material narrativo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**David Manjón Barrera**

DIRECTORES

D. José Ignacio Díez Fernández

D. Alberto Santamaría Fernández

Madrid, 2023





At night the factories  
struggle awake,  
wretched uneasy buildings  
veined with pipes  
attempt their work.  
Trying to breathe,  
the elongated nostrils  
haired with spikes  
give off such stench, too.  
*And I shall sell you sell you  
sell you of course, my dear, and you'll sell me.*

On certain floors  
certain wonders.  
Pale dirty light,  
some captured iceberg  
being prevented from melting.  
See the mechanical moons,  
sick, being made  
to wax and wane  
at somebody's instigation.  
*And I shall sell you sell you  
sell you of course, my dear, and you'll sell me.*

Lights music of love  
work on. The presses  
print calendars  
I suppose; the moons  
make medicine  
or confectionery. Our bed  
shrinks from the soot  
and hapless odors  
hold us close.  
*And I shall sell you sell you  
sell you of course, my dear, and you'll sell me.*

“Varick Street”, Elizabeth Bishop

A la memoria de Chelo Manjón & Vicente Manjón,  
por las primeras narraciones

## AGRADECIMIENTOS

Quiero darles las gracias a todos aquellos amigos y amigas que, a lo largo del tiempo que me ha llevado este trabajo de investigación, se han interesado por él, me han disuadido de abandonarlo y lo han mejorado con sus apreciaciones. No puedo sino nombrar a algunos de ellos y ellas por su implicación directa, asumiendo de antemano la ausencia aquí de tantas otras personas queridas.

En primer lugar les doy las gracias a los profesores que aceptaron dirigir este trabajo de tesis: al profesor José Ignacio Díez, de la Universidad Complutense de Madrid, a quien conocí en sus clases sobre canon y mercado editorial y quien ya dirigió mi trabajo de investigación sobre el proyecto narrativo de Belén Gopegui; y al profesor Alberto Santamaría, de la Universidad de Salamanca, a quien conocí antes como poeta —el hombre que salió de la tarta— que como teórico del arte. En ambos he encontrado dos magníficos interlocutores, con cuyo acompañamiento, simpatía por la heterodoxia, paciencia y brillantes aportaciones ha sido un honor afrontar este trabajo. También quiero darle las gracias, por su amable disposición en las labores administrativas, al profesor Arno Gimber, quien fuera coordinador del programa de doctorado en Estudios Literarios de la UCM.

Entre las personas con las que tuve ocasión de hablar sobre la idea de este proyecto, fueron particularmente estimulantes para mí los encuentros e intercambios, en distintas fases de la investigación, con el filósofo y sociólogo César Rendueles, el escritor Isaac Rosa o la profesora de la Columbia University Ana Fernández-Cebrián. Les doy las gracias por su generosidad.

De este tiempo celebro el cariño de Isabel Barrera, el apoyo de Santos Manjón, así como la complicidad y el sentido del humor brindados por amigos como el novelista y traductor David Muñoz Mateos —quien hace unos años me regaló *Directions to servants* (1731) de Swift— o el periodista cultural Javier Villuendas. A ellos, que con seguridad preferirán unas cervezas, les doy también las gracias. Y, subiendo la escalera, a Irene López de Guereña; ella sabe por qué.

«El trabajo de un hombre con un rostro semejante debe de ser digno de observación», se dijo a sí mismo. Por consiguiente, preguntó a su compañero si podía acercarse a mirar

“Historia de una obra maestra”, Henry James

El agotamiento acaba por hacerme olvidar las verdaderas razones de mi estancia en la fábrica, convierte en casi invencible para mí la tentación más fuerte que comporta esta vida: la de no pensar, único medio de no sufrir

*Diario de fábrica*, Simone Weil

La luna Tiempo Libre gira en torno al planeta Trabajo  
con su masa y su peso. —Así quieren que sea

“En los suburbios del trabajo”, Tomas Tranströmer

¿Piensa tal vez que estoy en un exceso de tensión porque llevo demasiado tiempo sin trabajo?

*La mujer zurda*, Peter Handke

I was looking for a job, and then I found a job  
and heaven knows I'm miserable now

The Smiths

Lo bueno de los trabajos sencillos es que te mantienen las manos ocupadas un buen rato y después te vas a casa tan cansado que no puedes pensar en nada, te metes en la cama y te duermes

*Lo peor de todo*, Ray Loriga

No escribo para ganar tiempo sino para notarlo

Javier Marías

## ÍNDICE

Dedicatoria	7
Agradecimientos	8
Resumen	11
Summary	12
Justificación y objetivos o —como diría Carmen Martín Gaité— exordio preliminar	13
1. Breve introducción teórica: el tiempo del trabajo y el tiempo de la novela	15
2. El trabajo como material narrativo en la generación del medio siglo	27
2. 1. Antecedentes, influencias y otras novelas descartadas	27
2. 2. Un año crucial: 1959	51
2. 3. La última generación literaria con una perspectiva común	55
2. 4. El rol de la novela en una sociedad sin periodismo (relativamente libre)	67
2. 5. El grupo madrileño de <i>Acento Cultural</i>	76
2. 5. 1. Chabolismo en la periferia de las grandes ciudades: <i>La piqueta</i> de Antonio Ferres	78
2. 5. 2. Las grandes construcciones del desarrollismo franquista: <i>Central eléctrica</i> de Jesús López Pacheco	113
2. 5. 3. La cuadrilla de albañiles: <i>La zanja</i> de Alfonso Grosso	142
2. 5. 4. Santa Bárbara bendita: <i>La mina</i> de Armando López Salinas	151
2. 6. El grupo madrileño de <i>Revista Española</i>	174
2. 6. 1. La épica de los oficios: <i>Gran Sol</i> de Ignacio Aldecoa	184
2. 7. El grupo barcelonés de <i>Laye</i>	208
2. 7. 1. Cara B: Juan García Hortelano	224
2. 7. 2. El primer Biblioteca Breve: <i>Las afueras</i> de Luis Goytisolo	232
2. 7. 3. La huida del safari obrero: el caso Marsé	237
2. 7. 4. La vendimia: <i>Dos días de setiembre</i> de José Manuel Caballero Bonald	259
3. «Revival»	268
3. 1. Otro año crucial: 2011	268
3. 2. Algunos continuadores: el trabajo como material narrativo en la novela española del siglo XXI	274
4. Conclusiones	276
Bibliografía y otras referencias	281

## RESUMEN

Esta investigación aborda el tiempo dedicado al trabajo como material narrativo en las novelas de mediados del siglo XX en España, centrándose en los grupos formados (especialmente en Madrid y en Barcelona) en torno a las revistas literarias de la época: *Acento Cultural*, *Revista Española* y *Laye*. La investigación analiza el auge del llamado socialrealismo, movimiento editorial orquestado en gran medida por el editor y poeta Carlos Barral y el crítico José María Castellet, y su posterior declive en beneficio de otras tendencias como el *boom* latinoamericano, el experimentalismo antirrealista o, ya en el período democrático, la aparición de la llamada «nueva narrativa española».

Esas novelas obreras documentan, en un contexto de falta de libertades periodísticas, un período de transformaciones cruciales para la economía española, que orbita en torno al año 1959. Ese año fue aprobado el llamado Plan de Estabilización y Liberalización Económica, que marcó el inicio del desarrollismo y el fin del modelo autárquico provocando, entre otras consecuencias, una disminución del peso del sector agrario, cierta industrialización, movimientos migratorios del campo a la ciudad o problemas de vivienda.

La investigación pretende analizar las características de esas ficciones así como los rasgos comunes en las sucesivas trayectorias de aquellos novelistas, quienes en la mayoría de los casos huyeron de sus primeros postulados documentales en virtud de una búsqueda expresiva más allá; también establecer una especie de tradición entre esas novelas del trabajo y sus antecedentes inmediatos y continuadores contemporáneos.

## SUMMARY

This research deals with worktime as narrative material in the novels of the Spanish mid-twentieth century, focusing on the groups formed (especially in Madrid and Barcelona) around the literary magazines of the time: *Acento Cultural*, *Revista Española* and *Laye*. The research analyzes the rise of the so-called socialrealism, a publishing movement largely orchestrated by the editor and poet Carlos Barral and the critic José María Castellet, and its subsequent decline to the benefit of other trends such as the Latin American *boom*, the antirealist experimentalism or, once in the democratic period, the emergence of the so-called «new Spanish narrative».

Those working-class novels document, in a context of lack of journalistic freedoms, a period of crucial transformations for the Spanish economy, which orbits around the year 1959. That year, the so-called Economic Stabilization and Liberalization Plan was approved, which marked the beginning of developmentalism and the end of the autarkic model, causing, among other consequences, a decrease in the weight of the agrarian sector, some industrialization, migratory movements from the countryside to the cities or housing problems.

The research aims to analyze the characteristics of those fictions as well as the common traits in the successive trajectories of those novelists, who in most cases fled from their first documentary postulates by virtue of an expressive quest beyond; also establish a kind of tradition between these labor novels and their immediate antecedents and contemporary continuators.

## JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS O —COMO DIRÍA CARMEN MARTÍN GAITE— EXORDIO PRELIMINAR

Como habrá ocasión de considerar a lo largo del trabajo de tesis que aquí comienza, el filósofo José Luis Pardo (Madrid, 1954) intuía en un artículo de su libro *Nunca fue tan hermosa la basura* (2010) que el trabajo “en sí mismo considerado parece ser, en efecto, inenarrable”; que aunque existan “muchas narraciones que transcurren total o parcialmente en lugares de trabajo”, éstas relatan “algo que ocurre entre los personajes al margen de su mera actividad laboral, y no esa actividad en cuanto tal”. Y apuesta Pardo a que ese “límite a la narratividad” se debe a “su brutalidad o su monotonía”: “¿cómo contar algo allí donde no hay nadie, donde cada uno deja de ser alguien?” (Pardo, 2010: pp. 188-194). El novelista Isaac Rosa (Sevilla, 1974) recogió el guante y, tras una sucesión de 378 páginas narrando el trabajo (el trabajo en sí mismo: en ocasiones reemplazando la trama por gestos, rutinas e incluso onomatopeyas laborales) de diversos profesionales convocados en un sobrio e improductivo escenario teatral, cerró su novela *La mano invisible* (2011) con la cita del artículo de Pardo a modo de colofón. Aquel adjetivo de José Luis Pardo —“inenarrable”— suscitó, también, la curiosidad que dio pie a este trabajo de tesis.

Decía Luis Buñuel a propósito de *Viridiana* (1977) que solo los imbéciles tienen pretensiones de escribir argumentos de tesis. Aunque las lecturas excesivamente dependientes del tema de las novelas («de qué va») a uno le suelen parecer lecturas pobres, el caso del trabajo como material narrativo va más allá, por las derivadas que suscita en torno al propio concepto de tiempo narrativo; además, por el momento histórico en que fueron publicadas, las novelas sobre el trabajo resultaban idóneas como pretexto para el estudio de una generación de novelistas españoles —la del medio siglo XX— en la que estaba interesado

en profundizar y a la que admiro (también a aquellos que, como Juan Benet, no comulgaron con aquella tendencia de novelas sobre el trabajo). El subtítulo de la presente tesis pretende dar precisa cuenta de ese criterio de selección de los textos mediado por su abordaje del mundo del trabajo; no obstante, con la consciencia de que el término «aproximación» se ha vuelto casi un lugar común en multitud de trabajos académicos y a menudo denota más una cierta cobardía propositiva que el exigible rigor terminológico.

Son objetivos de esta investigación, en primer lugar, dar cuenta de las trayectorias literarias de aquellos novelistas, atendiendo a sus rasgos comunes y a sus diferencias y establecer conexiones entre ellas y sus antecedentes y continuadores inmediatos, así como un diálogo con otras obras literarias pertinentes de otras latitudes y períodos históricos; a propósito de los rasgos comunes en las trayectorias de aquellos novelistas del medio siglo este trabajo de tesis también se propone ahondar en las razones que les llevaron a abandonar aquella tendencia y en qué otra clase de novelas desembocó aquella búsqueda expresiva insatisfecha. Por otro lado, es objeto de estudio de este trabajo de tesis ilustrar en qué medida el florecimiento de aquella tendencia de novelas sobre el trabajo tuvo que ver con el particular período histórico de profundas transformaciones en el país en que fueron escritas.

## 1. BREVE INTRODUCCIÓN TEÓRICA: EL TIEMPO DEL TRABAJO Y EL TIEMPO DE LA NOVELA

Al margen de la “radical historicidad”<sup>1</sup> —en expresión del teórico de la literatura Juan Carlos Rodríguez; o, en palabras del crítico Constantino Bértolo: “La literatura como ecografía de la historia” (Bértolo, 2021: p. 15)— de los textos literarios aquí seleccionados y de su oportunidad para dar testimonio narrativo (con estilos más o menos documentales, de diversa ambición estética) de su época (un período de transformaciones cruciales en la historia de España), al margen de este aspecto concreto y central del presente trabajo de tesis, el abordaje en general de los asuntos del trabajo por parte de la novela se presta a múltiples posibilidades teóricas sobre el propio género novelesco. (Y todo ello sin necesidad de entrar a prescripciones sobre lo que ha de ser la literatura, ni al ya clásico debate sobre sus compromisos ni posibles capacidades transformadoras.)

Si en narrativa el principal material que manipula el lenguaje literario es el tiempo, ¿cómo narrar la alienada temporalidad de la cadena de montaje<sup>2</sup> o de la jornada del oficinista? Como se pregunta el filósofo Santiago Alba Rico en su ensayo *Leer con niños* (2007), “¿Cómo se relacionan el tiempo de la lectura y el tiempo de la acción?”<sup>3</sup> (Alba Rico, 2007: p. 252). Si

---

<sup>1</sup> *Vid.* RODRÍGUEZ, J. C. (2001). *La norma literaria*. Madrid: Debate, p. 5.

<sup>2</sup> El sociólogo estadounidense Richard Sennett, en *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo* (1998) recuerda que Adam Smith, en *La riqueza de las naciones* (1776), “reconoce que dividir las tareas en las partes integrantes de un clavo condenaría a los individuos a un día mortalmente aburrido, en el que se pasarían realizando una minúscula porción del trabajo hora tras hora; en un momento dado, la rutina se vuelve autodestructiva, porque los seres humanos pierden el control sobre sus propios esfuerzos; la falta de control sobre el tiempo de trabajo significa la muerte mental de las personas” (Sennett, 1998: p. 37).

<sup>3</sup> “Ulises es el tiempo de la acción, Penélope es el tiempo de la lectura, pero el tiempo de la lectura y el tiempo de la acción, ¿cómo se articulan?” (Alba Rico, 2007: p. 249).

la novela es un género, en su origen, burgués y elitista, vinculado al concepto de tiempo libre<sup>4</sup>, ¿a quién se dirigen las novelas con personajes, voces, incluso autores trabajadores?; en esos casos, ¿son entonces novelas autobiográficas, crónicas periodísticas o diarios de fábrica como el que escribió la filósofa Simone Weil en su cuaderno de tapas de cartón?<sup>5</sup>; la escritora Marta Sanz (Madrid, 1967) afirma en su ensayo *No tan incendiario* (2014) “Yo quiero escribir feo de lo feo” (Sanz, 2014: p. 42): ¿habrá de escribirse aburridamente de lo aburrido?; ¿qué hay de las huidas del trabajo, qué cuentan los relatos de desclasamiento?; la épica sobre el trabajo ¿no se convierte en una peligrosa oda al trabajo<sup>6</sup>? Recuérdese que el mismo Antonio Machado que en su «Retrato» (1906) cantaba orgulloso: “A mi trabajo acudo, con mi dinero pago / el traje que me cubre y la mansión que habito, / el pan que me alimenta y el lecho donde yago” también advertía en el *Juan de Mairena* (1936):

---

<sup>4</sup> El filósofo Santiago Alba Rico pone como ejemplo de lector que dispone de ese tiempo libre nada menos que al personaje de Alonso Quijano: “Alonso Quijano es el representante quintaesenciado de una clase social, suspendida en el limbo de nuestro Siglo de Oro, cuyos diminutos privilegios acarrearán una conciencia incómoda, dolorosa, de superfluidad. Descendiente de pequeños hidalgos, está apartado del gobierno y de las armas; tan marginal como el lumpen picaresco de Sevilla, goza de algunas rentas que le ahorran la experiencia del trabajo y los riesgos de la delincuencia. Soltero y ya cincuentón, las tierras que administra le permiten llevar a su mesa todos los días «una olla de algo más vaca que carnero» y vestir, según las circunstancias, «sayo de velarte, velludo y vellorí», es decir de modo digno y acorde a su posición imaginaria. Pero esta modesta riqueza le permite sobre todo disponer de ese tiempo blando, excedentario, soberano, que caracteriza a los hombres libres. Alonso es un hombre ocioso y, como es letrado, emplea la mayor parte de su tiempo en leer libros y la mayor parte de sus rentas en aprovisionar su biblioteca.” (Alba Rico, 2007: p. 256).

<sup>5</sup> El crítico y poeta Alberto Santamaría, codirector de este trabajo de tesis, se refería a esta disyuntiva a propósito de *Historias de la cadena de montaje* (1998) de Ben Hamper: “Hamper hace saltar por los aires la idea de una literatura sobre trabajadores, donde, en casi todas las ocasiones, la condescendencia por parte del escritor «profesional» es evidente. En su lugar Hamper ofrece literatura producida por el propio trabajador. Esto, en cierta medida, genera un choque. ¿En qué medida lo que hace es literatura? ¿Es novela o más bien un diario personal? [...] Hamper se refiere a ello a la hora de hablar de música, pero lo podemos hacer extensible a la literatura (y a la novela política) como él mismo deja entrever. Escribe: «Las canciones sobre trabajadores deben dejarse a los propios trabajadores, y del mismo modo habría que dejar que sean los propios obreros de la cadena de montaje los que canten sobre ella, que sean las camareras quienes canten sobre servir mesas y los basureros sobre recoger basura. Dejémonos de bocas alquiladas, de magnates hurgando en nuestras miserias, de cantantes suplentes. ¡Basta de *bruce manía!*» (Santamaría, 2018: pp. 179-182).

<sup>6</sup> Como será señalado en el capítulo de este trabajo de tesis dedicado a Juan Marsé, ese subgénero de las “odas al trabajo” fue calificado por Rafael Sánchez Ferlosio como “indecente tachunda que, especialmente a partir de la llamada «Revolución industrial» del siglo XIX, han acabado por entonar a voz en cuello y a tres voces, pero sinérgicamente concertadas, liberales, marxistas y cristianos” (Sánchez Ferlosio, 2003: p. 154).

Iba a proponeros, como ejercicio de clase, un «Himno al trabajo», que no debe contribuir a entristecer al trabajador como una canción de forzado, pero que tampoco puede cantar, insinceramente, alegrías que no siente el trabajador. Conviene, sobre todo, que nuestro himno no suene a canto de negrero, que jalea al esclavo para que trabaje más de la cuenta. (Machado, 1936).

Sobre la perversión contenida en las odas exaltadas al trabajo quizá baste con recordar su etimología: “La palabra «trabajo» procede de *tripalium*, un yugo hecho con tres estacas a las que en la antigua Roma se ataba a los esclavos para torturarlos” (Rendueles, 2015: p. 125); el narrador del prólogo de *Los dos Luises* (2000) de Luis Magrinyà también se demora en la etimología de «trabajo»:

Resulta que, en todas las lenguas románicas, que comparten significativamente la forma y el concepto, la palabra deriva en última instancia del latín vulgar *tripalium*, término documentado en un texto conciliar del siglo VI y referido a una especie de cepo en el que los reos padecían tormento; se cree que estaba constituido por tres palos (*tri-palium*) en cruz, y aunque no se dan informaciones más detalladas es de suponer que, si constaba de tres palos, debía de ser, incluso en número, algo realmente horrible. Esta realidad miserable es la que se halla tras las formas romances evolucionadas que se atestiguan más o menos desde principios del siglo XII con el significado figurado de ‘pena, sufrimiento’, o más adelante de ‘esfuerzo penoso’, y finalmente de ‘trabajo’ en el sentido actual, que ya era común en el siglo XVI. Es cierto que algunas lenguas han interceptado en cierto modo y en determinado momento la singular pero lamentable lógica de este recorrido: en inglés, por ejemplo, fuera de la Romania, *tripalium* ha dado *travel*, ‘viajar’, que tiene algo que ver con ‘sufrir’ pero no con ‘trabajar’; y el italiano, por su parte, parece haber reservado *travaglio* especialmente para las acepciones más penosas

(*travaglio di parto* es ‘dolor de parto’), es decir, para las más fieles a su origen, prefiriendo *lavoro* para las demás. El origen de *lavoro*, no obstante, el pagano *labor*, si bien es en todo ajeno a la idea de suplicio, no lo es a la de fatiga o esfuerzo, ni aun a la de infortunio, por lo que no puede decirse que, al apartarse de la senda, este idioma haya tomado realmente un rumbo distinto u original. (Magrinyà, 2000).

La filósofa Hannah Arendt (Hannover, 1906 – Nueva York, 1975) recogió esa vinculación entre el dolor y las palabras europeas que significan «labor»:

Todas las palabras europeas que indican «labor», la latina y la inglesa *labor*, la griega *ponos*, la francesa *travail*, la alemana *Arbeit*, significan dolor y esfuerzo y también se usan para los dolores del parto. *Labor* tiene la misma raíz etimológica que *labare* («tropezar bajo una carga»); *ponos* y *Arbeit*, la misma que «pobreza» (*penia* en griego y *Armut* en alemán). Incluso Hesíodo, considerado entre los pocos defensores del trabajo en la antigüedad, pone el «trabajo doloroso», *ponon alginoenta*, como el primero de los males que importunan al hombre (*Teogonía*, 226). Con respecto al uso griego, véase G. Herzog-Hauser, *Ponos*, en Pauly-Wissowa. *Arbeit* y *arm* derivan del germánico *arbma-*, solitario y olvidado, abandonado. Véase Kluge y Götze, *Etymologisches Wörterbuch* (1951). En alemán medieval, la palabra se emplea para traducir *labor*, *tribulatio*, *persecutio*, *adversitas*, *malum* (véase la tesis de Klara Vontobel, *Das Arbeitsethos des deutschen Protestantismus*, Berna 1946). (Arendt, 1958: p. 90).

Arendt, por cierto, distinguía en *La condición humana* (1958) entre los conceptos de «labor», «trabajo» y «acción»:

Labor es la actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano, cuyo espontáneo crecimiento, metabolismo y decadencia final están ligados a las necesidades

vitales producidas y alimentadas por la labor en el proceso de la vida. La condición humana de la labor es la misma vida. Trabajo es la actividad que corresponde a lo no natural de la exigencia del hombre, que no está inmerso en el constantemente repetido ciclo vital de la especie, ni cuya mortalidad queda compensada por dicho ciclo. El trabajo proporciona un <<artificial>> mundo de cosas, claramente distintas de todas las circunstancias naturales. Dentro de sus límites se alberga cada una de las vidas individuales, mientras que este mundo sobrevive y trasciende a todas ellas. La condición humana del trabajo es la mundanidad. La acción, única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia, corresponde a la condición humana de la pluralidad, al hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten en el mundo. Mientras que todos los aspectos de la condición humana están de algún modo relacionados con la política, esta pluralidad es específicamente la condición –no sólo la *conditio sine qua non*, sino la *conditio per quam*– de toda vida política. [...] La labor no sólo asegura la supervivencia individual, sino también la vida de la especie. El trabajo y su producto artificial hecho por el hombre, concede una medida de permanencia y durabilidad a la futilidad de la vida mortal y al efímero carácter del tiempo humano. La acción, hasta donde se compromete en establecer y preservar los cuerpos políticos, crea la condición para el recuerdo, esto es, para la historia. (Arendt, 1958: pp. 21-22).

Para una conceptualización desde la teoría de la noción de trabajo aquí manejada, *vid.* también *Metamorfosis del trabajo. Búsqueda del sentido. Crítica de la razón económica* (1988) del filósofo francés André Gorz (Viena, 1923 – Vosnon, 2007) o la más reciente *Homo Faber. Historia intelectual del trabajo (1675-1945)* (2014) del historiador Fernando Díez Rodríguez.

En su estudio sobre el nacimiento de las prisiones *Vigilar y castigar* (1975), el filósofo Michel Foucault caracteriza el tiempo empleado en la producción como una vieja herencia religiosa<sup>7</sup> orientada al control de la actividad:

Las comunidades monásticas sin duda habían sugerido un modelo estricto. Rápidamente se difundió. Sus tres grandes procedimientos —establecer ritmos, obligar a ocupaciones determinadas, regular los ciclos de repetición— coincidieron muy pronto en los colegios, los talleres y los hospitales. [...] El rigor del tiempo industrial ha conservado durante siglos un ritmo religioso; en el XVII, el reglamento de las grandes manufacturas precisaba los ejercicios que debían escandir el trabajo: «Todas las personas [...], al llegar por la mañana a su lugar, antes de trabajar comenzarán por lavarse las manos, ofrecerán a Dios su trabajo, harán el signo de la cruz y se pondrán a trabajar» [Artículo I del reglamento de la fábrica de Saint-Maur]; pero todavía en el siglo XIX, cuando se quieren utilizar en la industria poblaciones rurales, ocurre que, para habituarlas al trabajo en los talleres, se apela a congregaciones; se encuadra a los obreros en «fábricas-convento». (Foucault, 1975: p. 173).

El crítico Terry Eagleton (Salford, Lancashire, 1943) señalaba cómo tanto para Freud como para Gramsci “la cultura es una amalgama de mecanismos coercitivos y consensuales para

---

<sup>7</sup> Sin embargo el “Cristo del Elqui” del antipoeta chileno Nicanor Parra (San Fabián de Alico, 1914 – La Reina, Santiago de Chile, 2018) “se lanza contra los patrones desvergonzados”: «Los patrones no tienen ni idea / quieren que les regalen el trabajo / nunca se ponen en el lugar del obrero / píqueme esa leñita maestro / cuándo me va a matar esos ratones / anoche no pude dormir otra vez / hágame brotar agua de la roca / la Sra. tiene que ir a un baile de gala / hay que bajar al fondo del mar / un puñado de perlas x favor / otros son + carajo todavía / pláncame esa camisa desgraciado / anda a buscarte un árbol al bosque güeón / arrodíllate mierda / anda a arreglar los tapones / ¿Y si me electrocuto? / ¿Y si la roca se me viene encima? / ¿Y si me cruzo con el león en el bosque? / eh! / eso no tiene nada de particular / eso no tiene la menor importancia / lo verdaderamente importante / es que el caballero pueda leer el diario tranquilo / bostezar a su regalado gusto / oír música clásica x el campeonato / que el obrero se rompa la crisma / que se mande guardabajo / mientras está soldando una viga de fierro / nada de qué admirarse / estos rotos son unos pajarones / que se vaya a la punta de su madre / y después yo no sé lo que pasó / no se imagina cuánto lo siento sra / 2 o 3 golpecitos en la espalda / y una viuda con sus 7 pajaritos a la miseria” (Parra, 1977).

reconciliar a los seres humanos con su aciago destino de animales trabajadores en condiciones de opresión” (Eagleton, 1995: p. 234).

Del tiempo fragmentado que fija el ritmo de trabajo, en *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero* (1981), el filósofo Jacques Rancière (Argelia, 1940) se detiene, precisamente en la pequeña subversión que suponen las noches robadas al descanso por trabajadores del siglo XIX dedicados a la escritura (de prensa obrera pero también de poesía): “La materia de este libro es [...] la historia de esas noches arrancadas a la sucesión del trabajo y del reposo: interrupción imperceptible, inofensiva, se diría, del curso normal de las cosas [...] Noches de estudio, noches de embriaguez.” (Rancière, 1981: p. 20).

De vuelta a las preguntas formuladas poco antes a propósito de la novela y sus posibilidades, resultan aquí pertinentes también aquellas con las que estructuró su tesis doctoral<sup>8</sup> la novelista Belén Gopegui: a quién o a quiénes se cuenta, qué se cuenta, quién cuenta. La propia Gopegui, en conversación —titulada *Relato y conflicto*— con el investigador y profesor de literatura David Becerra, planteaba con elocuencia que “lo que quieres es irte de tu clase, no que cuando sales de trabajar te tengas que poner encima a hacer novelas sobre los pasillos de Ikea” (Pato, 2020); pero también, en otra entrevista, que “en realidad, gran parte de la literatura trata, sin decirlo de un modo explícito, de cómo se producen nuestros miedos y deseos” y entonces “excluir el trabajo es una pérdida importante” (Durán, 2017). Para el escritor y crítico Alberto Olmos —en su reseña a *La mano invisible* (2011) de Isaac Rosa— esa satisfacción del lector de novelas sobre el trabajo tiene que ver con un clasista sentimiento de “piedad” (Olmos, 2011). El poeta Antonio Gamoneda (Oviedo, 1931), en entrevista con el también poeta y periodista Javier Rodríguez Marcos con motivo de la publicación de la segunda entrega de sus memorias, *La pobreza* (2020), no cree que la poesía

---

<sup>8</sup> Vid. GOPEGUI, B. (2018). *Ficción narrativa, autoayuda y antagonismo. Un caso de escritura* (Tesis doctoral). Universidad Carlos III, Madrid, España; posteriormente publicada como ensayo: GOPEGUI, B. (2023). *El murmullo. La autoayuda como novela, un caso de confabulación*. Madrid: Debate.

pueda cambiar directamente el mundo “pero intensifica la conciencia. Y una conciencia intensificada, saneada, por decirlo así, esa sí puede corresponderse con personas que sí pueden actuar sobre esas circunstancias objetivas que afectan a la subsistencia” (Rodríguez, 2020)<sup>9</sup>.

Particularmente productiva para atender todas estas cuestiones (y otras ceñidas a su propia tradición literaria) resulta la conferencia «La literatura obrera británica después de 1945», pronunciada por el crítico Raymond Williams (Llanfihangel Crucorney, Gales, 1921 – Saffron Walden, Essex, 1988) —quien, además de profesor de la Universidad de Cambridge o fundador de la *New Left Review*, fue, a su vez, autor de la novela obrera *Border Country* (1960)— en la Universidad de Aarhus, Dinamarca, el 25 de septiembre de 1979. En ella plantea un estado de la cuestión sobre el género, partiendo de su propia experiencia como novelista así como de las obras de Stephen Duck (1705 - 1756), Jane Austen (1775 - 1817), Anthony Trollope (1815 - 1882), George Eliot (1819 - 1880), Arnold Bennett (1867 - 1931), Virginia Woolf (1882- 1941), E. M. Forster (1879 - 1970), Robert Tressell (1870 - 1911), D. H. Lawrence (1885 - 1930), Gwyn Jones (1907 – 1999), David Storey (1933- 2017), o Allan Sillitoe (1928 - 2010). Señala, por ejemplo, el momento preciso en que el elemento-trabajo, que había sido un ingrediente básico de las novelas realistas del XIX, fue desapareciendo de ellas:

Si se observa a los grandes realistas del siglo XIX, la inclusión del trabajo como experiencia central se convierte en algo normal, en un ámbito bastante amplio de la vida laboral, pero,

---

<sup>9</sup> A propósito del rodaje del documental *Escritura y alquimia* (2008), sobre Antonio Gamoneda para el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que codirigió el filósofo y profesor de sociología César Rendueles, éste recordaba que “el propio Gamoneda fue muy pobre de niño y tuvo que ponerse a trabajar a los catorce años en un banco como chico de los recados. En realidad es llamativo que Gamoneda, uno de los pocos grandes poetas españoles que han conocido el trabajo asalariado en su forma más cruda y explotadora, reniegue violentamente de la poesía social” (Rendueles, 2015, p. 59).

sobre todo, en una serie de ocupaciones burguesas (en el comercio, la manufactura, el derecho, la política, etc.). Sin embargo, en un momento dado, y de forma muy marcada en la ficción tardoburguesa, el trabajo tiende a ser marginado o incluso a no ser especificado. Y se llega a una situación muy parecida a la de antes del advenimiento del realismo burgués. Al fin y al cabo, por tomar ejemplos ingleses, si uno lee a Jane Austen tiene dificultades para deducir la fuente de ingresos, el sustento de los personajes. Aquí está la novela de la herencia. Se pueden inferir ciertas frases generales como «heredero de un gran patrimonio», «bien relacionado» o ciertas cosas de ese tipo. (Williams, 2022: p. 154).

En su ensayo *Chavs. La demonización de la clase obrera* (2011), Owen Jones recordaba cómo George Orwell también había señalado aquella ausencia:

«Si se analiza la clase trabajadora en la ficción, solo se ve un agujero... el proletariado urbano corriente, la gente que hace que todo siga girando, ha sido ignorado por los novelistas. Cuando al fin logran colarse en las páginas de un libro, casi siempre es para dar lástima o un toque humorístico» [George Orwell, *A collection of essays*, Nueva York, 1953, p. 57.] (Jones, 2011: p. 135).

En otro momento de su conferencia, Williams atribuye al desclasamiento surgido de la incorporación a los sistemas educativos de los jóvenes de clase trabajadora potencialmente escritores, el hecho de que proliferasen novelas costumbristas sobre los ambientes de clase trabajadora y su cultura pero no tanto novelas sobre la experiencia formativa misma del ejercicio del trabajo, algo que Williams echa en falta:

Las personas con ese interés por la lectura y la escritura, que habían pasado por estas diferentes vicisitudes en los siglos XVIII y XIX, fueron identificadas relativamente pronto

en el proceso educativo. Se movieron a través del sistema educativo, a menudo a través del sistema de educación superior, de modo que en la situación actual tenemos una relación de clase interna totalmente diferente del escritor, y que da cuenta muy de cerca entre la vida de trabajo y la vida de clase obrera. La mayoría de las novelas y obras de teatro de la clase trabajadora en Gran Bretaña han sido escritas por personas que nacieron y crecieron en familias de clase trabajadora y que, en un momento u otro, a menudo relativamente temprano, fueron trasladados a un sistema educativo que los alejó, cuando llegaron a la vida adulta, de los trabajos de la clase trabajadora, pero no de la vida de la clase trabajadora ni de sus conexiones familiares. Y así se obtiene la típica novela de la clase trabajadora, de la que ha habido muchos y muy buenos ejemplos, en la que hay una intensa recreación de la naturaleza de la vida familiar de la clase trabajadora —el hogar, la comida, las salidas, etc.— pero no de esa experiencia central de la clase que es el trabajo, que el niño de esa familia ve a cierta distancia pero que no comparte. (Williams, 2022: p. 159).

El filósofo español José Luis Pardo (Madrid, 1954) sospechando que “el trabajo, en sí mismo considerado, parece ser, en efecto, inenarrable” admite, en el mismo sentido que Williams, que “hay muchas narraciones que transcurren total o parcialmente en lugares de trabajo, pero lo que estas narraciones relatan es algo que ocurre entre los personajes al margen de su mera actividad laboral, y no esa actividad en cuanto tal” dado que “su brutalidad o su monotonía parecen señalar un límite a la narratividad (¿cómo contar algo allí donde no hay nadie, donde cada uno deja de ser alguien?)” (Pardo, 2010: pp. 188-194). Más adelante en su conferencia, vuelve Williams sobre aquella juventud con ansias de desclasamiento, para referirse al tiempo del ocio<sup>10</sup> en *Saturday night and Sunday morning* (1958) de Alan Sillitoe:

---

<sup>10</sup> *Vid.*, para un análisis de la historia de la cultura de baile, los fines de semana, como fuga de la rutina de los trabajadores el ensayo: VV. AA. (2020). *Bailar hasta morir. Breve historia de la pista de baile*. Valencia: Antipersona.

La aparición de un nuevo tipo de héroe de la clase obrera que no era, como en la ficción proletaria de los años 30, el duro organizador que dirigía la huelga, el hombre fuerte que podía realizar una gran cantidad de trabajo físico, o cualquiera de estos héroes característicos y tradicionales de la clase obrera. El nuevo héroe de la clase obrera era joven, lascivo, le gustaba la bebida, las chicas, las apuestas, el deporte, y los lectores de clase media estaban encantados con la aparición de esta figura. El hecho de que esta vitalidad se definiera en términos de vigor sexual tuvo mucho que ver con su popularidad. (Williams, 2022: p. 165).

En este punto la comparación con la historia de la literatura española da cuenta del retraso de ésta si se tiene en cuenta, como se desarrollará a lo largo de este trabajo de tesis, que los personajes de la literatura del trabajo del medio siglo XX español tienen más que ver con aquellos “working class heroes” de la narrativa obrera de la década de los treinta mientras que el fenómeno que ya detecta Williams en la novela inglesa de los *Angry Young Men* —y que llama “novela de fin de semana de la clase obrera” (Williams, 2022: p. 166)— aquí no llegaría de forma comparable hasta finales del siglo, en la llamada Generación X, con voces como las de los narradores del Ray Loriga de *Lo peor de todo* (1992) o *Héroes* (1993)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> “Después de Inglaterra me vine a Madrid y conseguí trabajo en una tienda de ropa de la calle Serrano. No era un buen trabajo, era un trabajo de mierda. Tenía una jefa y un encargado. La jefa era una mujer desagradable que a veces se creía buena y a veces mala y que al final era horrible todo el tiempo. Al encargado le parecía mal todo lo que hacía. Decía que no era rápido, y también que no tenía interés. Al encargado se le descolgaba el labio inferior hasta el suelo pero él parecía no darse cuenta. A veces la gente es feísima y aun así te manda y te grita como si nada.” (Loriga, 1992: p. 51); “Ahora estoy buscando trabajo. He trabajado en mil sitios, pero nunca he hecho nada bien. Eran sólo trabajos de idiota, en realidad casi todos los son. Trabajos de subir esto aquí o de guardar lo otro debajo de la pila de la derecha o de apilar las cajas en el centro poniendo toda la atención; en fin, una mierda.” (Loriga, 1992: p. 79).

“En la tienda de hamburguesas somos catorce, siete en el turno de mañana y siete en el de tarde. Yo estoy en el de mañana, pero a veces me pasan al de la tarde, si alguien se ha puesto enfermo o tiene el día libre. Mi día libre es el martes, aunque como salgo a las cuatro puedo hacer lo que quiera durante toda la tarde. Normalmente me voy a casa y veo la televisión.” (Loriga, 1992: p. 91).

“A los dieciocho entré a trabajar en una tienda. Nada más verle la cara al encargado perdí la fe. Era el chico de los recados y aunque era un mal trabajo mal pagado, Dios sabe que nunca me quejé y que todo lo que quería era una chica bonita. Un día pedí permiso para ir al funeral de mi abuelo y me lo negaron. Un día pedí permiso para ir a vomitar y me lo negaron. Trabajaba cuando estaba enfermo

Williams también advierte de los riesgos de la novela de clase trabajadora de convertirse en una especie de “novela regional” si no muestra “las relaciones de la clase obrera con otras clases. Al fin y al cabo, las clases, en cualquier sentido significativo, existen en sus relaciones sociales; no solo internamente, sino entre sí” (Williams, 2022: p 160).

---

porque decían que había muchos esperando mi puesto. No era divertido, pero yo no pedía nada. No pedía nada más que una chica bonita.” (Loriga, 1993: p. 32);

“¿Qué hacías antes? Antes tenía un trabajo. Me refiero a uno de esos trabajos que atan los días y los hacen iguales, como dos minutos sentado en el mismo banco son sólo uno. Los días de cobrar eran buenos. Dormía muy poco, tres o cuatro horas. Salía todas las noches. Por las mañanas mientras volvía a casa o directamente al trabajo, me sentía al principio de algo y al final de algo. Los días se arrimaban en espiral. Arrastraba la sensación constante de estar herido. [...] También recuerdo *Nebraska* de Springsteen, sobre todo *Johnny 99*. A Johnny le echaban del trabajo así que se ponía a buscar otro, pero estaban cerrando las fábricas y no había nada para él. Entonces Johnny bebía y conducía su coche a toda velocidad, después se compraba una pistola y le disparaba a un vigilante. Al final estaba ante el juez y decía: Deje que me afeiten la cabeza y me ejecuten de una vez. Era una buena canción. ¿Qué hiciste después? Dejé el trabajo.” (Loriga, 1993: pp. 34-35).

Treinta años de carrera después, Ray Loriga ha recuperado aquella voz narrativa de sus primeras novelas en *Sábado, domingo* (2019), título que, por cierto, recuerda al de Sillitoe: “La camarera [del VIPS] se alejó muy disciplinada a por nuestras jarras de cerveza heladas. Cuando haces algo, lo que sea, mil veces al día, todos los días, te acaba resultando normal, por absurda que sea la tarea” (Loriga, 2019: p. 41).

## 2. EL TRABAJO COMO MATERIAL NARRATIVO EN LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO

### 2. 1. ANTECEDENTES, INFLUENCIAS Y OTRAS NOVELAS DESCARTADAS

Al margen de las inclinaciones e intereses genuinos de cada uno de los autores cuyos textos han sido aquí seleccionados (influencias que habrá ocasión de indicar en sus respectivos capítulos), cabe al menos mencionar, como coordenadas previas y a modo de genealogía del objeto de estudio, algunos de los textos narrativos que les precedieron inmediatamente, o aquellos de teoría de la literatura que, por su contrastada influencia, pudieron condicionar la propia producción narrativa general de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta.

Mucho antes<sup>12</sup> que aquellos textos inmediatamente previos, por su atrevimiento a la hora de colocar en el centro literario la vida de quienes pertenecían al estrato más bajo de la sociedad así como el relato de sus afanes por salir de ahí, de su dialéctica con el entorno, resulta casi evidente en este trabajo de tesis mencionar el papel histórico de la novela picaresca. Sobre esa toma de palabra (en primera persona) por parte del pícaro *Lazarillo de Tormes* (1554), que da cuenta de una vida más real que ejemplar, dice el novelista y profesor de Literatura de la Universidad de Almería, Antonio Orejudo:

---

<sup>12</sup> Y aún mucho antes, siquiera como referencia clásica, habría que remontarse al siglo VII a. C. y a los versos didácticos de «Trabajos y días» de Hesíodo. El sociólogo César Rendueles, en su ensayo *Capitalismo canalla. Una historia personal del capitalismo a través de la literatura* (2015), se refiere al contexto en que fue escrito: “La interpretación erudita convencional del poema de Hesíodo titulado *Trabajos y días* es, más o menos, así: «Ah, que a los señoritos no les gusta trabajar... Pues a joderse. Esto es lo que hay». [...] El truco está en que usamos la palabra «trabajo» para designar cosas que no tienen nada que ver entre sí. Hesíodo escribió *Trabajos y días* en torno al año 700 antes de Cristo, que es más o menos cuando en Grecia empezó a declinar el poder de la aristocracia que había dominado las ciudades estado y surgió un orden social más complejo junto con nuevas instituciones políticas. En parte, el poema de Hesíodo alude a esa realidad emergente. Pero, sobre todo, es un escrito nostálgico que engrana con una tradición milenaria anterior a la edad oscura y la invasión dórica: el mundo de las sociedades agrarias mediterráneas cuya vida común gira en torno al ritmo de las cosechas y en las que el trabajo se rige por la batuta de las estaciones.” (Rendueles, 2015: pp. 111-112).

Era inaudito que alguien tan insignificante en la escala social tomara la palabra y contara públicamente su vida como si esta tuviera algún valor. La primera persona del singular estaba destinada a vidas verdaderamente ejemplares como la de san Agustín, pero ¿qué clase de ejemplaridad podía tener la miserable vida de un pícaro? Ninguna. El libro no ofrecía ejemplo alguno, sino algo que los lectores ya estaban pidiendo a gritos desde hacía años: que los libros contaran vidas como las suyas, o como las de la gente que veían todos los días por la calle, personas normales y corrientes, gente humilde con quebraderos de cabeza semejantes a los suyos. (Orejudo, 2018: p. 38).

Asimismo, los autores de la *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* (1978), una de las principales referencias para establecer la genealogía de este capítulo, a la vez que ponen en contexto el trabajo final de Lázaro y sus connotaciones, subrayan también lo insólito de arrogarse su propia cuota literaria:

El de pregonero era trabajo infamante, al mismo nivel que el de verdugo, y era también el único *oficio real* accesible a los conversos. Lázaro es así capaz, al final de su narración, de plantear el espectacular paralelo entre su propia persona y la pieza que corona el sistema, el emperador. No se trata, como muchas veces se ha dicho, de que el *Lazarillo* sea una anticrónica: con la *Celestina* como principal antecedente, lo que el *Lazarillo* nos ofrece es una *real* visión del mundo desde la perspectiva de los oprimidos, de quienes, marginados por la sociedad, se veían igualmente excluidos de la literatura. También se ha dicho que las novelas picarescas traicionan el secreto del mundo. *Lazarillo de Tormes* traiciona únicamente el secreto de la sociedad de su tiempo. Es, en efecto, la novela de la desmitificación del Imperio. (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1978, vol. I, p. 273).

Tan obvia como esta referencia resulta la de la novela realista y naturalista del siglo XIX. Pablo Gil Casado destaca el antecedente de *La Regenta* (1884-85) de Leopoldo Alas, Clarín, “por el modo de enfocar la realidad y por su intención crítica” (Gil Casado, 1968: p. XXXI).

Únicamente en la novela en Benito Pérez Galdós (1843-1920), con su radical concepción historicista del género, la presencia del mundo del trabajo daría para mucho — o del dinero: *La de Bringas* (1884)—. Baste recordar que dedicó su discurso de ingreso a la Real Academia Española (leído el 7 de febrero de 1897) a *La sociedad presente como materia novelable*; o su compromiso personal con el movimiento obrero. Sobre la presencia explícita de éste en sus textos publicados, así como sobre sus proyectos inacabados al respecto, se pronuncian de nuevo los responsables de la *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* (1978):

¿Y el proletariado? La crítica suele olvidar importantes textos galdosianos. Recuérdese que Galdós quiso, hasta el final de su vida, escribir una novela sobre los mineros de Río Tinto<sup>13</sup>, que en *Marianela* (1878) constan ya impresionantes descripciones de las condiciones de trabajo en las minas, digna de figurar en una antología obrerista. En *El caballero encantado* (1909), Galdós compara, en frase que debería ser más tenida en cuenta, al obrero con el campesino: «Noble era el arado; mas la barra y su manejo agrandaban y hermo세aban la figura humana.» En *Fortunata y Jacinta* (1886-87), el curioso viaje de novios de Juanito Santa Cruz y de Jacinta les lleva a Barcelona, donde visitan las grandes fábricas textiles, en un pasaje que es complemento tan lógico como necesario de todo lo que el novelista ha explicado previamente acerca del comercio madrileño, alimentado de modo especial por la industria catalana. Y Galdós va a decir cosas que aunque puedan parecer sorprendentes, son en verdad características de un narrador burgués progresista que va superando las contradicciones de

---

<sup>13</sup> Como se indicará poco más adelante, el protagonista de *El metal de los muertos* (1920) de Concha Espina será, precisamente, el colectivo minero de Ríotinto (Huelva).

su clase. Así, las máquinas son «maravillosas armas que ha discurrido el hombre para someter a la Naturaleza»; el trabajo en las fábricas, y la explotación de las obreras, le hacen escribir: “esas infelices muchachas que están aquí ganando un triste jornal, con el cual no sacan ni para vestirse. No tienen educación; son como máquinas, y se vuelven tan tontas...; más que tontería debe ser aburrimiento... Llega un momento en que dicen: «Vale más ser mujer mala que máquina buena.»” Galdós formula aquí de modo extraordinariamente claro el problema de la cosificación y alienación del proletariado. No puede decirse, después de todo lo mencionado, que el autor de *Fortunata y Jacinta* y de *Torquemada* ignore «la cuestión obrera». (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1978, vol. II: pp. 101-102).

Y si una referencia resulta irrenunciable en el presente capítulo de antecedentes es la del punto de partida laboral de su novela *Miau* (1888), en la que —con un humor que en algunos tramos rima con el Juan Marsé de *Últimas tardes con Teresa* (1966)— el funcionario del Ministerio de Hacienda Ramón Villaamil pasa a ser cesante, equilibrista de la supervivencia, al ser despedido poco antes de su jubilación —“le conviene también colocarse para los derechos pasivos” (Pérez Galdós, 1888: p. 97)—, sin recursos ni apoyos —“Poco a poco sucedió a la molesta escasez la indigencia descarnada y aterradora; los recursos se concluían, y se agotaron también los medios extraordinarios y arbitristas de sostener a la familia” (Pérez Galdós, 1888: p. 138); “Por aquellos días, que eran ya primeros de marzo, volvió la infortunada familia a notar los pródromos de la *sindineritis*” (Pérez Galdós, 1888: p. 223)—. Villaamil tiene ocasión de conocer las envidias y traiciones en su trabajo en el Ministerio:

En este mundo no hay más que egoísmo, ingratitud, y mientras más infamias se ven, más quedan por ver... Como ese bigardón de Montes, que me debe su carrera, pues yo le propuse para el ascenso en la Contaduría Central. ¿Crearás tú que ya ni siquiera me saluda? Se da una importancia que ni el Ministro... (Pérez Galdós, 1888: p. 59).

Y tal vez por protegerse de ellas, el exfuncionario llega a idealizar su situación, cayendo en el autoengaño:

El estar satisfecho venía a ser en él una cuestión de amor propio, y por no dar su brazo a torcer se encariñaba, a fuerza de imaginación, con la idea de la pobreza, llegando hasta el absurdo de pensar que la mayor delicia del mundo es no tener un real ni de dónde sacarlo. Buscarse la vida, salir por la mañana discurrendo a qué editor de revista enferma o periódico moribundo llevar el artículo hecho la noche anterior, constituía una serie de emociones que no pueden saborear los ricos. Trabajaba como un negro, eso sí, y el Tostado [*Tostado*: Alfonso Fernández de Madrigal (1410-1455), conocido como el Tostado, fue un profesor de la Universidad de Salamanca, cuyos inmensos proyectos de investigación le concedieron la fama de sabio.] era un niño de teta al lado de él, en el correr de la pluma. (Pérez Galdós, 1888: pp. 95-96).

Asombran hoy la vigencia de sus tramas y el desparpajo con que elementos como el trabajo o el dinero (al igual que en otras novelas europeas contemporáneas a la suya) se integran desacomplejadamente en la narración sin renunciar (el narrador) a una magnanimidad cómica que desactiva el riesgo de sordidez: “¡Ah! ¡Cielos! ¿Qué sería del mundo sin cocido? ¿Y qué de la mísera humanidad sin pagas? La paga era la única forma de bienes terrestres en conformidad con los principios morales” (Pérez Galdós, 1888: p. 187); “la responsabilidad, como el dinero, se transmitía de generación en generación” (Pérez Galdós, 1888: p. 187); “En su trabajo era Pantoja puntualísimo, celoso, incorruptible y enemigo implacable de lo que él llamaba *el particular*.” (Pérez Galdós, 1888: p. 188). O aquel corrosivo comentario del nieto de Ramón Villaamil:

Entonces soltó Luisito aquella frase que fue célebre en la familia durante una semana y se comentó y repitió hasta la saciedad, celebrándola como gracia inapreciable, o como uno de esos rasgos de sabiduría que de la mente divina pueden descender a la de los seres cuyo estado de gracia les comunica directamente con aquélla. Lo dijo Cadalsito con ingenuidad encantadora y cierto aplomo petulante que aumentaba el hechizo de sus palabras.

—Pero, abuelito, parece que eres tonto. ¿Por qué estás pidiendo y pidiendo a esos tíos de los Ministerios, que son unos cualesquiera y no te hacen caso? Pídeselo a Dios, ve a la iglesia, reza mucho, y verás cómo Dios te da el destino.

Todos se echaron a reír; pero en el ánimo de Villaamil hizo efecto muy distinto la salida del inspirado niño. Por poco se le saltan al buen viejo las lágrimas, y dando un golpe en la mesa con el cabo del tenedor, decía: «Ese demonches de chiquillo sabe más que todos nosotros y que el mundo entero». (Pérez Galdós, 1888: pp. 202-203).

También —y a pesar de que el exitoso mote de «el Garbancero» (¡y se citaba poco antes un cocido galdosiano!) provenga de *Luces de bohemia* (1920), cuando Dorio de Gádex menciona que el novelista canario ha dejado vacante su asiento en la Real Academia— rima en *Miau* con el Ramón María del Valle-Inclán hiperbólico y de simpatías anarquistas en esa violencia latente tras el chiste, o viceversa; “la guillotina eléctrica en la Puerta del Sol” que quiere instalar Max Estrella recuerda a los pensamientos revolucionarios del personaje Pantoja<sup>14</sup>:

Cuando veía entrar en el Ministerio y pasar al despacho del Ministro al representante de Rothschild [prominente familia de banqueros alemanes. Debido a su posición financiera mantenían trato directo con muchos Estados europeos.] o de otra opulenta casa española o

---

<sup>14</sup> El propio narrador se encarga de advertir a los lectores, casi a modo de información de servicio, sobre los tipos como Pantoja: “En el fondo de su cerebro dormía cierto comunismo de que él no se daba cuenta. De este tipo de funcionario, que la política vertiginosa de los últimos tiempos se ha encargado de extinguir, quedan aún, aunque escasos algunos ejemplares.” (Pérez Galdós, 1888: p. 188).

extranjera, pensaba cuán útil sería ahorcar a todos aquellos señores que no iban allí sino a tramar algún enjuague. (Pérez Galdós, 1888: p. 187).

Más a menudo se suele olvidar, sin embargo, la mención, también a finales del siglo XIX, del valenciano Vicente Blasco Ibáñez (Valencia, 1867 – Menton, 1928), quien fue autor a los veintidós años de una *Historia de la Revolución Española* y algunas de cuyas novelas —*Arroz y tartana* (1894), *La barraca* (1898), *Entre naranjos* (1900) o *Cañas y barro* (1902)—, para los responsables de la *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, suelen considerarse erróneamente “costumbristas y de un naturalismo rezagado”; erróneamente porque para ellos la presencia en las novelas de Blasco Ibáñez de la lucha de clases (esto es: del conflicto capital-trabajo) así como su interpretación (“progresista”) de esos conflictos las aleja del paradigma tradicionalista de la novela costumbrista española de Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber y Ruiz de Larrea), Juan Valera o José María de Pereda (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1978, vol. II: pp. 164-165).

Ya de la generación del 98, está de más mencionar la influencia en la narrativa realista posterior de las novelas de Pío Baroja —recuérdese el proceso de desclasamiento y aburguesamiento de Manuel Alcázar y la presencia del anarquismo en *Aurora roja* (1904), tercera y última parte de la trilogía *La lucha por la vida*—, influencia que será retomada (sobre todo en su derivada marinera) en el capítulo de este trabajo de tesis dedicado a Ignacio Aldecoa y su *Gran Sol* (1957).

De 1920 es *El metal de los muertos* de Concha Espina, por algunos considerada, como señala la nota a la edición de Renacimiento, “seguramente la primera novela social de la literatura española”. El crítico y exeditor Constantino Bértolo matiza: “es una novela social católica; alguien incluso la calificó de epopeya católica. Social y católica, una mezcla que hoy suena rara, si no imposible” (Bértolo, 2021: p. 28). Como se señalaba antes, a propósito del

proyecto inacabado de Pérez Galdós, la novela está ambientada en Riotinto (Huelva)<sup>15</sup> en 1917, en el germen de una huelga. Para Bértolo esta novela, que “no es una gran novela ni mucho menos”, sin embargo es la “versión narrativa” del conflicto entre la visión del trabajo como “factor constituyente de la dignidad humana” y el pensamiento católico “que arranca de la consideración bíblica del trabajo como castigo” (Bértolo, 2021: pp. 28-30).

Los idealistas entusiasmos que arrastraron consigo en la Europa de los años treinta las grandes ideologías en boga (y que, aunque con fines opuestos, a menudo erigían a la clase trabajadora como sujeto histórico) y los conflictos entre los intereses del trabajo y los del capital desembarcaron en la literatura del momento. De la vanguardia a la denuncia. La poesía, aunque queda fuera del objeto de estudio<sup>16</sup> de este trabajo de tesis, fue tremendamente permeable a aquellas transformaciones. Basta recordar a Federico García Lorca contemplando el espectáculo de la maquinaria capitalista en movimiento en «La aurora»: “A veces las monedas en enjambres furiosos / taladran y devoran abandonados niños [...] Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes / como recién salidas de un naufragio de sangre.”; o en el pasoliniano «Grito hacia Roma (desde la torre del Chrysler Building)»: “No hay más que un millón de herreros / forjando cadenas para los niños que han de venir. / No hay más que un millón de carpinteros / que hacen ataúdes sin cruz. [...] los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los / directores” (García Lorca, 1940). Firmado en Orihuela, el 17 de marzo de 1930, está el poema suelto «Al trabajo» de Miguel Hernández, quien

---

<sup>15</sup> La autora había visitado “las minas de Somorrostro, Udías, Ujo y Reocín”.

<sup>16</sup> Sirva como excepción el siguiente poema —«Alto jornal», de *Conjurios* (1958), Libro segundo— de Claudio Rodríguez (Zamora, 1934 – Madrid, 1999), miembro destacado de la Generación del 50: “Dichoso el que un buen día sale humilde / y se va por la calle, como tantos / días más de su vida, y no lo espera / y, de pronto, ¿qué es esto?, mira a lo alto / y ve, pone el oído al mundo y oye, / anda, y siente subirle entre los pasos / el amor de la tierra, y sigue, y abre / su taller verdadero, y en sus manos / brilla limpio su oficio, y nos lo entrega / de corazón porque ama, y va al trabajo / temblando como un niño que comulga / mas sin caber en el pellejo, y cuando se ha dado cuenta al fin de lo sencillo / que ha sido todo, ya el jornal ganado, / vuelve a su casa alegre y siente que alguien / empuña su aldabón, y no es en vano.” (Rodríguez, 2015: p. 101).

entonces solo tenía 20 años y maneja aquí el tono algo exaltado de esas odas a los obreros tan propias de su época, en clave mística (“¡El trabajo es una escala para ver más cerca a Dios!”):

[...] Los que en débiles mástiles suspendidos, en altura  
tan gigante y espantosa que da vértigo y pavora,  
impasible al peligro, magnas obras emprendéis:  
los que máquinas ciclópeas de engranajes poderosos,  
en tareas agobiantes, jadeantes, sudorosos,  
conmoverse estrepitosas, retemblar, rugir hacéis.

Los que sucios y grasientos en caldeados y anchos hornos  
—rojas ascuas crepitantes— con esfuerzos y bochornos  
forjáis mágicos objetos con el hierro y el metal.  
Los que inventos asombrosos ofrecéis al mundo entero,  
los que nobles, sin acento simulado, falso y hueco  
señaláis al pueblo inculto los caminos de un ideal.

Los que fuertes como bronces horadáis las bravas sierras,  
los que alegres y animosos cultiváis las ricas tierras  
con sudor, que luego pródiga esperáis que ella os lo dé;  
los que no dáis paz al brazo con arados ni azandones,  
los del yunque y de la fragua, los pujantes, los leones...  
Escuchad las toscas coplas que en vosotros me inspiré. [...]  
(Hernández, 1930: pp. 75-77).

Por no citar sus célebres poemas de combate a los aceituneros, jornaleros y campesinos de *Viento del pueblo* (1937). Al trabajo también se refería el poema de madurez de Luis Cernuda «Nocturno Yanqui», seleccionado en la aquí manejada *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*: “¿Cuántos años ahora tienes / de trabajo? ¿Veinte y pico / mal contados? / Trabajo fue que no compra / para ti la independencia / relativa. / Y profesas pues, ganando / tu vida, no con esfuerzo, / con fastidio.” (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1978, vol. II: p. 247). O tantos poemas de Rafael Alberti, como la canción «Pregón del amanecer», de su temprano libro *La amante* (1925): “¡Arriba, trabajadores / madrugadores. / ¡En una mulita parda, / baja la aurora a la plaza / el aura de los clamores, / trabajadores. / ¡Toquen el cuerno los cazadores, / hincen el hacha los leñadores; / a los pinares el ganadico, / pastores!” (Alberti, 1925). Junto a María Teresa León, Alberti fundó en 1933 la revista *Octubre* y ambos también dirigieron, ya durante la guerra civil, la revista *El mono azul*. Hablando de revistas antecedentes del objeto de estudio de este trabajo de tesis, durante el período republicano también resulta oportuno recordar la labor de *Tensor* (1935), dirigida por el escritor Ramón J. Sender (Chalamera, Huesca, 1901 – San Diego, California, 1982), “la única revista literaria revolucionaria española”. Sobre su número doble 5 y 6 (de octubre de 1935), escribe Constantino Bértolo:

en cuya portada, y bajo el título de una típica hoja de calendario, «Septiembre, 27, viernes», allí donde normalmente se estampa el nombre del autor no aparece ningún nombre concreto, sino simplemente la rúbrica de «Escritores revolucionarios». Bajo el título «Historia de un día de la vida española», y en la nota de la redacción con que el volumen se abre, se nos informa: «Las páginas de este número de *Tensor* constituyen un intento de trabajo colectivo, en el que hemos intervenido casi todos los escritores cuyo nombre va en la lista de colaboradores». Un ejemplo, por tanto, de escritura colectiva y anónima, un gesto literario inusual y que parece adelantar las famosas teorías sobre «la muerte del autor». [...] Se trataba de «reflejar lo más

fielmente —con una fidelidad que, por otra parte, nada tiene que ver con la servidumbre de un realismo limitado y estrecho— la vida española a lo largo de un día escogido al azar. Ese día es el 27 de setiembre último. Una fecha cualquiera. En ella no sucedió ningún acontecimiento nacional». [...] Son veinticuatro textos que, si bien no con exactitud de reloj, responden al orden cronológico comenzando en la medianoche del día 26 y finalizando en la medianoche siguiente. Veinticuatro horas en la vida de un país: «El amanecer, el trabajo, la comida, el sueño, el trabajo, el amor, el negocio, el trabajo, la superstición, el trabajo, el trabajo otra vez, aquí y allá, dan su reflejo a estas páginas». Pocas veces la voluntad de hacer literatura en conexión manifiesta con la historia aparece de forma tan evidente, y pocas veces hay ocasión de reflexionar sobre la naturaleza de esa relación. (Bértolo, 2021: pp. 55-56).

De regreso al nuevo realismo en la novela, el propio Ramón J. Sender pertenece a toda una corriente de novelistas muy interesados por la problemática del mundo del trabajo de su tiempo e integrado también, entre otros, “por José Díaz Fernández, César M. Arconada, Andrés Carranque de Ríos [o] Joaquín Arderius” (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1978, vol. II: pp. 210-212) y —deje ya de olvidarse— Luisa Carnés. Gil Casado, en *La novela social española* (1968) aporta algunos otros nombres: “Escriben novela «social» en el período que concluye con la guerra civil, Joaquín Arderius, Manuel D. Benavides, José Más, Julián Zugazagoitia, Isidoro Acevedo, Alicia García Toral, César M. Arconada y Ramón J. Sender” (Gil Casado, 1968: p. XXXVII). Siguiendo la guía de la *Historia social...*, sus autores se refieren a los años veinte y treinta, en sintonía con el apogeo de las luchas obreras, como los del inicio en España de “la novela realista sociopolítica revolucionaria”, y cuando “existieron, incluso, colecciones temáticas, como *La novela roja* (iniciada en 1931) y *La novela proletaria* (1932-1933), de signo ésta libertario”; “se trata de una respuesta nueva a hechos nuevos” (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1978, vol. II: pp. 292-293).

José Díaz Fernández (Aldea del Obispo, Salamanca, 1898 – Toulouse, 1941) en *El nuevo romanticismo* (1930) contribuye al debate del arte de entreguerras, defendiendo una “estética de avanzada” y “la vuelta hacia lo humano” frente a la influyente *La deshumanización del arte* (1925) orteguiana.

César M. Arconada (Astudillo, Palencia, 1898 – Moscú, 1964) es el autor de *La turbina* (1930) que, como será indicado en el capítulo correspondiente de este trabajo de tesis, supone una influencia directa para *Central eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco; también es el autor de *Río Tajo* (1938), novela escrita y ambientada en la guerra civil<sup>17</sup>, con su foco en el campesinado. Menos logradas resultan para los responsables de la *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* otras de sus novelas, como *Los pobres contra los ricos* (1933) y *Reparto de tierras* (1934), que pecan de “dogmatismo simplista” y cuyos personajes “a duras penas sobreviven a su determinación estereotípica” (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, Zavala, 1978, vol. II., p. 295).

Joaquín Arderius (Lorca, Madrid, 1885 – Ciudad de México, 1969) escribió *Campesinos* (1931), novela en la que, según el crítico Constantino Bértolo,

cuenta —es decir, nos hace imaginar—, a través de la narración de unas pocas escenas y agitados episodios, la gestación e inicio de un levantamiento popular revolucionario protagonizado por campesinos andaluces pocos meses después de la proclamación de la Segunda República. [...] En esta novela de Joaquín Arderius la estructura narrativa tradicional —planteamiento, nudo y desenlace— no se respeta porque tiene lugar en ella una fuerte

---

<sup>17</sup> Aunque queden fuera de la centralidad del objeto de estudio de este trabajo de tesis, las novelas sobre la guerra civil a menudo la abordan desde una perspectiva laboral, siendo el conflicto capital-trabajo, junto al nacionalista o el religioso, uno de los principales en disputa durante la contienda. Las contradicciones y el odio de clase tienen lugar, por mencionar solo unos pocos ejemplos desde muy diversas perspectivas, en *Madrid, de corte a cheka* (1938) de Agustín de Foxá; *La forja de un rebelde (La forja, La ruta, La llama)* (1941-1946) de Arturo Barea; *Réquiem por un campesino español* (1953) de Ramón J. Sender; *La trilogía de la guerra civil* (2011) de Juan Eduardo Zúñiga o *Días de llamas* (1979) de Juan Iturralde, recuperada el mismo año de conclusión de este trabajo de tesis por la editorial Malastierras.

insurrección narrativa: no hay desenlace. El narrador lo omite y, al omitirlo, obliga a imaginarlo. Casi casi podemos decir que la novela termina donde la insurrección empieza y, en ese sentido, podríamos decir que *Campesinos* es una novela revolucionaria inacabada, siendo precisamente ese inacabamiento lo que la convierte en una novela política (Bértolo, 2021, pp. 49-50).

Para los responsables de la *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, como sucedía con las citadas novelas sobre la lucha de clases de Arconada, este texto “tiende al simplismo dogmático” (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, Zavala, 1978, vol. II., p. 293).

Luisa Carnés (Madrid, 1905 – México D. F. – 1964), autora perteneciente a la Generación del 27 (representante de clase obrera dentro del llamado grupo de Las Sinsombrero<sup>18</sup>), narró su experiencia como camarera en un salón de té (antes había trabajado en un taller de sombrerería, también fue mecanógrafa o periodista) en *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934), novela-reportaje no reeditada hasta 1990 y recuperada editorialmente en 2016, con un éxito que ha conllevado su adaptación al teatro en 2022 (una producción del teatro ‘Fernán Gómez. Centro Cultural de la Villa’ versionada bajo la dirección de Laila Ripoll) o, más recientemente, el anuncio de su adaptación a serie de televisión por TVE. Sobre la obra de Carnés, comenta Bértolo que

es una novela proletaria, es decir, escrita por una trabajadora y con vocación de ser leída por los trabajadores y las trabajadoras. Unos meses antes de su publicación, en 1934, Luisa Carnés, su autora, explica cómo es la novela que está preparando: «Se llamará *Tea Rooms*.

---

<sup>18</sup> Vid. el documental *Las Sinsombrero. Sin ellas la historia no está completa* (2015), dirigido por Tània Balló, Manuel Jiménez Núñez y Serrana Torres, en el que se trata de restablecer la memoria de aquellas creadoras del 27, como Maruja Mallo, Marga Gil-Roësset, María Teresa León, Josefina de la Torre, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, María Zambrano, Concha Méndez, Elena Fortún, Delhy Tejero, Ángeles Santos, Lucía Sánchez Saornil, Margarita Manso, Carmen Conde o Consuelo Berges. Recuperado de: <https://www.rtve.es/play/videos/las-sinsombrero/>.

Novela de mujeres obreras, de lucha de clases. La vida superficial y la vida real de una sala de té. Desfile de tipos curiosos. Acción, movimiento, perfiles varios, pintorescos o dramáticos. Trabajo en esta nueva novela con una gran fe». [...] ¿Cómo llegar desde una estética de vanguardia a unos lectores y lectoras que por su condición proletaria cabe suponer que se encuentran culturalmente alejados de ella? La respuesta es esta novela: sencillez + innovación. Sencillez en la palabra; recursos innovadores en cuanto mecanismo y voluntad de persuasión. Lo coloquial como lenguaje, y el coloquio, el diálogo, como procedimiento privilegiado. La enumeración es aquí impacto visual, la elipsis es economía, el narrador es compañía (Virgilio en el Infierno), y la multiplicación de puntos de vista es método y pauta de elaboración. Resultado: vidas concretas de las trabajadoras y trabajadores, y construcción de totalidad mediante la visión del entorno político y social que entra y sale del salón de té donde el trabajo se realiza. (Bértolo, 2021: pp. 59-60).

Ya entre los representantes de la primera generación de posguerra, la importante influencia en el realismo posterior de la obra narrativa y del primer estilo tremendista de Camilo José Cela (Iria Flavia, 1916 – Madrid, 2002) resiste a cualquier comparación; también fue paradigmático su *Viaje a la Alcarria* (1948) en la posterior literatura de viajes. Su novela social *La colmena* (1951), por cierto, bebía del *Manhattan Transfer* (1925) del norteamericano John Dos Passos, otra de las lecturas más citadas por los novelistas del medio siglo, cuyas influencias desmienten el prejuicio de que no practicaban más que un costumbrismo provinciano o de interior. También les influyó el behaviourismo de Ernest Hemingway; o Sherwood Anderson, Sinclair Lewis, John Steinbeck, Scott Fitzgerald...<sup>19</sup> y sobre todo

---

<sup>19</sup> En un artículo que será aquí retomado en el capítulo correspondiente a Ignacio Aldecoa, Manuel Ángel Sendín García, de la Universidad de Oviedo se refiere a las dificultades generales de acceso a las lecturas extranjeras para los jóvenes de aquella época: “Josefina Aldecoa tiene acceso, allá por los primeros años cuarenta, a la obra de todos esos autores [los norteamericanos de la «generación perdida»] en la biblioteca de la Casa Americana, centro cultural de la Embajada de Estados Unidos. Por su parte, Carmen Martín Gaité se hace eco de la dificultad que existía en la España de entonces para hacerse con ciertos libros: «Los jóvenes que no tuvieron la suerte de haber nacido en una familia

William Faulkner, cuyo magisterio fue tal para Antonio Ferrer que “le llevara en su día a ser conocido en los círculos literarios como Ferrelkner” (Rodríguez Marcos, 2008). Fueron, en general, lectores entusiastas de la «generación perdida» norteamericana. También de los rusos: *La piqueta*, por seguir con Ferrer, lleva la siguiente cita de Antón Chéjov: “No son seis pasos de tierra lo que precisa el hombre, sino el globo terrestre entero y la naturaleza en su plenitud”; en el capítulo de este trabajo de tesis correspondiente a *La mina* se señalará a Máximo Gorki como uno de los referentes de Armando López Salinas. La influencia francesa tuvo tanto que ver con la novela existencialista de Albert Camus y la visión del compromiso del escritor de Jean-Paul Sartre<sup>20</sup> como con el *nouveau roman* y el objetivismo “cámara stylo” de Alain Robbe-Grillet —Carlos Barral publicó entre otras novelas suyas *La celosía* (1957)—, en el que caerían, entre otros, el Sánchez Ferlosio de *El Jarama* (1956) o el Juan García Hortelano de sus primeras novelas, *Nuevas amistades* (1959) y *Tormenta de verano* (1961)<sup>21</sup>. De Italia llegó el neorrealismo, el literario (Cesare Pavese<sup>22</sup>, Elio Vittorini, Alberto Moravia,

---

habituada a la buena literatura contemporánea, ni en la Universidad ni en los periódicos podían esperar que nadie les aconsejara leer *La Regenta*, *Tristana*, *Camino de perfección*, *Juan de Mairena* o *San Manuel Bueno, mártir*. Y ya no digamos nada de Camus, Tennessee Williams, Pavese, Antonin Artaud, Dos Passos, Faulkner, Svevo, Saint-Exupéry, Hemingway, Pessoa, Scott Fitzgerald, Melville o Kafka» (Sendín García, 2012: p. 294).

<sup>20</sup> Ya en el primer número de *Revista Española* el dramaturgo Alfonso Sastre, escribiendo sobre la escritura de tragedias en la sociedad contemporánea, menciona *Muertos sin sepultura* (1946), obra de teatro de Sartre: “el espectador de *Muertos sin sepultura*, ¿puede decir lícitamente que lo ha pasado bien?”.

<sup>21</sup> Sobre aquella influencia en García Hortelano su amigo Juan Marsé diría que “fue víctima de las modas narrativas francesas, de las teorías del *nouveau roman*, con Robbe-Grillet y Castellet a la cabeza, su difusor entre nosotros, las cuales volvieron confusos algunos de sus cuentos y novelas, debido a un afán experimentalista extremo que el paso del tiempo ha desactivado” (Valls, 2014: p. 105).

<sup>22</sup> Cesare Pavese (Santo Stefano Belbo, 1908 – Turín, 1950) publicó el poemario de pertinente título para este trabajo de tesis *Lavorare stanca (Trabajar cansa)* (1936). Recuérdese su poema ‘Disciplina’: “Los trabajos comienzan al alba. Pero nosotros comenzamos / un poco antes del alba a encontrarnos a nosotros mismos / en la gente que va por la calle. Cada uno recuerda / que está solo y tiene sueño, descubriendo los raros / transeúntes —cada cual fantaseando a solas, / porque sabe que al alba abrirá bien los ojos. / Cuando llega la mañana nos encuentra estupefactos / mirando el trabajo que ahora comienza. / Pero no estamos más solos y nadie tiene sueño / y pensamos con calma los pensamientos del día / hasta sonreír. En el sol que regresa / estamos todos convencidos. Pero a veces un pensamiento / menos claro —una sonrisa burlona— nos toma de improviso / y volvemos a mirar como antes de que saliera el sol. / La ciudad clara asiste a los trabajos y a las sonrisas burlonas. / Nada puede temer la mañana. Todo / puede suceder y basta alzar la cabeza / del trabajo y mirar.

Vasco Pratolini) pero en especial el cinematográfico; en su tesis doctoral *Documentación y lirismo en la narrativa de Ignacio Aldecoa* (1994) José Manuel Marrero Henríquez (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria) recuerda las reacciones tras la celebración de la «Segunda Semana de Cine Italiano» en Madrid en 1953:

Las consecuencias de la “Segunda Semana de Cine Italiano” organizadas por Unitalia Films y el Instituto Italiano de Cultura de Madrid en marzo de 1953 no se dejaron esperar. Se fundaron *Objetivo* y *Revista Española* y ambas publicaciones homenajearon a Cesare Zavattini. [...] En el número uno de *Revista Española* se publicó el cuento “Totó il buono” y en el número dos de *Objetivo* un guión original, ambos de Zavattini. En el número uno de *Objetivo*, Muñoz Suay destacó de Zavattini que había comprendido “que todo lo que se hace evadiéndose de la realidad es una traición, que la necesidad de evasión es una falta de valor, es miedo [y que] su cinema de técnica literaria [...] abre la posibilidad de observar lo cotidiano”. (Marrero Henríquez, 1994: pp. 38-39).

Aquella primera generación de posguerra a la que pertenecía Cela tiene una compleja delimitación con la inmediata posterior (la concerniente al objeto de estudio de este trabajo de tesis) y su producción literaria en buena medida coincide con la de ésta y se extiende a lo largo de todo el siglo XX. Más allá del criterio de los quince años que proponía Ortega admítase el rasgo biográfico e historiográfico siguiente: se trataba de escritores y escritoras a los que la guerra civil no les pilló tan niños y algunos incluso pudieron participar del combate. Además de Cela fue la generación de —entre otras figuras capitales y asumiendo aquí numerosas e inevitables ausencias de autores muy populares en su época— Ana María

---

Muchachos fugitivos / que no hacen todavía nada caminan por la calle / y alguno hasta corre. Las hojas de las avenidas / arrojan sombra sobre la calle y solo falta la hierba / entre las casas que asisten inmóviles. Muchos / en la orilla del río se desvisten al sol. / La ciudad nos permite alzar la cabeza / para pensarlo, y sabe bien que después la inclinamos”.

Matute (Barcelona, 1925 – ibidem, 2014), Gonzalo Torrente Ballester (Ferrol, 1910 – Salamanca, 1999), Carmen Laforet (Barcelona, 1921 – Majadahonda, Madrid, 2004) o Miguel Delibes (Valladolid, 1920 – ibidem, 2010); aun mayores eran Max Aub (París, 1903 – CDMX, 1972) o Francisco Ayala (Granada, 1906 – Madrid, 2009). También son de interés para el objeto de estudio de este trabajo de tesis novelistas menos recordados como Juan Antonio de Zunzunegui (Portugalete, Vizcaya, 1900 – Madrid, 1982), Enrique Azcoaga (Madrid, 1912 – ibidem, 1985), Luis Romero (Barcelona, 1916 – ibidem, 2009) o Ángel María de Lera (Baidés, Guadalajara, 1912 – Madrid, 1984). Varios de ellos irán apareciendo, en diálogo con los principales autores del medio siglo seleccionados, a lo largo de los siguientes capítulos y no se trata de desarrollar aquí sus distintas aportaciones. De algunos de ellos y ellas pero también de los que iban a darse a conocer en los años cincuenta, escribió semblanzas el propio Miguel Delibes en *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela* (2004).

Si hay una novela que documenta las humillantes condiciones de esclavitud en el campo (extremeño<sup>1</sup>), el recuerdo latente de la guerra civil —las visiones que tiene Azarías de Irene, que se murió porque “Franco lo mandó al cielo” (Delibes, 1981: pp. 74-75)—, las sangrantes diferencias entre señoritos y criados así como el desquite violento final de éstos, esa es *Los santos inocentes* (1981) de Miguel Delibes. Particularmente memorable es la escena, en su mítica adaptación cinematográfica a cargo de Mario Camus<sup>2</sup>, en la que el analfabetismo de Régula (interpretada por Terele Pávez) sirve de entretenimiento de sobremesa a los señoritos, con Iván (interpretado por Juan Diego) a la cabeza. En la novela el aprendizaje del alfabeto es un motivo recurrente dado que “Paco, el Bajo, aspiraba a que los muchachos se ilustrasen, que el Hachemita aseguraba en Cordovilla que los muchachos podían salir de

---

<sup>1</sup> La Extremadura agrícola, según recuerda Sanz Villanueva, también fue abordada por Juan José Poblador en *Canal* (1961) (Sanz Villanueva, 2010: p. 285).

<sup>2</sup> *Vid.* CAMUS, M. [director] (1984). *Los santos inocentes* [película, adaptación de la novela homónima de Miguel Delibes]. Julián Mateos.

pobres con una pizca de conocimientos” (Delibes, 1981: pp. 34-38); o el mal olor como rasgo de clase, a la manera del film surcoreano, premio Óscar a la mejor película, *Parásitos* (2019) de Bong Joon-ho<sup>25</sup>:

¿dónde coños te metes?, llevamos media hora de plantón,  
de malos modos, así que ella, aunque la sorprendieran cambiando las bragas a la Niña Chica,  
acudía presurosa a la llamada del claxon, a descorrer el cerrojo del portón, sin lavarse las  
manos siquiera y, en esos casos, la Señora Marquesa, tan pronto descendía del coche, fruncía  
la nariz, que era casi tan sensible de olfato como Paco, el Bajo, y decía,  
esos aseladeros, Régula, pon cuidado, es muy desagradable este olor,  
o algo por el estilo, pero de buenas maneras, sin faltar, y ella, la Régula, avergonzada, escondía  
las manos bajo el mandil y,  
sí, Señora, a mandar, para eso estamos (Delibes, 1981: pp. 107-108).

Paco, el Bajo, por cierto, tiene un sentido del olfato privilegiado, rasgo que contribuye a su deshumanización por parte del señorito, quien lo trata como a un perro de caza privado de reposo incluso con la pierna partida.

Aunque en menor medida, también se sirve narrativamente del mundo del trabajo la trilogía de Delibes *Diario de un cazador* (1955), *Diario de un emigrante* (1958), *Diario de un jubilado* (1995).

*El empleado* (1949) de Enrique Azcoaga narra la grisura de la desapasionada vida de un oficinista, en clave similar a otras novelas de la época como *El sol no sale para todos* (1966) de Juan Jesús Rodero o *Funcionario público* (1956) de Dolores Medio, quien había ganado el premio Nadal en 1952 con su novela de formación en el seno de una familia burguesa,

---

<sup>25</sup> *Vid.* JOON-HO, B. [director] (2019). *Parásitos* [película]. Barunson E&A y CJ Entertainment.

*Nosotros, los Rivero* (1953) y que también fue autora de *Diario de una maestra* (1961). El trabajo de oficinista ha sido muy productivo para la ficción. Baste recordar al encantador C. C. Baxter (interpretado por Jack Lemmon) en las kafkianas oficinas de *El apartamento* (1960) de Billy Wilder<sup>26</sup>; o a «Bartleby, el escribiente» (1853) de Herman Melville, que “preferiría no hacerlo”<sup>27</sup>; o el cuento «La oficina» de Carmen Martín Gaité, escrito en Madrid en enero de 1954 y que arranca del siguiente modo:

Era Matías Manzano un hombre adormecido, maquinal. Se había acostumbrado a quitar las hojas del calendario, a bostezar, a ponerse bufanda, a oír cómo le daban los buenos días sus compañeros de la oficina y cómo contestaba él; a verse siempre delante, encima de los papeles de la mesa, como reflejadas, unas manos postizas, rutinarias, enjauladas, unas manos que le venían grandes. Se había acostumbrado, sobre todo, a sentir que a su nombre se le iban desgastando las esquinas como a un viejo canto rodado.

—Manzano, pásame esos expedientes.

—Manzano, llame al Banco Central.

Manzano, Manzano, Manzano... Eran como de fantasmas aquellas voces que le perseguían y danzaban siempre alrededor de él. Y detrás de las voces se enganchaba el ruido de los pasos, el tecleto de las máquinas, el timbre del teléfono, que no paraba nunca de sonar. Algún día, de pronto él sentía deseos de escaparse. Imaginaba el silencio de alguna calle lateral, muy

---

<sup>26</sup> *Vid.* WILDER, B. [director] (1960). *El apartamento* [película]. B. Wilder, I. A. L. Diamond y Doane Harrison.

<sup>27</sup> A propósito, dice el filósofo José Luis Pardo: “La orden de un jefe a uno de sus empleados no es algo que pueda contestarse en términos de preferir o no preferir, no es una amable invitación que se pueda declinar sino, entre otras cosas, un marcador performativo de rango —quien da órdenes a otro señala así su superioridad jerárquica—, y esto es lo que despierta las burlas de los demás escribientes («¿Prefer not, eh?», ellos también preferirían no trabajar...)” (Pardo, 2010: p. 131).

El *Bartleby* de Melville ha suscitado ensayos, entre otros pensadores, del propio Pardo, Gilles Deleuze o Giorgio Agamben: DELEUZE, G., AGAMBEN, G. y PARDO, J. L. (2000). *Preferiría no hacerlo. «Bartleby el escribiente» de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre «Bartleby»*. Valencia: Pre-textos.

solitaria, por donde había pasado un domingo por la tarde, y sólo con acordarse creía descansar. (Martín Gaité, 1978: p. 20).

Otro cuento de oficina, de una escritora española posterior, es «Material de oficina» de Mercedes Cebrián, incluido en su libro *El malestar al alcance de todos* (2004). También se interesó por los chupatintas, por poner unos últimos ejemplos, el suizo Robert Walser — *Desde la oficina* (1900)— o el uruguayo Mario Benedetti — *La tregua* (1960)—; *vid.* también *El oficinista* (2010) de Guillermo Saccomanno, *La oficina* (2013) de Lars Berge o *La habitación* (2016) de Jonas Karlson; o el volumen: VV. AA. (2013). *La oficina en The New Yorker. El trabajo en viñetas*. Barcelona: Libros del Asteroide.

Y a esa misma tradición pertenece *El tintero* (1961) de Carlos Muñoz<sup>28</sup> que, aunque queda fuera del objeto de estudio central de este trabajo de tesis, al igual que ocurre con las obras de Alfonso Sastre o Antonio Buero Vallejo, por tratarse de teatro, no puede sino ser mencionada en este capítulo preliminar. Sobre ella, reseña el crítico Constantino Bértolo:

En el folleto que se repartía a la entrada del teatro Recoletos de Madrid en el estreno de esta obra en 1961, aparecía la siguiente advertencia del autor: «La acción transcurre en un lugar donde hay hombres, donde la ambición domina los corazones, donde no importa que un hombre muera. Época actual. O hace cientos de años. O dentro de cientos de años, si no se pone remedio.» [...] Llama la atención la presencia de un expresionismo que, a través de lo exagerado, lo caricaturesco, lo desconcertante, lo disparatado e incluso lo absurdo (comerse una cuartilla, brindar con tinta), aparta su interpretación de los códigos del realismo para aproximarse a las tendencias de la estética del disparate o del teatro del absurdo. [...] La

---

<sup>28</sup> *Vid.* MUÑOZ, C. (1961). Edición digital de *El tintero* a partir de *Teatro escogido* (2005). Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 259-346. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-tintero--1/>.

teatralización de los efectos que sobre la vida —la exterior y la interior— de Pérez-Crock crean esas condiciones laborales convierten *El tintero* en la representación, simbólica si se quiere pero al tiempo tremendamente realista, de lo que entendemos que es el núcleo clave de la obra: el trabajo como explotación. Una condición concreta de lo humano que sigue presente, aunque hoy la vivamos bajo la apariencia de una forma más absurda y moderna de capitalismo: la explotación de uno por uno mismo. (Bértolo, 2021: pp. 82-84).

Más allá de la consideración crítica que merezcan las novelas menos recordadas (en ocasiones también las menos memorables) del período estudiado, por rigor con el objeto de estudio, a continuación serán siquiera mencionadas (sin por ello pretender abarcarlas en su totalidad; esto es: asumiendo posibles ausencias que ni siquiera aparezcan en las historias de la literatura y antologías del período manejadas).

Aunque queden fuera del circuito de selección del corpus de este trabajo de tesis (ceñido a los grupos formados en torno a las principales revistas literarias de Madrid y Barcelona) se aproximaron al objeto de estudio del mismo las novelas *La quiebra* (1947), *Esta oscura desbandada* (1952) o *El mundo sigue* (1960)<sup>29</sup> de Juan Antonio Zunzunegui; *La noria* (1951) de Luis Romero, una especie de *La colmena* o de *Manhattan Transfer* barcelonesa; *Las últimas horas* (1950) de José Suárez Carreño; *También se muere el mar* (1958) de Fernando Morán, quien fuera diplomático además de novelista, ministro de exteriores del primer Gobierno presidido por Felipe González y autor de los ensayos literarios —también pertinentes aquí por su vinculación entre estética y desarrollo económico— *Novela y semidesarrollo* (1971) y *Explicación de una limitación (novela realista de los años 50)* (1971); *Los olvidados* (1960), *Bochorno* (1960), *Hemos perdido el sol. La novela de los trabajadores españoles en Alemania* (1978), *Tierra para morir* (1965), *Se*

---

<sup>29</sup> Esta última con estupenda adaptación al cine de Fernando Fernán Gómez; *vid.* FERNÁN GÓMEZ, F. [director] (1963). *El mundo sigue* [película, basada en la novela homónima de Juan Antonio de Zunzunegui]. Ada Films.

*vende un hombre* (1973), o *Con la maleta al hombro* (1966) de Ángel María de Lera. En *Hemos perdido el sol*, que está dedicada “a todos los españoles que tienen que emigrar más allá de las fronteras, para ganarse la vida y, en especial, a los que tan hermoso ejemplo de laboriosidad y espíritu de sacrificio están dando actualmente en Alemania” se documenta, de nuevo mediante la novela-reportaje, aquel notable fenómeno migratorio que surtió de mano de obra procedente del campo español a las fábricas alemanas. El personaje Ramón, destinado a Hamburgo mientras que su mujer, inopinadamente, ha de irse a Munich (la novela está estructurada en capítulos alternos que cuentan la peripecia de ambos), arrastra, además de las dificultades económicas que le llevaron a salir de su país (y en la propia Alemania, con injustas diferencias salariales con los compañeros de trabajo nacionales), un fuerte choque cultural. Fantasea con empezar de cero, sobre todo al conocer a su amante alemana Marleen: “No salí nunca de Madrid más que para venir a Alemania” (M<sup>a</sup> de Lera, 1978: p. 256).

Varias novelas realistas de la época recurren a los personajes colectivos formados por un mismo bloque de viviendas o una pensión, para dar cuenta de una muestra de la vida corriente, vulgar, cotidiana —de la intrahistoria, si se quiere— del país en aquellos años. Podrían calificarse, con Buero Vallejo, «novelas de escalera». Un par de muestras de ello son *Ayer, 27 de octubre* (1958) de Lauro Olmo o *Los enanos* (premio Planeta de 1962) de Concha Alós. De esta última destaca el crítico Constantino Bértolo

lo que la hace distinta [de muchas otras novelas similares], su diferencia específica, es una alta capacidad, literaria, para poner de manifiesto acaso la característica más profunda y germinal del franquismo: su fealdad. Su fealdad civil, moral, individual y colectiva. [...] Escrita a dos voces, el foco narrativo se proyecta sobre la geografía humana que convive en el espacio de una pensión barcelonesa a principios de los años sesenta. Un grupo de gentes de distinto perfil laboral y social: un albañil, un viajante de comercio, un ama de casa sin casa, una

planchadora que no se resigna, un boxeador de nulo éxito, otra ama de casa sin casa que en su juventud fue chica de cabaret, una señora y su marido que todos los domingos «se van los dos limpios y endomingados a buscar casa», una chica soltera «que quiere casarse y ahorra para un piso», otra ama de casa sin casa y viuda, la patrona, la criada de la señora del tercero, la portera. Y María, con su triste historia de amor ilegítimo, que ahora, como segunda voz narrativa, escribe sus desdichas. (Bértolo, 2021: pp. 106-107).

Otras novelas interesadas por el trabajo como material narrativo pero excluidas de la selección aquí recogida por el criterio antes indicado son: *Hay una juventud que aguarda* (1956), *Donde la ciudad cambia su nombre* (1957), *Han matado a un hombre, han roto un paisaje* (1959), *Los que nunca opinan* (1971) o *Historia de una parroquia* (1971) del catalán Francisco Candel; *El sumario* (1964) de Pablo Antoñana; *Tren minero* (1965) de José Antonio Parra; *La huelga* (1967), *La base* (1971) y *La cacería* (1977) de Isabel Álvarez de Toledo; *La paga* (1963) y *La huelga* (1968) de Mario Muñiz; *La baba de caracol* (1985) de Ramón Gil Novales; *La otra cara* (1961) de José Corrales Egea<sup>30</sup>; *Cacereño* (1969) de Raúl Guerra Garrido; o *Antonio B., el Rojo, ciudadano de tercera* (1977) de Ramiro Pinilla.

Si bien el tiempo del trabajo y las representaciones de las clases trabajadoras han sido con frecuencia excluidos de los materiales considerados “literaturizables” no es menos cierto que, en la propia narrativa del trabajo publicada en la España del medio siglo XX, era el trabajo femenino el que resultaba invisibilizado. Curiosamente no es tan así ni en la narrativa

---

<sup>30</sup> En el capítulo de este trabajo de tesis ‘2. 7. 3. La huida del safari obrero: el caso Marsé’ volverá a aparecer Corrales Egea, quien desde la ortodoxia militante criticó con sectarismo *Últimas tardes con Teresa* (1966); en palabras del propio Marsé: “escribió una crítica delirante en los «Cuadernos del Ruedo Ibérico», donde se decía que «era muy significativo que la novela hubiera pasado censura», insinuando una especie de contubernio con el Ministerio. Su teoría consistía en que la novela era mala porque al final el Pijoaparte no tomaba conciencia. Lo que él no sabía es que para pasar censura tuvo que ir a Madrid y discutir párrafos enteros con Robles Piquer, por aquel entonces Director General de Cultura Popular y Espectáculos, que al final decidió dar luz verde al libro. Era un tiempo muy curioso: si no te jodían unos, te jodían los otros” (Ordóñez, 2012).

de los años treinta del siglo XX (con el caso de Luisa Carnés) ni en la de las continuadoras de esa tendencia ya en democracia (Belén Gopegui, Marta Sanz, Elvira Navarro y un etcétera ensanchado con la evidente repolitización de los textos que se dio a partir de la crisis de 2008). En cualquier caso, la selección de este trabajo de tesis sobre la narrativa del medio siglo XX, si bien se nutre de forma ineludible, como se verá, de la obra de la escritora salmantina Carmen Martín Gaité, también adolece en su bibliografía primaria de la mencionada distorsión. Como complemento, para un análisis específico del trabajo de las mujeres en la narrativa española, *vid.* la tesis doctoral *Mujer, trabajo y escritura. Representaciones culturales en la narrativa española contemporánea* (2020) de la investigadora Cristina Somolinos Molina (Universidad de Alcalá), reconvertida en el ensayo *Rojas las manos. Mujeres trabajadoras en la narrativa española contemporánea* (2022), en el que se analizan novelas de Luisa Carnés, Dolores Medio, Concha Alós, Rosa Montero, Montserrat Roig, Teresa Pàmies, Marta Sanz, Belén Gopegui y Elvira Navarro.

El criterio de selección aplicado para confeccionar el corpus aquí recogido tampoco ha tenido en consideración cualquier otro género que no fuese la novela; ni tan siquiera la narrativa breve.

## 2. 2. UN AÑO CRUCIAL: 1959

Cada período histórico produce su arte (que inevitablemente nos cuenta sobre aquel<sup>31</sup>) y el período aquí estudiado (el llamado medio siglo XX español por medio de sus principales novelas con el mundo del trabajo como material narrativo central) quedó condicionado por diversos acontecimientos concentrados, siquiera como epicentro simbólico, en torno a 1959 y sus aledaños.

1959 fue inaugurado por los barbudos liderados por Fidel Castro quienes, el 1 de enero, entraron a La Habana; triunfaba la Revolución Cubana. En clave nacional, el acontecimiento crucial tendrá lugar el 20 de julio de 1959, con la aprobación del Plan de Estabilización y Liberación Económica. Aquel conjunto de medidas económicas constituyeron una nueva página para el país, que se encaminaba al desarrollismo<sup>32</sup> dejando atrás el modelo autárquico de la primera etapa de la dictadura e incorporándose progresivamente, en aquel contexto de Guerra Fría, al bloque capitalista encabezado por Estados Unidos quienes, a cambio, le ofrecían reconocimiento internacional al régimen del

---

<sup>31</sup> Dice el crítico Constantino Bértolo que la literatura puede entenderse como “un espejo semántico en el que mirarse y reconocerse: un mecanismo de autonarración, en definitiva. La literatura como espejo del transcurrir humano, de su ser, de su estar. Huelga señalar que para una sociedad la literatura no es ni el único espejo ni el único medio de construcción de su identidad, pues bien podríamos adjudicar también ese papel al cine, a la arquitectura, a la fotografía, a la música, a la pintura, a los medios de comunicación y, hasta si me apuran, a la numismática. Su relevancia, su singularidad vienen determinadas por el hecho de que la literatura está construida con materiales muy semejantes — palabras, frases, historias, silencios— a los que usamos de manera principal para construirnos en calidad de seres individuales y sociales: hablar, pensar, imaginar, callar. Sucede que la literatura no es la única herramienta semántica que cumple una función social y cultural parecida. También la historia se nos presenta con el carácter de autonarración del común construida con análogos materiales, como un género que la tradición clásica incluía, pero que las concepciones más contemporáneas parecen haber invertido al integrar en ella la literatura a modo de capítulo o segmento. Ya ese dilema sobre la ubicación relativa de una respecto a la otra da aviso de que sus mutuas relaciones no son fáciles de establecer.” (Bértolo, 2021: pp. 12-13).

<sup>32</sup> *Vid.*, sobre este “segundo franquismo”, el trabajo historiográfico del profesor Nigel Townson: *España en cambio: el segundo franquismo 1959-1975* (Siglo XXI, 2009).

general Franco, hasta entonces relegado al ostracismo desde la conclusión de la Segunda Guerra Mundial. La consolidación de aquel acuerdo se cristalizó el 21 de diciembre de 1959, con la visita a España del presidente de los Estados Unidos, Dwight D. Eisenhower, quien fue recibido por el dictador en la base aérea de Torrejón, una de las incluidas en los anteriores Pactos de Madrid de 1953, según los cuales se instalaban en territorio español bases americanas a cambio de ayuda económica. No en vano de aquel año es la película *Bienvenido, Mister Marshall*, dirigida por Luis García Berlanga con guion suyo, de Miguel Mihura y Juan Antonio Bardem; ya un clásico que, al igual que las novelas aquí seleccionadas, forma parte de las ficciones que dieron testimonio crítico de aquella transición<sup>33</sup>. El principal símbolo monumental<sup>34</sup> del franquismo también fue inaugurado en 1959, el 1 de abril, por el dictador: la basílica y la cruz del Valle de Cuelgamuros (o “Valle de los Caídos”), de 152,4 metros de altura, construida gracias al trabajo de presos políticos y donde se mandaron enterrar más de 33.000 muertos de la guerra civil. Apenas dos semanas antes de la aprobación del Plan de Estabilización, el 4 de julio de 1959, fue ejecutado a los 36 años por la técnica del garrote vil José María «Jarabo», condenado a pena de muerte en febrero del mismo año por el asesinato de cuatro personas, una de ellas embarazada. Juan Antonio Bardem adaptó su caso para la televisión<sup>35</sup> en 1985. El cortometraje *Arquitectura emocional 1959* (2022), escrito y dirigido por

---

<sup>33</sup> La profesora Ana Fernández-Cebrián, de la Columbia University (Department of Latin American and Iberian Cultures), cuyo trabajo volverá a ser citado en el capítulo correspondiente a la novela *Central eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco, investiga las narrativas sobre aquel proceso tecnocrático (y las causas de la presencia de elementos sobrenaturales en algunas de ellas) en *Fables of development: capitalism and social imaginaries in Spain (1950-1967)* (Liverpool University Press, 2023).

<sup>34</sup> Vid. SUEIRO, D. (1976). *La verdadera historia del Valle de los Caídos*. Madrid: Sedmay; o el más reciente reportaje de Isaac Rosa: Rosa, I. (18 de noviembre de 2022). «Un sábado con mi hija en Cuelgamuros, ese lugar antes conocido como el Valle de los Caídos». *Eldiario.es*. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/sociedad/sabado-hija-cuelgamuros-lugar-conocido-valle-caidos\\_1\\_9716507.html](https://www.eldiario.es/sociedad/sabado-hija-cuelgamuros-lugar-conocido-valle-caidos_1_9716507.html).

<sup>35</sup> BARDEM, J. A. [director] (1985). *Jarabo* [primer episodio de la serie *La huella del crimen*]. Pedro Costa Producciones Cinematográficas S. A. y RTVE.

Elías León Siminiani y ganador del premio Goya a mejor cortometraje 2023, ambienta su historia de amor en el Madrid del año 1959.

En el ámbito editorial, en 1959 se publicaron la novela *La piqueta* de Antonio Ferres o el ensayo *Problemas de la novela* de Juan Goytisolo; Armando López Salinas, bajo el pseudónimo de Eduardo Ayala, presentó su novela *La mina* al premio Nadal, del que quedaría finalista, publicándose al año siguiente; en otoño, por su parte, Juan Marsé haría lo propio con el manuscrito de *Encerrados con un solo juguete* (1960), que presentó al premio Biblioteca Breve organizado por la editorial Seix Barral<sup>36</sup>. Además, del 26 al 28 de mayo de aquel año se celebró en el Hotel Formentor de Mallorca el Coloquio Internacional sobre Novela en Formentor. El crítico David Becerra se refiere a la trascendencia de aquel evento, en el que los debates estuvieron centrados “acerca de la función transformadora de la literatura y de su capacidad de incidencia sobre la realidad”, en *El realismo social en España. Historia de un olvido* (2017):

En el Coloquio participaron una treintena de escritores, por lo general novelistas, entre los que se contaban los franceses Michel Butor, Monique Lange, Alain Robbe-Grillet, Maurice E. Coindreau y Florence Malraux; el italiano Italo Calvino; el inglés Henry Green; el estadounidense Anthony Kerrigan; y los españoles Camilo José Cela, Miguel Delibes, Gabriel Celaya, Carmen Martín Gaité, Mercedes Salisachs, José Luis Castillo Puche, Juan Goytisolo, Jesús López Pacheco, Luis Goytisolo-Gay, Josep María Espinás, Joan Fuster y Jorge C. Trulock, junto a los ensayistas y críticos Juan Petit, José María Valverde y José María Castellet.

---

<sup>36</sup> Como será referido en el capítulo correspondiente (*vid.* ‘2. 7. 3. La huida del safari obrero: el caso Marsé’), “sin embargo, y contra todo pronóstico, Marsé no ganó el premio. «Votaron a favor Barral, Castellet, Juan Petit y creo que Luis Goytisolo, pero no hubo *quorum* y aquel año se declaró desierto: sí, chico, una putada. El finalista fue Daniel Sueiro, con *La criba*<sup>36</sup>. Como magro consuelo, *Encerrados* se publicó con un membrete que decía “con honores de premio” pero, claro, no era lo mismo. Se hizo una fiesta de presentación y allí conocí a García Hortelano, a Ana María Matute... a los escritores del momento».” (Ordóñez, 2012).

A ellos se incorporó más tarde Juan García Hortelano, cuando el día 27 le fue otorgado el Premio Biblioteca Breve que concede la editorial Seix Barral. Asistieron asimismo «numerosos periodistas y un reducido, silencioso y atento público, formado por las esposas de los escritores, algunos huéspedes del hotel y los curiosos de costumbre.» [Castellet, J. M. «Coloquio Internacional sobre novela en Formentor». *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, número 38 (septiembre-octubre de 1959), pp. 82-86.]. Excusaron su ausencia Ernest Hemingway, John Steinbeck, Graham Green, Irwin Shaw, Truman Capote, Boris Polevoi, Heinrich Böll, Doris Lessing y Max Frisch. Tampoco asistieron, pero enviaron sendas Comunicaciones, el italiano Elio Vittorini y el inglés Angus Wilson. El Coloquio giró alrededor de tres cuestiones: el novelista y la sociedad; el novelista y el arte; y, por último, el porvenir de la novela. (Becerra, 2017: pp. 51-52).

Tres meses antes de aquel encuentro de novelistas, el 22 de febrero de 1959, en Collioure (Francia) tuvo lugar un célebre homenaje al poeta Antonio Machado al que asistieron los poetas Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, Ángel González, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda, Carlos Barral y José Manuel Caballero Bonald. El encuentro constituyó algo así como la fotografía oficial de la generación del medio siglo, que cristalizaría al año siguiente en la antología de José María Castellet *Veinte años de poesía española. Antología (1939-1959)* (Seix Barral, 1960).

### 2. 3. LA ÚLTIMA GENERACIÓN LITERARIA CON UNA PERSPECTIVA COMÚN

La casualidad quiso que durante la redacción de este trabajo de tesis y en poco más de un año fallecieran algunos de los más destacados autores más o menos precisamente agrupados en la llamada Generación del 50 o del medio siglo: el 1 de abril de 2019, a los 92 años, Rafael Sánchez Ferlosio; el 24 de febrero de 2020, a los 101 años, Juan Eduardo Zúñiga; el 11 de abril de 2020, a los 96 años, Antonio Ferres; o el 18 de julio de 2020, a los 87 años, Juan Marsé. El crítico Ignacio Echevarría dedicó a esta circunstancia un artículo en el que, además, recordaba cómo

buena parte de los miembros de esta generación fallecieron tempranamente. Ignacio Aldecoa, a los 44 años; Carlos Barral y Gil de Biedma, a los 61; García Hortelano, a los 64; Claudio Rodríguez, a los 65; Juan Benet, a los 66; Alfonso Grosso a los 67... (Echevarría, 2020)

Al margen de casualidades biográficas, lo que este artículo señala son, por un lado, las contradicciones de clasificar con un mismo marchamo a una nómina de escritores en rigor de edades bien distintas y, en sentido opuesto, lo oportuno de estudiarles en conjunto, considerando su común perspectiva literaria y política fruto de los acontecimientos históricos que les tocó vivir. En este sentido, el crítico echa de menos una biografía colectiva y lanza el guante del proyecto:

La generación del 50, la de los “niños de la guerra”, ofrece una cartografía compleja, con dos polos bien contrastados: Madrid y Barcelona. Todavía está pendiente levantarla con detalle y establecer sus conexiones internas, que son múltiples y sin duda reveladoras. Una biografía

cabal de Juan García Hortelano, por ejemplo, sería, desde este punto de vista, muy iluminadora. Y también, sin duda, la de Juan Benet, en la que al parecer anda ocupado Benito Fernández. Pero el gran reto lo constituiría una biografía colectiva, panorámica, que comprendiera las décadas de los cuarenta a los setenta, pongo por caso. Hay ya un gran caudal de textos autobiográficos y de epistolarios editados que permite sentar las bases de un trabajo de este tipo, que requeriría a un investigador atrevido, bien informado y con gran capacidad de síntesis y expositiva, un poco a la manera —salvadas las enormes distancias— del Herbert Lottman de *La Rive Gauche*. (Echevarría, 2020).

Con todas las salvedades que el criterio generacional merece en este trabajo de tesis, no son pocos los rasgos que forjaron una perspectiva común entre los autores llamados “niños de la guerra” que les diferencia, además, de posteriores taxonomías generacionales en la historia de la literatura española que más tendrán que ver con criterios periodísticos, cuando no mercadotécnicos y directamente publicitarios. Algunos de estos rasgos que, para Echevarría, bien valen la consideración de algo así como “una más o menos común perspectiva política, cultural e incluso moral”, “algo parecido a una conciencia colectiva” son:

La guerra como telón de fondo de la propia memoria, la oposición a Franco, la casi unánime adhesión al partido comunista en la clandestinidad (y luego la perseverancia en la izquierda), el desentendimiento de España como dolor y problema, el desapego de toda pasión identitaria (de los nacionalismos tanto español como periféricos), la búsqueda de una lengua desinflada de retóricas, la revisión crítica de la propia tradición, la resistencia al sentimentalismo... (Echevarría, 2020)

A propósito del debate generacional, al acudir a una de las fuentes directas de este objeto de estudio, la antología *El grupo poético de los años 50* (1978)<sup>37</sup> a cargo del novelista Juan García Hortelano, se comprobará cómo éste rechaza el concepto de “generación” prefiriendo utilizar el término “grupo”:

Hasta ahora hemos intentado leer en los renglones torcidos de la memoria los caracteres más acusados de una época, presuponiendo que en alguna medida les afectarían también a los diez poetas del grupo. Más aún, hemos aplicado la ficción de leer los poemas en los años de aprendizaje de los poetas, cuando todavía no han sido escritos, pero, claro está, nosotros ya los habíamos leído. Este abusivo método no tiende esencialmente a establecer la génesis y el desarrollo de un grupo poético, finalidad imposible a la que se renuncia de antemano. Con un sentido más pragmático, se ha tratado hasta ahora de trazar unas coordenadas de época, en las que será posible –o no– inscribir alguno –o menos– de los rasgos comunes a esta decena de contemporáneos, ya que se ha partido, apriorísticamente, de un principio acogido al pluralismo. Es decir, ya que nos abstendremos de categorizar las analogías y diferencias, como rasgos comunes y distintivos pero aglutinantes (lo que conduciría al concepto «generación», que rechazamos), hemos admitido la noción de «grupo» (grupo poético) en el sentido de que el único elemento agrupador sea –si lo es– el tiempo histórico en que a los poetas les tocó nacer y formarse. (García Hortelano, 1978: pp. 17-18).

Y ese tiempo histórico no es otro que el de la guerra civil y posguerra españolas. En este prólogo, demostrando su técnica de buen narrador, García Hortelano evoca una fotografía retrospectiva “que no existe” (García Hortelano, 1978: p. 7) de los autores niños reunidos

---

<sup>37</sup> Son diez los poetas aquí antologados, con total ausencia de mujeres, dicho sea de paso: Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Alfonso Costafreda, José María Valverde, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Francisco Brines y Claudio Rodríguez.

en el año del golpe de Estado al Gobierno de la II República, el paraíso perdido en los albores de la destrucción:

Por lo pronto y aunque lo ignoran, se encuentran en el umbral de un paraíso. Habrán de pasar lustros, quizá solo tres años, para que descubran que vivieron en el infierno. Y es que, a partir del día en que esta foto fue tomada, a los diez niños que en ella aparecen (con el expectante anhelo que adoptan los niños ante la cámara) les va a suceder todo, para, tres años más tarde, vivir sin que les vuelva a suceder nada nuevo.

En el reverso, la fotografía está fechada: 1936. (García Hortelano, 1978: pp. 7-8).

Sobre aquella infancia de los llamados “niños de la guerra”, de los que hablaba Josefina Aldecoa, también recordaba el escritor Juan Eduardo Zúñiga (en conversación<sup>38</sup>, como se retomará más adelante, con su compañero de generación Antonio Ferres):

Aquélla fue una generación muy dolida por la propia infancia. La infancia de las clases modestas era muy ardua. La mía fue una niñez tristísima, tan cargada de impotencia, de errores, de sufrimientos, que, a diferencia de otros, prefiero olvidarla. No amargar a nadie con su recuerdo. Lo que me contaban de la suya amigos míos de la clase obrera resultaba atroz. Aquélla era una realidad terrorífica. Y yo creo que es por el hecho de haberla observado, que nuestra literatura tenía una base ética. Tendíamos a sentirnos vinculados a los que sufrían, nos identificábamos con ellos antes que con los señoritos de la calle de Serrano, que entretanto se lo pasaban bomba. (Echevarría, 2002).

---

<sup>38</sup> Bajo el título de ‘Una generación olvidada’, el crítico Ignacio Echevarría reunió en 2002, para el suplemento *Babelia* de *El País* a los escritores Antonio Ferres y Juan Eduardo Zúñiga. Aquel año coincidían la publicación de las memorias del primero, *Memorias de un hombre perdido*, la recuperación editorial de su primera novela, *La piqueta* y la publicación de la novela póstuma *El homóvil o La desorbitación: libro de maquineries – Polinovelada multinacional*, del compañero de generación de ambos Jesús López Pacheco.

Para García Hortelano lo más extraordinario de este grupo literario reside en que las marcas de aquel golpe de Estado, aquella guerra y el hambre y la represión de la posguerra no les convirtiera en autores cenizos sino en verdaderos poetas:

Y así, burgueses inconformistas, ensoberbecidos autodidactas corroídos por el complejo de ignorancia, pedantes, insolidarios, rechazados y rencorosos, convictos de pertenecer a un país bárbaro, edípicos, idealistas o salaces, escépticos y, más aún, descreídos de la utilidad de la palabra, ¿cómo fue posible que su propia personalidad, cuando todas las condiciones objetivas se mostraban tan propicias a convertirlos en plumíferos o en panfletarios, hiciese de todos y de cada uno de ellos un poeta? Si no cómo fue posible –pretensión retórica– veamos en qué medida lograron vencer al rebaño de dragones que les cerraban el paso hacia la poesía. (García Hortelano, 1978: p. 16).

Para García Hortelano, por tanto, es constitutivo de la nueva generación que vivieran la guerra civil pero fundamentalmente sus consecuencias, dado que lo hicieron en buena medida como niños o adolescentes, a diferencia de autores algo mayores que, como Camilo José Cela, a sus veinte años pudieron tener una participación más directa en la contienda. En este mismo rasgo distintivo y dotándole de similar relevancia generacional, también se detuvo el crítico José María Castellet en su balance sobre las dos décadas 1942-1962 de novela española:

estos novelistas han nacido a partir de 1924. Eso quiere decir que los mayores de ellos, al estallar la guerra civil, en 1936, no tienen más de 12 años y, al término de ésta, no han alcanzado en ningún caso los 16 y, por consiguiente, no han tenido ocasión de ser combatientes. Por razones sentimentales, familiares o geográficas, sus simpatías, durante la

guerra, pueden haberse inclinado por un bando u otro, pero en ningún caso, llegados a un cierto grado de madurez intelectual y obligados íntimamente a enjuiciar la guerra civil de sus mayores, no pesarán en su juicio y en su elección interna motivos de responsabilidad personal surgidos del compromiso de la contienda. No sucede así —y por ello establecemos esa diferencia— con los novelistas de la generación anterior, combatientes en la guerra civil [...]. El no haber participado como combatientes en la guerra civil, sino al contrario, el haberla sufrido como espectadores mudos, como víctimas inocentes —hambre, desplazamiento, bombardeos, etc.— es el primer hecho que califica a estos jóvenes novelistas. (Castellet, 1963: pp. 292-293).

Para los críticos Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala aquel nuevo punto de vista generacional —una cierta rebeldía respecto de sus mayores no exenta de preocupación por lo ocurrido durante la guerra— tendrá un correlato estético en sus planteamientos novelísticos que aspirarán a compensar la ausencia de periodismo libre e información crítica con la realidad manipulada por el régimen<sup>39</sup>:

Aparecen como rebeldes, con pretensiones de llevar a cabo una ruptura que, si bien precedida por *Nada* (1945) o *La colmena* (publicada en 1951, pero, recordemos, escrita en los años cuarenta) les separa, de diversas maneras, del subjetivismo y del esteticismo puramente defensivos —y en última instancia escapistas— de sus predecesores.

Dado el falseamiento sistemático de la realidad en que se encontraba el país, la rebeldía de estos jóvenes, al igual que en el caso de los poetas, lleva inevitablemente a la voluntad de realismo; es decir, al intento de contar las cosas «como son» (según declaraban ya los poetas del momento). La voluntad de verismo y, por lo tanto, la decisión de dirigirse a un público

---

<sup>39</sup> *Vid.* a este respecto el siguiente apartado del trabajo de tesis: ‘2. 4. El rol de la novela en una sociedad sin periodismo (relativamente libre)’.

al que la información le llegaba sistemáticamente falseada, serán las características centrales de la nueva narrativa, que tendrá que plantearse, de diversas maneras, el viejo y básico problema del realismo: el de la relación entre contenido y forma desde la perspectiva de la potencial (posible, esperada) existencia de un amplio público de lectores al que hay que dirigirse *literalmente* (puesto que de literatura se trata), pero de manera directa, es decir, de manera testimonial y denunciatoria. (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1978, vol. II: p. 505).

La referida perspectiva común de estos autores no implicó homogeneidad en sus novelas, con ambiciones y propuestas muy diferenciadas, ni tampoco una ideología compartida que cristalizase siempre en una militancia partidista auténticamente comprometida. Se trató, más bien, de un *zeitgeist* o espíritu de los tiempos que en algunos casos dio lugar a un proyecto literario de largo recorrido y en otros a la simple contribución a una moda editorial (orquestrada, como se verá en capítulos sucesivos, entre otros por el editor y poeta Carlos Barral y el crítico José María Castellet). Se trataría, por un lado, de no restarle su peso específico en la narrativa de la época a las novelas más nítidamente adscritas al llamado realismo socialista y, por otro lado, de no desideologizar del todo aquellas otras novelas a las que esa etiqueta les queda estrecha. Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala ya establecen matices a este respecto en su estudio:

Parece tener razón Eugenio de Nora (a quien citamos aquí por nombre en cuanto crítico por ser contemporáneo de estos autores) cuando opina —contra lo que algunos han dicho— que el nuevo realismo crítico no puede confundirse con la «vinculación a ideologías políticas... y menos aún que [su] estética pueda ser identificada con el realismo socialista de origen soviético». En efecto, ni *Los bravos* (1954) de Jesús Fernández Santos, ni *El Jarama* (1956) de Sánchez Ferlosio, ni las primeras novelas de Juan Goytisolo, por ejemplo, revelan una

ideología política clara (son más bien obras políticamente confusas y contradictorias), ni tienen en su diversidad relación ninguna con el «realismo socialista». Sin embargo, no puede pasarse por alto que se trata de escritores, que, en general, llamaríamos de «izquierdas»; que tienen una aguda conciencia de lo que ocurre en el país y de lo que, por lo general, solo se sabe clandestinamente (huelgas en Asturias, actividades de partidos, luchas universitarias), y que son, por lo tanto, parte de una oposición al Régimen ya muy distinta de la de los intelectuales que les preceden. Por otra parte, cuando llegamos a *Central eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco, o a *La mina* (1960) de Armando López Salinas, o a *Campos de Níjar* (1960) [sic] de Juan Goytisolo, es ya más que evidente la existencia de una ideología política y pueden incluso sospecharse «vinculaciones» partidistas, así como —será el caso de *Central eléctrica*— una relación no desdeñable con el «realismo socialista». Se trata, pues, de tener en cuenta —de manera comparable pero diferente a los años treinta—, dada la lucha de clases existente en nuestro tiempo y, en particular, bajo la represión fascista, que el realismo contestatario avanza inevitablemente hacia la conciencia política y las tomas de posición partidistas. No deben simplificarse el fenómeno y su proceso, ni generalizar sobre el grupo todo hasta el absurdo que nos haría confundir *El Jarama* con *La mina*; pero sería falsear la Historia negar la existencia de lo que llamaremos la tendencia dominante de los intelectuales (contestatarios) nacidos entre 1922 y 1930.

Nos parece cierto, por lo demás, según indica también Eugenio de Nora, que la «orientación realista domina abiertamente» en la nueva generación, pero que es igualmente notable en ellos «una oscilación entre el lirismo subjetivo y la objetividad despersonalizada». (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1978, vol. II: pp. 505-506).

Sobre la decadencia y reemplazo editorial de aquella tendencia —de aquella perspectiva común, generacional—, Antonio Unzué, en su tesis *La novela de José Manuel Caballero Bonald. Ficción y autoficción. Una aproximación semiótica* (2007), recuerda que:

En mayo de 1972 se funda *Camp de l'arpa* y en el primer número se celebra otra mesa redonda con el tema de “La literatura social”. Francisco Candel, [José María] Castellet y José Agustín Goytisolo consideran el movimiento definitivamente acabado. Por otra parte, Barral Editores publica un folleto titulado *¿Existe o no una nueva novela española?* para promocionar a los nuevos novelistas, apartados de la tendencia realista del medio siglo. (Unzué, 2007: p. 218).

Entre los novelistas españoles (es decir, dejando aparte el fenómeno del *boom* latinoamericano), a menudo la crítica ha señalado a Luis Martín Santos —*Tiempo de silencio* (1962)— y Juan Benet —*Volverás a Región* (1967) y *Una meditación* (1970)— como los “enterradores” de la tendencia socialrealista. El crítico Rafael Conte, tras dar cuenta de la nómina habitual de miembros del grupo en torno a *Revista Española* en una reseña suya a los *Cuentos completos (1949-1969)* de Ignacio Aldecoa para el *ABC literario* (14 de abril de 1995), autor que posteriormente será aquí tratado<sup>1</sup>, menciona los casos “*outsiders*” de Martín Santos y Benet:

Es exacto que Ignacio Aldecoa, perteneciente a la generación llamada de «los hijos de la guerra» —el bautizo, o su confirmación, fue de su viuda, Josefina Rodríguez Aldecoa, en una inolvidable antología de aquel grupo—, fue un adelantado primero y luego el más representativo de todos aquellos escritores que abanderaron en Madrid —hubo dos catalanes de tendencia similar, Ana María Matute y Juan Goytisolo, pero que no pertenecieron al grupo— el «primer» realismo literario de postguerra, y donde figuraban, junto a Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Josefina Rodríguez, Carmen Martín Gaité, Medardo Fraile, y algunos otros, que siguieron caminos diferentes, como el dramaturgo Alfonso Sastre, el cineasta Rafael Azcona, o los «outsiders» Luis Martín Santos y Juan Benet,

---

<sup>1</sup> *Vid.* el capítulo de este trabajo de tesis ‘2. 6. 1. La épica de los oficios: *Gran Sol* de Ignacio Aldecoa’.

de los que el primero fue el enterrador de la tendencia y el segundo el tardío explorador de lo que iba a sucederla. (Conte, 1995).

José Manuel Marrero Henríquez, en su tesis doctoral *Documentación y lirismo en la narrativa de Ignacio Aldecoa* (Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1994), también señala a Juan Benet y su renovación novelesca, así como al experimentalismo de la primera novela de José María Guelbenzu, como enterradores de aquella corriente del realismo social:

El marco preciso de la novela social hay que extenderlo al menos hasta el final de la década del sesenta, cuando *Volverás a Región* (1967) de Juan Benet insufla de imaginación mítica los espacios del realismo y cuando *El mercurio* (1968) de José María Guelbenzu inicia el experimentalismo de la novela de posguerra. (Marrero Henríquez, 1994: p. 44).

Aquella gran influencia del llamado “*grand style*” promulgado por Juan Benet provino, en buena medida, de sus ensayos de *La inspiración y el estilo* (1966), en los que responsabilizaba de la decadencia de la literatura española frente a otras tradiciones a su fijación por el costumbrismo y al excesivo peso de los temas y contenidos en lugar de a la forma en que eran tratados.

La confrontación entre diversas concepciones de lo literario en el seno de la generación del medio siglo —la disolución de la referida “perspectiva común”— cristalizó en una conocida polémica albergada por el XXIII número extraordinario de la revista *Cuadernos para el diálogo*<sup>41</sup> (de diciembre de 1970), que llevaba por tema central la *Literatura española a treinta años del siglo XXI*.

---

<sup>41</sup> Revista cultural fundada en 1963 por Joaquín Ruiz-Giménez Cortés, exministro de Educación Nacional durante la dictadura franquista, de ideas democristianas. Su último número apareció en 1978.

El número contiene, en primer lugar, artículos que, en su conjunto, pretenden conformar una especie de estado de la cuestión literaria española. Repartidos en las secciones ‘Los puntos de partida de la literatura española’, ‘Aciertos y carencias de la literatura española moderna’ y ‘Las conexiones y las recuperaciones’, se pueden leer textos de José María Valverde —«Miradas para cien años» (p. 5)—, Gonzalo Torrente Ballester —«La insuficiencia de Galdós» (p. 9)—, Juan Benet —«Reflexiones sobre Galdós» (p. 13)—, Manuel Vázquez Montalbán —«Tres notas sobre literatura y dogma» (p. 17)—, Francisco Ayala —«La situación literaria en España» (p. 23)—, Eduardo García Rico —«Notas sobre un tiempo confuso» (p. 25)— o José Ángel Valente —«La poesía: conexiones y recuperaciones» (p. 42)— entre otros. Además, el número contiene, en el apartado ‘A treinta años del siglo XXI’, las intervenciones vertidas en mesas redondas celebradas en torno a la poesía (con Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Ángel González, José Hierro, Antonio Martínez Sarrión, Blas de Otero y Luis Rosales) y la novela españolas (con Juan Benet, José María Guelbenzu, José Manuel Caballero Bonald, Carmen Martín Gaité y Antonio Martínez Menchén).

A continuación, la revista también da cuenta de la polémica entre los novelistas Isaac Montero y Juan Benet —polémica compuesta por el cruce de artículos «Acotación a una mesa redonda (Respuestas a Juan Benet y defensa apresurada del realismo)» (Montero, 1970: p. 65) y «Respuesta al señor Montero» de Benet (Benet, 1970: p. 75)— en torno a sus respectivas concepciones del papel de la literatura en la sociedad.

Benet ya había manifestado en la citada mesa redonda sobre la novela española su concepción radicalmente autónoma de la creación literaria, que para él más que con “aspectos extraliterarios” y sociologistas, tiene que ver con el esfuerzo individual, “en un cierto aislamiento y en una desvinculación y en una oposición y en una cierta clandestinidad y en lucha contra la sociedad y contra sus imposiciones”. Por su parte, Montero, emprende su

réplica calificando las intervenciones de Benet de “demagogia desdeñosa-pontifical” (Montero, 1970: p. 66) y defiende el potencial de la novela realista —“no pienso que el realismo en la novela española contemporánea haya dado de sí todo lo que podía dar” (Montero, 1970: p. 74)— de lo que califica como una operación para liquidarla por parte tanto de “la burocracia de la censura, los más caducos representantes de la literatura academizante e inocua y, ahora, los defensores de esta vaga ideología formalista” (Montero, 1970: p. 73). La respuesta de Benet es inmediata y más breve; en ella pone en cuestión la visión excesivamente totalizadora del materialismo histórico argüido por Montero y desconfía de la capacidad histórica de la literatura para la transformación de las sociedades —“es tan idónea para hacer la revolución como el cuplé patriótico para enardecer un país y ganar una guerra<sup>42</sup> en ultramar” (Benet, 1970: p. 75)—, por mucho que aquella sea proyectada desde un determinismo ideológico entusiasta. Como señala el crítico Ignacio Echevarría en la citada sesión del curso ‘Novela y guerra. El arte de la novela’ sobre *Herrumbrosas lanzas* (1983, 1985, 1986), para Benet, ingeniero de formación, la novela no es el territorio propicio para lo objetivable ni en general para la ciencia (desde luego no para la sociología) sino, precisamente, el género idóneo para —parafraseando un título suyo<sup>43</sup>— aproximarse a las zonas de “penumbra”.

Una de las preguntas a las que atiende este trabajo de tesis es, precisamente, si acaso hay o no penumbra —y, con ella, potencial narración— en el tiempo dedicado al trabajo.

---

<sup>42</sup> Juan Benet, por cierto, fue un gran aficionado a la estrategia militar así como un severo crítico del tratamiento del tema de la guerra en la literatura. A este respecto *vid.* bien el libro *Juan Benet. Guerra y literatura* (2015) de Nora Catelli, bien la sesión dedicada a su novela *Herrumbrosas lanzas* (1983, 1985, 1986) a cargo del crítico Ignacio Echevarría (26 de mayo de 2020) durante el curso ‘Novela y guerra. El arte de la novela’ dirigido por Andreu Jaume y Jordi Llovet y organizado por el Institut d’Humanitats de Barcelona. Recuperado de: <https://www.instituthumanitats.org/es/cursos/novela-y-guerra>

<sup>43</sup> *Vid.* BENET, J. (1989). *En la penumbra*. Madrid: Alfaguara.

## 2. 4. EL ROL DE LA NOVELA EN UNA SOCIEDAD SIN PERIODISMO (RELATIVAMENTE LIBRE)

En su conversación con Joaquín Soler Serrano para el programa 'A fondo' de RTVE (emitido el 10 de junio de 1979), el escritor Jesús Fernández Santos, miembro de la generación del cincuenta y, como se verá con posterioridad, gran precursor de la llamada tendencia objetivista o del realismo social con la publicación de su novela *Los bravos* (1954), se refería al cierto reemplazo del periodismo ejercido por los novelistas (en palabras de Soler Serrano: «estabais diciendo en el libro lo que los periódicos no decían») a finales de los años cincuenta, en plena dictadura franquista:

En novela, por tener mucha menos difusión, se permitían decir muchas más cosas que en los periódicos. Y en poesía, por supuesto: muchas más, porque la poesía en España prácticamente la leen los poetas. Ahora, de ahí a lo que se ha dicho después, para intentarnos echar por tierra a la generación, poco menos que quisimos derribar al régimen con la literatura pues no: todo el mundo sabe que con la literatura de creación no se derriban los regímenes; se puede crear un estado de opinión pero nada más. En ese sentido cada cuál hicimos lo que pudimos, como se hacía entonces en teatro y como se hacía en poesía. (Soler Serrano, 1979).

Poco antes, en *El furgón de cola* (1976), también Juan Goytisolo había achacado a la carencia de una prensa libre bajo la censura de la dictadura franquista la tendencia a la escritura de novelas sociales por parte de los escritores españoles de las décadas de los cincuenta y sesenta. La necesidad de dar cuenta de la realidad social aun careciendo de periódicos y revistas donde poder hacerlo libremente sería lo que habría llevado a los narradores de estos años a emprender en su mayoría novelas más bien documentales en torno a realidades

tremendas y libros de viaje a las regiones más pobres de España. Sirva como muestra de esta última tendencia editorial la siguiente enumeración de títulos:

Tanto *Por el río abajo* [(1966) de Armando López Salinas y Alfonso Grosso] como el *Viaje al sur (Andalucía, perdido amor)* (1962) de [Juan] Marsé, en su ambición documental tan frecuente en los autores de los sesenta, contribuyen a una tendencia a la que también pertenecen *Caminando por las Hurdes* (1960) del propio Armando López Salinas y Antonio Ferres (además autor del prólogo a la segunda edición de *Por el río abajo*); *Campos de Níjar* (1959) y *La Chanca* (1962) de Juan Goytisolo; *Hacia Morella* (1961) de Alfonso Grosso con José Agustín Goytisolo; *A poniente desde el Estrecho* (de 1962, aunque perdido y sin publicar hasta 1990) también de Grosso, esta vez junto a Manuel Barrios; *Tierra de olivos* (1964) de Ferres en solitario; *Donde las Hurdes se llaman Cabrera* (1964) de Ramón Carnicer; *De Roncesvalles a Compostela* (1965) y *Caminos de La Mancha* (1966) de José Antonio Vizcaíno; *Viaje al país gallego* (1967) de López Salinas, en esta ocasión en coautoría con el periodista y crítico Javier Alfaya; *Viaje al rincón de Ademuz* (1968) de Francisco Candel; *Tierra mal bautizada* (1969) de Jesús Torbado; *Viaje por la Sierra de Ayllón* (1970) de Jorge Ferrer-Vidal; o *Las Hurdes. Clamor de piedras* (1972) de Juan Antonio Pérez Mateos. (Manjón, 2020).

La escritora Carmen Martín Gaité, en su conferencia *Melodías del arrabal* (15 de noviembre de 1994)<sup>44</sup> y tras reivindicar el papel histórico ejercido por determinadas novelas, cuentos y guiones cinematográficos en aquella sociedad sin periodismo, rescata, sin embargo, un par de excepciones en prensa:

---

<sup>44</sup> Como se verá en capítulos sucesivos, se trata de la tercera sesión del ciclo de conferencias 'Ignacio Aldecoa y su tiempo' celebrado en la Fundación Juan March (Madrid) en el XXV aniversario de la muerte del escritor y posteriormente compiladas en el volumen *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa* (1994), con prólogo de Josefina Aldecoa. Recuperado de: <https://canal.march.es/es/coleccion/ignacio-aldecoa-su-tiempo-vivir-representar-20543>

De todo esto no se decía absolutamente nada en los periódicos. Y me importa mucho insistir en este extremo para resaltar el inapreciable testimonio que aportó a un tema tabú como el de la injusticia social casi toda la literatura española a lo largo de los años cincuenta y, luego, hasta el estallido del *boom* hispanoamericano. Dejando ahora aparte, por un momento, su valoración crítica y las etiquetas más o menos despectivas que se le hayan querido colgar — todo aquello de la “generación de la berza”, que habría para dar otra conferencia... que no me da la gana ahora de meterme en eso—, es indiscutible que quien no quiera complementar su información sobre la vida cotidiana de esa época acudiendo a la cantera del cuento, la novela y el guion cinematográfico, pues, de las hemerotecas sacará muy poca cosa. Se me ocurren, a bote pronto, dos excepciones importantes. Una, la crítica de humor destilada desde *La Codorniz*, aquella revista audaz para el lector inteligente cuyo éxito consistió en presumir de inocua y de tontiloca. El primer número de este semanario dirigido por Miguel Mihura se publicó el 8 de mayo de 1941. Los chistes de Mihura, Tono, Gila y Herreros hablaban mucho de los pobres. Por ejemplo, este último hizo una vez una portada donde se veía un hombrecito en las últimas que estaba apenas guarecido en un sitio entre uralitas y papeles de periódico, no era ni una chabola, y había un médico con chistera de aquellos que pintaba Herreros, que le venía a visitar y estaba extendiendo una receta. Y el texto, la leyenda, decía: «Usted ya puede comer de todo». Otro reducto dentro del cual empezaría a ponerse en cuestión el magisterio de las autoridades religiosas desde planteamientos más cercanos a la doctrina evangélica verdadera fue, inesperadamente, una cuña de la propia madera. Fue la revista religiosa *El Ciervo*, cuyo primer número data de junio de 1951 y que se sigue publicando hoy. Ésta es de imprescindible consulta para todo el que quiera estudiar la evolución del clero contestatario, aquel núcleo de discípulos de Cristo, más cercanos al humanitario médico rural protagonista de *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos, que al cardenal Eijo y Garay, claro, por supuesto. (Martín Gaité, 1994).

En los mismos términos se expresó el crítico Rafael Conte, en una ya referida reseña a los *Cuentos completos (1949-1969)* de Ignacio Aldecoa para el *ABC literario*:

quien quiera conocer aquella España de entonces —cuyo conocimiento es obligado— nunca lo podrá hacer del todo, por mucha prensa, historia, economía, sociología o política que lea, si no ha leído las novelas y cuentos de Ignacio Aldecoa. Una obra inmanente y trascendente, una lectura obligatoria que además es un placer. (Conte, 1995).

Juan Rodríguez, profesor de literatura de la Universidad Autónoma de Barcelona, también señala a la contradicción entre la “fotografía” de la época extraída de aquellos textos literarios y la que proporcionaban canales oficiales como el Noticiero Cinematográfico Español (NO-DO); a su modo la ficción era depositaria de mayor verdad que la información propagada desde el régimen:

Mucho se ha debatido acerca de la oportunidad e intencionalidad de llamado «realismo social» del medio siglo, su politización y su presunto fracaso. Pero, más allá de la militancia política de algunos y de las inevitables diferencias de estilo y calidad, se olvida con frecuencia que la única intención de aquellos escritores movidos por su responsabilidad social fue intentar transmitir aquella revelación, construir una imagen de la realidad española que, aunque ficticia, fuese más fiel a la vida que la ofrecida por la prensa o las crónicas del NO-DO. Se convirtieron en fotógrafos y, lejos de imponer su ideología, pidieron al lector su colaboración, su momento de libertad para extraer las conclusiones derivadas de esa foto. (Rodríguez, 2011: p. 6).

Como se verá en capítulos sucesivos de este trabajo de tesis, el hartazgo de no pocos de aquellos narradores por los corsés de la escritura meramente testimonial y de denuncia, o

quizá por esa tarea de suplencia de la labor periodística, explicaría sus sucesivas derivas formalmente experimentales, en busca de nuevas vías expresivas no pocas veces alejadas radicalmente del código realista. El propio editor Carlos Barral, quien —como se verá en el capítulo correspondiente— había sido el principal impulsor del movimiento junto al crítico José María Castellet, terminó declarando tiempo después que en aquella generación habían participado de la literatura

una serie de gentes que no tenían clara vocación de escritores de novela sino que, si en este país en aquel momento hubiera habido posibilidades para el cine, para la televisión, para el reportaje hubiesen diversificado sus vacaciones. Como eso no existía, escribían novelas. Y naturalmente con la llegada de un mundo más complejo de medios de comunicación cultural, los ha absorbido. Han ido a parar al cine o al reportaje o a otras cosas. Entonces quedaron los novelistas importantes, un poco traumatizados y durante largo tiempo en un período de silencio porque aquella poética de urgencia que habían inventado no tenía mucho sentido. Estaba desfasada históricamente. (Barral, 1976).

Bien conocido es el caso de la trayectoria literaria del propio Juan Goytisolo pero también ocurrirá en las de otros autores como Antonio Ferres o Jesús López Pacheco: de *La piqueta* (Ferres, 1959) a *La vorágine automática* (Ferres, 1982) o de *Central eléctrica* (López Pacheco, 1958) a *El homóvil o La desorbitación: libro de maquinéras – Polinovel multinacional* (López Pacheco, 2002). Entrevistado en Almería en 1989 por el periodista Paco Lobatón para el programa ‘Por querencia’ de Canal Sur Televisión, Juan Goytisolo llega a calificar ese abandono de su etapa social como el momento en que “procuré convertirme en un escritor”:

Durante el período de Franco todo era muy confuso. Por el simple hecho de que no había una libertad de prensa los escritores nos sentíamos obligados a suplir esta carencia

informativa de la prensa para denunciar una serie de realidades escandalosas. Este papel normalmente no lo desempeñan los escritores en los países democráticos. Yo a partir de un momento sentí una profunda insatisfacción con esta literatura de simple denuncia o documento social y procuré convertirme en un escritor. (Lobatón, 1989).

Esta conocida hipótesis de Goytisolo de la novela social como válvula de escape ha sido cuestionada por Jeroen Oskam en su artículo *Novela social y prensa crítica: revisión de una hipótesis* (1991), en el que señala la contradicción de que el aparato de censura, según esto, no ejerciera su influencia sobre las novelas:

Paradójicamente, el énfasis que Goytisolo pone en el fenómeno censorio para explicar la función asignada a la novela, podría significar una subestimación de los efectos reales de la propia censura: no hay razones para suponer que los novelistas se substraieran al vacío informativo que esta causaba. Al contrario, la censura no solo dejaba sentir su eficacia en el momento de la producción de sus novelas, sino que previamente había determinado toda la evolución ideológica de la generación de novelistas en cuestión, dificultando evidentemente el planteamiento de la problemática social. Aún recientemente, Jesús López Pacheco ha descrito la difícil tarea de «desescombrar» la cultura que el franquismo había expurgado como heterodoxa; quizás no esté de más repetir que se trataba en primer lugar de la tradición liberal y no tan directamente de formas de compromiso social. Este dificultoso proceso de desenterramiento parece haber sido una experiencia común en la generación de novelistas de posguerra. (Oskam, 1991: p. 335).

Para Oskam, la instrumentalización de denuncia obrerista de la literatura —así como el posterior abandono de dicha instrumentalización— por parte de los novelistas durante la dictadura no tendría tanto que ver con motivos estéticos como con el rechazo a su propia

marginación pública, es decir, en última instancia con sus propios intereses y búsqueda de prestigio. Frente a la manida imagen del intelectual “dando voz” a los desposeídos serían estos quienes, en determinados períodos, le proporcionan altavoz, carisma o interés público a algunos de estos escritores del momento:

En realidad, la opinión formulada en *El furgón de cola* marca un estadio en la evolución ideológica siguiente al de su paso por la novela social: como tal, quizás su significado sea — en lugar de una teoría que explique los orígenes y motivos de esta tendencia— más bien el de tentativa de justificar tan solo su desaparición. Una interpretación posible sería, concretamente la de que la esterilidad de la prensa no hace surgir la novela de denuncia, sino que la adopción de formas ya críticas disminuye la urgencia de esta última. Mejor dicho, parece tratarse de una pérdida de entusiasmo e interés por la temática social, de acuerdo con las confesiones del propio Goytisolo y de acuerdo, además, con la necesidad de evitar asignar otra vez a la novela una instrumentalidad preconcebida que no resulta completamente verosímil.

Las razones de esta pérdida de interés hay que buscarlas no tanto en consideraciones estéticas —agotamiento de las formas literarias, por ejemplo—, como en el origen pequeñoburgués del movimiento literario. Se ha sugerido que la actitud crítica podría derivarse de la situación económica de esta clase entre la posguerra y la etapa de desarrollo de los sesenta. Pero posiblemente hay que dar mayor importancia a la marginación política y cultural de ciertos grupos de intelectuales, cuya toma de conciencia tuvo su origen precisamente, como dejamos señalado, en la desastrosa política cultural del franquismo catolizado. La tesis de Goytisolo parece revelar que, en el fondo, las prioridades del intelectual pequeñoburgués seguían siendo iguales. Casi se diría que el novelista social, más que declararse solidario con la clase obrera, buscaba la solidaridad y el prestigio revolucionario de ésta para apoyar su propia lucha contra la suspensión de las libertades políticas formales. (Oskam, 1991: p. 344).

En todo caso, sería un error opuesto al propósito de este trabajo de tesis generalizar sin mayor distinción sobre las principales novelas dedicadas al mundo del trabajo de aquel periodo, bien por sus propuestas literarias, bien por la procedencia social de sus autores o autoras. La multitud de etiquetas críticas atribuidas a los distintos textos de este período (objetivismo, conductismo o *behaviorismo*, social-realismo, novela social o socialista, novelistas “de la berza”, etc.) matizan algunas de sus diferencias formales e influencias extranjeras — así como la mayor o menor simpatía hacia ellos de sus críticos— y dan cuenta de una progresiva renovación de la novela española radicalmente vinculada a las necesidades expresivas del momento histórico que, en una dictadura tan larga como la franquista, fueron mutando. Dicho de otro modo, si tomamos por cierta la hipótesis de la novela como “válvula de escape” a la ausencia de prensa crítica durante la dictadura franquista, habríamos de hablar más bien de novelas, en plural y de muy distinta naturaleza no solo entre autores diferentes sino también en cada carrera individual, teniendo en cuenta la evolución de cada proyecto literario. Y es que la simplificación crítica que redujo toda aquella producción literaria bajo la etiqueta de “generación de la berza” por un lado despreció por poco esteticistas sus primeras novelas realistas más ambientadas en los centros de trabajo pero, por otro lado, fue ignorando y expulsando del foco las sucesivas obras más experimentales de estos mismos novelistas. Será una generación bastante posterior de novelistas la que recoja el testigo de que la ambición formal y estilística no están reñidas con la narración de conflictos sociales contemporáneos; de que es posible crear arte sin necesariamente huir de la realidad. En este sentido vale la pena recuperar unas declaraciones del novelista Isaac Rosa a propósito del “mayor elogio” a su obra, que le haría nada menos que el veterano Antonio Ferrer:

Me dijo que *El vano ayer* era el tipo de novela que habrían escrito ellos si les hubieran dejado seguir escribiendo y evolucionar; si no los hubieran expulsado de la literatura. [...] Es una

tradición a la que yo querría vincularme. Por supuesto que hubo malas novelas sociales, como las hay malas de otro tipo. (Camero, 2011).

Para una mayor profundización en los aspectos relativos a la censura literaria durante la dictadura franquista destacan los estudios *Censura y creación literaria en España (1939-1976)* de Manuel L. Abellán (1980) y *La censura franquista en la novela española de postguerra* de Francisco Álamo Felices (1996) o el más reciente *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo* (2014) de Fernando Larraz.

## 2. 5. EL GRUPO MADRILEÑO DE *ACENTO CULTURAL*

Al revisar la narrativa del trabajo en la literatura española de los años cincuenta resulta ineludible la plataforma que constituyó la revista *Acento Cultural* en lo que a la propagación de los postulados estéticos realistas se refiere:

Fundada en 1958 y editada por el SEU, se extendió, con un intervalo, hasta 1961. La revista se ocupaba de las artes plásticas, el cine, la arquitectura y la teoría social, y dedicó amplios espacios al debate y a la creación literarios. Entre los asuntos abordados, destacan las frecuentes discusiones acerca del realismo, que se considera el modo artístico propio de aquel tiempo; en sus páginas se ataca el escapismo estético, se defiende el compromiso, se postula un arte social y en ellas expuso Alfonso Sastre una de las manifestaciones más radicales y definitorias de la época, la afirmación antes citada de que «lo social es una categoría superior a lo artístico». No fue órgano de expresión excluyente de un grupo cerrado. En ocasiones aparecieron escritos de autores ya recordados en la tendencia neorrealista (Aldecoa, Fernández Santos) o que trataré en el grupo barcelonés (Ramón Nieto); Juan García Hortelano participó en uno de los concursos que convocaba y también escribió en ella Castellet. Todo ello muestra una relativa comunicación entre los distintos movimientos que iban lanzando a la nueva generación de los cincuenta (ya se dijo que José María de Quinto y Sastre, puntales aquí de las ideas retóricas, tuvieron un papel relevante en *Revista Española*). Resulta pertinente, sin embargo, establecer un núcleo duro de *Acento* donde figuran Antonio Ferres, Alfonso Grosso, Jesús López Pacheco, Armando López Salinas e Isaac Montero [...] junto a Daniel Sueiro y Juan Eduardo Zúñiga, relacionados con la revista pero de menor significación en ella, y al cuentista Ricardo Doménech.” (Sanz Villanueva, 2010: p. 209).

Como se verá a continuación, resulta llamativa la coincidencia de trayectorias de diversos autores del entorno de *Acento* en lo que respecta a su transformación expresiva desde las novelas del llamado realismo social de los sesenta, algunas de ellas particularmente centradas en conflictos relacionados con oficios y centros de trabajo de la época, hasta las llamadas novelas experimentalistas, en sus distintas variantes, de los setenta. El análisis se detendrá ahora en algunas de las novelas del trabajo —y sus aledañas— de esta nómina.

## 2. 5. 1. CHABOLISMO EN LA PERIFERIA DE LAS GRANDES CIUDADES: *LA PIQUETA* DE ANTONIO FERRES

Antonio Ferres (Madrid, 1924) fue, junto a otros autores como Armando López Salinas o Jesús López Pacheco, uno de los miembros más destacados del círculo madrileño de la Generación del 50, un grupo particularmente interesado por la literatura obrera. *La piqueta* (1959) es su primera novela y ya una de las más representativas y emblemáticas de esta corriente.

*La piqueta* está ambientada en el barrio de Orcasitas, en el distrito de Usera de Madrid, donde durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX se asentaron gran cantidad de trabajadores provenientes de otras regiones menos industrializadas como Andalucía o Extremadura. La falta de viviendas para cubrir las necesidades de este flujo inmigratorio tuvo como consecuencia la proliferación de chabolas<sup>45</sup> autoconstruidas. La ausencia de servicios

---

<sup>45</sup> El paisaje del chabolismo también fue tratado en la célebre novela *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos. Y, aun antes, por el escritor Ignacio Aldecoa —cuyos textos sobre “la épica de los oficios” también serán comentados posteriormente en este trabajo de tesis— en sus cuentos «Solar del Paraíso» (1954) —del que Martín Gaité dijo en su conferencia *Melodías del arrabal* (1994) que “parece como si el propio disparate de aquellos materiales de derribo se hubiera colado en la prosa del escritor, tiñéndola de un vanguardismo insospechado” (Martín Gaité, 1994)— o «Al otro lado» (1952), referido al otro lado del río Manzanares y escrito cuando, recién casado con Josefina R. Aldecoa, se mudaron a una casa del paseo de la Florida. Así lo explicaba la propia Josefina en su prólogo a la edición de 1995 de los *Cuentos completos* de Ignacio Aldecoa en Alfaguara: «Cuando nos casamos, en el año 52, nos fuimos a vivir a una casa en el paseo de la Florida, la casa que aparece constantemente en mis sueños. Las ventanas de nuestro apartamento daban al río Manzanares. Al otro lado del río sólo había solares y chabolas. La casa estaba cerca de la ermita de San Antonio de la Florida, y a las tabernas cercanas, incluida Casa Ricardo que estaba al lado de nuestro portal, acudía la flor y nata de la Bombilla. Y aquella otra gente, tímida y encogida de las chabolas. Eran emigrantes de los pueblos de España, una parte de la población rural más desfavorecida, que al terminar la guerra se trasladó a Madrid buscando salir de la miseria de los pueblos y huyendo también de las venganzas, los odios, las terribles consecuencias que en los lugares pequeños sucedieron a la guerra. ‘Al otro lado’, ‘Solar del Paraíso’, ‘Tras de la última parada’, ‘Quería dormir en paz’, ‘Hasta que llegan las doce’, junto con la ‘Balada del Manzanares’, son todos cuentos que tienen que ver con aquellos años vividos cerca del río». (Aldecoa, 1995/2018).

‘Quería dormir en paz’, sobre un hombre detenido por una pareja de guardias nocturnos por dormir en un banco de un parque, por cierto, sería adaptado al cine en 1976 por Emma Cohen, en un

públicos elementales (agua corriente, electricidad y alumbrado, alcantarillado, centros de salud, asfaltado o transporte público) dio lugar en el barrio a un movimiento vecinal con un peso histórico determinante en la lucha por la democracia en España. El retrato de esas concretas dificultades, deseos y añoranzas de la migración interior durante el medio siglo XX, con trabajadores provenientes del trabajo jornalero del campo y que, sin formación industrial alguna, se vieron abocados a desplazarse a las ciudades en busca de mejores condiciones, no es exclusivo de la novela *La piqueta* sino que, con sus distintas particularidades, será un motivo recurrente en varias de las novelas de la serie estudiada para este trabajo de tesis: también en *Central eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco o en *La mina* (1959) de Armando López Salinas, por citar dos de las más significativas. En un sentido comparable a este mismo conflicto, pero acentuado si cabe por las circunstancias de la migración exterior, se desarrolla la posterior novela *Hemos perdido el sol* (1978) de Ángel María de Lera, dedicada a los trabajadores españoles en Alemania. El investigador David Becerra Mayor, en su breve ensayo *El realismo social en España. Historia de un olvido* (2017) así como en el prólogo a su edición de *La mina* de López Salinas, se refiere a aquella

presencia de un enorme ejército de reserva que se conforma, como resultado de los movimientos migratorios en masa, en las ciudades y las zonas industriales. La presencia de una superpoblación obrera en las puertas de las fábricas produce una inmediata devaluación de la fuerza de trabajo debido a la enorme competencia que crea el desajuste entre la masa de trabajadores potenciales y la limitada oferta de trabajo (Becerra, 2017: p. 30).

---

cortometraje interpretado, entre otros, por Manuel Alexandre, Pedro Beltrán y Fernando Fernán Gómez.

Y añade, citando datos del volumen dedicado a la dictadura de Franco por Borja de Riquer perteneciente a la *Historia de España* (2010) dirigida por Josep Fontana y Ramón Villares:

El fenómeno migratorio le cambió el rostro a la España de Franco. En la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, existía un claro predominio geográfico de la España rural y del sur, concentrándose el 32,4% de la población en Andalucía, Extremadura y la actual Castilla-La Mancha, mientras que, en las grandes ciudades como Madrid, Bilbao y Barcelona, solamente residía el 21% de los españoles; del mismo modo, más de la mitad de la población española —el 69,8%— se concentraba en ciudades de menos de 20.000 habitantes, mientras que solamente el 18,6% vivía en ciudades de más de 100.000 habitantes (De Riquer, 2010: p. 286). Una vez iniciados los movimientos migratorios, entre 1955 y 1979, la situación se invierte por completo:

[...] las tres comunidades del sur ya solo representaban el 26,1% del total de la población, mientras que las áreas más desarrolladas habían atraído numerosa población hasta llegar a significar el 31,9% [...]. Entre 1940 y 1950, cambiaron de provincia de residencia nada menos que 1.012.819 personas, pero este proceso será aún más acusado en las décadas siguientes (*ibid.*, p. 286). (López Salinas, 2013: pp. 69-70).

Esta ampliación de los grandes núcleos de población tuvo como consecuencia un desborde en materia de vivienda que no elude la novela<sup>46</sup> de Ferres: “Lo que nos contó de cómo andaba la cosas de los alquileres por *Madrid*.” (Ferres, 1959: p. 50).

La escritora salmantina Carmen Martín Gaité, sobre la que este trabajo de tesis se detendrá más ya en el capítulo dedicado al llamado grupo de *Revista Española*<sup>47</sup>, se refirió al

---

<sup>46</sup> Otras novelas, inmediatamente posteriores a *La piqueta*, que trataron el problema de la vivienda fueron *En plazo* (1961) de Fernando Ávalos o *La patria y el pan* (1962) de Ramón Nieto.

<sup>47</sup> *Vid.* ‘2. 6. El grupo madrileño de *Revista Española*’.

fenómeno del chabolismo en su conferencia del 15 de noviembre de 1994 *Melodías de arrabal*<sup>48</sup>, en la que recomendó, de hecho, la lectura de *La piqueta* de Antonio Ferrer para conocer la geografía de aquella periferia madrileña (por el interés específico de la cita y sin que sirva de precedente se reproduce aquí en extenso parte de su intervención):

La política del régimen [fue] especialmente cruel y miope para las cuestiones agrarias que intentó remediar cuando ya no tenían remedio. Por ejemplo, aunque en el Plan de Urbanismo de 1941 se abordaba ya el problema de los suburbios, se hacía desde un planteamiento más ideológico que práctico y, sobre todo, nada alarmista. Aquellos núcleos-satélites, cuya unidad tomó en Madrid el nombre de “chabola” y en Barcelona el de “barraca”, no parecieron preocupar —como he dicho— demasiado a las autoridades, en el sentido de que no se veían amenazadas por esta expansión, hasta que más adelante fueron uniendo sus tentáculos y empezaron a construir el cinturón periférico que, a mediados de los cincuenta, cercaba Madrid como un batallón torvo y sombrío. En Madrid, el barrio del Puente de Vallecas, sobre la carretera de Valencia, fue una de las primeras poblaciones suburbanas dignas de tenerse en cuenta, sobre todo porque supuso una especie de cabeza de puente, que luego se prolongó por Entrevías, el Pozo del Tío Raimundo, Palomeras, el Cerro del Huevo y tantos otros núcleos que fueron dándose la mano. De soltera yo estuve yendo a prestar ayuda en un dispensario de Vallecas y allí entré por primera vez en contacto con la descarnada realidad de los suburbios, experiencia reflejada posteriormente en mi cuento ‘La conciencia tranquila’. La mía, de señorita burguesa de provincias, había quedado sacudida para siempre. Otro barrio de chabolas que creció con espectacular rapidez fue el de La Elipa, situado al final de la calle de O’Donnell, lindando con los jardines de la Quinta del Berro, por donde arrastraban su cola multicolor unos pavos reales como surgidos de un poema de Rubén Darío. Se quedaban parados en la alambrada que daba al sur y emitían un gritito estridente, como de

---

<sup>48</sup> Tercera sesión, como más adelante se verá, del ciclo de conferencias ‘Ignacio Aldecoa y su tiempo’ celebrado en la Fundación Juan March (Madrid) en el XXV aniversario del fallecimiento del escritor.

centinela, que llegaba nítido al poblado de las chabolas. La Quinta del Berro, que fue durante mucho tiempo finca particular, acababa de abrirse al público el año cincuenta y tres, coincidiendo, más o menos, con la expansión del barrio de La Elipa, casi totalmente poblado por andaluces. Había sido un año desastroso de cosechas, especialmente para los trabajadores de la provincia de Jaén, que vivían de la recogida de la aceituna. Dolores Martínez Quesada llegó de Begíjar en aquel otoño con su marido, que había estado en la cárcel, y tres hijos. Llegaron con la noche y el día y ella tuvo un aborto de dormir en la calle. No son personajes de ningún cuento de Ignacio Aldecoa. Dolores estuvo trabajando como asistenta durante veinte años en mi casa de Doctor Esquerdo que, como la Quinta del Berro y el barrio de la Elipa, yo acababa de inaugurar al casarme [con el también escritor Rafael Sánchez Ferlosio] y donde sigo viviendo. Moratalaz empezaba a apuntar tímidamente por entonces y Doctor Esquerdo era un bulevar de las afueras con sus chiringuitos y árboles en el centro, sin semáforos apenas, rematado a lo lejos por el Cerro de los Ángeles. Desde nuestra terraza se divisaban algunos despoblados y se veía crecer el núcleo de chabolas edificadas en la hondonada de La Elipa por donde hoy pasa la M-30 y se eleva, un tanto surrealista, el pirulí de televisión. El grito de los pavos reales es lo único que permanece igual. [...] Juan, el marido de Dolores, como tantos otros obreros andaluces y extremeños, aprendió a ser albañil colocando los ladrillos de su propia chabola, techada con uralita y construida en un par de noches, antes de que los guardias se dieran cuenta y se la demolieran. Por detrás del reciente Barrio de la Concepción estaba el Cerro de San Pascual, donde años más tarde Alfonso Sastre, que frecuentó mucho a finales de los años cincuenta a aquella gente marginal, que lindaba con su casa, situó *La taberna fantástica*. Posteriormente este barrio se uniría con Canillejas, siempre a través de la tierra de nadie de los desmontes. Al cruzar el Manzanares, que establecía frontera entre la casa de Aldecoa y la de Martín Jurado, su criatura de ficción, se extendía un Madrid distinto, con reminiscencias barojianas, alargado hacia la China y las sacramentales, remontando el Manzanares, tras cruzar el puente de Toledo, se subía por Antonio López al barrio de los Carabancheles y, concretamente, a El Alfár, un núcleo

apretado de chabolas disimuladas tras una alta tapia, con su puertecilla de acceso a la hondonada. [...] Entre el Manzanares y la carretera de Andalucía se empezaron a instalar algunas industrias y, por consiguiente, los barrios de San Cristóbal de los Ángeles y San Fermín, adquirieron antes que otros un marcado pulso febril y proletario. Entre la carretera de Andalucía y la de Toledo, actuaron como polos de atracción para repescar nuevos chabolistas los núcleos de Usera y Villaverde Alto. De Usera a Villaverde, siempre campo a través, hay que destacar Orcasitas, Almendrales, Zofío y una serie de núcleos espontáneos establecidos sobre el arroyo de Padrolongo. Una descripción geográfica muy rigurosa de esta zona puede encontrarse en la novela de Antonio Ferrer *La piqueta*. [...] Tanto en este barrio como en los otros que he citado, no había luz eléctrica ni agua corriente. Se alumbraban con candiles de carburo y hacían la comida sobre rudimentarias cocinas de gas butano. Las tertulias se solían establecer alrededor de la fuente donde se iba a por agua o en las tabernas que, como necesidad casi inmediata, fueron surgiendo. Las gentes llegadas del campo solían instalarse primero en casa de parientes o amigos, que les habían precedido en la aventura, y luego compraban una parcela mínima —de quince a veinte metros cuadrados— a un propietario para quien no contaban las leyes ni las ordenanzas. O se la apropiaban sin más, que era lo más frecuente. En un par de noches hacían la chabola antes de que los guardias se dieran cuenta. Algunos guardias hacían la vista gorda, especialmente si eran gente también inmigrante, del campo. (Martín Gaité, 1994).

No obstante, una vez ubicada sociológicamente, y como ocurrirá con otras novelas de este trabajo de tesis, *La piqueta* es antes que otra cosa una historia de amor, la del mecánico Luis y la joven Maruja, quien vive junto a su familia en la chabola construida por su padre Andrés, peón de profesión, y de la que temen ser desahuciados dado que una orden municipal pretende derribarlas —vía piqueta— por tratarse de construcciones ilegales pero fundamentalmente por la voluntad de cerrar el grifo de la ya mentada inmigración rural: “Dicen que van a tirar las chabolas que han hecho las últimas, que no quieren que venga más

gente de los pueblos” (Ferres, 1959: p. 34). Como señala el crítico Pablo Gil Casado, el barrio de chabolas es “llamado ‘Los Cinco Minutos’, a raíz del derribo de una de ellas que había sido construida después de salir un edicto municipal prohibiéndolo.” (Gil Casado, 1968: pp. 177-178).

En las novelas centradas en el mundo laboral aquí estudiadas, las historias de amor y, en general, las relaciones afectivas, suelen aportar el contrapunto humano y esperanzado a las alienadas vidas de sus personajes y a la deshumanización propia de las malas condiciones de sus puestos de trabajo:

—Me daría mucha rabia no volver a verte —dijo Maruja.

—Ya verás como se arregla. Seremos novios, se empeñe quien se empeñe.

Maruja se sentía extraña, cuando quedaban sin hablar y se movían las hojas de los árboles. También la ponía triste el rumor del río. El chico la besó en los ojos. Maruja notaba la respiración ahogada de Luis, el olor amargo del tabaco.

—Yo también te quiero a ti. (Ferres, 1959: pp. 104-105).

El amor, además, encuentra en el trabajo su ineludible sostén pero también su principal obstáculo: “—¿Has dicho trabajar? ¿Para qué? / —Para lo que todo el mundo, para ganar dinero —dijo Maruja—. Si en la fábrica necesitaran a alguna...” (Ferres, 1959: p. 62). Del mismo modo, el dinero se vuelve simultáneamente causa y solución de la mayoría de problemas de los personajes: “—Yo digo que son los dineros los que tienen la culpa de *tó*, lo que trae así de *liá* la vida —dijo Andrés—, no me canso de decirlo. / —¡Si tuviésemos dineros! —dijo la mujer.” (Ferres, 1959: pp. 66-67). En *La piqueta* se mencionan la peculiar temporalidad de los días festivos —“Renqueaban los coches y todo parecía tener encima esa

lentitud de los días festivos” (Ferres, 1959: p. 103)— y la incompatibilidad de los enamorados con los días laborables:

Lo que extrañaba, de veras, era no descubrir ninguna pareja de enamorados; pero, por otro lado, no debía ser esto tan raro, tan significativo, pues, como día de trabajo que era, no había lugar para el amor. En aquel barrio sólo solían verse novios los días festivos. (Ferres, 1959: p. 13).

Las localizaciones de *La piqueta* son explícitas. El paisaje desde el barrio de Orcasitas, como ya ha sido apuntado:

Se pararon un rato mirando el campo que les rodeaba, el barrio de Orcasitas, que quedaba como en un hondo. El esqueleto de la cúpula de la iglesia parecía un cesto al revés; las casas en fila caían cuesta abajo por las torrenteras y se juntaban luego, detrás del prado, formando una extraña y pobre ciudad. (Ferres, 1959: p. 90).

Pero también otras ubicaciones del Madrid de la época como la Glorieta de Atocha, la plaza de Manuel Becerra o las inmediaciones del río Manzanares:

Las casas de los lados eran más altas, cada vez menos pobres. La luna ponía blanca las azoteas. Había algunos comercios, mitad bares, mitad tabernas, con los rótulos iluminados por la luz fluorescente, rayas rojas, verdes y azules. Se metían por los ojos. (Ferres, 1959: p. 31).

La ordenación de la ciudad tiene marca de clase:

El martes estaba su tía en casa. Se la encontró casualmente, la vio un rato porque ella había ido a retirar unas cosas al piso de Lavapiés. Realmente, Luis vivía como si estuviese solo, pues su tía era una mujer ya vieja, que trabajaba de criada en casa de un médico del barrio de Salamanca, y pasaba en casa de sus amos los días enteros. (Ferres, 1959: p. 41).

Y en los barrios de clase obrera el ocio va ligado al consumo de alcohol —“Es lo que digo, de Orcasitas a Usera, sólo hay una fuente, pero lo que es vino...” (Ferres, 1959: p. 25); “Voy a un bar que se llama La Perla. No te creas que soy un borracho, suelo ir a las siete a tomar café” (Ferres, 1959: p. 63)—. El consumo de alcohol como hábito que mitiga el sinsentido existencial de aquellos cuyo tiempo está alienado por el trabajo y cuya perspectiva de cambio se va mermando:

Le molestaba tener que marcharse a la fábrica, siempre lo mismo: tejer y destejer. Le parecía que la vida valía bien poco la pena. Pensó que, tal vez, le hubiese gustado cambiar, hacer algo nuevo e insospechado; pero, luego, se dijo que ni siquiera esto merecía mayor esfuerzo. «Toa la vida de un hombre se pasa pronto; cuando quieras recordar, ¡zas!». Lo pensaba y al mismo tiempo le crecía aquel temblor frío por la espalda, por los brazos y la raíz de los dedos. (Ferres, 1959: p. 153).

Los personajes de Ferres no comparten una visión unívoca del panorama de Orcasitas, que en unas ocasiones resulta deprimente y fantasmal —“Aunque, también, sentía Andrés como si estuviesen todos muertos, vagando por Orcasitas, como almas en pena.” (Ferres, 1959: p. 49)— y en otras luminoso a su modo —“Al otro lado asociaban los campos amarillentos, yermos, sembrados de cardos, las casuchas, los vertederos. Olía a lluvia. A Maruja le parecía aquel un hermoso mundo.” (Ferres, 1959: p. 49)—. Entre los personajes, por cierto, y no reñido con esa localización explícita en el barrio de Orcasitas, encontramos algunos tipos

recurrentes y universales de la novela del XIX —*Germinal* (1885) de Émile Zola, sin ir más lejos— como el comerciante, a menudo usurero, cuyo retrato genuinamente repugnante pone al límite la pretendida objetividad del narrador:

—Menudo punto, menudo punto estás tú hecha; seguro que ya te pellizca algún rapaz, cuando sales de noche. —El tendero se echó a reír. Enseñaba unos dienteillos negros y pequeños. No paraba de mirar a la muchacha. [...] Le largó a la chica la bolsa de papel de estroza llena de garbanzos, rebosando. Le rozó las manos. Sentía un cosquilleo por todo el cuerpo. Los ojos le hacían chiribitas y le brillaban como a un gato por el mes de enero.

—Venga, señor Genaro, venga...

—No se preocupe, ya le despacho, que hay para todas —dijo el tendero. Se echó a reír, él solo, de su propia ocurrencia.

Olía a jabón, a lejía, a sardinas arenques y a papel de estroza; esa mezcla indefinible de olores que hay en las tiendas de ultramarinos. (Ferres, 1959: p. 161).

La prosa de Ferres en *La piqueta* oscila entre la sencillez aparente de un narrador pretendidamente objetivo —a la manera de un camarógrafo—, propio de la tendencia predominante en el objetivismo de la época, carente de largas subordinadas y de adjetivación solo ornamental, pero no de particulares hallazgos sintácticos ni de poesía —“El geranio tenía más flores, crecían dos tallos nuevos, tan verdes.” (Ferres, 1959: p. 92)—. A esa estética de la objetividad también pertenecen las reproducciones de hablas coloquiales que dan pistas de la procedencia de diversos personajes inmigrantes provenientes del sur:

¿Qué vamos a hacer? Nos hemos *pasao* poniendo los ladrillos uno encima del otro, *pa* que ahora... ¿Qué vamos a hacer? Nos hemos *pasao* trabajando y guardando *pa* poder venir a una capital, *pa* que ahora... Hemos *estao* soñando con venirnos, relamiéndonos del gusto porque

ya te iban a pagar una paga entera, *pa* que ahora machaquen la caseja en cinco minutos y te digan: «Hala, váyanse *ustés*». O *pa* que tengas que entregar los chicos que estás viendo crecer como arbolillos y nos veamos *tiraos* debajo de una tapia como los mismos gitanos, como la gentuza. Nos hemos *pasao* la vida haciendo cuentas, *pa* que ahora... (Ferres, 1959: pp. 99-100).

«Que me aspen si no es una puñetera vida. Te pones a dar *patás* cuando *tiés* uso de razón, o antes, sabe Dios, y ahora estoy *cansao*, me empieza el cansancio en las plantas y me sube por las cañas de los huesos; pero no es esto lo malo, el caso es que te metes a *ensoñar* o a dar *güeltas* por el magín a lo que has *pasao* en este pajolero mundo *pa* verte *asín*. Porque voy y llego a un pueblo mejor que *onde* mi madre me parió, y caigo bien, y te ajustan una *temporá*, aunque saquen las *túrdigas* y tengas que echar puntos en boca, y le llamas en la ventana a una mujer, aunque el buey solo bien se lame, pero lo que pasa es que te la llevas contigo, a lo mejor por no catar la gallina, y mientras la esperas te la figuras siempre pasándolo bien, en pelota o retozando y descansado en la casa, pero no te figuras que te vas haciendo viejo y que *toas* las cosas se van haciendo viejas, ni te *maginas* que *tiés* que robar aceitunas *pa* ir viviendo, ni te vas a llenar de nenes que te piden pan. *Toas* las noches piensas lo *mesmo*, pero te llenas de nenes, y te pones a mirarte en ellos, porque no te conformas con que sean *cémilas*, como *toa* tu casta, ni sepan dar más que un jornal o ponerse a quitarle mocos a los señoritos. Y alguien te *endica* que en las capitales, en los Madriles se vive mejor y que no hay *paraos*, ni *tiés* que mendigar y lamer culos *pa* sacarte una *peoná*. Y te vienes. (Los chicos no *jacían* más que mirarme los trenes y preguntarme por qué eran tan altísimas las casas). Y nos vinimos a los Madriles».

Andrés sonreía, sonreía él solo, mientras seguía pensando:

«Venga de poner piedras y ladrillos y hasta hacer la casa. Ni siquiera nos plantan una multa, aunque algún *cenizo* dice que van a tirar abajo las casillas, porque en *tó* los *laos* hay *cenizos* y pájaros de mal agüero, pero resulta que ha *salío* en los papeles diciendo que no quieren más gente y ahora pasa que vas a tener que coger los bártulos y largarte con la música a otra parte, y te dicen que por ahí te pudras como un perro». (Ferres, 1959: pp. 124-125).

La lectura de la censura, superficial como en tantas otras ocasiones, autorizó<sup>49</sup> la publicación de la novela. Así lo recuerdan los investigadores Fernando Larraz y Cristina Suárez Toledano:

El paso de *La piqueta* (1959) por la censura resultó ser igual de afortunado [...]: fue autorizada sin sufrir tachaduras. La obra, de Antonio Ferres, fue inspeccionada por Octavio Díaz-Pinés, quien emitió un brevísimo informe en el que se limitaba a la descripción del argumento: la inminente demolición de una chabola en la que vive “una familia modestísima”. El censor no supo, o no quiso, ver el simbolismo que se escondía detrás de una novela en la que los protagonistas habían resultado vencidos tras la Guerra Civil y decidió proceder a su autorización. (Larraz y Suárez Toledano, 2017, p. 82).

Tras *La piqueta*, Ferres publicaría un célebre libro de viajes junto al también novelista Armando López Salinas, *Caminando por las Hurdes* (1960). Su siguiente novela, *Los vencidos* (1962), esta vez sí sería prohibida<sup>50</sup> en España. De nuevo Larraz y Suárez Toledano dan cuenta de su periplo administrativo:

En diciembre de 1960 se solicitó permiso para la edición de un texto en el que se reflejaban las duras condiciones de vida con las que tenían que lidiar quienes habían salido exiliados tras la Guerra Civil española. La opresión carcelaria, las represalias hacia los republicanos derrotados y el dolor al que se enfrentan sus viudas se abrían paso en un relato de gran crudeza que no dejaba muy bien parada la imagen del bando nacional, de los vencedores frente a los vencidos. Cuenta de ello da el primer censor en redactar un informe. En él, aduce cuatro motivos por los que le parece inviable que la novela se publique: la descripción del

---

<sup>49</sup> Expte. 59-2974: *La piqueta*, Antonio Ferres. AGA 03 (50) 21/12449.

<sup>50</sup> Expte. 60-6872: *Los vencidos*, Antonio Ferres. AGA 03 (50) 21/13101.

sistema penitenciario español, el favoritismo hacia el bando vencido, el dibujo de “una España triste, hambrienta y oprimida” y el empleo de un léxico inadecuado. Como respuesta, Ferrer escribió una carta dirigida al Servicio de Inspección de Libros en la que se mostraba confuso ante la denegación de la que sería la primera parte de una trilogía y se apresuraba a solicitar una revisión del expediente en cuestión. A pesar de que el autor trató de restarle importancia a los hechos planteados a causa del tiempo transcurrido —unos veinte años atrás—, el censor encargado de revisar el texto, [Juan Fernández] Herrón, siguió oponiéndose a su autorización. Además de criticar la insistencia en asuntos como el hambre y la cantidad desbordante de presos en las cárceles, deja constancia de que “la objetividad debería dejar claramente expresado que aquello no responde, ni mucho menos, al ordinario sistema penitenciario español y que la cantidad de detenidos y presuntos delincuentes comunes desbordaba las posibilidades de una situación en que hubo de improvisarse tantas cosas, y esto es precisamente lo que no se hace, con lo que se presta al equívoco cuanto de buena intención pueda haber en el autor de ‘Los vencidos’ (Larraz y Suárez Toledano, 2017, pp. 87-88).

*Los vencidos* fue publicada en Italia por la editorial Feltrinelli con el título de *I vinti*. En 1965 apareció en castellano en Francia, en la colección Ebro. El propio Ferrer pensaba que jamás se publicaría en su país pero, ya en 2005, fue recuperada para los lectores españoles por la editorial Gadir, donde se puede encontrar el grueso de su obra. En este nuevo trabajo Ferrer recorre el paisaje del Madrid de posguerra, que en su miseria y grisura recuerda al Madrid de Pío Baroja, y en su incipiente borrado de memoria al Madrid de —su amigo— Max Aub. Como es sabido, en 1969 Aub obtuvo un permiso para visitar España desde su exilio mexicano durante dos meses con objeto, en principio, de escribir un libro sobre el cineasta Luis Buñuel y registró esas semanas en su ya clásico *La gallina ciega. Diario español* (1971), en el que se desazona ante la conformidad acrítica de la sociedad española respecto a la falta de

libertad y las desigualdades. Por una breve temporada, el escritor exiliado tuvo la oportunidad de convertirse en un testigo excepcional de la desmemoria colectiva de un país depurado ideológicamente y como en shock postraumático tras la guerra y la represión de la posguerra. En una de sus últimas anotaciones registra un encuentro en un tren con un tal Paulino D., cuentista y crítico a quien conoce de sus frecuentes viajes a México y con el que habla largo rato sobre literatura y, entre otros, de Antonio Ferres y de su renovación estilística en el exilio:

—Esto me lleva a preguntar por un novelista que citaste antes: Antonio Ferres. Y que, efectivamente, representa bastante bien este problema. Ferres escribió unos cuantos libros sociales, de evidente interés. Luego, se fue a América —está actualmente en Norteamérica, y, acaba de publicar una novela que puede ligarse con el *nouveau roman*, por lo menos con los nuevos conceptos apolíticos de la novela.

—Realmente Ferres antes de salir ya para Estados Unidos, estaba viviendo un momento de crisis a título personal, una crisis ideológica. Ferres había comenzado con una novelística realista social. Me parece que su primera novela, *La piqueta*, se desarrollaba en una especie de suburbio de Madrid, o algo así, siguió con alguna otra novela de este signo; pero él mismo se dio cuenta de hasta qué punto, a través de toda esta novelística, estaba haciendo lo que podríamos llamar una literatura plausible, desde un punto de vista civil, pero quizá no una literatura más profunda en donde en realidad no se idealizara, como se trataba de idealizar a través de esta literatura, a las clases desposeídas, simplemente porque eran clases desposeídas. Entonces Ferres vivió una época bastante crítica y no quería seguir trabajando en esa línea en que había trabajado hasta ese momento, más por una serie de convicciones éticas y políticas que estéticas. Y, entonces coincide su marcha a Estados Unidos con el deseo de romper con todo un pasado que él consideraba totalmente pobre, totalmente provinciano en la medida en que esa literatura que estaba apareciendo era una literatura para andar por casa, una literatura en zapatillas, con una visión degradada de la propia realidad del país y

degradada en la medida en que surgía de un ambiente ya de por sí degradado. Otro caso es el de Jesús López Pacheco que marchó al Canadá, y yo no sé qué estará haciendo en estos momentos, pero es muy probable también que López Pacheco rompa con toda una literatura anterior, para hacer una literatura quizá más amplia, más universalista.

—¿Y tú crees que esto es en beneficio o, al contrario, es de nuevo otra carga en contra de la cultura española?

—Yo creo que es totalmente perjudicial para la literatura española, para la cultura española; en la medida en que creo, sobre todo, que un novelista, por el hecho de salir del país, procede —aún sin querer— a desarraigarse de ese propio país y entonces puede caer en la creación de una literatura, pudiéramos decir, casi cosmopolita; una literatura que no acaba de estar enraizada, arraigada a algo concreto. Evidentemente, hablo en un sentido muy general; pero, qué duda cabe de que se puede producir también una literatura más montada en el vacío y sin embargo, de grandes y positivos valores.” (Aub, 1971: pp. 398-399).

Hay, en esta conversación de Aub con su amigo Paulino, al menos dos hilos interesantes de los que tirar en lo que respecta a este trabajo de tesis: por un lado, la consideración de la literatura española del llamado realismo social de los años cincuenta y sesenta (que incluye las novelas sobre el mundo del trabajo aquí seleccionadas y comentadas) como un subproducto nacional —“pobre”, “provinciano”<sup>51</sup>, “de andar por casa”, “en zapatillas” (Aub, 1971: pp. 398-399)— de la propia dictadura franquista. De tal modo que —y aquí viene el segundo hilo— solo al salir del país y conocer otras realidades y literaturas, los novelistas de esta generación se sacudirían ese proyecto literario “plausible, desde el punto de vista civil” (Aub, 1971: p. 398) para ponerse a escribir “una literatura quizá más amplia, más

---

<sup>51</sup> Ya fue advertido en el capítulo ‘1. Breve introducción teórica: el tiempo del trabajo y el tiempo de la novela’, por medio del crítico Raymond Williams, de los riesgos de la novela de clase trabajadora de convertirse en una especie de “novela regional” (Williams, 2022: p 160).

universalista” (Aub, 1971: p. 399). Si bien es cierto que estas narraciones, en lo que tienen de retrato de un periodo histórico nacional concreto (las transformaciones de la estructura económica de España en el albor del desarrollismo de los sesenta, bajo una dictadura militar nacionalcatólica), pueden adolecer de un excesivo localismo ligado a su vocación cronística<sup>52</sup>, es más dudoso que éste sea el rasgo que desactiva su universalidad: es ya un lugar común que en arte a menudo lo verdaderamente universal reside en lo local y no en la imitación superficial de una tradición ajena (bien conocido es el ejemplo de que el cineasta con mayor reconocimiento internacional del inmediato postfranquismo ha sido el manchego Pedro Almodóvar, cuyos guiones contienen a menudo una radical atención a las costumbres, paisajes y hablas locales).

En lo que atañe a las novelas sobre el mundo del trabajo, cuesta imaginar un conflicto más universal y un paisaje más desvestido de rasgos pintorescos que el de un aséptico centro de trabajo determinado, sea éste la mina, la central eléctrica o la zanja —por referirnos en primer término a las respectivas novelas de Armando López Salinas, Jesús López Pacheco o Alfonso Grosso— pero también la cadena de montaje fordista o la oficina postfordista. Por no mencionar lo que tienen de transnacionales y reemplazables globalmente las posibles narraciones de los repartidores *riders* o los comerciales de *telemarketing* contemporáneos. Además hay que añadir que estos universales paisajes de lo laboral no se limitan a los centros de trabajo sino que impregnan también sus periferias. El novelista Javier Pérez Andújar, cuya obra volverá a parecer con posterioridad en este trabajo de tesis, ha acuñado para estos paisajes —sentimentales y políticos— el concepto “Internacional de los bloques”:

---

<sup>52</sup> *Vid.* a este respecto el apartado del trabajo de tesis: ‘2. 4. El rol de la novela en una sociedad sin periodismo (relativamente libre)’.

Estaba yo más cerca de los pisos de la M30 de Madrid, o de los bloques checoslovacos de *Pan Tau* (una serie para niños que habían pasado en la tele), o de las canastas de baloncesto y de las vallas metálicas de Harlem que se veían en el cine, estaba más cerca yo de todo aquel callejeo tan distante que del paseo de Gràcia o de cualquier otra calle del centro de Barcelona. Sentía más en las yemas de mis dedos las piedras del desierto de Mojave, sin saber bien dónde ubicarlo, que los jardines de la Diagonal o los maniqués de la calle Tuset, que aún sabía menos dónde estaban ni siquiera si existían. Barcelona se concretaba en las torres apartadas y borrosas de la Sagrada Familia vistas desde nuestro balcón, más allá del río como faros del fin del mundo. Porque nosotros teníamos nuestras propias torres al lado. Las tres chimeneas de la central eléctrica, con su voltaje, que escuchábamos callados los días de humedad, su zumbido atmosférico, su apariencia de central atómica. A pesar de los muchos apagones, creíamos antes en la luz eléctrica que en la luz divina. La luz de la Fecsa se iba y luego volvía como se iban y venían los hombres un rato al bar. Aquellas chimeneas gigantes eran las tres cruces de un Gólgota de hormigón poblado de manobras, de gente que se había venido a vivir a Barcelona y que no iba a pisar Barcelona en lustros, quizá en su vida. Sin embargo, cuando regresábamos..., pero yo iba, no regresaba... Cuando íbamos a Granada resultaba que venía yo de la propia Barcelona. De nuestra casa, de San Adrián del Besós, estaban más cerca los bloques del suburbio de La Chana, en Granada (aunque a aquel sitio le decían entonces Lin Chung o Lian Shan Po, algo de darse patadas y tortas), que Pedralbes, Sant Gervasi o la Bonanova, que es donde contaban que vivían los ricos. La Sagrada Familia no formaba parte de nuestra familia. Era una obra que marchaba lentamente, que se la veía inmóvil como lo estaba en aquella época todo lo que ese templo representa. De la Sagrada Familia, pensábamos nosotros, lo único sagrado eran las horas de trabajo que el edificio llevaba a cuestas. (Pérez Andújar, 2011: pp. 19-20).

Lo que pueda tener de universal el imaginario de la narrativa obrera, y la oportunidad de haberlo dejado aquí señalado, no rivaliza del todo con el fragmento antes citado de Aub,

tanto en lo que respecta a la excepcionalidad política del régimen español en el que comenzó a intentar ser publicado el escritor Antonio Ferres, como a la transformación estética que para él debió suponer el conocimiento de otras realidades en su exilio estadounidense.

El hallazgo más llamativo a este respecto durante la investigación para este trabajo de tesis —y es algo que apenas apunta Aub en la conversación citada, al referirse también al escritor Jesús López Pacheco— es el notable paralelismo de las trayectorias, a la busca de nuevas posibilidades expresivas, de varios de los narradores estudiados aquí por haber dedicado al mundo del trabajo su primera o primeras novelas. Con diferentes soluciones a esa necesidad expresiva como retenida por la primera militancia en la novela del trabajo, podemos hablar de llamativas coincidencias en las derivas de las carreras de Ferres (en cuyo proyecto narrativo influirían la cultura hippie de los campus universitarios estadounidenses o las experiencias psicodélicas con ácidos como el LSD), Jesús López Pacheco (con su póstuma novela experimental *El homóvil o La desorbitación: libro de maquineries – Polinovela multinacional*, en cuyas más de setecientas páginas prueba con diversos subgéneros, temporalidades e incluso tipografías) y Alfonso Grosso (cuya evolución expresiva giró en sentido opuesto, es decir, no tanto hacia la rareza de la autoproclamada experimentación formal como a la búsqueda de más lectores valiéndose en sus novelas de las estrategias e ingredientes del *best-seller* entendido no tanto como acontecimiento comercial sobrevenido sino como género medidamente fabricado atendiendo a los gustos de turno del lector-cliente). También se puede añadir a aquella nómina (la de la transformación expresiva que va del realismo social de los sesentas al experimentalismo de los setentas) la trayectoria del escritor Ramón Nieto<sup>53</sup>: de los libros de relatos *La tierra* (1957) y *Los desterrados* (1958, premio

---

<sup>53</sup> Nieto dirigía, además, la galería de arte Ramón, en Madrid. Como recuerda Santos Sanz Villanueva, en 1976 montó una exposición de pintura del grupo ‘Estampa popular’ (Sanz Villanueva, 2010: p. 282), cuyos grabados —algunos de ellos dedicados a la huelga de mineros asturianos de 1962, o a ilustrar poemas de Miguel Hernández o Blas de Otero, entre otros— no eran ajenos al mundo del trabajo. Para más información sobre la red de artistas ‘Estampa popular’ *vid.* Museo Nacional Centro

Leopoldo Alas, 1957) o las novelas *La fiebre* (1959, premio Ondas), *El sol amargo* (1961) — que ya recoge las pequeñas profesiones derivadas del incipiente turismo—, *La patria y el pan* (1962) —que anteriormente se emparejaba aquí con *La piqueta* (1959) de Ferres en su tratamiento de la inmigración y el chabolismo—, *La cala* (1963, premio Sésamo de Novela Corta) y *Vía muerta* (1964), a *La señorita B* (1971), novela experimental y simbolista, secuestrada por la censura y reaparecida —en nueva versión corregida por Nieto— con el título de *La señorita* (1974).

Así que tan común era la tendencia de la que podemos decir que huían estos novelistas —la novela social, incluso socialista— como los tanteos y palos de ciego expresivos en los que pareció derivar esa huida, quién sabe si motivada por las constantes prohibiciones de sus publicaciones, por la severidad de las lecturas que los calificaban como novelistas “de la berza” o por un comprensible aburrimiento personal ante la perspectiva de repetirse a sí mismos.

Volviendo a Antonio Ferres, una vez apuntada esta pequeña digresión a propósito de sus vínculos con *La gallina ciega* (1971) de Aub, a *Los vencidos* (1962) seguirían en 1964 *Con las manos vacías* —con la que obtuvo el premio Ciudad de Barcelona y que, según apunta Gil Casado, reelabora el material narrado por Sender en *El lugar de un hombre* (1975) (Gil Casado, 1968: p. 10)— y *Tierra de olivos* (1964), un nuevo libro de viajes, escrito esta vez en solitario. En él Ferres se vale de la figura ficcionada de un supuesto viajante de comercio por Andalucía para documentar los conflictos materiales de la zona mediante la recopilación de testimonios orales de trabajadores y la descripción del paisaje. En el texto late la memoria reciente de la II República y el golpe de Estado de 1936:

---

de Arte Reina Sofía. *Obra destacada de la colección. Estampa popular*. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/proyectos-investigacion/estampa-popular>.

Teníamos hambre, y mi padre había de andarse con cuidado para que no nos comiéramos las patatas de simiente que nos daban los de Reforma Agraria. Mi padre creo que se metió en política sólo porque nos habían dado aquel cachejo de terreno, o porque dijeron que los olivares eran de todos los campesinos. Únicamente tuvimos tiempo de recoger una cosecha. No sé para qué recuerdo estas cosas. (Ferres, 1964: p. 55).

La ley de Reforma Agraria (1932), a pesar de su lenta aplicación, había sido uno de los proyectos de mayor ambición de los gobiernos de la II República y, por la oposición que despertó entre los latifundistas, frustrarlo fue una de las principales motivaciones para el ejército golpista. El viejo problema de los campesinos sin tierras —“Es la tierra que da más aceite de oliva del mundo, y una de las peor repartidas, todo está en unas pocas manos” (Ferres, 1964: p. 99)—, cómo no, es captado en diversos momentos de *Tierra de olivos* de Ferres:

—No sigan investigando —corta don Mariano—. Le he preguntado en más de una ocasión a un jornalero cuánto es una lanzá, que es como miden en Córdoba, o cuánto es una cuerda, que es como miden en otros laos, y nadie ha sabido decírmelo.

—Cuando un hombre no tiene un trozo de tierra ni donde caerse muerto, viene a ser lo mismo, ¿no?

—Ahí le ha dado usted —guiña don Mariano mirándome—. Lo sabrá usted, si es que es de esta tierra de olivos. Por estos lugares todo el mundo anda tan ansioso de un trozo de campo, que la lanzá es cosa de pura imaginación; «soñaba el ciego que veía y eran las ganas que tenía» —sentencia—. Ahora, que yo pienso que, como la lanzá de adobes son doscientas veinte piezas, ése debe de ser el número de olivos. (Ferres, 1964: p. 85).

La emigración de trabajadores del sector primario español a las fábricas alemanas, que años más tarde constituirá el material básico para la novela *Hemos perdido el sol* (1978) de Ángel María de Lera, aparece como expectativa incómoda a la vez que esperanzada para los personajes jornaleros sin empleo de *Tierra de olivos*:

—Alemania cae muy retirao, ¿verdá?

—Hay que atravesar toda España y, después, toda Francia —digo.

—A un servidor le da igual dónde caiga. El caso es trabajar y que te paguen un buen jornal

—dice el mozo que va mirando por la ventanilla.

—A mí sí me jorobaría tener que marcharme, pero siendo joven comprendo que es otra cosa... —dice el obrero de la Renfe.

—No se crea que somos culo de mal asiento, lo que pasa es que hasta pa el currelo hay que irse de España. Casi toa Andalucía es igual. (Ferres, 1964: p. 162).

En otro momento de su viaje, el narrador también se cruza con un exminero, quien para quejarse de los “buenos cuartos”, fruto del trabajo de los mineros, que van a parar a los ingenieros de minas recupera la letrilla de una vieja taranta: “¡Van a hacer una romana! / Los ingenieros de minas / van a hacer una romana / para pesar los dineros / que toítas las semanas / les roban a los mineros.” (Ferres, 1964: p. 204).

Como ya ha sido apuntado anteriormente<sup>54</sup>, el libro de viajes fue un género con frecuencia practicado por los autores del medio siglo español y en no pocas ocasiones en volúmenes firmados por parejas de escritores bajo autoría colectiva. Del mismo año que *Tierra de olivos* de Ferres son, por ejemplo, *Donde las Hurdes se llaman Cabrera* de Ramón

---

<sup>54</sup> *Vid.* ‘2. 4. El rol de la novela en una sociedad sin periodismo (relativamente libre)’.

Carnicer o *Por el río abajo* de Alfonso Grosso y Armando López Salinas<sup>55</sup>. Si es destacada aquí, por medio del texto de Ferres, esta tendencia editorial —que bien merece una dedicación investigadora específica—, es porque cabría leerla como un posible subgénero de la narrativa obrera que atañe a este trabajo de tesis: a su paso por las diferentes regiones de España los autores registraron las condiciones laborales, las preocupaciones y los testimonios de algunos miembros de sus respectivas clases trabajadoras. Sin embargo, sus rasgos propios del código documental (un narrador no implicado con el lugar lo visita, entrevista a su gente, a veces lo juzga; se constituye como un *otro* que toma notas de su extrañamiento) dan lugar a textos que tienen más que ver con la etnografía y la fotografía que con un abordaje concienzudo del tiempo narrativo dedicado a lo laboral como sí se emprende en las otras novelas aquí estudiadas.

Ese extrañamiento o desfamiliarización del narrador-paseante Ferres<sup>56</sup> por los campos andaluces también se encontrará en uno de sus primeros trabajos narrativos tras ejercer la docencia en diversas universidades norteamericanas: la novela *En el segundo hemisferio* (1970), cuyo foco en esta ocasión recae en las relaciones entre grupos diversos del Estado de Kansas. Pareciera que con el exilio, el novelista español no solo había dejado atrás su país, sino también las herramientas formales objetivistas del llamado realismo social, influido ahora por la nueva tendencia de los setenta: un autoproclamado experimentalismo formal que, en realidad, bebía de las viejas vanguardias de comienzos de siglo y se concretaba no pocas veces en juegos ortotipográficos de cuestionable vuelo narrativo: “Y el periódico pasando de mano en mano sin que nadie leyera más que los anuncios. Las

---

<sup>55</sup> Para un comentario más específico a propósito de este último libro de viajes, *vid.* el artículo MANJÓN, D. (2020). Évole en la Isla Mínima. *El Ministerio de Ctxt* (4 de diciembre de 2020). Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20201201/Culturas/34368/por-el-rio-abajo-alfonso-grosso-armando-lopez-salinas-david-manjon.htm>.

<sup>56</sup> Ferres dedica, dicho sea de paso, un libro exclusivamente a Madrid, su propia ciudad: *Vid.* FERRES, A. (1967). *Mirada sobre Madrid*. Madrid: Península. Y también, muy posteriormente: FERRES, A. y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, G. (2018). *Madrid revisitado*. Sevilla: Punto Rojo.

revueltas palabras estupidas palabras mierdas palabras.” (Ferres, 1970: p. 56). O en este otro episodio, con apenas signos de puntuación:

Casas cubiertas verde-oscuro árboles más árboles más árboles milagrosa llanura cayendo tierra levantada removida tierra arrancada ojos llenos manos abiertas sobre carne caliente semen suave seda uñas duras dientes sueño coraza fría piel más coraza más coraza más coraza rota sangre reviviendo reviviendo más reviviendo más sintiendo silencioso aire arrancando tierra levantándote contra-pared cuerpo peso duro boca quemando reviviendo más reviviendo más entrando penetrando caliente golpes-sangre como-sangre golpes espesos dentro reviviendo cayendo cabeza arrancada cabeza cayendo hondo flácida brazos piernas blandos blancos cayendo cabeza sueño fluir ardillas nuevas año nuevo christmas-card nieve cayendo liviana frío-pies cayendo arrancada cabeza sola caída muerte simiente muerta cabeza durmiendo enterrada pepsi-cola 7up luz muerta simiente durmiendo siglos-minutos reviviendo tarde árboles nuevos... «Ay, Pat, que [sic] bien hice no marchándome». «Ya te dije que por qué ibas a irte»... árboles nuevos primaveras tardes pequeñas invierno grises inmensas verano tardes noches grillos inmensas invierno silenciosas noches sucesivamente removidas vientos carros estelas carreteras gasolina anuncios iguales paisajes moteles iguales bienvenidos largos iguales autopistas germinando gimiendo cabeza simiente árboles más árboles más árboles más estaciones... «No sé si ha pasado todo». «¿Con quién hablas?». «¿Es que no sabes lo que es un vulgar tornado?». «Tornado, tornado, eso me suena». «No estamos muertos, ya está pasando». «¿Con quién hablas? bambina, tornado, tornasorrento, bambina»... privilegiados nosotros fuera destruido pergamino blanco nada desnuda relámpago tarjeta desaparecido carnet muñeca reloj viejo pechos adolescente extensión piel llana desierta macizo vello enfermera examinando piel desnuda buscando cicatrices piel desnuda finas venas ramas azules venas rodillas-tobillos-pies-ombbligo vieja cicatriz ombbligo no descubierta enfermera Hospital mientras lloviendo sobre mí reviviendo privilegiada posición desnuda cuarto vacío aún-no-muerta muriendo bajo abandonada capa agua desnudo ombbligo

ombliquito centro vientre caricia piel agua-piel carne huesos vellos-piel-agua buena desnudez buena alegre desnudez muñeca latiendo sola sin-reloj cuerpos latiendo cuerpo seguro mapa segura simetría segura capacidad tostarse sol encima días arrugarse días indicio certidumbre destrucción reviviendo instantes duros pechos rincones cosquillas orejas agujeros despositar huevos-de-mentiras.” (Ferres, 1970: pp. 145-146).

Como si con su salida de España se hubiera derruido un dique de contención en la prosa de Antonio Ferres, probándose en una nueva etapa en el exceso expresivo, sin corsés ni tan siquiera gramaticales. Esta deriva estilística, como ya se ha indicado aquí, no es exclusiva de Ferres entre los narradores del realismo social y encuentra en la obra de su compañero de generación Jesús López Pacheco notables coincidencias. Además, en esa investigación con el lenguaje al escape del cliché se anticipa ya la faceta del Ferres poeta, a la que como veremos para terminar este capítulo se dedicó especialmente en la última etapa de su vida.

La censura política a las novelas de Antonio Ferres y las consiguientes publicaciones en el extranjero o las muy posteriores recuperaciones editoriales en España —ya en democracia— desordenan caprichosamente la cronología de una obra que, además, contiene ciclos estéticos tan diferenciados. Tanto es así que a la publicación de la barroca pareja de novelas *En el segundo hemisferio* (1970), antes citada, y *Ocho, siete, seis* (1972), que al igual que aquella narra los procesos mentales de su personaje principal<sup>57</sup>, siguieron en el género novelesco nada menos que *Al regreso del Boiras* (1975) y *Los años triunfales* (1978), las cuales constituyen, junto a la antes comentada *Los vencidos* (1962), toda una trilogía ambientada en la posguerra española: la serie «Las semillas». El matiz a propósito del género novelesco no

---

<sup>57</sup> Para un análisis pormenorizado de las temporalidades narrativas en *Ocho, siete, seis* de Ferres *vid.* el artículo del profesor Byron P. Palls, del Departamento de Lenguas Modernas de la Florida State University: P. PALLS, B. (1973). El tiempo en «Ocho, siete, seis» de Ferres. *Cuadernos hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica* (277-278), pp. 196-215. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-tiempo-en-ochosiete-seis-de-antonio-ferres-932253/>

es gratuito: en medio de ambas Ferres también publicó la colección de cuentos *El colibrí con su larga lengua y otras historias* (1977) y lo hace, por cierto, en la editorial Zero ZYX, heredera de ZYX, prohibida en 1969, vinculada al catolicismo obrero de base y cuyo nombre —en contraposición al del diario ABC— ya era toda una declaración de intenciones (“los últimos serán los primeros”)<sup>58</sup>. Volviendo a la trilogía «Las semillas», su trayecto editorial, además de desordenar estilísticamente la cronología de la obra de Ferres, corrobora que para él no fue más sencillo publicar hacia el final de la dictadura, período al que se suele atribuir un cierto aperturismo cultural: *Al regreso del Boiras* (antes titulada *Al regreso del Boila*) no le fue autorizada en 1961 pero tampoco cuando en 1973 intentó editarla Carlos Barral:

En el informe del censor, firmado en marzo de 1962, se resume brevemente el argumento —el regreso de un exiliado a su pueblo natal, en la provincia de Burgos, y los incidentes que tienen lugar a su alrededor— y se califica como “completamente inadmisibles, anti-régimen en grado superlativo e inmoral”, esto es, no publicable. Un segundo lector, como respuesta ante el recurso interpuesto por los interesados, deniega la solicitud de edición y suscribe que el libro “es abierto (*sic*) y claramente tendencioso desde el primero al último renglón” y que la imagen que ofrece de la actividad del bando nacional durante la Guerra Civil no es la correcta. Asimismo, el censor emite un inusitado juicio de valor sobre la editorial que avala la publicación, Seix Barral, al tildarla de “inequívocamente tendenciosa”, al no ser esta la primera ocasión en la que pretende que vean la luz las obras más hirientes del Realismo social de la época, “como si con ello buscara ir minando los fundamentos de la actual realidad política de España”. (Larraz y Suárez Toledano, 2017, p. 88).

---

<sup>58</sup> Para un repaso historiográfico de la editorial ZYX desde sus orígenes *vid.* ARAUS SEGURA, M<sup>a</sup> del Mar y SÁNCHEZ, A. (2015). Editorial ZYX, S. A. Editorial obrera contra el franquismo. *Social and Education History*, vol. 4, núm. 3 (ejemplar dedicado a octubre), pp. 260-286. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5238053>.

Fue publicada en Caracas en febrero de 1975, mientras que su primera edición española no llegaría hasta el año 2002. Si recordamos que *Los vencidos* fue editada primero en italiano, en traducción de Emilia Mancuso, y que el texto en español no pudo ser publicado hasta 1965 y en París, *Los años triunfales* (1978) es, en realidad, la primera —y por mucho tiempo la única— de las novelas de la serie en aparecer en España. Está dedicada, por cierto, a la memoria de Max Aub. Ya desde el título se parodia el triunfalismo del régimen nacionalcatólico del general Francisco Franco, cuyo lenguaje militar victorioso (una victoria hacia dentro, frente a la llamada “antiEspaña”) contrasta con la miseria descrita desde la primera escena de la narración:

Aquí me encuentro. Catalina está de pie en la tienda de comestibles vacía, con las anaquelerías cubiertas de pegajoso polvo, en la que hace tres interminables años —triumfales ya— no se vende nada. Es la tienda en donde vivimos desde que evacuaron las ruinas de la otra casa, después del bombardeo. (Ferres, 1978: p. 11).

La acción queda ubicada así en el período inmediatamente posterior (en torno a 1942) al desenlace de la guerra. Sin embargo, un par de escenas después, algunos detalles históricos indican que también en esta novela Ferres se vale de los saltos temporales:

Pero en seguida cruzo delante de los bloques, como colmenas, de apartamentos modernos que hay cerca de algunos pueblos, y leo los letreros «ESPAÑA ES DIFERENTE» que ha mandado escribir el ministro Fraga, y noto que la carretera está muy bien pavimentada y limpia. (Ferres, 1978: p. 20).

De este modo, “los años triunfales” a los que hace referencia el título son todos los del franquismo, con sus diversas evoluciones, y no solo los inmediatamente posteriores a la

guerra, dado que su autoproclamada legitimidad residiría, precisamente, en el triunfo bélico —y la posterior represión— derivado del golpe de Estado contra el gobierno de la II República. Esa otra España, aunque suprimida, permanece en las menciones de algunos personajes de Ferres: “Y que hace falta dinero para el tren, que los trenes no son de uso gratuito como en el socialismo aquél del que inventaba cosas el abuelo” (Ferres, 1978: p. 26). Esa presencia latente, más o menos fantasmal o sutil, del golpe de Estado, del conflicto bélico, e incluso concretamente de la España derrotada, es recurrente en numerosas novelas del medio siglo. Fuera a causa o no de evitar la censura, la elipsis es un recurso narrativo que demanda participación de los lectores, que han de completar los vacíos con sus propios conocimientos e imaginación. A este respecto de las elipsis, los huecos y los silencios, resulta oportuna una disquisición aquí en la que referirse a las diferentes lecturas críticas que, gracias a esos vacíos, recibió *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio<sup>59</sup> —compañero de generación de Ferres pero, como se verá posteriormente en este trabajo de tesis, vinculado a otro grupo madrileño, el de *Revista Española*— en el momento de su publicación, cuando fue integrada en la órbita del llamado realismo social o crítico y las de tiempo después, cuando aquella narrativa “de la berza” ya estaba desprestigiada. Sobre esta reinterpretación crítica ironiza Constantino Bértolo:

---

<sup>59</sup> Sirva como curiosidad, a propósito de Rafael Sánchez Ferlosio y los títulos vinculados al mundo del trabajo, la anécdota sobre una novela inédita suya que menciona Juan Goytisolo en su texto autobiográfico *Coto vedado* (1955): “Mientras yo consagraba mis energías a la novela apalabrada con Lara —con cuyo adelanto contaba para retornar a París, Ferlosio me confió el manuscrito de una obra suya, de concepción un tanto kafkiana, que quería someter asimismo a la consideración de Planeta. *El fontanero* —así se titulaba la novela— era probablemente un simple hito en el camino que debía conducir de *Alfanbui* a la aventura portentosa de *El Jarama*; pero, aun teniendo en cuenta su índole de obra menor, despuntaba por su agudeza, rigor e ironía en el baldío panorama español del momento. Meses después, cuando Ferlosio había dado carpetazo a su idea de publicarla, los dos intercambiamos confidencias sobre nuestras respectivas entrevistas con el editor. En el caso de *Duelo en el paraíso*, aquél me había prevenido con su sevillanísimo acento de que el tema de los niños no era comercial; con todo, me aconsejó que la presentara a su premio y se comprometió gallardamente a publicarla. La plática con Ferlosio, referida por éste, fue más sabrosa y coloreada: Lara le acogió con un solemne «usted escribe bien; pero que muy bien; ¡hasta que demasiado bien!» y, tras darle unos buenos consejos en achaque de picardía novelesca, le había asegurado que con ellos podría convertirse algún día en un émulo digno de Pombo Angulo.” (Goytisolo, 1955, p. 220).

Cuando tras ganar el Premio Nadal, se publica en 1956, fue acogida por la crítica más prestigiosa catalogándola de novela de excepcional relevancia y mérito literario. «Fue Castellet —recordará el propio Ferlosio muchos años después— el que, con una crítica pronta, autorizada y entusiasta, levantó esa liebre ficticia de canódromo como una liebre viva, saludándola como la gran novela realista del antifranquismo». Esa ficción interpretativa o ese malentendido —el incluirla dentro del realismo crítico emergente— del que hablan otros críticos son hoy lecturas absolutamente rechazadas por la crítica más crítica, que, al menos desde que la novela realista de los cincuenta cayó en desgracia estética, acudió presta a salvar *El Jarama* y a Ferlosio de cualquier tentación o veleidad realista. Pronto, por ejemplo se la exculpó de la posible alusión del título a los episodios bélicos que en el entorno del Jarama se produjeron para, apuntando por arriba y aprovechando que los ríos pasan por Heráclito y Manrique, hablar de su alta y fluvial capacidad simbólica como río de la vida y de la muerte, obviando en lo posible el rol de telón de fondo o coro civil de las escenas que se desarrollan en el merendero mientras los jóvenes protagonistas se instalan a la orilla del río. Una vez descontaminada de cualquier contacto con la *berza narrativa*, la crítica más crítica pasó a divinizar la novela en cuanto «objeto verbal cuyo fin es cumplirse a sí mismo sin ninguna razón superior o anterior de ser». Una novela donde el lenguaje habla, sin romperse ni mancharse, consigo mismo. Inmanencia y tautología. (Bértolo, 2021: pp. 89-90).

Pero, sin negarle esa condición de ejercicio lingüístico virtuoso, Bértolo no la reduce a eso ni considera frutos del inocente azar sus concretas elecciones narrativas:

Es lenguaje en marcha, como toda literatura. Es el diccionario hecho carne, palabras en busca de significado, acción creando sentido. Obvio que está ese magistral oído que cobra apariencia de magnetófono. Pero *El Jarama* es, ante todo, una novela. Alguien, el autor, es el dueño del magnetófono, y ese autor es quien decide llevarlo allí ese día concreto —un

domingo del verano a principios de la década de los cincuenta en Madrid—, quien decide dejarlo en manos de un narrador que lo desplaza de un sitio a otro, del merendero a la orilla del río, de la orilla del río al merendero. (Bértolo, 2021: pp. 90-91).

Y entre esas elecciones del narrador construido por Sánchez Ferlosio para *El Jarama* están, como señala Bértolo en su reseña, los trabajos y dedicaciones de los personajes (quizá sin interés para los críticos que eluden estos aspectos de la novela) que participan de la historia:

Una novela es siempre la historia que transmite un narrador. Un narrador que nos hace oír y ver —caras, movimientos, ropas, paisajes—, y que, al meternos dentro, nos hace compartir una experiencia que vemos, oímos y recreamos desde el interior de esa industria, lingüística por supuesto, que llamamos «novela». Porque alguien escribe y elige un narrador. Y el narrador de *El Jarama* no sólo se «con-forma» en el grabar conversaciones. [...] El narrador, cierto, no se mete en los pensamientos de los personajes, deja que actos y palabras hablen solos. Nos deja leer esos hechos, esas voces, esos silencios. [...] Y es obvio que detrás y delante, debajo o encima del habla hay relaciones humanas, relaciones sociales. [...] Y el trabajo —«que lo único es estar deseando marcharte»— también habla, y el «antes de aquello» y que alguien diga que «lo primero que se les ocurre a todos los que hablan de la buena vida es que venga un tío a limpiarles los zapatos» también algo dicen sobre el qué de la novela. [...] Quizá hoy, para tratar de acercarnos a esta novela, lo mejor sea preguntarse acerca del posible o imposible interés que pueda despertar en los lectores y lectoras asistir a las vidas de unos personajes, banales según la crítica más crítica, muchos de apenas veinte años, asalariados y asalariadas en talleres o tiendas del Madrid de los años cincuenta. Porque ¿desde qué órdenes angélicos se puede hablar de la banalidad de las vidas que esos personajes nombran y representan? (Bértolo, 2021: pp. 91-92).

Con todo, en la lectura de los censores a menudo los árboles no dejaban ver el bosque, como en el siguiente extracto del expediente a *El Jarama* a manos del lector Javier Dieta, recuperado por los investigadores de la censura editorial en España, Fernando Larraz y Cristina Suárez Toledano:

La novela se detiene en la descripción —realísima— de esas diez horas que los excursionistas pasan a orillas del río. El aburrimiento se rompe con la tragedia. Una de las chicas se ahoga. No hay más. Algo así como si se hubiese tomado en cinta magnetofónica aquellas conversaciones, todos los gritos, canciones, toda clase de ruidos, etc. etc. Ahí debe estar el valor de la novela. Abundan los tacos que no considero suprimibles, aunque me parecen de muy mal gusto<sup>60</sup>.

La alusión al “aburrimiento” al referirse a *El Jarama* no es exclusiva de la estrecha lectura de Dieta; así recoge Bértolo este lugar común en su ya citada reseña, con su reconocible ironía:

En un manual sobre la historia de la literatura española dedicado al siglo XX, su autor — diremos los supuestos pecados, pero no el nombre de los presuntos pecadores—, hablando del realismo de la novela española de los años cincuenta —«en su mayoría aquellas novelas eran técnicamente insignificantes»—, en las páginas referidas a *El Jarama* se despachaba afirmando: «El hecho de registrar con una paciencia increíble las conversaciones insignificantes de una serie de personas carentes de todo interés hace que nos sintamos, sin duda de un modo deliberado, ante una de las obras más aburridas de toda la historia de la

---

<sup>60</sup> Expte. 56-252: *El Jarama*, Rafael Sánchez Ferlosio. AGA 03 (50) 21/11319 (citado en: LARRAZ, F. y SUÁREZ TOLEDANO, C. (2017). «Realismo social y censura en la novela española (1954-1962)». *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas* (Departamento de Literatura Española. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba), vol. 5, diciembre de 2017, (pp. 66-95). Recuperado de: <http://www.creneida.net/revista/creneida-5-2017/realismo-social-y-censura-en-la-novela-española-1954-1962-fernando-larraz-y-cristina-suárez/>).

novela». Leamos bien: no es que a Rafael Sánchez Ferlosio le haya salido una novela aburrida [...], sino que deliberadamente ha querido aburrirnos. Para entendernos, viene a decir: la novela puede que sea soporífera, pero no se puede dudar del talento de su autor. Y no se crean que este juicio es algo excepcional en la crítica española. Lo de «anodina», «trivial» o «aburrida» no es calificación inusual. (Bértolo, 2021: p. 89).

De vuelta al ciclo narrativo «Las semillas» —formado por unidades novelescas independientes—, en él Antonio Ferres aún conserva de *La piqueta* aquel interés por la cotidianidad de las llamadas clases trabajadoras madrileñas, que se filtra en las preocupaciones concretas de sus narradores:

Salimos a la calle. Me doy cuenta ahora de que es domingo. La gente tiene esa cara de dormida del domingo, de haberse quedado dormidos todos en misa o después de comer garbanzos o lentejas, como yo comí, a las dos y media de la tarde, y de seguir dormidos en un limbo de ruidos lejanos de tranvías. (Ferres, 1978: p. 29).

Una vez más en el caso de Ferres cuesta aceptar que se le asociara a aquella etiqueta crítica que redujo el realismo social a novelas y novelistas “de la berza”. Asoma de nuevo una vocación poética que cristalizará en la publicación de poemarios en su vejez. El arranque del capítulo 5 de *Los años triunfales*, por ejemplo, es una muestra de progresiva oscuridad del lenguaje del narrador con objeto de velar una escena sexual, en lo que recuerda —en versión moderada sin neologismos— al célebre capítulo 68 de la *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, en el que también lo inefable agota el lenguaje mismo —“Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes...” (Cortázar, 1963: p. 488)—:

Tengo que contener el relámpago terrible de placer, sujetar su luz entre mis cegados ojos, alargar mi espera mientras, sin separarnos en lo más vivo e insumiso y ardiente, nos abatimos uno a cada opuesto lado de la cama, rompiendo entrambos el cuerpo doble y el cuádruplo juego de extremidades que hemos venido siendo durante mucho rato, que ya fuimos mientras me alegraba pensar riendo en un ágil caballo blanco, y que aún briosamente piafa con esta risa. (Ferres, 1978: p. 59).

En *La vorágine automática* (1982) Ferres continúa la senda ya apuntada con *En el segundo hemisferio* (1970), esta vez con una novela de campus protagonizada por un joven profesor español en una universidad estadounidense en la que entra en contacto con el movimiento antibelicista, el budismo o el consumo de LSD. En paralelo a la obra de esos años de su compañero y amigo Jesús López Pacheco, para el crítico Santos Sanz Villanueva se trata de “la respuesta del autor a la deshumanización y mecanicismo del mundo moderno” (Sanz Villanueva, 2010: pp. 209-214). Por su empleo del material explícitamente biográfico del propio Antonio Ferres (quien se exilió a mediados de los sesenta y fue profesor de literatura en varias universidades), se trata, además, de un ejercicio de literatura autobiográfica precedente a la posterior moda de las llamadas —no sin imprecisión— autoficciones o literaturas del yo, por otra parte presentes ya en Petronio o en la tradición picaresca, por dar ligeramente cuenta de su antigüedad.

Su cuestionamiento a la deshumanización en la sociedad contemporánea a la que se refería Sanz Villanueva perdura en *La muerte reincidente* (1990), tras casi una década de Ferres sin publicar novelas, y esta vez cultivando el género de terror o de fantasmas. Ferres continuó publicando poesía, cuentos, incluso alguna obra de teatro, pero no volvió a publicar novela hasta más de una década y media después, con *Crónica de amor de un fabricante de perfumes* (2006). Aquí resulta llamativo, tras su exilio y su giro creativo hacia la experimentación formal tanto

con el lenguaje mismo como con los subgéneros, su recuperación —ya en la España democrática— de su primera poética, la de su novela *La piqueta* (1959). Como si su exilio biográfico también lo hubiera sido creativo hasta el regreso a su país, que por otra parte ya era otro y que, por su propio proceso modernizador<sup>61</sup>, tampoco le tenía reservado a su obra un espacio predilecto del campo literario: como se citaba anteriormente, Ferres le dijo al escritor Isaac Rosa a propósito de su novela *El vano ayer* (2004) que aquella “era el tipo de novela que habrían escrito ellos si les hubieran dejado seguir escribiendo y evolucionar; si no los hubieran expulsado de la literatura” (Camero, 2011). Como en *La piqueta*, Ferres relata en *Crónica de amor de un fabricante de perfumes* una historia de amor, en esta ocasión la clandestina relación de Audelina, joven abandonada en un convento de monjas donde la esclavizan, y José, técnico de una fábrica de perfumes, en el Madrid de finales de los cincuenta, un ambiente de escasez y represión que pone trabas a su libertad y del que habrán de huir.

Testimonio de aquellos años de posguerra es también el texto autobiográfico definitivo de Antonio Ferres, sus *Memorias de un hombre perdido* (2002) que, en palabras del crítico y editor Constantino Bértolo, “es un libro que extraña por lo triste, de una tristeza amable, gentil, delicada e indefensa” (Bértolo, 2021: p. 176) y “un libro para ver y comprobar los poderes y límites de la literatura, que no es poco. Memoria desde un otoño en el que todavía habitan aires de primavera” (Bértolo, 2021: p. 177). El crítico Alberto Olmos, en reseña a su más reciente reedición, también alude a la particular tristeza sin impostura de estas memorias de Ferres:

---

<sup>61</sup> *Vid.* el capítulo dedicado al análisis del «discurso de la modernización» en el ensayo *El PCE y el PSOE en (la) transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político* de Juan Antonio Andrade Blanco: “El nuevo discurso de los socialistas, aquel que los llevó al gobierno de la nación y que blandieron durante buena parte de sus años en la Moncloa, pivotó sobre un concepto a veces latente y otras muchas expreso: el concepto de modernización” (Andrade Blanco, 2012: p. 392); “el discurso de la modernización realzó los valores de la secularización, la innovación y la europeización, pero estos valores, en un contexto de acelerada desideologización y pragmatismo, cobraron una expresión más extrema, la del descreimiento, la tecnocracia y el eurocentrismo” (Andrade Blanco, 2012: p. 398).

tiene algo de los *Diarios 1984-1989* de Sandor Marai, y eso es decir mucho a su favor. Tiene esa tristeza, esa falta de ambición que nos deja a solas con un señor que nos cuenta, pura y sincera, su vida. No son edades, los 70, para buscar premios o lectores, y hay ahí, en ese escribir ya como para uno mismo, un ascetismo y una limpieza moral impresionantes. (Olmos, 2023).

Como ya ha sido aquí apuntado, a partir de finales de la década de los noventa, a sus 73 años, Antonio Ferres comienza a publicar poesía —*En la inmensa llanura* (1997), *La inmensa llanura no creada* (2000), *La desolada llanura* (2005)...—, “una poesía de gran fuerza juvenil a pesar de los años de quien la escribe” en palabras de su biógrafo García Olmedo, y lo hará hasta el final de su vida, en abril de 2020. Así lo prueba este poema de Antonio Ferres de marzo de 2020 en el que recoge la pandemia mundial de coronavirus:

#### **AÑO 2020**

*Por las arboledas del Tamarit  
han llegado los perros de plomo...*

*F.G.L.*

Habíamos olvidado  
que a pesar del buen augurio  
de los idus de marzo  
ese día asesinaron a César.

Pero sobre todo habíamos olvidado  
que era el equinoccio de primavera  
—cuando las noches se hacen iguales  
a los días—

Sabíamos que en los parques cerrados  
no podían entrar los niños  
por la gran epidemia del coronavirus  
que parecía asolar el mundo

pero que dentro retoñaban los árboles  
y revoloteaban las mariposas.

Teníamos miedo  
aunque en lo hondo de la memoria  
sabíamos todos los hombres  
que pronto triunfaría la vida

y que las ciudades arderían de festejos<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Zendalibros.com (2020). Un poema inédito de Antonio Ferres. *Zenda. Autores, libros y compañía* (9 de abril de 2020). Recuperado de: <https://www.zendalibros.com/un-poemas-inedito-de-antonio-ferres/>

## 2. 5. 2. LAS GRANDES CONSTRUCCIONES DEL DESARROLLISMO FRANQUISTA: *CENTRAL ELÉCTRICA DE JESÚS LÓPEZ PACHECO*

El barrio de Cuatro Caminos, en Madrid, fue el de la última vivienda de Antonio Ferres y, también, casualmente, el que vio nacer el 13 de julio de 1930 a su compañero de generación Jesús López Pacheco. Sin embargo, su infancia la pasó en sucesivos pueblos debido a la profesión de su padre, obrero montador de centrales hidroeléctricas. A él y a su madre está dedicada su primera novela, *Central eléctrica* (1958), con la que fue finalista del premio Nadal de 1957: “A mi padre, que ha trabajado toda su vida haciendo luz. A mi madre, para que deje de temer a la oscuridad” (López Pacheco, 1958: p. 9). En sus ‘Cuatro notas a manera de epílogo para el curioso lector’ (1981), el propio López Pacheco reconoce la deuda que su novela tiene con sus padres:

su tema nació de la experiencia familiar, de la experiencia de mi familia, quiero decir, y de las confusas vivencias que yo recordaba. Tuve dos asesores sin los cuales mi novela muy probablemente no habría sido escrita: mis padres. Con toda justicia, pues, además de a mi mujer, se la he dedicado a ellos, dándole carácter de homenaje a la dedicatoria. En el aspecto técnico, la ayuda de mi padre fue insustituible durante la documentación e incluso durante la composición. Ahí están, como testimonio de todo esto, los personajes del señor Lobo y la señora Lobo, con sus esperanzas y frustraciones, con sus psicologías (que pocos críticos han señalado, acaso por tratarse de psicologías de trabajadores), con su pequeña odisea de familia asalariada que constituye uno de los núcleos de la novela. Este episodio —el marido trasladado de una central en construcción a otra central en construcción; la mujer haciendo la mudanza tras él poco después, en camiones cargados con los hijos, los muebles, los utensilios...—, este episodio, digo, está reconstruido sobre la experiencia familiar, la cual

ocurrió en plena guerra civil; en la novela, en cambio, está situado, cronológicamente, poco antes del comienzo de la guerra civil, momento histórico en el que termina la acción narrativa. (López Pacheco, 1984, p. 278).

Unos años después, en su poemario *Canciones del amor prohibido* (1961), volvía a dedicar un texto a su padre. En él, López Pacheco estableció un hilo orgulloso, una tradición, entre las creaciones manuales del padre obrero y las del hijo poeta, entre aquellas herramientas y estos versos:

### **A mi padre**

Padre obrero: de tu trabajo vengo,  
de tu ascensión a mano dura y dura  
por la vida. Mi grito de poeta,  
mi vida de hombre claro y enfrentado,  
vienen de ti, de tu sudor de oro.  
Tengo mi infancia en la memoria llena  
de tus manos de hombre manejando  
las herramientas: curvos alicates,  
limpio martillo, sierra sonriente...  
Mis versos ya nacían de tus dedos,  
de cada movimiento creador.  
¡Cómo las herramientas cantan claras  
en las manos! Su ruido me acompaña  
como una gran canción inolvidable.  
Acero de la sierra, espejo mío:  
dame la imagen de mi padre obrero,

cuéntame su fatiga y su trabajo,  
repíteme su gesto sacudiéndose  
la gota de sudor que le nacía  
como una idea pura de la frente.  
Boca del alicate: muerde el verso  
para que salga de mis manos como  
un trozo de metal, un duro alambre  
trabajado. Martillo: di que sí,  
dale tu golpe afirmativo al verso  
de mis manos. ¡Queridas herramientas!  
¡Emblemas del escudo de mi casa!  
Más orgullo que el mío, pocos hijos  
pueden tenerlo por su origen. ¡Obrero  
que supiste subir a mano honrada,  
obrero de la luz y padre mío,  
padre de mis hermanos y mi pluma,  
y abuelo de mi hijo y de mis versos<sup>63</sup>!

*Central eléctrica* además está dedicada, desde su estructura, a aquellos pueblos transformados por la industria hidroeléctrica<sup>64</sup>; la novela se compone de tres partes: ‘Aldeaseca’, ‘Saltos de Aldeaseca’ y ‘Nueva Aldeaseca’.

---

<sup>63</sup> LÓPEZ PACHECO, J. (2013). *Entre los poetas míos...* (Colección antológica de poesía social), vol. 23, p. 7, Biblioteca Virtual Omegalfa.

<sup>64</sup> La investigadora Ana Fernández-Cebrián (Columbia University: Department of Latin American and Iberian Cultures), quien en su libro *Fables of development: capitalism and social imaginaries in Spain (1950-1967)* —de próxima aparición en el mismo año 2023 en que se concluye este trabajo de tesis— investiga la narrativa de ficción de las décadas de los cincuenta y sesenta en su relación con el paso de la autarquía al desarrollismo, ha participado en el volumen colectivo *A companion to spanish environmental cultural studies* (2023) con un capítulo —«Roots under the water: dams, displacement, and memory in Franco’s Spain (1950-1967)»— dedicado a aquellos textos literarios, entre ellos la novela *Central eléctrica*, que relataron (y documentaron) las consecuencias de la política hidráulica del régimen:

Un año antes de aquel premio Nadal, López Pacheco fue uno de los organizadores del Congreso Universitario de Escritores Jóvenes, que sería cancelado. Participó en las protestas universitarias conocidas como los sucesos de 1956<sup>65</sup>, en las que fue detenido y encarcelado. En 1949 había ingresado en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, en la que se licenció con una tesis sobre Pedro Salinas y, en 1952, había obtenido el accésit del Premio Adonáis de poesía con el poemario *Dejad crecer este silencio* (1953). A propósito de este libro contó su compañero de estudios, el filólogo Ignacio Soldevila, que “en octubre de 1954, al entrar los estudiantes de quinto año de Filología Románica en las aulas, llevábamos todos bajo el brazo un librito titulado *Dejad crecer este silencio*” (Soldevila, 1985). Regresará a la poesía con un poemario, *Mi corazón se llama Cudillero* (1961), que resulta oportuno mencionar en este trabajo de tesis por estar dedicado a la labor

---

“During the 1950s and 1960s, writers with different political leanings created stories about the social and natural consequences of this model of hydraulic capitalism, a form of extractive economy that revolves around the (dis)possession of the territory and natural resources by the State and electricity companies. In their narratives, the writers portrayed how the vision of the “colonizers” of the Francoist administration (hydraulic engineers, government officials, companies, etc.), as well as that of the workers and inhabitants of the affected areas, were negotiated in a process in which entire communities were disciplined and controlled through water management. This essay introduces some discussion about individual and collective resistance that denounced the socio-environmental consequences of the dominant hydraulic paradigm in novels and short stories of writers such as Severiano Fernandez Nicolas (*Promised Land/Tierra de promision*, 1952), Eulalia Galvarriato (*Roots under Time/Raíces bajo el tiempo*, 1953), Ana Maria Matute (*The Dead Children/Los hijos muertos*, 1958; *The River/El río*, 1963), Jesus Lopez Pacheco (*Power Plant/Central eléctrica*, 1958), Miguel Signés (*Dam/Pantano*, 1966), and Santiago Lorén (*The Dam/El Pantano*, 1967). [...] The literature written during the period between the departure from economic autarky and the implementing of the First Economic and Social Development Plan (1964-1967) may be considered as an archive of the collective memory pertaining to the resistance to hydraulic projects in Spain. These literary works, depicting the ways in which people were forcibly removed from their lands, their roots destroyed, brought to public attention questions which are still debated today, about the meaning of sustainability, biodiversity, and the notions of «common good» or «general interest.»” (Fernández-Cebrián, 2023: pp. 55-60).

<sup>65</sup> Un manifiesto firmado por Javier Pradera, Enrique Múgica y Ramón Tamames —posteriormente tres destacados actores en la llamada Transición y del nuevo paisaje político a partir de 1978— promovía la constitución de un Congreso Nacional de Estudiantes, enfrentando al oficialista Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU), creado por Falange Española. En las elecciones de febrero de 1956 fracasaron las candidaturas oficiales del SEU, por lo que fueron anuladas por su jefe en Madrid, desatando la primera manifestación de estudiantes del período franquista, estudiantes que fueron asaltados y agredidos por grupos de falangistas y entre los que hubo detenciones, como la del propio López Pacheco.

de los pescadores del mar Cantábrico —como la novela *Gran Sol* (1957) de Ignacio Aldecoa—, en una jornada infructuosa:

### **La mala pesca**

Al alba salió a la mar,  
al alba, la barca sola;  
iba saltando y saltando  
la barca, de ola en ola.

¡Ay! Pescadores curvados...  
vacía salió la red.  
Curvados, los pescadores,  
la van a echar otra vez.

Aro sobre el horizonte  
de un mar vacío de peces.  
El mar se ríe de verles largar  
la red tantas veces.

La barca volvió a su puerto  
sin una sola sardina,  
con hombres que no han ganado  
la leña de su cocina<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> LÓPEZ PACHECO, J. (2013). *Entre los poetas míos... (Colección antológica de poesía social)*, vol. 23: p. 29, Biblioteca Virtual Omegalfa.

O este otro poema amoroso, en el que asume el punto de vista de la pareja que habla a su madre (en la tradición de las jarchas) mientras espera angustiada en tierra al mozo que sale a la mar:

### **Canción de la novia del pescador**

A la pesca del atún  
se van los mozos,  
que no se enfade la mar  
y vuelvan todos.  
¡Ay, madre, que se me va  
que se me marcha mi novio!  
De la pesca del atún  
vendrán los mozos.  
Y traerán los barcos llenos  
de peces de oro.  
¡Ay, madre, me casaré,  
si quiere el mar, en otoño<sup>67</sup>!

*Central eléctrica* —como *La zanja* (1961) de Alfonso Grosso o *La mina* (1959) de Armando López Salinas—, aunque con algún antecedente en la década de los treinta<sup>68</sup>, forma parte de

---

<sup>67</sup> LÓPEZ PACHECO, J. (2013). *Entre los poetas míos...* (Colección antológica de poesía social), vol. 23: p. 11, Biblioteca Virtual Omegalfa.

<sup>68</sup> Para Gil Casado, en su ensayo sobre *La novela social española, La turbina* (1930) de César M. Arconada —que transcurre en 1910— es una inspiración indudable, tanto en el tono poético como en “los paralelismos entre día-progreso, progreso-luz, oscuridad-atraso, atraso-noche” (Gil Casado, 1968: p. 10 y pp. 132-133), para la escritura de *Central eléctrica*; del mismo modo, los autores de la *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* localizan ahí un probable antecedente (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1978, vol. II: p. 520).

una nómina de novelas del medio siglo XX de la literatura española que, en conjunto, parecen responder a un proyecto documental<sup>69</sup> de aquel momento histórico: dar cuenta de la transformación en el mundo del trabajo y sus consecuencias (urbanísticas, sindicales, políticas) del llamado proceso de desarrollismo en el que se dejaba atrás una economía con mayor peso de la agricultura y lo rural en beneficio de la industria y lo urbano (aunque sobre todo, gradualmente, de los servicios derivados de la apertura al turismo exterior).

Atendiendo a esta corriente literaria de la generación del medio siglo, pero también al posterior interés por los conflictos derivados del trabajo precario, devaluado y escaso, en la literatura española inmediatamente posterior a la crisis financiera global de 2008, es posible concluir que el trabajo y sus derivadas se han convertido en material narrativo en la literatura española contemporánea particularmente en los períodos en que ha sufrido transformaciones radicales, que afectaron a su naturaleza misma y que distorsionaron las expectativas y seguridades tradicionales de los trabajadores, esto es, de los personajes de estas novelas.

Más allá del tino a la hora de precisar el contexto sociológico en que obras como *Central eléctrica* fueron escritas y publicadas —creadas o producidas, según la sensibilidad crítica—, lo que hay en juego al no reducirlas a una mera denuncia del atraso de la España rural y desindustrializada sino también a un retrato del novedoso paisaje desarrollista del franquismo en mutación de los sesentas —un atento retrato del cambio en ciernes— es su modernidad como novelas; la caducidad de su interés. El investigador David Becerra Mayor considera que ignorar que son novelas publicadas en la órbita del Plan de Estabilización (1959) que acaba con la autarquía franquista, es uno de los lugares comunes críticos que ha contribuido al descrédito y olvido de muchos de estos textos:

---

<sup>69</sup> De un modo equivalente al especial interés que tendrá años después, durante la Transición, el cine documental: *El desencanto* de Jaime Chávarri (1976) o *Después de...* (*No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado*) de los hermanos José Juan y Cecilia Bartolomé (1983), por citar dos ejemplos memorables.

Se dijo que, si bien esta estética podía funcionar en un contexto de subdesarrollo y pobreza, como era el que definía la España de posguerra, una vez superado el retraso con la puesta en marcha del Plan de Estabilización que pone fin al fallido sistema autárquico franquista, y la economía empieza a desarrollarse según las pautas del bloque capitalista occidental, la estética del realismo social perdía su razón de ser. [...] Si bien es cierto que son textos que atienden, en parte, a la miseria que asola la España de posguerra, sobre todo en las zonas rurales y tradicionalmente más desfavorecidas de la geografía española, [...] el desarrollo económico es su objeto literario. (Becerra, 2017: pp. 11-12).

En el caso de *Central eléctrica*, además, se da una especial autoconciencia de su propio proyecto narrativo (tanto en lo que concierne al texto mismo como a su contexto de publicación y posibles lecturas) por parte de su autor. Por ello, resulta apropiado tomar como punto de partida para el análisis de la novela sus ya antes citadas ‘Cuatro notas a manera de epílogo para el curioso lector’, firmadas en London (Ontario) el 14 de mayo de 1981.

En ellas revela, para empezar, que el título de la novela le debe más a las pautas del escritor ruso Antón Chéjov que, contra lo que pudiera parecer, a su obediencia a los postulados del llamado «realismo socialista» —“palabras que, separadas, me gustaban y me siguen gustando, y unidas sólo me molestan cuando las une un dogmatismo literario, ideológico y burocrático” (López Pacheco, 1984, p. 278)—. Según la recomendación de Chéjov habría que “poner a los cuentos o novelas el título más sencillo y que reflejara mejor el tema en su materialidad objetiva” (López Pacheco, 1984, p. 278).

López Pacheco también se posicionó en contra de una posible identificación entre él mismo y el personaje Andrés Ruiz, identificación tentadora por tratarse éste de un personaje “intelectual”. Sin embargo, como apuntaba la escritora Belén Gopegui en el arranque de su conferencia para la Universidad de California, en San Diego en 2006, acerca de escribir de política en una novela (*Un pistoletazo en medio de un concierto*), “un novelista no es sólo alguien

que cuenta cosas. Un novelista es también un catálogo de voces” (Gopegui, 2008, p. 11). La voluntad de López Pacheco con el personaje Andrés Ruiz consistía en construir —mediante la voz de este personaje, pero también en otros tantos aspectos de la novela— una dialéctica:

Este aspecto dialéctico se ve también, creo, en los conflictos interiores del personaje Andrés Ruiz, el ingeniero culto, «intelectual», rebelde e irónico respecto a su propia profesión y a su propia clase. Me ha sorprendido que algunos críticos vean una identificación total entre este personaje y el novelista, es decir, yo o el que yo era en los años cincuenta. Quizá sea mía la culpa —como novelista o como lector de mi propia novela—, pero yo —el yo que soy ahora— no lo veo así. Inevitablemente, algunas de mis ideas las expresé a través de Ruiz (pero esto es cierto también respecto a otros personajes); no obstante, mi propósito fue presentar una realidad conflictiva reflejada en los conflictos de una conciencia, y precisamente de una conciencia burguesa. Traté de crear un cierto distanciamiento, por ejemplo, en el explícito enfrentamiento de su mentalidad con la de un obrero progresista: cuando, en un pasaje, Andrés Ruiz, medio en serio, medio en broma, profetiza, muy dentro de su condición de ingeniero, una automatización tan absoluta que nos hará llegar a ser como hormigas, es juntamente ese obrero quien le responde con una frase que le deja muy pensativo: «No lo creo: el hombre es el hombre». Andrés Ruiz, hacia el final de la novela, aparece reponiéndose de su enfermedad, la tuberculosis, con la que intenté dar algo así como el correlato objetivo del punto culminante de su crisis; en estos pasajes hay una huella evidente —que quise que tuviera carácter de homenaje— del Thomas Mann de *La montaña mágica*. Junto a su nombre, quiero dejar constancia de los otros cuatro novelistas que, con sus obras, me estimularon a escribir *Central eléctrica*: son los de John Steinbeck, John Dos Passos, William Faulkner e Iván Bunin. (López Pacheco, 1984, p. 279).

Son esos conflictos de la conciencia de los personajes los que constituyen el principal motor narrativo de las novelas en las que el trabajo tiene un rol central, por encima de las diferentes

tramas (novelas de accidentes laborales o de formación y aprendizaje a través de vivencias con distintos amos o empleadores...), aspectos éstos que tienen más que ver con el valor documental de la novela social, y con su capacidad de dar cuenta de sucesos y costumbres (vinculadas a los puestos de trabajo) de una época determinada de la historia de España que con la novela obrera, a la que se podría considerar un subgénero de la novela política. Es en el tratamiento del tiempo del trabajo y en el retrato de una conciencia más o menos alterada por éste donde el texto narrativo ofrece sus más genuinas posibilidades. La conciencia del trabajador constituye el catalizador de la narración; una conciencia de un tiempo alienado y, por tanto, una conciencia paradójica y reelaborada por el novelista.

En la novela de López Pacheco la llegada de la luz eléctrica a Aldeaseca, por un lado, simboliza el progreso y la modernización prometidas, las riquezas por venir:

El Salto es el poblado de pabellones de madera que la empresa está construyendo para los empleados de la futura central eléctrica. Allí, Patricio, el del almacén, o Ramón, le hablan de progreso y de civilización. La luz eléctrica es el último invento de los sabios. Todos los pueblos que estén cerca de una central se harán ricos. No lo razonan, saben que se volverán ricos y nada más. «Todos tendremos luz eléctrica y casas grandes con buenos establos. Pagan muy bien en la presa.» (López Pacheco, 1958, p. 29).

Como se señalaba anteriormente, en la diferencia de clase entre los ingenieros y los trabajadores de la región va incorporada la tensión entre civilización y barbarie que someterá a conflictos de conciencia a personajes como Andrés, el ingeniero. La luz en la novela no es solo la luz material sino la llegada de la ley a Aldeaseca, el abandono de la ignorancia y el primitivismo por imposición; imposición que implica su propia dosis de barbarie y que, a la vista de los acontecimientos (una violación), no termina de funcionar. Así, las más

impresionantes construcciones del régimen franquista terminan por convertirse en símbolo de violencia soterrada, irresuelta y escondida tras la ingeniería. El pueblo, aunque renombrado Nueva Aldeaseca, conserva sus profundas inercias. Sobre él, ya al final de la novela, dirá un personaje: “Tener luz puede no significar nada. No se le da la luz a un pueblo sólo con hacer llegar a él la electricidad y con instalar bombillas e interruptores en todas las casas. [...] Necesitan también interruptores dentro del cerebro” (López Pacheco, 1958, p. 235). En el caso de la energía eléctrica, además, se trata de un fruto del trabajo presentado como místico<sup>70</sup> y en buena medida invisible —“Sobre las tapias, pasan sólo dos cables que se alejan en la noche, llenos de luz (López Pacheco, 1958, p. 237)—, en oposición a la materialidad terrenal de los frutos de la agricultura: “Estaba el misterio de la electricidad, de esencia desconocida, a pesar de que el hombre hubiera aprendido a extraerla de la naturaleza. Era un sentimiento casi religioso el que experimentaba ante la idea de arrancar la energía a un río.” (López Pacheco, 1958, p. 48).

Ese fascinante avance de la energía eléctrica, sin embargo, no está exento de contradicciones y no será a cambio de nada: el pueblo ha de ser inundado por el pantano y, durante la construcción de la central, morirán varios trabajadores. La elección de este tipo de construcción hidráulica para narrar la transformación del trabajo durante el proceso de desarrollismo franquista, hace de la novela de López Pacheco una especialmente frontal con la propaganda del régimen, recurrentemente orgullosa de los pantanos en sus canales oficiales.

Al igual que en otras de las novelas de la época aquí recogidas, como *La mina* (1959) de Armando López Salinas, las resistencias al cambio a menudo son encarnadas mediante personajes tradicionalmente dedicados a la agricultura, con un extraordinario apego por la

---

<sup>70</sup> En otro momento, referido a una tejedora, de nuevo aparece el trabajo como prodigio: “Es el milagro del trabajo, el milagro de las manos.” (López Pacheco, 1958, p. 85).

tierra en la que se criaron —“Se trabajan desde que uno es un crío y luego no se pueden abandonar por nada, se las toma cariño y no las cambia uno por nada. Yo no me iré.” (López Pacheco, 1958, p. 30) o “Satisfecho aquel odio, ahora lo vuelca contra los que le van a echar de sus tierras. En su cerebro, «tierra» significa todo.” (López Pacheco, 1958, p. 83)—. En tanto que novelas sobre la transición al desarrollismo, que su nudo narrativo acostumbre a recaer sobre las novedades propias de la transformación de las ciudades y del trabajo industrial no impide que su planteamiento inicial, el de la presentación de los personajes principales, se extienda en ambientaciones del campo y el trabajo agrícola, dándose así, en paralelo, la evolución de los personajes y la transformación de su medio. En *Central eléctrica* —en su capítulo VI— esa identificación de los personajes con su entorno llega al extremo de la antropomorfización<sup>71</sup> de la tierra —“Fue como herir la tierra con la azada sintiéndose uno herido y alegre, los pies cubiertos” (López Pacheco, 1958, p. 136)— y de la analogía del trabajo agrícola con las relaciones sexuales<sup>72</sup>. Todo ello es contado mediante el empleo de aliteraciones fonéticas y sinestesias<sup>73</sup> que conforman un estilo que guarda paradójicas semejanzas con el de la prosa falangista de exaltación joseantoniana:

---

<sup>71</sup> En otros tramos de la novela se aplicará el recurso de la antropomorfización sobre la propia central: “(...) donde los cables, gruesos casi como muñecas de un niño, dejan escapar minúsculos chorros de una intensa luz violeta” (López Pacheco, 1958, p. 234).

<sup>72</sup> No es este un recurso exclusivo de lo rural. En su análisis de *Roma, peligro para caminantes* (1968) de Rafael Alberti, el crítico Juan Carlos Rodríguez destacaba, en este mismo sentido, los versos «Oh Roma deseada, en ti me tienes / ya estoy dentro de ti, ya en ti me encuentras...»; «Ya estoy dentro de ti, ya a todas horas / en ti me muevo, nueva lengua tuya...»; «Roma te tiene ya, Roma te toma / preso de su dorada dentadura. / Quieres huir y Roma te tritura. / No ser, para que Roma no te coma...» (Rodríguez, 2001, p. 300).

<sup>73</sup> Atendiendo a los sentidos es *Central eléctrica* una novela ruidosa: “A lo lejos se oye un oscuro rumor de trabajo: taladradoras, hormigoneras, motores, camiones, grúas...” (López Pacheco, 1958, p. 79); “Aquel ruido continuado, subterráneo, lo llenaba todo. Nacía de la tierra acaso. Más que el ruido producido por los alternadores, parecía el de las raíces absorbiendo vida de la tierra húmeda, el de la savia al ascender por los troncos, enormemente amplificado por la resonancia del valle. Se oía vivir a las cosas, a las plantas y a los hombres desde kilómetros. Era un ruido de vida, bronco, alegre y trágico, a cada segundo muriendo y renaciendo a cada segundo. Lo producían los alternadores girando a miles de revoluciones por minuto. A todas las casas llegaba. Lo oían las mujeres mientras fregaban, cosían, hablaban: «Nuestros maridos, nuestros hijos y hermanos siguen trabajando. Nada pasa», quería decir. Los niños lo oían también, acostumbrados a él como a una manifestación de la naturaleza. No les impedía jugar, no les entristecía. Los alternadores eran seres míticos para ellos,

El cielo contempla con indiferencia el mito de los hombres y las azadas, de la tierra abierta y la semilla, del agua y la cosecha. Canta la chicharra marcando el ritmo a las azadas, y éstas entran en la tierra, chirrían, y sus chirridos son como carcajadas de una alegría total, alegría de macho que oye la protesta de la hembra. La tierra resiste, se abre, nota una herida en su cuerpo, luego cesan un momento los golpes, y, en seguida, un torso y unos brazos y una azada bajan rápidos, y ella siente cómo aumentan su dolor y su herida. Para los niños, en las espaldas de sus madres, el trabajo es sólo un balanceo, como si les acunaran en los brazos. No lloran, gozan sintiendo el calor y el del cuerpo de la de la madre. Huele todo a tierra abierta. La calma de la tarde, hecha de silencio y de luz caída, es interrumpida por los golpes de las azadas y el chirrido de las chicharras. El viento está parado. Acaso espera con asombro a que terminen su labor los hombres, la conjunción del hombre y la tierra, bajo la luz, sin ningún pudor, descubriendo hasta el más último y pequeño secreto de la vida en ella, algo inexplicable que puede sorprenderse mejor en un terrón de tierra que en cualquier otra cosa. Es la tierra, entregándose desnuda, sin el velo del viento, a la fecundación del hombre. Es la tierra, roja y seca, la tierra en cuanto vientre. Y el hombre trabajándola. (López Pacheco, 1958, p. 35).

---

tenían algo de monstruo gigantesco y algo de mago bueno repartidor de luz. Algunos domingos, después de la misa, iban de la mano de sus padres a verlos. Bajaban en el «plano inclinado» hasta el fondo del valle, al pie de la presa. El ruido deslizante por los cables de acero. El chirriar de las ruedas sobre las vías. La pequeña caseta gris, a mitad de camino, de la que salían hilos hacia arriba. Las finas tuberías que saltaban entre las rocas, apoyadas en soportes de madera o de cemento. Había algo irreal, extraño en aquel descenso. Crecía la presa, el ruido se hacía más potente y vibrado, iba adquiriendo una densidad maciza.” (López Pacheco, 1958, p. 101); “El ruido monótono, profundo, el ruido que hacía vibrar continuamente los cristales, el ruido que lo llenaba todo como una densa atmósfera, era para ellos familiar, sin dejar de ser algo extraordinario. Venía de todas direcciones, parecía ser mayor a cada instante, pero siempre era igual.” (López Pacheco, 1958, p. 102); “Los días de trabajo, iban y venían en torno a él obreros y técnicos, se oían ruidos metálicos, chisporroteos de soldados, y el edificio adquiriría una especie de vida sonora, una excitación inmóvil, cuyas vibraciones parecían escapar por el ala más próxima a la orilla rocosa, sin construir todavía [...] Golpes secos de martillos, rechinar de sierras, cortos y casi incoherentes diálogos de los trabajadores, subidos en bancos de madera” (López Pacheco, 1958, p. 183).

Esta clase de escenas y la representación del campo como generador y la ciudad como consumidora han permitido lecturas de la obra de Jesús López Pacheco tan contemporáneas como las de la escuela ecocrítica<sup>74</sup>. En este sentido cabe recordar que, en una nueva muestra de su propensión a la aportación de neologismos, López Pacheco acuñó el término «ecolopoesía».

La propia estructura de las novelas de la transición al desarrollismo, en las que como ya se ha dicho el paisaje agrícola suele ocupar un papel inicial en la narración, el del pasado irrecuperable y malogrado por las transformaciones técnicas, invitaría a la nostalgia y a la idealización (algo a lo que en ocasiones contribuye el poco antes mencionado estilo exaltado), si no fuera porque las condiciones de aquellos trabajos del campo tampoco eran, ni mucho menos, las mejores. Es más, en multitud de ocasiones —*vid.* las novelas *La mina* (1959) de Armando López Salinas o *Hemos perdido el sol* (1978) de Ángel María de Lera— el detonante de la acción (que implicará emigración, nuevos conflictos) reside en el deseo de algo mejor por parte de sus protagonistas; la huida de aquellas malas condiciones de jornales escasos, largos períodos de desempleo, desamparo. O, volviendo a *Central eléctrica*, la normalidad que suponía el trabajo infantil en la España de entonces:

Son arrugados surcos de frente pensativa, paralelos, pardos, los que van surgiendo bajo las azadas de Manuela, con su hijo de tres meses a la espalda, y de Emilio, y del pequeño. Los tres cuerpos se inclinan: menos veces y con más fuerza el de Emilio; nerviosa y rápidamente el de Manuela. El hijo de doce años clava su azada con prisa, girándole el mango entre las manos cada vez que la levanta sobre la cabeza. Sólo a veces, los tres cuerpos coinciden en

---

<sup>74</sup> *Vid.*, a este respecto, trabajos como «El compromiso ecológico en *Central eléctrica* de Jesús López Pacheco» de Naima Erraguig (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2018) o el volumen *Ecopoéticas. Voces de la tierra en ocho poetas de la España actual* de Candelas Gala (Ediciones Universidad de Salamanca, 2020).

sus movimientos recortados contra el cielo azul e impasible. [...] Los niños más pequeños quitan las piedras y los cardos. Trabajan todos. (López Pacheco, 1958, p. 34).

Los hijos de los obreros tienen un patrimonio léxico personal, pertenecen a un mundo propio no exento de fantasía y vedado a los otros niños y niñas. En la descripción de la vida de esos niños de la comarca florece especialmente la memoria personal del propio López Pacheco:

—Es de cemento, hijo.

Esto los tranquilizaba. «Cemento» era una palabra de prestigio en sus cerebros. Algo muy valiente contra lo que no se podía luchar. Para los hijos de los obreros, de los empleados y de los ingenieros del Salto de Aldeaseca, no existían hadas, duendes, princesas. Seres y cosas mucho más misteriosas y extrañas los sorprendían diariamente. Muchos habían nacido en el Salto. [...] Vivían en medio de lo colosal. Los gigantes de los cuentos hubieran resultado enanos para sus mentes acostumbradas a los cien metros de altura de la presa, a la extensión eterna del agua, a las máquinas enormes y gigantes que despedían aire caliente por sus rejillas, a la cascada del aliviadero, alta y espumeante. Las palabras que oían a sus padres eran mucho más asombrosas que las que podían leer en los cuentos: «alternadores», «revoluciones», «kilovatio», «amperios», «rotor», «estator», «turbina», «interruptor», «conmutador», «circuito», «alta tensión», «voltio»... Y siempre, mezclados a estas palabras, los números, el número mil, respetado por sus mentes, cuya experiencia les hablaba sólo de unidades, decenas y sólo alguna vez de centenas. Ciertas frases de sus padres les hacían gracia: «transformador de aceite». Aceite era lo que se usa para freír los huevos. Transformador...” (López Pacheco, 1958, p. 102).

En este sentido, en otro momento de la novela el personaje Emilio se refiere a la educación en la escuela como un lastre poco práctico para el trabajo manual:

—Padre, me han dicho que nos llevarán a la escuela —dijo el mayor.

Manuela le contó. Había un caserón grande y blanco que estaba vacío aún y que decían que era la escuela. Le habían dicho que, cuando llevaran un maestro, irían todos los chicos a aprender.

—A aprender, ¿qué? —quiso saber Emilio.

Manuela no sabía.

—A aprender qué sé yo.

—No les enseñarán a arar ni a sembrar, de seguro. (López Pacheco, 1958, p. 81).

Así, más bien se trata de novelas que, tanto en su documentación del estado anterior de las clases trabajadoras —mayoritariamente dedicadas a la agricultura— como en el de su posterior incorporación a las fábricas, minas y construcciones —“No son obreros, son campesinos que dejaron sus tierras por trabajar en la presa... Eso sólo se puede hacer con los obreros especializados ya o con mucha experiencia. No compensa hacerlo con esta gente” (López Pacheco, 1958, p. 36)—, parece concluir: a estos personajes, por un determinismo de clase, en uno u otro entorno irremediamente les aguardará la mera lucha por la existencia.

Tal determinismo, sin embargo, no exime de responsabilidad al antagonista de la narración, en el caso de *Central eléctrica* representado por el capataz encargado de la vigilancia<sup>75</sup> sobre los trabajadores:

---

<sup>75</sup> El filósofo Michel Foucault, en su estudio sobre el nacimiento de las prisiones *Vigilar y castigar* (1975), da cuenta de los sucesivos mecanismos de vigilancia y coerción sobre los individuos experimentados en hospitales, campamentos militares, escuelas y, por supuesto, talleres y fábricas. En su tercera parte, la dedicada al asunto de la disciplina, se refiere a la vigilancia en estos grandes centros de trabajo propios de la revolución industrial: “Es el problema de los grandes talleres y de las fábricas, donde se organiza un nuevo tipo de vigilancia que es diferente del que en los regímenes de las manufacturas realizaban desde el exterior los inspectores, encargados de hacer aplicar los reglamentos; se trata ahora de un control intenso, continuo; corre a lo largo de todo el proceso de trabajo; no recae —o no recae solamente— sobre la producción (índole, cantidad de materias primas, tipo de instrumentos utilizados, dimensiones y calidad de los productos), sino que toma en cuenta la actividad de los hombres, su habilidad, su manera de trabajar, su rapidez, su celo, su conducta. Y es también distinta al control doméstico del amo, presente al lado de los obreros y de los aprendices, ya que ésta se efectúa mediante empleados, vigilantes, controladores y contra maestres. A medida que el

—El capataz —siseó el de atrás sin levantar la cabeza.

Cuando cayó la carga de la vagoneta, Emilio vio, sobre el límite de la sombra que el muro proyectaba en el cemento, la silueta redonda de una cabeza asomada. «Se pasea por los andamios el cerdo ese.» Emilio sentía vibrar todos los músculos de sus brazos. La silueta desapareció. En los dos meses que llevaba trabajando no había podido dejar de odiarle. No podía resistir que un hombre estuviera vigilando su trabajo. Casi se había arrepentido de haber ido aquel día al Salto con el Tío Muelas. Recordaba a Patricio hablando sin parar, y al listero, y al contratista y al encargado. Todo, entonces, le asustó. Le hicieron poner la huella de un dedo al final de un papel y al día siguiente empezó a trabajar. Los primeros días fueron horribles. Le dolían los brazos y la cabeza, todo el día unido a aquel aparato que no hacía más que vibrar. Pero su mujer había insistido tanto. [...]

—Si esto fuera su cabeza... — dijo. Y apretó con fuerza el vibrador.

---

aparato de producción se va haciendo más importante y más complejo, a medida que aumentan el número de los obreros y la división del trabajo, las tareas de control se hacen más necesarias y más difíciles. Vigilar pasa a ser entonces una función definida, pero que debe formar parte integrante del proceso de producción; debe acompañarlo en toda su duración. Se hace indispensable un personal especializado, constantemente presente y distinto de los obreros: «En la gran manufactura, todo se hace a toque de campana, los obreros son exigidos y reprendidos. Los empleados, acostumbrados con ellos a una actitud de superioridad y de mando, que realmente es necesaria con la multitud, los tratan duramente o con desprecio; esto hace que esos obreros o bien sean más caros o no hagan sino pasar por la manufactura.» (*Encyclopédie*, artículo «Manufacture»). Aun cuando los obreros prefieran el encuadramiento de tipo corporativo en lugar de este nuevo régimen de vigilancia, los patronos reconocen en él un elemento indisociable del sistema de la producción industrial, de la propiedad privada y del provecho. A la escala de una fábrica, de una gran fundidora o de una mina, “los gastos se han multiplicado tanto, que la más módica infidelidad sobre cada renglón daría para el total un fraude inmenso que no sólo absorbería los beneficios, sino que provocaría la disipación de los capitales; [...] la menor impericia no advertida y, por este motivo, repetida cada día puede llegar a ser funesta para la empresa al punto de aniquilarla en muy poco tiempo”; de donde el hecho de que únicamente algunos agentes, que dependen de manera directa del propietario y sólo se dedican a esta misión, podrán vigilar “que no haya un solo céntimo gastado inútilmente y que no haya un solo momento del día perdido”; su papel será “vigilar a los obreros, inspeccionar todos los trabajos, enterar al comité de todos los hechos” [Cournol, *Considérations d'intérêt sur le droit d'exploiter les mines*, 1790, Arch. nac. A XIII]. La vigilancia pasa a ser un operador económico decisivo, en la medida en que es a la vez una pieza interna en el aparato de producción y un engranaje específico del poder disciplinario [Cf. K. Marx: «Esta función directiva, vigilante y mediadora se convierte en función del capital cuando el trabajo que está subordinado a él se vuelve cooperativo. En cuanto función específica del capital, la función directiva asume características específicas» (*El capital*, libro I, 4ª sección, cap. XIII)].” (Foucault, 1975: pp. 204-205).

—¿Qué? —dijo el que le había avisado antes.

—Nada, el maldito ese —dijo, no pensando en el capataz, o uniendo el odio que sentía por él al más viejo y nunca apaciguado que sentía por El Cholo. [...]

Sonó la sirena, y empezaron a morirse los ruidos de los vibradores, las hormigoneras, las vagonetas... Los obreros iniciaron el desfile por los andamios de los muros hacia las laderas del valle. El hueco entre los dos muros estaba en sombra. Las dos filas de obreros se movían, levemente ondulantes, por los andamios de la presa, que ya se alzaba varios metros sobre el fondo del cauce. (López Pacheco, 1958, pp. 44-45).

Las novelas llamadas sociales de los años cincuenta caen a menudo en un artificio narrativo muy propio de la época: el suceso<sup>76</sup>, que en el caso concreto de las novelas ambientadas en centros de trabajo con frecuencia se trata de un accidente laboral o una huelga de trabajadores. En el capítulo XIII de *Central eléctrica* sucede un accidente, tras una analepsis en forma de breve presentación biográfica de la víctima:

Antonio Rojo nació en un pueblo cercano del valle. Trabajó toda su vida en el campo, junto a su padre. No salió nunca de su pueblo. Un día llegó una camioneta. Les hablaron de la central y de la presa que iban a construir. Su madre le dijo: «Ganarás mucho dinero.» Su novia le dijo: «Nos casaremos.» Se subió a la camioneta. Pasaron dos años. Ganó dinero, no mucho. Se casó. Pronto iba a tener el segundo hijo. (López Pacheco, 1958, p. 69).

Como apunta Gil Casado en su ensayo sobre *La novela social española*, la construcción, que no se detiene, absorbe a los trabajadores accidentados de la obra:

---

<sup>76</sup> Rafael Sánchez Ferlosio renegaba de *El Jarama* (1955) en este sentido: «Hombre, la prosa está bien. Está bien de prosa y de figura y de metáfora. Pero no. Es un error poner un accidente, un hecho individual, que se ahoga una muchacha, eso pertenece a la crónica de sucesos. Los franceses dijeron que había alargado demasiado una anécdota para dar una visión panorámica de una situación. Y eso me parece muy mal de *El Jarama*.» (Rojo, 2017).

Apenas se inicia la construcción de la presa, un obrero cae en el cemento fresco, se hunde en él, y es sepultado por el hormigón que continuamente se vierte. La obra no para. Sobre él, sigue elevándose la presa; el muro de contención que protege el túnel de alivio explota antes de tiempo, matando a tres hombres; una de las compuertas de seguridad revienta, destrozando a dieciocho obreros; dos mueren electrocutados, dos sepultados vivos en el cemento. (Gil Casado, 1968: p. 137).

Esta inmisericorde absorción de vidas humanas, la deshumanización inherente a un productivismo exacerbado, recuerda al pantano de Olba de la novela *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes. También tiene que ver con el misticismo aparejado a la electricidad al que se hacía referencia anteriormente: las muertes en la central o en la fábrica son justificadas en virtud de un proyecto de país como lo eran los sacrificios a las divinidades o las bajas en la guerra en nombre de la madre patria: “La central es el santuario del dios de la electricidad, que exige víctimas, y el ruido que produce aquélla se interpreta como un himno en su honor.” (Gil Casado, 1968: pp. 139-140).

En otro momento, López Pacheco adopta el lenguaje de los titulares periodísticos conformando, por acumulación, una especie de frío collage para dar cuenta de la tragedia con un distanciamiento burocrático. En la secuencia, las cifras de las muertes de trabajadores quedan confundidas entre otros datos técnicos, deshumanizándolos (son, se diría hoy, sencillamente recursos humanos):

«Trágica catástrofe en la Central Eléctrica de Aldeaseca», «Dieciocho muertos al reventar una compuerta de la presa de Aldeaseca.» «El ruido del “reventón” se oyó a varios kilómetros» Siguió pasando hojas de prisa, leyendo sólo los titulares. «Más de seiscientos millones de metros cúbicos de agua saldrán por la compuerta reventada.» «Espectacular salvamento de

un obrero y un peón de quince años.» Leyó un párrafo: «La presa es de planta curva, con apoyos laterales, construida toda de hormigón (más de trescientas toneladas se han empleado hasta ahora), y su altura es, exactamente, de 98,30 metros. El presupuesto total de las obras es de 1.200 millones de pesetas, pero cada año se aumenta, debido a la subida de los precios de materiales y a otras causas. Se calcula que las pérdidas sufridas por esta catástrofe superan los cincuenta millones de pesetas.

La producción media anual, cuando estén en funcionamiento los cinco grupos, será de 350 millones de kilovatios hora anuales.

Hasta ahora han muerto en accidente de trabajo más de doscientos hombres, siendo lo normal en la construcción de una obra de estas características la pérdida de trescientos o cuatrocientos hombres.” (López Pacheco, 1958, pp. 199-200).

Especialmente hacia el desenlace de *Central eléctrica* va tomando protagonismo lo que podríamos calificar de personaje colectivo, un poco a la manera de *La vida de las abejas* (1901) de Maurice Maeterlinck:

Era todo el poblado como un gran panal múltiple, a cuyas abejas les hubieran sido cortadas las alas, el dinamismo transparente de sus alas y, por tanto, su ir y venir, su inquietud, hasta su alegría, y el pequeño ruido de vivir y trabajar que era el aleteo colectivo, muerto ahora en todo el panal, sin ruido y sin miel. Aquella miel traída con esfuerzo, arrancada con astucia, sabiduría y tenacidad propias y heredadas de todas las generaciones anteriores, aquella miel que llenaba de resplandor amarillo todos los panales. Hermoso trabajo que no producía sólo para los que lo realizaban, sino también para otros, para muchos otros, lejanos, ignorantes del origen del resplandor amarillo, ignorantes de aquel aleteo, de aquel peligro constante de morir encerrado entre los pétalos de un valle o de ser arrollado por una miel furiosa, increada, salvaje, tronante, aún no amarilla, o de quedarse pegado para siempre a un hilo de miel, lleno de temor y fuego. Hermoso y horrible trabajo porque obligaba a acostumbrarse al ruido

continuo y enorme, después de lo cual era imposible volver a gozar de los pequeños ruidos del mundo y del propio cerebro. El clamor embotaba el oído, los ojos, embotaba el cerebro hasta que uno se hacía «obrero» para siempre, padre de «obreros», aunque pudieran ascender de categoría profesional y social, mientras en el mundo, y hasta en el mismo panel, había «reinas» y «reproductores oficiales», y «guerreros», seres atrofiados para ciertas funciones y magníficamente especializados para otras gracias a que no necesitaban ocuparse de sus necesidades vitales.

Llegaremos a ser abejas.” (López Pacheco, 1958, pp. 197-198).

Vida de las abejas o, siguiendo con Maeterlinck, de las hormigas: “Andrés Ruiz, medio en serio, medio en broma, profetiza, muy dentro de su condición de ingeniero, una automatización tan absoluta que nos hará llegar a ser como hormigas” (López Pacheco, 1984, p. 279). El personaje colectivo será desplegado también al final de la parte central de la novela —la titulada ‘Saltos de Aldeaseca’—, mediante la descripción de los distintos trabajadores de una caravana de siete camiones durante más de cuatro páginas en las que se dan sus nombres, dos apellidos, apodos, parentescos entre sí, especialidades y hazañas profesionales. La enumeración acumulada de biografías como recurso estético, como ocurrirá en tantas otras novelas, en «La parte de los crímenes» de *2666* (2004) de Roberto Bolaño o en la secuencia de apartamentos y viviendas del *Diario de invierno* (2012) de Paul Auster<sup>77</sup>. El propio López Pacheco se remontó a Homero para explicarlo:

---

<sup>77</sup> En *Diario de invierno* (2012), por cierto, el narrador —coincidente en este caso con el autor Auster—, al recordar la juventud de sus padres, escribe en mayúsculas la expresión «Mundo del Trabajo», convirtiéndolo así en un territorio de límites nítidos en la vida de sus padres y aún ajeno para el Auster todavía niño: “tampoco hubo educación superior para tu padre, que aún era un muchacho cuando entró en el Mundo del Trabajo y empezó a ganarse el sustento después de acabar el instituto a los dieciocho.” (Auster, 2012: p. 131); “Pero para entonces ella [tu madre] también se estaba distanciando, y poco después de que cumplieras seis años, se fue al Mundo del Trabajo, y empezaste a verla cada vez menos.” (Auster, 2012: p. 135).

el episodio del cruce de la caravana de los camiones que llevan a obreros y técnicos con sus familias, muebles y utensilios, y la caravana militar. Es como una premonición poético-simbólica de la guerra civil; la descripción de la caravana obrera, camión a camión, con nombre, apellidos y características principales de cada uno de los trabajadores, tuvo su origen en el llamado «catálogo de las naves» de *La Ilíada*. El cruce en sí, o más bien, el choque de las dos caravanas, representaba, en mi intención, el enfrentamiento de la épica del trabajo y la tradicional épica militar, con correspondencias muy claras en la sociedad contemporánea. (López Pacheco, 1984, pp. 278-279).

Recursos como ese, o las escenas súbitamente intercaladas de la más breve parte tercera — ‘Nueva Aldeaseca’—, apuntan a la influencia, reconocida por el propio autor, de novelistas como John Steinbeck, John Dos Passos, William Faulkner o Iván Bunin. Y quizá también, ya en clave nacional, la de Camilo José Cela. La tuberculosis del personaje Andrés Ruiz, por cierto, homenajea a *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann.

Si en el primer acto de la novela la nostalgia iba dirigida a los trabajos del campo, abandonados para dedicarse a la construcción de la central, hacia el desenlace de la narración la identidad y la emoción ya están vinculadas al nuevo espacio de trabajo, que a esas alturas apenas necesita de los seres humanos para funcionar:

Patricio se había quedado mirando también la presa y estaba a su lado, como magnetizado por las luces y el ruido que ascendía del fondo negro.

—¿Quién lo iba a decir? Funcionando ya sola, sin un hombre...

Andrés le miró. Le pareció ver en sus ojos una sombra de emoción.

—Ocho años —murmuró otra vez.

Era también emocionada su voz. Andrés sonrió.

—Eres un sentimental, Patricio —le dijo—. Emocionarse con una central eléctrica.

—¿Por qué no? La he visto nacer, he trabajado con mis manos para que crezca, he visto morir muchos hombres en ella... y, además, este ruido, esas luces, ahí abajo. Créame, es algo especial.

Andrés sentía lo mismo. No pudo apartar de su cerebro el recuerdo de las víctimas. Sintió frío y orgullo. (López Pacheco, 1958, p. 229).

En cuanto al informe de publicación de *Central eléctrica* por parte de la censura, Larraz y Suárez Toledano recuerdan que el lector Javier Dieta señaló que se ofrecía a los lectores una “épica soviétizante del trabajo y el precio humano que ha de pagar el hombre ante y por el avance técnico”, que en su fondo latía “una hiriente crítica social” pero que, sin embargo, ésta quedaba desactivada “al ser muy intelectual su exposición, no creo que tenga mucha difusión”<sup>78</sup>. Como ya se ha dicho, la novela obtuvo el premio Nadal y la editorial Destino solicitó una tirada de 4.000 ejemplares. No obstante, resulta interesante esa dimensión del aparato censor del régimen como un agente consciente de la escasa potencialidad subversiva, al menos en el corto plazo, de su propio objeto de trabajo.

Sin abandonar el asunto de la recepción, en otras de las ‘Cuatro notas a manera de epílogo para el curioso lector’, publicadas por López Pacheco más de dos décadas después de la publicación —y recepción crítica— de las llamadas novelas sociales de los cincuenta y sesenta, y parafraseando *La hora del lector* de José María Castellet, se refiere a “la hora del crítico”. En esa nota López Pacheco ajusta cuentas como escritor con los agentes críticos del campo literario, tanto con su versión estructuralista y formalista superficial y excesivamente supeditada a esquemas ideológicos, como con la Nueva Crítica que, por su parte, descontextualiza los textos y encumbra “la novedad formal con un valor en sí —un poco a la manera en que se suelen valorar los nuevos diseños de coches que anualmente salen de

---

<sup>78</sup> Expte. 57-1633: *Central eléctrica*, Jesús López Pacheco. AGA 03 (50) 21/11656.

Detroit—” (López Pacheco, 1984, p. 273). Sobre su sobrevenida y excesiva influencia en aquella época señala López Pacheco:

Se me ocurrió preguntarme si después de aquella etapa definida como “hora del lector” no se habría llegado a otra, en la que parece que seguimos, a la que se debería llamar la “hora del crítico”. Y esto, no sólo por la frondosa floración casi repentina que hubo de ellos, sino también porque, como el lector teorizado por Castellet, el “nuevo crítico” (que en ocasiones no era más que un “crítico renovado”) comenzó a tener un papel, en general, mucho más activo, llegando a influir de manera excesiva sobre el mismo acto de la creación literaria... En efecto, la “hora del crítico” es una época en la que el crítico pasó a ser, de experto en lectura, “esperto (*sic*) en escritura”, y el escritor, en vez de escribir para los lectores, pasó a escribir, principal y a veces casi exclusivamente, para los críticos, para los “nuevos críticos”. (López Pacheco, 1984, p. 271).

Y, con su frecuente habilidad para la creación del neologismo irónico, también demostrado en otros de sus títulos, renombra a las diferentes clases de críticos (como de escritores):

Podría parecer que me estoy quejando de lo contrario que hace años: de la escasez de críticos entonces, de la abundancia de críticos ahora. No hay tal contradicción o cambio. Lo que pasa es que, pocos o muchos, siempre hay diversas clases de críticos, como ocurre con los escritores. En otra parte he tratado de clasificar a éstos según la mayor o menor proximidad y dependencia ideológicas en que están respecto al *establishment* o, mejor dicho, respecto a la clase dominante. De acuerdo con este criterio, y prescindiendo de su calidad formal y técnica, me parece que no sólo hay escritores, sino también escribas, escribanos, escribientes y escribidores. De igual modo, y aplicando este criterio a los críticos —pues el parentesco etimológico no tiene por qué ser impedimento para ello—, creo que hay que completar las clasificaciones tradicionales añadiendo a las categorías de críticos, criticastros y criticones,

otras menos cargadas de moralismo y más realistas, para las que no tengo más remedio que recurrir a neologismos: si es verdad que entre los escritores hay escribas, escribanos, etc., entre los críticos tiene que haber, y creo que hay, critibas, criticanos, criticantes y criticadores. (López Pacheco, 1984, p. 272).

El carácter defensivo del epílogo de López Pacheco no es caprichoso si se tiene en cuenta que la propia etiqueta «generación de la berza», que tan productiva resultó para referirse a las novelas del período aquí recogido, pudo tener su origen<sup>79</sup> en una mención a esta variedad de col en la propia novela *Central eléctrica*: “Ella pone en el centro de la mesa una cazuela, en la que ha echado de la olla las patatas hervidas con berza.” (López Pacheco, 1958, p. 16). El escritor recogió el guante reapropiándose del término despectivo para desactivarlo (a la manera, se podría decir, en que también, en determinados contextos, fueron asimilados y desactivados términos como «marica» o «nigga»); un desprecio que él atribuye a los complejos de origen latentes en quienes empleaban la etiqueta. Por otro lado, López Pacheco sí rechaza, por anticuada e inapropiada, la categorización generacional:

Sin ánimos, naturalmente, de acaparar para mí esta expresión que pretende ser insultante — puedo ser masoquista, pero no tanto—, es curioso señalar que la berza aparece en un pasaje del capítulo primero de *Central eléctrica*. Ignoro si la expresión fue inspirada por este pasaje, pero, en cualquier caso, lo que parece evidente es que apuntaba, sobre todo, a los autores de novelas y poemas llamados «sociales». Todo esto sería meramente anecdótico si no fuera porque la malintencionada e injusta expresión alcanzó una desmesurada fortuna, pues

---

<sup>79</sup> En la conversación “Una generación olvidada” entre Antonio Ferres y Juan Eduardo Zúñiga, organizada para *Babelia* (2 de noviembre de 2002), Ferres decía saber “quién nos lo puso. Fue uno de los de nuestro grupo, Antonio Bernabéu. Lo dijo en broma.”; a lo que Zúñiga añadió: “Quien lo difundió, de todos modos, fue Santos Fontela. Yo creo que lo hizo sin mala intención. Pero la etiqueta prosperó, sobre todo cuando empezaron a intensificarse las actitudes críticas hacia lo que representábamos” (Echevarría, 2002).

críticos, critibas, criticanos y criticadores la usaron hasta el abuso, las más de las veces con complacencia mal y hasta no disimulada. [...] La berza, como el garbanzo, tiene una connotación evidente de vulgaridad, pero es una connotación lanzada desde la mentalidad y las costumbres alimentarias de la ciudad, donde el refinamiento o «sofisticación», como se dice en inglés, suele ir unido a un desprecio, que casi siempre es ignorancia, por las cosas del campo y, en general, por los aspectos más típicos de la vida popular, ya sea rural o urbana. [...] Teniendo en cuenta todo lo anterior, la expresión «generación de la berza», lejos de ser peyorativa, podría ser considerada como un reconocimiento, casi como un elogio, una vez despojada de su falsa connotación de vulgaridad. Si no la asumo en este sentido positivo es porque, en ella, hay una palabra que me molesta; y esa palabra que me molesta, que me huele mal, no es, contra lo que algunos podrían pensar, «berza», sino «generación». «Generación», en efecto, huele a ciertas clasificaciones históricas, de rancio positivismo, a las que han sido muy dados algunos críticos. (López Pacheco, 1984, pp. 274-275).

Esta afrenta literaria del siglo XX permitió a Jesús López Pacheco, incluso, una respuesta a la manera de los clásicos del siglo de oro, mediante un poema incluido en su *Lucha por la respiración y otros ejercicios narrativos* (1980) en el que, entre ripios, neologismos y analogías entre literatura y gastronomía, reivindica la tradición de Benito Pérez Galdós frente a lo que considera la impostura de las modas:

**Soneto con estrambote en desagravio a la berza  
por el licenciado don Luis González de Berceo**

El que desprecia, por vulgar, la berza  
suele ser el berzotas señorito  
que por ser de ciudad se cree exquisito  
y almuerza el aire de ciudad si almuerza.

Paleto ante París, por ser se esfuerza,  
cosmopolita, no, cosmopolito,  
pues cuando cree que está al último grito  
está almorzando con la vieja fuerza.

No es nuevo este berzotas majadero  
que ama sólo lo más sofisticado,  
y mejor traducido o importado.

Su odio a la verdura es heredero  
del que, torciendo la nariz, asqueado,  
llamaba a Don Benito El Garbancero.

(Era la berza, por lo menos, sana,  
y, aunque áspero, alimento nutritivo.  
Hoy la comida es americana  
muy a menudo, o multinacional,  
con sabor y color artificial,  
y —salvando algún caso excepcional—,  
más que alimento, es preservativo.<sup>80</sup>)

A propósito de su exilio en Canadá, de la pérdida de prestigio del llamado realismo social y del consiguiente olvido de su obra, el crítico Santos Sanz Villanueva recordaba que López Pacheco gustaba de recuperar las palabras de Melibea en *La Celestina*, «A muertos idos, pocos

---

<sup>80</sup> (López Pacheco, 1984, pp. 274-275).

amigos» (Sanz Villanueva, 2010, p. 215). Al exilio literario español de sus contemporáneos también le dedicó uno de sus poemas:

### **Hermanos de distancias**

*Leyendo la poesía de J. A. Valente “hermano  
consumido en habitar su sombra”*

Compañeros de muchas o de pocas horas,  
pero todos hermanos de tiempo y esperanza,  
hermanos de palabra y hermanos de distancias:  
sé que al vuelo fugaz de algún simposio, a veces,  
al llegar ese instante turbio del recuerdo,  
entre tanta pregunta, algunos preguntasteis:  
¿Y qué hace en Canadá Jesús López Pacheco?

En Canadá hace nieve, y a veces os pregunta:  
José Ángel Valente, ¿qué haces en Suiza?  
¿Qué haces en Albuquerque, Ángel González?  
Juan Goytisolo: y tú, en París, ¿qué haces?  
¿Qué hacías en Chicago, Antonio Ferrer?  
Y en Canadá también, José María Valverde,  
¿qué hiciste tantos años entre tanta nieve?  
¿Qué haces, Ángel Crespo, en el pobre Puerto Rico?

Fuimos todos preguntas. Y lo seguimos siendo.  
La historia respondió a lo que no preguntamos.

Y hoy, lejos de nosotros mismos, respondemos  
a lo que nuestras sombras no pueden preguntar  
por entre las ruinas de nuestras esperanzas.

Veo mi propia poesía con un intento de equilibrar  
las experiencias del acá y del allá a través de una continua voluntad  
de contraste y de reconocimiento de sus realidades.

Esto se concretiza en un lenguaje que se polariza en experiencias  
surrealistas y coloquiales, por medio de una tensión irresuelta<sup>81</sup>.

En la misma dinámica que aquí se apuntaba en el caso del exilio —nacional, por un lado, pero también literario, estilístico— de Antonio Ferres, la trayectoria narrativa posterior de Jesús López Pacheco se caracterizó por una búsqueda expresiva —y de género—, como a la huida de las expectativas que la corriente social pudiera suscitar. Ya será así en *La hoja de parra* (1973), que comenzó a escribir en España pero concluyó y publicó en el extranjero; en los relatos de *Lucha por la respiración y otros ejercicios narrativos* (1980) o la edición ampliada de *Lucha contra el murciélago y otros cuentos* (1989); y, sobre todo, en su libro póstumo *El homóvil o La desorbitación: libro de maquinas — Polinovel multinacional* (2002). Ya desde el título se comprueba que los postulados narrativos de Antón Chéjov aplicados en *Central eléctrica* han sido abandonados. En sintonía con su concepción del hipertecnificado capitalismo avanzado —caótico, acelerado e inaprensible—, la novela contiene varias novelas, es voluminosa en sus páginas y en ocasiones la tipografía se desintegra, en metáfora del mundo contemporáneo pero también, a otra escala, de la vieja concepción de la narrativa del medio siglo XX en España.

---

<sup>81</sup> LÓPEZ PACHECO, J. (2013). *Entre los poetas míos...* (Colección antológica de poesía social), vol. 23, p. 23, Biblioteca Virtual Omegalfa.

### 2. 5. 3. LA CUADRILLA DE ALBAÑILES: *LA ZANJA* DE ALFONSO GROSSO

Alfonso Grosso Ramos nació en enero de 1928 en Sevilla. No se trata de un autor al que sea sencillo encasillar en los grupos de su época, aunque sí colaboró en la revista *Acento Cultural* —también en *Destino* o en los *Papeles de Son Armadans* creados por Camilo José Cela, entre otros con José Manuel Caballero Bonald al cargo— y con alguno de sus otros miembros: mano a mano con Armando López Salinas escribió el libro de viajes por Andalucía *Por el río abajo* (1966)<sup>82</sup>. Precisamente ese interés por la realidad andaluza en particular puede considerarse una de las aportaciones distintivas de su obra —junto a la de compañeros como José Manuel Caballero Bonald en *Dos días de setiembre* (1962)— dentro de la nómina de escritores del llamado realismo social de finales de los cincuenta y los sesenta.

Además Grosso, de nuevo, no escapa de la trayectoria compartida por sus compañeros de generación aquí ya señalada: la que parte de una narrativa —llamada social— de vocación documental hacia una búsqueda de nuevas formas de expresión menos constreñidas (por el propio deseo de denunciar desde el arte las condiciones de vida en la dictadura franquista) que, en el caso de Grosso, no derivaron tanto en la narrativa experimental como en la novela de sucesos (novelas de consumo sobre escándalos populares de la época que en algunos casos actualmente se clasificarían como *true crime* o de no ficción).

Al primer ciclo, el del llamado realismo social, pertenecen las novelas *La zanja* (1961), *Un cielo difícilmente azul* (1961), *Testa de copo* (1963) y *El capirote* (1966); le seguirá una renovadora etapa de búsqueda estética en el barroquismo lingüístico —influida, entre otras, por la narrativa latinoamericana del momento—, con novelas como *Inés just coming* (1968) —sobre

---

<sup>82</sup> *Vid.*, para un comentario exclusivo sobre este libro de viaje por Andalucía, el artículo «Évole en la Isla Mínima. A propósito de ‘Por el río abajo’ de Alfonso Grosso y Armando López Salinas (1966)» (Manjón, 2020).

la revolución cubana—, *Guarnición de silla* (1970) o *Florido mayo* (1973), con la que obtuvo el premio Alfaguara; por último, en su ciclo final de publicaciones estuvo vinculado a la editorial Planeta<sup>83</sup>, con novelas, a la busca del gran público, más cómplices con las modas comerciales del momento, ya fueran éstas lejanas ambientaciones exóticas, tramas de intriga, suspense y espionaje (*La buena muerte* o *El correo de Estambul*) o, como ya se ha mencionado, la reconstrucción de crímenes locales (el crimen en el cortijo de «Los Galindos» en *Los invitados* o *El crimen de las estanqueras*). No sería de justicia que este último período como autor, coincidente con una definitiva etapa vital no exenta de graves dificultades en las que no corresponde detenerse aquí, resulte representativo de su obra completa, ni en la faceta de ficción más documental ni en la del barroquismo expresivo. Evidentemente, en este trabajo de tesis el objeto de estudio está limitado a *La zanja*.

La acción de *La zanja* transcurre durante una jornada de julio, del amanecer al anochecer, y está ambientada en Valdehigueras, un pueblo de la sierra en la provincia de Sevilla muy próximo a una base americana. Desde esa posición aldeaña el narrador se limita, con pretendido objetivismo, a dar cuenta de la situación de los distintos grupos sociales de la localidad: las vidas al día, a salto de mata de los obreros —“Llegando dentro de un par de horas, aún tenemos tiempo sobrado para que el trabajo de la tarde nos pague la cama y la cena de esta noche” (Grosso, 1961: p. 108)—; la desigualdad —“El que trabaja no gana dinero, capataz. Ni los que están ahí abajo cargando —señala a los hombres arrojando paletadas de arena sobre los camiones— ni yo nos pondremos nunca ricos. Usted sí que acabará rico. Usted ahí sentado.” (Grosso, 1961: p. 114)—; la estacionalidad laboral, el desempleo o la emigración a otros países europeos de los peones y obreros andaluces frente al personaje colectivo de la élite enriquecida de propietarios de olivos, la autoridad de los

---

<sup>83</sup> Fue finalista del premio Planeta en dos ocasiones: en 1976, con la novela *La buena muerte* y en 1978, con la novela *Los invitados*.

guardias civiles o la otredad de los militares norteamericanos de la base. Aquí el mencionado objetivismo flaquea, percibiéndose una mayor distancia del narrador con determinados personajes; en palabras del crítico Pablo Gil Casado:

Se les enjuicia [a los ricos del pueblo], se les presenta haciendo el ejercicio de tiro, en la terraza del casino, pero el novelista se mantiene alejado de ellos. La actitud de los ricos, sus abusos, son patentes por el testimonio de los pobres, que están vistos con comprensión y simpatía. Al propietario solamente se le juzga como una casta que posee ciertas características y tendencias, ninguna de ellas buena. (Gil Casado, 1968: p. 87).

Por ese “protagonismo múltiple” (Asiz Sine Diouf, 2015: p. 20), por la colocación del narrador en una posición limítrofe, por el transcurso de la acción en unas pocas horas y por una cierta vocación narrativa próxima al documental cinematográfico —en sintonía con otras novelas de la época como *Los bravos* (1954) de Jesús Fernández Santos, quien de hecho trabajaría como documentalista—, se ha señalado la destacada influencia de *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio en la escritura de *La zanja*<sup>84</sup>. Sin embargo, en la representación de esos dos mundos vecinos por parte de Grosso, como señalaba justo antes Gil Casado, habría menos de la sugerencia latente en *El Jarama*. Es en esas decisiones en las que se sustentan las diferencias —a menudo en grados sutiles— entre los distintos realismos de aquel período,

---

<sup>84</sup> Cabe apuntar aquí, por haber sido citadas ambas de seguido, que si bien *El Jarama* ha sido considerada tradicionalmente por la crítica como la novela inaugural de la corriente del realismo social español, lo ha de ser en tanto que parteaguas o hito, esto es: en tanto que una de las novelas más influyentes de su tiempo (para pesar del propio Sánchez Ferlosio); pero no, en rigor, cronológicamente puesto que la novela de su íntimo amigo, *Los bravos* de Jesús Fernández Santos, apareció publicada con anterioridad. Así arrancaba, de hecho, el prólogo a *Los bravos* de Carmen Martín Gaité: «El 5 de marzo de 1954 —es decir, dos años antes de la aparición de *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, que ha venido señalándose insistentemente por la crítica como el arranque del realismo social en la novela española— se acabó de imprimir, en los talleres valencianos de la editorial Castalia, el libro que hoy se ofrece aquí al lector y que hacía, con aquélla, su primera salida pública.» (Fernández Santos, 1971: p. 7). *El Jarama* fue escrita entre 1954 y 1955, obtendría el premio Nadal de 1955 y apareció publicada en febrero de 1956.

desde el objetivismo hasta los relatos de vocación más propagandística (sin cargar el término despectivamente). Del mismo modo, en el caso más concreto de las novelas del mundo del trabajo<sup>85</sup> cabría distinguir entre aquellas que sencillamente despliegan las distintas relaciones acontecidas en torno a un espacio laboral o alrededor de una anécdota allí sucedida (el extrañamiento en la incorporación de un nuevo trabajador; el drama de un accidente; el conflicto en una huelga) y aquellas otras en las que hay una identificación explícita con la causa de los personajes trabajadores frente al antagonismo encarnado, sea cual sea el caso, bien por los propietarios de la fábrica o los encargados medios o, llegado el caso, otros compañeros. Tanto las narraciones de vocación documental como las adscritas al llamado realismo socialista (es decir, una narración con proyecto político explícito) son artificios pero varía en ellas el espacio que se le concede a la imaginación de los lectores.

De vuelta a *La zanja*, al margen de sus diferentes ocupaciones, para todos los personajes el tiempo narrado es el de una jornada mediocre, un tedioso día de julio más sin pena ni gloria:

También para Mrs. Humprey es un día como otro cualquiera; lo mismo que para Mrs. Linda Cheehw, su vecina más próxima, y para todos los otros habitantes de la Colonia, a muchos de los cuales no conoce ni siquiera de vista. Para todos los hombres y todas las mujeres del pueblo: para los peones agrícolas, para las muchachas que escardan la cizaña en el olivar, para

---

<sup>85</sup> Y, apuntado sea aquí de paso, un matiz notable: en el caso de las novelas del trabajo (también llamadas novelas obreras) del medio siglo bien podríamos referirnos más bien a ellas como novelas *de los centros de trabajo*, por ambientarse y tener la ambición de narrar en su totalidad estos espacios determinados —ya fueran minas, fábricas, construcciones...— y no tanto el tiempo dedicado al trabajo en ellos; tarea, esta última, a la que como se verá sí se dedicará una novela escrita en generaciones posteriores como *La mano invisible* (2011) de Isaac Rosa, en la que precisamente el espacio escogido —teatral—, al permanecer de alguna manera anulado del relato acentúa el absurdo del tiempo dedicado a hacer y rehacer una y otra vez los distintos trabajos allí desempeñados mecánicamente. Esa puesta en escena (nunca mejor dicho) recuerda a la cena sobre el escenario de *El discreto encanto de la burguesía* (1972) de Luis Buñuel y hace honor, desde luego, a la teoría brechtiana del distanciamiento: *verfremdungseffekt*.

los obreros que parten bajo el sol, con el mazo de hierro, la dura piedra gris en las regolas de las calles, es un día más solamente. (Grosso, 1961: p. 20).

Una vez presentada esa panorámica general, son frecuentes en el texto las incursiones intermitentes del narrador en las actividades y en los pensamientos de los distintos grupos sociales, a la manera de un zoom en el que el narrador se vale de la jerga de los personajes enfocados; como en esta escena de la cuadrilla de albañiles:

Toto clava la piocha en la zanja. De la piocha saltan chispas azules y rojas. A veces, en vez de hundirse blandamente, se engancha en la zahorra del firme. Es difícil mantener la regularidad de las cavadas porque el firme se resquebraja con los golpes y la línea ideal tirada a cordel, bajo la que ha de enterrarse la conducción de agua, se vertebra en secciones como una cinta métrica plegable mal estirada.

El maestro de obra, con la gorra albañilera sobre la nuca, da instrucciones a los hombres de su cuadrilla para evitar el estropicio; ambiguas recomendaciones técnicas que de nada sirven.

La luz reverbera sobre los paredones encalados a uno y otro lado de la calle. En la zanja huele fuerte a orín y a sudor. (Grosso, 1961: pp. 43-44).

La descripción del trabajo mecánico de Toto inmediatamente da paso a su corriente de pensamiento que de inmediato deriva en Mariquita, a la que recuerda confusamente, de la que se incluyen diálogos en estilo indirecto y a la que imagina a su vez trabajando —“La imagina limpiando el suelo, baldeando con agua, jabón y un cepillo de esparto el porche de ladrillo de la casa de la colonia donde ha entrado ha servir.” (Grosso, 1961: p. 45)—; y por distraerse de su tarea un par de páginas después es reprendido por su maestro de obras: “¡Toto, que te la buscas; que hay que estar en lo que se está haciendo; que, para soñar, te quedas en tu casa. Que aquí se viene a doblarla!” (Grosso, 1961: p. 45). En este aspecto

técnico cabe reconocer la influencia de la novela de William Faulkner. En su tesis doctoral *La narrativa de Alfonso Grosso (de 1961 a 1973): una aproximación a sus fundamentos filosóficos y estéticos*, Abdoul Asiz Sine Diouf se refiere a esta misma técnica narrativa según la cuál Grosso interrumpe la continuidad del discurso con permanentes saltos temporales y digresiones a otros acontecimientos o pensamientos de los personajes para después retomar el cauce principal de lo narrado:

la linealidad del relato que está constantemente rota bien por los incisos: tan pronto como empieza a contar algo, casi nunca acaba siguiendo la linealidad de su inicio ya que se rompe insertando uno, dos o varios acontecimientos en el medio para retomar más tarde lo iniciado anteriormente; o bien por una visión retrospectiva de los personajes que interrumpen así lo narrado para volver a situaciones en sus pasados inmediatos o lejanos. (Asiz Sine Diouf, 2015: p. 20).

A propósito de sus influencias, en este mismo trabajo de tesis de Asiz Sine Diouf sobre la primera etapa de la obra de Grosso se apunta tanto a las del existencialismo filosófico y el tremendismo literario como a la del neorrealismo italiano cinematográfico de los años cincuenta<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Además del cine de Roberto Rossellini —*Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*) (1945)—, Vittorio de Sica —*El limpiabotas* (*Sciuscià*) (1946) o *El ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*) (1948)— o Luccino Visconti —*La tierra tiembla* (*La terra trema*) (1948) o *Rocco y sus hermanos* (1961)— resulta fundamental en el análisis del período literario aquí estudiado no perder de vista el trabajo de los cineastas españoles contemporáneos de aquellos novelistas. Los trabajos de Juan Antonio Bardem —*Muerte de un ciclista* (1955) o *Calle Mayor* (1956)— y Luis García Berlanga —*Esa pareja feliz* (1951), codirigida con Bardem, o *Plácido* (1961)— ; los guiones de Rafael Azcona (quien coescribió el de *Plácido*) para Marco Ferreri —*El pisito* (1958) o *El cochecito* (1960)—; pero muy especialmente los primeros trabajos de Carlos Saura —el documental *Cuenca* (1958) o el largometraje *Los golfos* (1960), cuyo guion coescrito por Saura junto a Mario Camus y Daniel Sueiro estaba inspirado en unos reportajes de éste último acerca del submundo de la delincuencia y el trabajo mal pagado en torno al mercado de Legazpi— o Basilio Martín Patino —el documental *El noveno* (1961) o el largometraje *Nueve cartas a Berta* (1966)— , a finales de los cincuenta y durante los sesenta. Carlos Saura, por cierto, coincidió con Jesús Fernández Santos, también dedicado al cine, en el entonces conocido como Instituto de

*La zanja*, en la misma línea que novelas como *Central eléctrica* de Jesús López Pacheco o *La mina* de Armando López Salinas, narra ese período de transformación de la estructura económica española, marcado por el llamado Plan de Estabilización de 1959, que dejaría atrás el período autárquico de la dictadura franquista e inauguraría el llamado desarrollismo en clave de liberalización de la economía. Como ya se ha indicado, una de las transformaciones principales sería un progresivo descenso de la población dedicada a la actividad agrícola. En las novelas citadas, como ya se ha visto, en tanto que narraciones de aquella transición, aún está muy presente aquel trabajo agrícola, a menudo mediante pasajes en clave épica, de tono exaltado; también en *La zanja*:

El sol cae de plano, vertical, terrible, dorado como las gavillas amontonadas para su recogida en el borde de las cercas de los latifundios. El escape de una cosechadora se deja sentir lejano, como una queja, en la vertiente roja donde la tierra calma sustituye al olivar, donde antaño los hombres cantaban con la hoz en la mano, la sal en una bolsita de estameña, junto al pecho, y el vinagre y el aceite de los cuencos de madera bajo la manta caminera y las botas de cuero sin curtir dejadas a la sombra de un árbol solitario mientras arañaban con los bruñidos dientes de sus hoces el cañizo crujiente de las espigas ya maduras, mientras miraban el cielo y, aún a pesar de sentirse todavía esclavos de la tierra, sus ojos tenían siquiera un destello de esperanza. (Grosso, 1961: p. 112).

Como ya se ha indicado, la vocación narrativa documental de Grosso no se detuvo en *La zanja*. A ella le siguieron novelas como *Un cielo difícilmente azul* (1961), también con protagonista colectivo, y en la que sin abandonar lo rural —en este caso está ambientada en las Hurdes, que el propio autor recorrió en su afán aventurero ya comentado a propósito de

---

Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que acabaría renombrándose como la Escuela Oficial de Cinematografía.

*Por el río abajo*— abordó el trabajo de los transportistas. En *Testa de copo* (1963) regresa a Andalucía para ocuparse de los pescadores de bajura del Estrecho. Y en *El capirote* (1966) retoma el trabajo agrícola ya insinuado en *La zanja*, en esta ocasión con el punto de mira sobre los temporeros a jornal durante la campaña de arroz en la marisma del Guadalquivir (no en vano su fecha de publicación coincide con la del libro de viaje *Por el río abajo*, en coautoría<sup>87</sup> con Armando López Salinas, quien le acompañó por aquel mismo paisaje). *Testa de copo* y *El capirote* conformarían la trilogía sobre la sociedad andaluza «A la izquierda del sol», junto a *De romería*. Esta última, en noviembre de 1962 fue presentada a la censura<sup>88</sup>, que denegó su publicación: “El primer lector, [Javier] Dieta, la autoriza con numerosas tachaduras, pero la califica como «áspera» y «dura» tras criticar el sinfín de actos inmorales que reproduce.” (Larraz y Suárez Toledano, 2017, p. 93). Sin embargo, es una autorización exclusivamente admisible en clave nacional, en ningún caso admisible como imagen exportable del país:

Esta novela puede ser leída entre nosotros. Fuera de España no. No debería ser traducida ni exportada a América. Refleja mucho la idea que tienen de nosotros. Puede autorizarse con las tachaduras y debería llamarse la atención al INLE [Instituto Nacional del Libro Español] para que se cortase su exportación, si esta se intentase, que no lo creo. (Larraz y Suárez Toledano, 2017, p. 93).

La obra fue rechazada, además, por otros dos censores religiosos. [Saturnino] Álvarez Turienzo —“no quedan bien paradas las instituciones políticas ni religiosas”— y [Francisco] Aguirre —“abundan escenas eróticas que algunas veces rayan en lo pornográfico”— (Larraz

---

<sup>87</sup> Como se señala en el artículo “Évole en la Isla Mínima”, a propósito de este libro de viajes, «quizá estas autorías colectivas constituyen un rasgo propio más que sumar a esa “común perspectiva política, cultural e incluso moral” de la generación del medio siglo» (Manjón, 2020).

<sup>88</sup> Expte. 62-6101: *De romería*, Alfonso Grosso. AGA 03 (50) 21/14249.

y Suárez Toledano, 2017, p. 94). La novela no sería publicada hasta 1981, con el nuevo título de *Con flores a María*.

En cuanto a la censura a *La zanja* —y de nuevo acudiendo al trabajo de Fernando Larraz y Cristina Suárez Toledano—, el informe de Juan Fernández Herrón<sup>89</sup> “consideró que la novela podía ser autorizada si se realizaban supresiones en quince páginas” y “que el lenguaje empleado era «crudo y malsonante»” (Larraz y Suárez Toledano, 2017: p. 84).

Peor suerte corrieron otras de sus novelas posteriores. *El capirote*<sup>90</sup> fue denegada por un primer lector en febrero de 1962: “La obra es inadmisibile; ataca a la moral en sus descripciones, a la Religión en su visión de la Semana Santa y tiene un fondo exacerbado de resentimiento social”; y, de nuevo, tras la súplica de Carlos Barral, por la revisión posterior a cargo de Juan Fernández Herrón, quien “descarta la buena intención que pudiera residir en Grosso e insiste en que los españoles no deben leer un texto en el que se incide en el resentimiento social del personaje y, por consiguiente, del propio autor” (Larraz y Suárez Toledano, 2017: p. 92-93). En 1964 se publicaron traducciones de *El capirote* al francés y al ruso pero hasta abril de 1966 no aparecería en castellano, en la editorial mexicana Joaquín Mortiz.

---

<sup>89</sup> Expte. 61-935: *La zanja*, Alfonso Grosso. AGA 03 (50) 21/13171.

<sup>90</sup> Expte. 62-952: *El capirote*, Alfonso Grosso. AGA 03 (50) 21/13793.

#### 2. 5. 4. SANTA BÁRBARA BENDITA: LA MINA DE ARMANDO LÓPEZ SALINAS

Se mencionaba en el anterior capítulo la autoría colectiva del libro de viaje *Por el río abajo* (1966) de Alfonso Grosso junto a Armando López Salinas. Como ya ha sido apuntado anteriormente, tanto el género documental de viajes —por la España no narrada por los canales oficiales—, como los proyectos en coautoría, fueron muy cultivados en el período referido. Además de *Por el río abajo*, Armando López Salinas fue coautor de *Caminando por las Hurdes* (1960) junto a Antonio Ferres y de *Viaje al país gallego* (1967) junto a Javier Alfaya.

Armando López Salinas también fue un destacado colaborador de la revista *Acento Cultural*. Si bien las trayectorias narrativas de las otras destacadas firmas anteriormente analizadas —Antonio Ferres, Jesús López Pacheco, Alfonso Grosso— coincidían notablemente en el abandono de aquella tendencia del realismo social, en favor de otras formas expresivas (la búsqueda de una cierta deconstrucción del lenguaje, en los casos de Ferres y López Pacheco; y la búsqueda del llamado “gran público” con las últimas novelas más comerciales de Grosso), en la trayectoria de López Salinas efectivamente se dio ese abandono del realismo social pero abandonando definitivamente, de hecho, la escritura literaria. Conviene recordar que, en esos mismos años, López Salinas asumió importantes responsabilidades, también en lo que concernía al ámbito de la cultura, como miembro del Comité Central y del Secretariado del Partido Comunista de España (PCE)<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> A propósito del papel de los intelectuales del PCE durante la Transición, el historiador Juan Antonio Andrade Blanco recuerda la puesta en marcha por parte del partido, en 1976, del Círculo de Estudios e Investigaciones Sociales Sociedad Anónima (CEISSA) —que en 1978 se reconvertiría en la Fundación de Investigaciones Marxistas (FIM)—, de la que fueron fundadores, entre otros, Ramón Tamames, Jaime Ballesteros, Antonio Elorza, Daniel Lacalle, Juan Trías, Jaime Sartorius, María Luisa Suárez Roldán, Juan José del Águila, José Sandoval y el propio Armando López Salinas (Andrade Blanco, 2012: p. 176).

Armando López Salinas nació en Madrid el 31 de octubre de 1925. Su infancia transcurrió en Chamberí —“en la barriada de Balmes, calle de Viriato, cerca de la parroquia de Santa Teresa, cuyas campanas enmudecieron al poco de comenzar la Guerra Civil” (López Salinas, 2011, p. 7)—, en cuyo instituto de Segunda Enseñanza “andaba oscuramente enamorado” de su profesora de literatura. Tras tener que interrumpir sus estudios para ponerse a trabajar al desenlace de la guerra civil, se formó como delineante proyectista en la Escuela de Ingenieros Industriales. Era hijo de un camarero del café Universal (en la Puerta del Sol), militante de la CNT, quien ejerció una gran influencia sobre él —“Mi padre y yo éramos como viejos amigos” (López Salinas, 2011: p. 7)— y en cuyo entorno sindical se forjó su más temprana formación de clase, que después se constituiría en material de su escritura:

Eran gentes, los amigos de mi padre, tanto los del barrio como los compañeros del sindicato o del Ateneo Libertario, que usaban a veces, junto a las intrincaciones más claras y rotundas que cabe imaginarse, un lenguaje florido, que a mí me recordaba el usado por el novelista Vargas Vila. A veces se formaban tertulias [...]. Trabajadores manuales todos o casi todos, porque algunas veces recalaba Mauro Bajatierra, panadero, que había sido, por entonces ya, oficial como corresponsal de guerra en el periódico ‘El frente’ de CNT. Cuando hablaban de su trabajo, se prodigaban en enseñar el oficio a los aprendices del mismo. Si albañiles, en la mejor forma de aplomar un muro o colocar un ladrillo; si camareros, como mi padre, en adiestrarles en el uso de las artes a la hora de trinchar un pollo o en las sutilezas aromáticas de los vinos de marca. Y el orgullo de su trabajo bien hecho se mezclaba con su dignidad obrera, con su conciencia de clase. «Había que trabajar bien», repetían, y «tú tienes que trabajar bien, muchacho», me recalaban una y otra vez, cuando me adentraba en sus reuniones en las que yo permanecía callado, escuchando. (López Salinas, 2011: p. 8).

No resulta forzado, por tanto, en el caso de López Salinas, la elección como material narrativo del mundo del trabajo, cuyos conflictos, personajes y ambientes le eran propios: “He desempeñado numerosos oficios y he tenido siempre un contacto muy directo con la clase trabajadora, de la cual vengo y de la cual, durante años, he formado parte. Es el mundo que más y mejor conozco.” (Núñez, 1966, p. 4).

Antes de publicar *La mina*, que quedó finalista del premio Nadal del año 1959<sup>92</sup> — que obtuvo la novela *Primera memoria* de Ana María Matute—, López Salinas ya había escrito su novela *Año tras año*, ambientada en el Madrid obrero de posguerra y la cual tuvo peor suerte editorial<sup>93</sup>: tras la solicitud de publicación por parte de la editorial Seix Barral, es calificada por la censura como “terminantemente impublicable”<sup>94</sup>. Fue publicada en París por la editorial Ruedo Ibérico, que le concedió el premio Antonio Machado el 24 de febrero de 1962, en Colliure; y no aparecería en España nada menos que hasta el año 2000, en la editorial salmantina Alcayuela.

Para el análisis de *La mina*, por su parte, la edición aquí manejada es la recuperada por Akal en 2013 a cargo de David Becerra quien, en la nota previa, explica que el texto fue fijado

a partir de su primera edición (Barcelona, Destino, 1960), si bien ésta ha sido cotejada con sus ediciones posteriores (1968, 1977, 1980, 1984) [...]. De la misma manera, y como se ha comentado en el estudio preliminar, las distintas ediciones en lengua castellana han sido cotejadas con la traducción francesa de Bernard François (París, Gallimard, 1962) para

---

<sup>92</sup> 1959, recuérdese una vez más, año crucial en que se aprueba el Plan de Estabilización y Liberación Económica con el que España deja atrás la autarquía, sentando las bases del desarrollismo e incorporándose progresivamente al llamado bloque capitalista.

<sup>93</sup> *Vid.*, para un análisis sobre la censura a la narrativa de Armando López Salinas, el artículo «La narrativa de Armando López Salinas: realismo crítico contra censura» (Montejo Gurruchaga, 2009, pp. 159-184).

<sup>94</sup> Expte. 61-3458: *Año tras año*, Armando López Salinas, Madrid, 1961. AGA 03 (50) 21/13375.

incorporar, por primera vez en España, aquellos fragmentos censurados. Estos fragmentos se incluyen traducidos en esta edición entre corchetes, en el cuerpo del texto, y se especifica su carácter en nota a pie de página (López Salinas, 2013: p. 111).

Para el caso de estas novelas que sufrieron la censura de fragmentos específicos cabe destacar aquí el interés de una edición que no solo incluya éstos, sino que lo haga explicitando su amputación y, cuando los hubiera, los argumentos con que se justificó.

La acción de *La mina* parte de la salida de Joaquín, su mujer Angustias y sus dos hijos, desde El Tero, en la provincia de Granada, donde malvivían de la agricultura —Joaquín es arrendatario, sin tierra en propiedad: “Yo pongo todo, el grano, el trabajo. Él, sólo la tierra; dile que a medias.” (López Salinas, 1959: p. 137)—, a la busca de un trabajo en la localidad minera de los Llanos (Puertollano<sup>95</sup>, en la provincia de Ciudad Real). El nombre del protagonista, por cierto, como recuerda David Becerra en el prólogo a su edición, coincide con el pseudónimo con el que López Salinas firmaba sus artículos en la clandestinidad. La onomástica del resto de personajes con que se irá encontrando Joaquín, sus compañeros de la mina, sin embargo, seguirá un criterio práctico en dos sentidos: al constituirse de apodos, con frecuencia el gentilicio de la región de procedencia del minero («El Cordobés», «El Extremeño», «El Asturiano», «El Granadino», pero también «El Viejo»...), por un lado queda expuesto el fenómeno de la inmigración interior masiva —no solo afecta a la Granada del protagonista Joaquín— que transformó demográficamente el país en aquellos años, y por otro, facilita la identificación por parte de los lectores. Y es que hay, en general, en la prosa de López Salinas una vocación de sencillez comunicativa que incide en su carácter documental (aunque ficcionado). En un artículo a propósito de su recuperación editorial, el crítico Ignacio Echevarría calificaba la novela, en este sentido, de “impecable documento —

---

<sup>95</sup> Gentilicio “doblemente mentiroso”: ni tiene puerto ni es llano.

casi un reportaje ficcionalizado— [...]. López Salinas trabajó con materiales de primera mano para construir un relato veraz, terso”. Y que, tal vez lo haría, “de presentarse en la actualidad el equivalente a un texto como éste, al amparo acaso de la socorrida etiqueta de «crónica»” (Echevarría, 2014). Retomando el asunto de los nombres de los personajes, este recurso narrativo que en principio pudiera parecer elemental cobra un efecto añadido al desenlace de la novela, cuando tras un evitable accidente laboral que se cobra sus vidas, por primera vez conocemos sus nombres por medio de las notas de Sánchez, un periodista de la capital, intercaladas con los testimonios de sus viudas:

Se llamaba Luciano y era de Córdoba. Siempre tenía la mano abierta para los amigos. Donde estaba él no había otro dinero que el suyo —contaba Amelia al periodista—. No tenía a nadie en el pueblo y aunque era soltero más de cuatro mujeres le echarán de menos.

«Luciano “el Cordobés”. Soltero. Treinta y cuatro años. De Rute. Su familia reside allí.» [...] —Vinimos de las Hurdes porque allí no había manera de ganarse el pan. Ahora no sé... Tendré que ponerme a trabajar.

«Pedro Jiménez “el Extremeño”. Casado. Escombrero. Veintinueve años. Natural del Gasco, Ayuntamiento de Nuñomoral.»

—Mi marido estaba baldao por el mercurio, estuvo trabajando en Almadén. Dicen que la Empresa costeará el entierro y mandará a los huérfanos a la escuela de aprendices. Dicen...

«Salvador García, treinta y cinco años, de Jaén. Escombrero, deja un hijo.»

—Sus compañeros le decían «el Asturiano» porque era de la parte de Langreo. Era el mejor barrenero de la cuenca, no es que lo diga yo, lo dice todo el mundo. Los hijos y yo nos iremos para León a casa de mi madre.

«Laureano Ruiz “el Asturiano”. Treinta y siete años.»

«Emilio López, “el Viejo”. Llanero de nacimiento. Cuarenta y seis años, martillero de oficio. Su hijo vive en Ciudad Real y es un mozo de cara avispada.» [...]

«Luis Vallejo, llanero. Veintidós años. Picador de la cuarta.»

—El más pequeño no sabe ni hablar. Tengo cinco hijos, tres hembras y dos varones. Mi marido era excombatiente. Don Rosario, el ingeniero, me ha dicho que no les faltará un trozo de pan a los hijos. Mi Felipe estaba muy considerado en la Empresa nos iban a dar una vivienda y le habían subido quinientas pesetas a la semana. ¿Usted cree que ahora nos darán la vivienda?

«Felipe del Amo, capataz. Treinta y ocho años. Nacido en Hueva. Su mujer se llama Emiliana.»

«Joaquín García “el Granadino”, de Tero. Caballista de cuadrilla.» (López Salinas, 1959: pp. 305-307).

La secuencia de los nombres propios registra las existencias individuales, los caracteres y anhelos de los trabajadores generalmente diluidos en la categoría de mano de obra de la industria del régimen. Se trata de un recurso similar —aunque aquí mediante el artificio del personaje periodista— al de la caravana de camiones al desenlace de *Central eléctrica* que, como ya fue señalado, el propio Jesús López Pacheco emulaba del «catálogo de las naves» de *La Iliada* y que aquí se comparaba con novelas contemporáneas como «La parte de los crímenes» de *2666* (2004) de Roberto Bolaño o la secuencia de viviendas del *Diario de invierno* (2012) de Paul Auster.

E igual que *Central eléctrica*, *La mina* está estructurada en tres partes<sup>96</sup> (‘La huida’, ‘La cuadrilla’ y ‘El hundimiento’), todas ellas introducidas por citas —premonitorias de sus contenidos— al *Canto general* de Pablo Neruda<sup>97</sup>. En ‘La huida’, las difíciles condiciones de

---

<sup>96</sup> La estructura, evidentemente convencional —planteamiento, nudo, desenlace—, concuerda con el estilo “terso”, sin distorsiones en esa búsqueda de la sencillez comunicativa característica del texto documental.

<sup>97</sup> A propósito de Neruda, Becerra, el responsable de la edición recuperada de *La mina* de 2013, aclara que en ninguna de las anteriores ediciones apareció firmada la autoría de esos versos (López Salinas, 2013: p. 117).

vida del campesinado (de las que huirán Joaquín y su familia pero, como se verá, no sin pesar por su apego al campo, al cielo abierto en contraste con el trabajo bajo tierra):

No esperes, campesino polvoriento,  
después de tu sudor la luz completa  
y el cielo parcelado en tus rodillas.

«Canto XXXIV»

En ‘La cuadrilla’, el descubrimiento de la negritud del trabajo subterráneo —y es posible, en este sentido, establecer un diálogo entre *La mina* con otras novelas de encierro, como la abundante narrativa de sanatorios, desde *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann hasta *Pabellón de reposo* (1944) de Camilo José Cela, o la de prisiones— pero también el encuentro con los compañeros de faena, el sentimiento de camaradería desarrollado en medio de la hostilidad:

Y ese me dijo: Adonde vayas  
habla tú de estos tormentos,  
habla tú, hermano, de tu hermano  
que vive abajo, en el infierno.

«Los hombres del nitrato».

En ‘El hundimiento’, la irresponsabilidad de la falta de inversión en seguridad, la muerte en el puesto de trabajo, pero también la responsabilidad de los vivos con la memoria y la conciencia:

Yo no vengo a llorar aquí donde cayeron:

vengo a vosotros, acudo a los que viven.

Acudo a ti y a mí y en tu pecho golpeo.

«Los muertos de la plaza».

Esta tercera parte de la novela, ya desde el título (que contiene *spoiler*, se diría hoy, cuando la trama es un valor que cotiza al alza en el mercado literario), es ilustrativa del proyecto narrativo de López Salinas con *La mina*, en la que, como en un documental historiográfico, poco importa el conocimiento previo por parte de los lectores de la trama y, más en concreto, del final de la misma. Y, pese a ello, aun suprimido el morbo del suspense, pese a la evidencia del destino de los personajes desarrollados y transformados a lo largo de la parte central —‘La cuadrilla’—, la narración conserva su interés y la lectura continúa gracias a la pericia del narrador. La novelista Belén Gopegui, en un elogio<sup>98</sup> a la novela *La mina*, se detenía también en ese desafío al valor del suspense por parte de López Salinas:

*La mina* es una gran novela. Lo es también si atendemos a las categorías propias de la academia: el uso luminoso del lenguaje; la audacia de quien renuncia a la intriga y deja saber al lector que la historia acabará en el hundimiento pero es tal su dominio del arte de narrar que mantiene la expectativa del lector intacta (VV. AA., 2007: p: 22).

Aunque menos contundente, también el título de la primera parte —‘La huida’— participa de esa revelación de antemano (del destripamiento o, si se prefiere, el *spoiler*) lo que precisamente pondrá en marcha la acción narrativa de la novela: el desplazamiento del

---

<sup>98</sup> El comentario referido se produjo en el contexto de un acto a propósito del realismo social en la literatura española, en homenaje al escritor Juan García Hortelano, en el que además participaron el propio Armando López Salinas, Marta Sanz, Eduardo Mendicutti o Constantino Bértolo y cuyas intervenciones quedaron recogidas en VV. AA. (2007). *El realismo social en la literatura española. Homenaje a Juan García Hortelano*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

campesino Joaquín, junto a su mujer y sus hijos, de su tierra de origen donde el trabajo agrícola a duras penas les permite llevar a cabo esa expresión —no exenta de perversión— que es ganarse la vida, a otro lugar más prometedor laboralmente.

Esa primera parte, en coincidencia con las anteriores novelas del mismo ciclo aquí comentadas, también constituye un documento de aquellos trabajos agrícolas que, como se ha venido diciendo, vieron progresivamente reducido su peso en la estructura económica del país a partir de la aprobación del llamado Plan Nacional de Estabilización Económica (1959); un período de cambios estructurales (de transición económica, si se quiere, en vida del dictador y previa a la transición política que no se pondría en marcha hasta su muerte) que estas novelas, como textos-bisagra, se encargaron de documentar. En *La mina* el malogrado proyecto de reforma agraria de la II República es el pasado inmediato pero sometido a un borrado de memoria —“Una vez había oído hablar de un reparto de tierras entre los campesinos pobres, pero eso era demasiado bueno para que pudiera ser cierto.” (López Salinas, 1959: p. 135)— y la falta de trabajo presente queda estrechamente relacionada con el problema de propiedad (de don Ramón, del cabo, del cura) de las tierras:

Joaquín conocía cada trozo de tierra, las trochas, cada piedra y cada viña. En su memoria de campesino los cultivos tenían un nombre familiar. La pinada de la piedra grande, los tomates junto al puente, los olivos de don Ramón, las viñas del llano. Los cuatro naranjos y los cuatro limoneros. El patatal del cabo, el maizal y el huerto del cura. Aun cerrando los ojos podía contar cómo eran los campos, y cuál tierra era buena y cuál tierra era mala. (López Salinas, 1959: p. 118).

Como más tarde ocurrirá con las canciones mineras, en esta parte se reproduce algún fragmento de canción popular de labranza:

Los tres mozos del pueblo hablaban de mujeres, los más viejos fumaban en silencio. Uno de los mozos canturreaba una serrana por lo bajo:

A una serrana yo vi  
junto a la orilla del río;  
estaba lavando ropa  
y no tenía marío.

(López Salinas, 1959: p. 134).

Aunque más que retratar el trabajo campesino, en 'La huida', siempre desde el punto de vista de Joaquín, se despliega una sucesión de situaciones en las que se busca el jornal sin obtener resultados, aumentando gradualmente la necesidad, la angustia:

—¿Cuándo habrá trabajo? ¿Cuándo terminará esto de estar mano sobre mano? — preguntarían a Lucas.

El capataz se habría encogido de hombros y los campesinos, una vez más, se darían cuenta de lo inútil de su pregunta, porque pedir trabajo en Tero, o en los pueblos de alrededor, era como el pedir limosna a un fraile.

—No hay nada hoy —diría Lucas.

[...]

—Hola. ¿Han dao trabajo?

—Dieron algo —contestó el otro—. Bajó Lucas y se llevó a Francisquín, al «Mellao» y al tío Crispín.

—¿Pa qué trabajo?

—Para un trabajo en la finca —dijo el Lucas. (López Salinas, 1959: p. 120)

[...]

—¿Nada, Lucas?

—Nada —contestó éste.

—¿Y mañana?

—A lo mejor.

Joaquín cruzó por delante del grupo de hombres, acarició el lomo ancho de la yegua, habló para Lucas.

—Lucas, podrías decir al amo que me arriende alguna tierra. Necesito el trabajo, la tierra, no sabes cuánto.

—No quiere labrar, eso dijo, quiere echar ovejas al pasto.

Joaquín dejó caer los brazos a lo largo del cuerpo. Los demás hombres, un poco atrás, escuchaban.

—Mira, Lucas, no me has dao trabajo desde las uvas, todos los días voy a por leña para vender, pero no hay nadie que la compra, la tengo amontoná en el corral. ¿Entiendes? Te juro que necesito esa tierra ahora mismo, el andar mano sobre mano no es para un hombre como yo.

La yegua hizo un extraño y Lucas la apaciguó con un grito.

—¡Soo! ¡Quieta!

Luego se quitó el sombrero y se rascó la cabeza. Sudaba.

—Yo no puedo hacer nada, Joaquín. Nada, te digo. Cuando tenga algún trabajo te avisaré. Don Ramón quiere echar ovejas y yo le alabo el gusto.

—¿Y qué sabe don Ramón de eso? Siempre anda por Granada, nunca viene aquí.

—Es el amo —dijo Lucas. (López Salinas, 1959: p. 136).

La ganadería es vista por los campesinos como Joaquín como una amenaza —“El ganao no es bueno para nosotros, el ganao no da jornales (López Salinas, 1959: p. 134)— al tiempo que la capital es mencionada como un territorio en el que poder progresar, con menor desempleo—“«Yo te digo que en Granada hay donde ganarlo.» / «Conozco a uno que trabaja

en una fábrica de anises; tiene moto.»” (López Salinas, 1959: p. 134). Este paisaje iniciático no cumple exclusivamente una función documental en la novela; también contribuye a la construcción del personaje principal Joaquín para quien, a pesar de esta ausencia de oportunidades, su pueblo de origen (el cielo despejado) constituirá el territorio conocido y añorado a medida que su verdadero porvenir en Los Llanos y el trabajo minero se vaya abriendo camino en la narración. Las responsabilidades familiares progresivamente devienen en carga para el personaje migrante<sup>99</sup>. En el último tramo de ‘La huida’, Joaquín tiene la oportunidad de cruzarse con un par de jornaleros andaluces, primos que van camino de Barcelona para buscar trabajo —“En el pueblo, ya le dije, no hay manera de buscarse el pan. La mocedad anda por el Pirineo en la construcción de una presa” (López Salinas, 1959: p. 145), así como de un gaditano, de La Línea, que ya lleva cinco años en Los Llanos:

Trabajé pa los ingleses. Ahora soy minero. ¿Saben? [...] uno trabaja y aunque se deje el pellejo se gana el jornal todos los días. Antes estaba en boca de mina, de terreneiro. Pero ahora le doy al martillo en las galerías del pozo Oeste. (López Salinas, 1959: p. 145).

A esta altura, la decisión de marchar de Joaquín está tomada y su vana esperanza de poder trabajar también como campesino, lo que conoce, en Los Llanos —“¿Oiga usted? [...] ¿Qué tal tierra es aquélla?—, donde la tierra es “mala y sucia como la madre que la parió” (López Salinas, 1959: p. 145) revela su incertidumbre y su miedo.

El contraste entre esos dos mundos es acentuado por López Salinas ya desde el arranque de la segunda parte, ‘La cuadrilla’, en el que Joaquín se dirige directamente a la boca del «Inclinado» junto al primo de su mujer y aún tímido con los que van a ser sus nuevos

---

<sup>99</sup> *Vid.*, en este mismo sentido, la novela *Hemos perdido el sol* (1978) de Ángel María de Lera, sobre los trabajadores españoles emigrados a la industria alemana.

compañeros. A partir de esta escena Joaquín definitivamente se desprende de la más mínima apariencia de control que anteriormente pudiera poseer sobre su destino:

El día estaba azul y quieto, suspendido en un techo u lejano. Joaquín miró para el cielo antes de meterse en el segundo piso de la jaula y hundirse en la tierra. Unos pájaros, quietos en los cables, piron desesperadamente cuando la gran polea del castillete se puso en movimiento; echaron a volar. El maquinista dio la señal y la jaula se cerró. Los mineros bromearon para en seguida lamentarse de los tajos que les habían tocado en suerte. (López Salinas, 1959: p. 175).

Del mismo modo que en ‘La huida’ los diálogos de los personajes contenían jerga campesina, así como andalucismos, en ‘La cuadrilla’ ocurre lo propio con la jerga minera: como cuando se refieren por metonimia de la marca comercial —*Berry*— a unos compresores de ventilación “Tienen que poner más Berris, no llega el aire.” (López Salinas, 1959: p. 188). El habla coloquial se construye, además de mediante la jerga de los mineros, con las referencias a la cultura popular (que, por añadidura, contribuyen a situar cronológicamente la acción), como cuando, de regreso de la mina, en bicicleta un minero se despide de otro por el nombre del famoso ciclista Federico Martín Bahamontes, el primer español vencedor del Tour de Francia (1959): “—¡Adiós, Bahamontes! —gritó uno de los hombres que venían rezagados tras el grupo, haciendo un saludo con la mano derecha.” (López Salinas, 1959: p. 163); o cuando, en otro momento, charlan sobre fútbol mencionando a los jugadores Ferenc Puskás, Raymond Kopa, Alfredo Di Stéfano y Paco Gento:

—El Madrid se va a traer al Puskas.

—Puskas, Kopa y Di Stefano, la delantera de seda.

—Ya puede el Barcelona apretarse los machos.

—Aquí dicen que Gento, la «Galerna del Cantábrico», metió dos goles de artesanía.

—Corre mucho pero no tiene clase.

(López Salinas, 1959: pp. 269-270).

En sus conversaciones más relacionadas con los conflictos derivados del propio trabajo en la mina, así como en sus posicionamientos públicos y en sus inclinaciones privadas al respecto, el elenco desplegado por López Salinas resulta en general verosímil; sobre todo en las voces de los personajes intermedios elude el maniqueísmo. Aunque estén posicionados del lado de los intereses de la empresa tienen coherencia en sus propios deseos y no por ello aparecen ridiculizados en su papel de antagonistas de la cuadrilla. Es el caso del personaje del capataz<sup>100</sup> Felipe, de quien se sabe que no está comprometido con las reclamaciones de sus compañeros pero también que es padre de cinco hijos y a quien el señor don Rosario chantajea, ofreciéndole un aumento de sueldo —“quinientas pesetitas al mes más de las que ganas” (López Salinas, 1959: p. 272)— a cambio de información sobre los mineros más organizados. A este asunto también se refirieron el exeditor y crítico Constantino Bértolo —“hay lucha de clases en la novela, aun sin dejarse llevar por la simplificación”, “aborda el choque entre la empresa y los trabajadores con notable sutileza” (Bértolo, 2021: p. 94)—; el

---

<sup>100</sup> Resulta oportuno recordar aquí el fragmento de la conferencia ‘La racionalización’, de la filósofa Simone Weil (23 de febrero de 1937), en el que se refiere a los orígenes de Frederick Winslow Taylor (1856-1915), ingeniero mecánico estadounidense, inventor de los aceros de corte rápido pero conocido sobre todo como el impulsor de la racionalización u organización científica del trabajo (taylorización). Dice Weil: “Aunque Taylor bautizó su sistema como «Organización científica del trabajo», él no era un científico. Su cultura equivalía tal vez al bachillerato, y ni aún eso es seguro. Nunca había hecho estudios de ingeniero. Tampoco era un obrero propiamente dicho, aunque hubiera trabajado en una fábrica. Entonces ¿cómo definirlo? Era un capataz, pero no del tipo de los que vienen de la clase obrera y conservan recuerdo de ella. Era un capataz del estilo de los que podemos encontrar actualmente en los sindicatos profesionales de mandos intermedios y que se creen nacidos para servir de perros guardianes a la patronal. No fue ni por curiosidad intelectual, ni por necesidad lógica por lo que emprendió sus investigaciones. Fue su experiencia de capataz perro guardián la que le orientó en todos sus estudios y le sirvió de inspiración durante treinta y cinco años de pacientes investigaciones. Así fue como dio a la industria, además de su idea fundamental de una nueva organización de las fábricas, un estudio admirable sobre el trabajo de los tornos de pulir.” (Weil, 1951: p. 229).

crítico Ignacio Echevarría, quien calificó *La mina* de relato “en absoluto maniqueo”; o la novelista Belén Gopegui, en la intervención anteriormente referida:

el rigor en el tratamiento de los personajes hasta el punto de que el pequeño traidor, el capataz, nos es descrito con la misma atención que el resto, sin manipular una sola línea, sin que sus razones nos resulten nunca menos comprensibles aunque sí puedan resultarnos, y el juicio será nuestro, peores. (VV. AA., 2007: p. 22).

Tal y como en ‘La huida’ había espacio para la serrana cantada por uno de los mozos jornaleros, son varias las ocasiones en las que la novela incluye cantes mineros:

Pobrecita de la madre  
que tiene un hijo minero;  
a la puerta de la mina  
le están cantando el entierro.  
(López Salinas, 1959: p. 185).

Los señores de la mina  
han comprado una romana  
para pesar el dinero  
que toditas las semanas  
le roban al pobre obrero.  
(López Salinas, 1959: p. 206).

Las tonadas de trabajo eran frecuentes en las duras jornadas repetitivas (de los mineros pero desde luego también de los trabajos agrícolas como la siega, de las costureras o de los

pescadores) y, paradójicamente, cumplían la doble función de evasión en medio de la tarea reiterada y de manifestación cultural de conciencia de clase; también cumple esta doble dimensión, en tanto que espacio de descanso pero también de encuentro, la taberna: “Los jarros pasaban de boca en boca; reían, gritaban” (López Salinas, 1959: p. 186).

Ese proceso de concienciación irá transformando al personaje de Joaquín, en especial al entrar en contacto con «el Asturiano», su compañero más abiertamente politizado y por ello, como personaje de la novela, uno de los más habituales entre los pasajes censurados — “Organizar la protesta, «Viejo». Esto es lo que hay que hacer” (López Salinas, 1959: p. 254)— :

Joaquín pocas veces se había preguntado quién tenía la culpa de las cosas y las había aceptado tal como venían. Ahora, tras las conversaciones con «el Asturiano», mil ideas confusas se entremezclaban en su cerebro. [...] «El Asturiano» era el mejor barrenero de la cuenca. «Un tipo muy listo, sabe de todo», pensaba Joaquín mirando a su compañero. (López Salinas, 1959: p. 239).

No es casualidad que se trate de un personaje de origen asturiano y, como se señalaba en la primera parte, ‘La huida’, con respecto al proyecto de reforma agraria, la revolución de Asturias de 1934 es otro de los acontecimientos que aparecen ligeramente insinuados, como parte de ese pasado inmediato pero casi fantasmal que constituía el período de la II República: “En Asturias no pasaba lo de aquí, formábamos inmediatamente una comisión para ir a la Dirección. Algunas veces ganábamos y otras perdíamos. Pero, poco a poco, fuimos obteniendo algunas cosas” (López Salinas, 1959: p. 207); aunque, en otra conversación, también se remonta más atrás en la historia de España, en concreto al día de la boda de Alfonso XIII y Victoria Eugenia (31 de mayo de 1906): “a uno le toman por el

anarquista [Mateo] Morral, el que tiró la bomba envuelta en flores, y yo de anarquista no tengo un pelo” (López Salinas, 1959: p. 224). De nuevo aquí cabe destacar lo ilustrativo que resulta que la edición permita conocer, mediante corchetes, qué fragmentos exactos fueron desautorizados por la censura.

Precisamente la presencia del sindicalismo y de la lucha obrera organizada es uno de los factores por los que se adscribe *La mina* en el llamado realismo socialista, cuya proyección política explícita iría un paso más allá<sup>101</sup> que la del mero documentalismo del llamado realismo social. Pablo Gil Casado afirma que “Armando López Salinas es, entre los escritores de la presente generación, el novelista que se siente más cerca del proletario” (Gil Casado, 1968: p. 160). A esta adscripción contribuyen también decisiones narrativas como la de ubicar el clímax definitivo no ya en el accidente con el que la novela podría haber concluido y que le cuesta la vida a ocho mineros del «Inclinado» —“Después, sintió un golpe. en la cabeza y toda la galería se derrumbó. Una oscuridad le invadió, una oscuridad que lo invadía todo” (López Salinas, 1959: p. 296)— sino en el asalto final a la mina por parte de sus familiares y compañeros (López Salinas, 1959: pp. 298-303). También, en esa clave de realismo socialista, la novela contiene debates clásicos del movimiento obrero como el del maquinismo<sup>102</sup>:

---

<sup>101</sup> Como ya se trataba anteriormente (*Vid.* el capítulo ‘2. 3. La última generación literaria con una perspectiva común’), en la tendencia creativa común de los años cincuenta y sesenta es conveniente establecer matices. Como decían en la *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, a partir de una reflexión de Eugenio de Nora, “No deben simplificarse el fenómeno y su proceso, ni generalizar sobre el grupo todo hasta el absurdo que nos haría confundir *El Jarama* con *La mina*; pero sería falsear la Historia negar la existencia de lo que llamaremos la tendencia dominante de los intelectuales (contestatarios) nacidos entre 1922 y 1930.” (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1978, vol. II: p. 506).

<sup>102</sup> Raymond Williams, en ‘Herbert Read: Freud, el arte y la industria’ (1958) —capítulo inédito de *Culture and Society: 1780-1950*, conservado en la Colección Raymond Williams, Archivos Richard Burton, Universidad de Swansea, WWE/2/1/6/4/10—, recuerda la discusión de Herbert Read (1893-1968), crítico de arte anarquista, a los planteamientos de William Morris (1834-1896), impulsor del movimiento ‘Arts & Crafts’, sobre la maquinaria y el arte: “La máquina ha triunfado, y solo ahora empezamos a aceptar ese hecho inevitable y a elaborar una filosofía estética y social acorde con él.” [READ, H. (1934). *Art and Industry*. Bloomington: Indiana University Press, 1953, p. 12.] (Williams, 2022: p. 71). Sobre la estandarización, apunta Read: “Naturalmente, esas formas serán estandarizadas y uniformes. Esto no me parece una objeción, si se ajustan a todos los demás requisitos estéticos. Es evidente que la calidad de la singularidad debe sacrificarse en la era de las máquinas. Pero, ¿cuál es el

—El mundo es igual que una máquina, cuando cada pieza está en su sitio todo marcha bien y a una, igual que las cosechadoras.

—Nosotros tenemos un compañero que opina parecido a usted. Dice que las máquinas son un invento bueno, aunque en manos de los ricos sólo sirven para mejor sacarnos el tuétano. En los pueblos, eso lo conozco yo, la máquina deja muchos brazos sin trabajo. Una máquina segadora vale por unas cuantas cuadrillas y tienes que contratarte, si puedes, por tres perras gordas o la comida —explicó Joaquín.

—Eso es verdad, pero no por culpa de la máquina, sino de los dueños de ellas. Yo digo que con las máquinas se rinde más en menos tiempo, y que es de razón nos paguen la diferencia porque la jornada de trabajo es la misma. (López Salinas, 1959: pp. 278-279).

Como recuerda el responsable de la edición David Becerra en sus notas al texto, los diálogos entre Joaquín y el personaje de Fernández contienen algunas de las conclusiones de Marx a propósito del papel de la maquinaria en la división del trabajo capitalista. La filósofa Simone Weil, quien en diversas ocasiones manifestó su fascinación por las máquinas<sup>103</sup>, en sus notas

---

valor de esta cualidad? Sin duda, no es un valor estético. El sentido de la singularidad, ¿no es más bien un reflejo del impulso posesivo, un impulso éticamente indigno típico de una fase individualista ya pasada de la civilización? Si existiera el peligro de una escasez de máquinas, de modo que toda la diversidad desapareciera de la vida cotidiana, habría algún motivo de alarma. Pero en realidad las máquinas se multiplican y cambian rápidamente, y sus productos son de una diversidad mucho mayor que los de la artesanía” [Read, 1953: p. 37-38] (Williams, 2022: p. 72). En ese mismo capítulo, Williams también recuerda a Eric Gill (1882-1940), artista también conectado al movimiento ‘Arts & Crafts’ e inventor del tipo de letra Gill Sans, quien, en una carta del 27 de agosto de 1934 a la señorita Hall, de la Biblioteca Católica de Johannesburgo, asumía, a la manera de Read, la aportación de las máquinas y apuntaba a otra dirección: “Nuestro problema no es principalmente la *existencia* de las máquinas, sino su propiedad y control por parte de personas cuya única preocupación son los beneficios” [Letters of Eric Gill, p. 295] (Williams, 2022: p. 73). *Vid.*, también, MUMFORD, L. (1970). *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2013.

<sup>103</sup> En la posdata a una carta a Auguste Detoef (1883-1947, politécnico, director general de la Compagnie française Thomson-Houston, fundador del grupo Asthom y quien posibilitó que la filósofa entrase a trabajar en la fábrica) de junio de 1936, Weil anotó: “Supongo que ha visto *Tiempos modernos* ¿no? La máquina alimentadora es un símbolo hermoso y auténtico de la situación de los obreros en la fábrica” (Weil, 1951: p. 214).

sobre la experiencia de la vida de fábrica se mostraba preocupada por la relación entre el tiempo de repetición de tareas de los trabajadores de las fábricas y el tiempo de las máquinas y —lejos de una postura radicalmente ludita<sup>104</sup> como la de los “salvajes rompemáquinas o desertores del orden industrial” de los que habla Rancière en *La noche de los proletarios. Apuntes del sueño obrero* (Rancière, 1981: p. 38)— reclamaba para los primeros una emulación del ritmo de los artesanos (combinando la tarea maquinaal con la manual) que les satisficiera, en convivencia con las tareas desempeñadas exclusivamente por máquinas:

Un peón especializado no tiene como misión más que la repetición automática de los movimientos, mientras que la máquina que utiliza guarda, impresa y cristalizada en el metal, toda la parte de combinación y de inteligencia que comporta la fabricación en curso. Tal inversión es contra natura; es un crimen. Pero si un hombre tiene como tarea ajustar una máquina automática y fabricar los álabes que corresponden cada vez a las piezas a fabricar, asume por un lado una parte del esfuerzo de reflexión y de combinación, y por otra un esfuerzo manual que comporta, como el de los artesanos, una verdadera habilidad. Una relación así entre el hombre y la máquina es plenamente satisfactoria. (Weil, 1951: p. 254).

El debate contenido en *La mina* a este respecto de la relación conflictiva entre el trabajo y el desarrollo técnico, aunque debidamente actualizado (atendiendo, por ejemplo, al desarrollo de la llamada inteligencia artificial), no ha quedado obsoleto en la época actual en la que se pronostica la progresiva desaparición de puestos de trabajos tradicionales. En una columna

---

<sup>104</sup> El ludismo, como es sabido, fue el movimiento de artesanos ingleses organizados a comienzos del siglo XIX para la destrucción mediante acciones de diversa índole de las máquinas que, con sus innovaciones técnicas, les reemplazaban como trabajadores cualificados (devaluando sus salarios en beneficio de los de los trabajadores simplemente encargados de las máquinas o directamente dejándoles sin empleo); con frecuencia se trataba de artesanos del tejido a mano contra los telares mecánicos. La novelista Cynthia Ozick (Nueva York, 1928) dice de ellos en *Metáfora y memoria. Ensayos reunidos* (2016): “Eran egoístas, despiadadamente pragmáticos y socialmente irracionales” (Ozick, 2016: p. 396).

de opinión a propósito de la precariedad en el trabajo contemporáneo, la novelista Marta Sanz<sup>105</sup> distinguía entre aquellos “trabajos que destruyen y trabajos que sacan lo mejor de cada ser humano. Porque el trabajo tangible, el que controlamos y comprendemos, es consustancial a nuestra vida”; mientras que “el otro trabajo, el que nos controla, explota, deshumaniza y enferma, nos lleva a anhelar la pronta llegada de los autómatas buenos, sonrientes y sumisos” (Sanz, 2018). Sanz ha profundizado en este asunto de las nuevas tecnologías de la actual fase capitalista en su novela de ciencia ficción *Persianas metálicas bajan de golpe* (2023), desde cuyo título<sup>106</sup> parafrasea —al ya clásico de la literatura del trabajo en español— *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934) de Luisa Carnés (“Sobre los huecos de los escaparates caen con estrépito los cierres metálicos”).

De vuelta a la novela de Armando López Salinas, en el caso del trabajo minero la antinatural maquinización de los hombres no solo muestra su perversión con las secuelas que dejan las jornadas repetitivas apuntadas por Weil, sino también con las enfermedades derivadas de la sobreexposición a sustancias venenosas:

---

<sup>105</sup> La autora ha contado en diversas ocasiones cuando, tras la publicación de su novela *Animales domésticos* (2003) recibió una llamada del novelista Rafael Chirbes: “*Animales domésticos* empieza con un obrero con las botas manchadas de barro. Rafael Chirbes me llamó para agradecerme: «menos mal que en una novela española del año 2003 aparece un obrero con las botas manchadas de barro. Yo pensé que en nuestra sociedad sólo había traductores de la ONU o cantantes de ópera».” (Frieria, 2017).

<sup>106</sup> Sobre este título, la novelista ha explicado que «surge en el proceso de escritura. Hay un momento determinado en que se me ocurre que las “persianas metálicas. bajan de golpe” son la banda sonora de un libro que está concebido como un musical. Por eso aparecen el director de cine Lars von Trier (yo me estaba acordando de *Bailar en la oscuridad*), las películas de Bob Fosse (está *Cabaret*, pero también *All that jazz...*). Yo tenía en la cabeza ese tipo de puesta en escena exagerada y espectacular que, a través del sarcasmo y la crueldad, pretende hacer un retrato de la sociedad contemporánea. Y además de la música, el título alude a un mundo donde hay pocas posibilidades de trabajo: se cierran comercios, solamente trabajan las personas muy mayores... Frente a esos ancianos que no pueden disfrutar de su vejez porque tienen que seguir trabajando, hay una gran masa de sociedad, la gente joven, que por falta de expectativas o actividad están recluidos en una especie de residencias. [...] Luisa Carnés para mí fue un descubrimiento no solo como mujer comprometida con la realidad, sino también con la literatura. Fue capaz de aproximarse a ella con una visión tan transformadora que le hace crear un género nuevo, la novela testimonial, que al mismo tiempo está cargada de ciertas iluminaciones poéticas absolutamente colosales. En *Tea Rooms* habla de algo tan moderno como la explotación de las mujeres en el mundo del trabajo y cómo eso repercute en la violencia de la intimidad.» (Cedillo, 2023).

Desde que estuve para la parte de Almadén me pasa [impotencia sexual]. Es un veneno el mercurio, muchachos. Te entran temblores y una soñera que te duermes de pie. Los hombres duran pocos años, se mueren tísicos o les da el baile San Vito; parecen viejas de ochenta años. Sí, les dan pensión, pero ¿de qué les sirve? Se mueven como los muñecos de los títeres, las piernas, los brazos. Hace años no tenían ni hospital, toda aquella tierra era de ingleses. (López Salinas, 1959: p. 190).

Al respecto de las narrativas en torno a las enfermedades derivadas del trabajo, aunque se salga del marco espacio temporal delimitado en este capítulo, cabe mencionar aquí la novela *Amianto* (2020) de Alberto Prunetti. En ella se narra la historia de Renato, padre del autor, cuyo oficio como operario de fundición, en el que trabajó desde los catorce años, le llevó a respirar “zinc, plomo y buena parte de la tabla de elementos de Mendeléyev, hasta que una fibra de amianto llega a su pecho”.

De vuelta a *La mina*, la combinación entre el tiempo narrativo en el que todas estas circunstancias le van sobreviniendo a Joaquín y el tiempo narrativo de su conciencia (gracias al cual los lectores cómplices acceden a su deseo de que las cosas hubieran ido de otra manera) es uno de los efectos más hábilmente logrados en la novela. Así lo destaca Constantino Bértolo:

En *La mina* operan estructuras y estrategias narrativas de muy estimable valor compositivo. Ese *estar ocurriendo* que se narra, incluye —a modo de *narración interna*, de ahí su complejidad— tanto lo que estuvo a punto de ocurrir o pudo hacerlo como lo que hubiera deseado que ocurriera. Unas narraciones internas o subyacentes que están actuando sobre el personaje de Joaquín y sus deseos de alcanzar la propiedad de ese huerto propio con el que sueña.

(Curioso, por cierto, que se quiera llamar «realismo socialista» a ese sueño de propiedad privada.) (Bértolo, 2021: p. 95).

La ironía de Bértolo parafraseando a Virginia Woolf con ese «huerto propio» invita a recordar aquí, por lo oportuno que resulta para el tema de la escritura de literatura del trabajo, el rechazo que le provocaba a la novelista londinense —en su ensayo ‘El señor Bennett y la señora Brown’ (1924)— la tradición de las descripciones socioeconómicas por parte de novelistas burgueses. Así lo recuerda Raymond Williams en su conferencia «La literatura obrera británica después de 1945» (pronunciada, como anteriormente se ha indicado, el 25 de septiembre de 1979 en la Universidad de Aarhus, Dinamarca): “Woolf atacó a Arnold Bennett porque decía que «su padre tenía una tienda en Harrogate», describía la tienda, describía las mercancías que había en ella, describía lo que había en los estantes, describía, describía, dice ella contundentemente.” (Williams, 2022: pp. 154-155).

En cuanto al asunto de las influencias en *La mina*, resulta evidente la de *Germinal* (1885) de Émile Zola, como texto paradigmático de la narrativa minera, a la que bien podría calificarse con la categoría propia de subgénero<sup>107</sup>. No obstante, preguntado por esta

---

<sup>107</sup> Recuérdese, en la misma generación que López Salinas, el proyecto (inacabado, debido a la temprana desaparición de su autor) de Ignacio Aldecoa (1925-1969) en el que pretendía narrar «la épica de los pequeños oficios» mediante tres ciclos novelescos. El primero, que contiene *El fulgor y la sangre* (1954), sobre los guardias civiles, y *Con el viento solano* (1956), sobre la huida de un hombre gitano (interpretado en el cine por el bailarín y coreógrafo Antonio Gades bajo la dirección de Mario Camus), iba a contener además una novela sobre toreros. El segundo aborda el trabajo de los pescadores, de forma destacada en la novela *Gran Sol* (1957) pero también en *Parte de una historia* (1967). Y el tercer ciclo, al que como se indicaba no pudo aportar ninguna novela, era precisamente el dedicado a los trabajos industriales, siderúrgicos y mineros.

También en el medio siglo XX *vid. Tren minero* (1965) de José Antonio Parra.

Por otro lado, ya entre la narrativa más contemporánea, aunque quede fuera del marco espacio-temporal aquí delimitado, cabe mencionar la novela *GB84* (2004) de David Peace, sobre la mayor huelga de la historia de Gran Bretaña (entre el 6 de marzo de 1984 y el 3 de marzo de 1985, con el Sindicato Nacional de Mineros liderado por Arthur Scargill, el carismático Rey —Arturo— Carbón, al frente), tras el anuncio del cierre de las minas de carbón por parte del gobierno de Margaret Thatcher. Como señalaba la novelista Laura Fernández en su reseña sobre la novela, ésta cuenta “la sensación de que un mundo está acabándose, y que sólo un puñado de mineros está intentando que no lo haga” (Fernández, 2018).

cuestión, el propio López Salinas además se vinculó, en la tradición española, a los realismos de Leopoldo Alas «Clarín», Benito Pérez Galdós o Pío Baroja; pero también mencionó, en diversos sentidos, al neorrealista italiano Vasco Pratolini, al ruso Máximo Gorki, al estadounidense John Dos Passos o al cubano Alejo Carpentier (Núñez, 1966: p. 4).

---

O las novelas contemporáneas: *El día antes* (2017) de Sorj Chalandon, sobre el accidente en el pozo Saint-Amé de la cuenca minera del Paso de Calais (27 de diciembre de 1974), en el que fallecieron 42 trabajadores; *La fiebre del carbón* (2013) de Tawni O'Dell, sobre el ocaso de la minería en la región oeste de Pensilvania; sobre el declive de la metalurgia, la industria del acero, en esa misma región: *El valle del óxido* (2009) de Philip Meyer.

## 2. 6. EL GRUPO MADRILEÑO DE *REVISTA ESPAÑOLA*

A pesar de las limitaciones propias del criterio generacional para una adecuada consideración de los textos literarios, en el caso de la llamada Generación del 50 o del medio siglo que aquí es abordada resultan útiles —como ya se han aplicado para el caso del grupo próximo a la revista *Acento Cultural*—, como método clasificatorio, las diferentes relaciones de afinidades, personales y literarias, establecidas entre los escritores y escritoras de aquel momento en torno a distintas publicaciones, fundamentalmente de Madrid y Barcelona. En lo que respecta a las novelas aquí concernidas, aquellas que tratan de forma central el mundo del trabajo, sus conflictos, sus tiempos y sus espacios<sup>108</sup>, la nómina proveniente de *Acento Cultural* resulta la más productiva. Ello se debe, como ya se ha visto, a que está formada por escritores estrechamente vinculados a la militancia política y, además, con una visión de la literatura —al menos en aquel momento— también muy explícitamente política y combativa. No obstante, como se verá seguidamente, el asunto de las narraciones del trabajo no será ajeno, tampoco, para algunas de las firmas de *Revista Española*, primero, o de *Laye*, en el capítulo posterior.

Al margen de su interés, el proyecto de *Revista Española* fue más bien breve: seis números (entre 1953 y 1955), bajo la dirección de Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio y Alfonso Sastre. Se trataba del

primer intento acometido después de la guerra de crear una revista que no estuviera sometida a subvención oficial, gracias al auspicio y el espaldarazo de un antiguo redactor de *Hora de*

---

<sup>108</sup> Dice la periodista Marta D. Riezu, refiriéndose a La Fábrica de Ricardo Boffill que el arquitecto “Entendió que una fábrica es un lugar ambiguo; ha amparado desgracias y fortunas, y no puede borrarse de un plumazo esa memoria” (Riezu, 2022: pp. 152-153).

*España*, el bibliófilo Antonio Rodríguez-Moñino, a quien habían impresionado los primeros cuentos de Aldecoa, el *Alfanbúí* (1951), de Sánchez Ferlosio, y el estreno de *Escuadra hacia la muerte* (1953) de Alfonso Sastre. [...] En esta publicación bimestral saldrán a la luz los cuentos de Jesús Fernández Santos y Carmen Martín Gaité: «Cabeza rapada» y «Un día de libertad», respectivamente. *Revista Española* ofreció sobre todo una muestra importante de cuentos. (Teruel, J., «1948-1953. Primeros años en Madrid. El grupo de *Revista Española*», *Archivo Martín Gaité*).

También sobre el proyecto de *Revista Española*, el crítico Santos Sanz Villanueva destaca de nuevo el —por así llamarlo— mecenazgo del Antonio Rodríguez-Moñino y aporta otros detalles llamativos, como que para los envíos de manuscritos figurase la dirección particular de Ignacio Aldecoa:

Esta significativa aunque efímera publicación madrileña fue auspiciada por el filólogo republicano Antonio Rodríguez-Moñino con el ánimo de ofrecer una plataforma al puñado de nuevos y prometedores escritores jóvenes a quienes había conocido en tertulias de la capital y a quienes quería alentar porque escuchaba en ellos la voz de la esperanza. Rodríguez-Moñino se limitó a figurar como fundador y, a falta de director nominal, se estableció una Redacción integrada por Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio y Alfonso Sastre. Detalle curioso: se indica expresamente que la correspondencia sobre originales debe dirigirse a Aldecoa y se da su dirección particular. Asumía la publicación la editorial Castalia, donde este «amigo mayor», como llama Martín Gaité<sup>109</sup> al sabio investigador represaliado, dirigió una

---

<sup>109</sup> En su conferencia *Esperando el porvenir* (del 8 de noviembre de 1994), con la que inauguró el ciclo 'Ignacio Aldecoa y su tiempo' organizado por la Fundación Juan March (Madrid) en el XXV aniversario de la muerte de Aldecoa, Martín Gaité aporta numerosos detalles sobre aquel mecenazgo de Rodríguez-Moñino: «Lo que necesitábamos era un amigo mayor, alguien de fundamento, alguien de responsabilidad que creyera en nosotros, en lo que estábamos haciendo por libre, casi a tuestas, por separado. Y ese amigo apareció, como en los cuentos de hadas. Y se embarcó en la aventura de fundar una revista para nosotros: nos la regaló. Se llamaba Antonio Rodríguez-Moñino, durante la guerra civil había pertenecido al grupo que colaboró en *Hora de España*, aquella revista valenciana

colección cerrada de tan solo diez «Prosistas contemporáneos» en la que acogió asimismo en 1954 la primera novela de Jesús Fernández Santos, *Los bravos*, el cual tuvo cabida en la revista desde el primer momento. (Sanz Villanueva, 2010: pp. 179-181).

---

donde se agruparon los últimos disidentes del franquismo antes de morir o verse obligados a emigrar. También intervino en la salvación del tesoro artístico y bibliográfico de España, circunstancia por la cual se vio represaliado. En 1953, tras avatares desconocidos, reaparecía en Madrid y tampoco sé qué viento le atrajo a fijarse en nosotros pero lo cierto es que la voz corrió como la pólvora: “¡Tenemos un mecenas! Está empeñado en que valemos mucho, en que somos la voz de la esperanza y va a fundar una revista para nosotros. Se llamará *Revista Española*”. Enseguida empezaron las reuniones con él, de preferencia en el café Lion, también a veces en su casa. Al café Lion asistíamos con una mezcla de incredulidad y de desconcierto. Venían también José (sic: Juan) Antonio Gaya Nuño y Miguel Pérez Herrero, críticos de arte y cine respectivamente. Don Antonio era un hombre cultísimo, encantador, muy educado, bibliófilo de vocación. Usaba gafas, bigotito y sombrero flexible. Siempre se quitaba el sombrero para saludar a las señoras por la calle. Y yo me preguntaba cómo con aquellas trazas de caballero antiguo había podido apostar por aquel racimo de chicos desorientados e indómitos por los que nadie daba ni un duro. Y sin embargo así fue. Estaba al tanto de lo que se hacía.»

Y también detalla, sobre la propia publicación *Revista Española*: «Era el verano de 1953. La nueva publicación de 120 páginas y un formato de 17x24 no puede presentarse de manera menos llamativa. Ni siquiera en las primeras páginas hace ostentación de designios culturales, ambiciosos ni nada. No se justifica de nada. Entra de puntillas en la vida española como de puntillas salió. Esta recolección esmerada de prosa contemporánea, nacional y extranjera, se publicaba cada dos meses, como reza en la portada, muy sencilla: no hay más que el color rojo del título, que pone *Revista Española*, lo demás es un cuadernillo. [...] Después de mucho discutir se había decidido que la suscripción por año costara 70 pesetas. Sabe dios cuánto serían capaces de pagar hoy los estudiosos que la buscan afanosamente sin encontrarla por ninguna parte. Además de traducciones de Truman Capote, Dylan Thomas, Fernando Namora, Cesare Zavattini... esta publicación bimestral de creación y crítica dio acogida a nombres de autores noveles [...]. No se llegaron a imprimir más que seis números. El último, aparecido en la primavera del 54, lleva, en la esquina del artículo final el número 636, que suma el total de las páginas de aquella aventura, ya que se numeraban sin interrupción. Seguidamente, y en letra bastardilla, aparece la siguiente confesión, que no puedo por menos de reproducir entera: “*Revista Española* llega al sexto número y desde él tiene que despedirse de sus amigos y de sus lectores. Puede comprenderse nuestro empeño y nuestro tesón sin más que saber que, al cabo de un año de vida, no se han conseguido más que veintisiete suscripciones ni se ha logrado vender más que ochenta ejemplares. Ni que decir tiene que nosotros los llamados a emitir ningún juicio de lo que ha sido *Revista Española* ni mucho menos sobre lo que ha representado en el concierto de las tareas literarias de nuestro país. Sabemos que en estos tiempos, agobiados de retórica, no se entiende otro lenguaje que el de las mismas cosas y nos atenemos, con entera confianza a este sino que acata, y hasta presupone, toda empresa nacida con alguna ambición. Las nuestras, al cabo de este año de vida en precario, pueden reducirse a tres: brindar estímulo a la creación que hasta ahora no había encontrado acomodo en otra parte; ofrecer a los lectores de habla española un repertorio de obras breves nacidas con plena independencia y sumisas solamente a la inspiración que les dio vida; y, en suma, llevar a todos el convencimiento de que es posible afrontar las realidades que nos asedian y darles expresión artística. No es cosa de averiguar ahora si hemos logrado nuestro propósito. Vale más dejar que pase el tiempo y que sean las cosas quienes hablen por nosotros. Entre tanto, ahí quedan los trabajos aparecidos y el nombre de sus autores. Que otros nos expliquen cuál ha sido el clima en que quiso alentar nuestra revista y cuáles fueron las preocupaciones de la sociedad en que no pudo sustentarse. Para nosotros está todo tan cerca que casi estamos por decir que hemos cumplido nuestra misión al despedirnos de nuestros amigos y nuestros lectores.”. De esta manera naufragaba nuestro barco. [...] Fue un disgusto para el pobre don Antonio, cuya memoria es bien digna de homenaje».

Además de las citadas revistas, otros agentes del campo literario como fueron determinados críticos, premios y editoriales auspiciaron la promoción de algunas de aquellas novelas de estos autores y autoras nacidos en su mayoría en la década de los años veinte. El crítico Santos Sanz Villanueva aporta algunos nombres propios de este contexto editorial del medio siglo:

La naciente literatura realista de los cincuenta se benefició de la complicidad de sectores de la crítica y de la industria editorial. Tuvo un apoyo importante en un periodista que ejercía la crítica y tenía ancha influencia editorial, Rafael Vázquez Zamora. Este crítico veterano, hoy olvidado, recibió con elogios a los nuevos narradores y los estimuló con sus comentarios en la revista *Destino* y su labor informativa y crítica en *España semanal*, donde seguía la actualidad literaria nacional y extranjera. Pero fue mucho más que un crítico. Actuó como delegado en Madrid de la editorial Destino y estuvo alerta de los nombres que iban despuntando para incorporarlos a la empresa barcelonesa. Formaba parte del jurado de unos premios prestigiosos, los Sésamo, tanto de cuento como de novela corta, y cabe pensar que aprovechaba esta ocupación para hacer descubrimientos que más tarde fructificaron en Destino o en el Premio Nadal, en el que también intervenía la mano derecha del editor, Josep Vergés. Así se explica que varios premiados con los Sésamo aparezcan después en la editorial de su patrón, Vergés. El premio Sésamo, patrocinado por un entonces famoso café literario madrileño, constituyó una plataforma de lanzamiento de la nueva literatura, y otros de los distinguidos con ese galardón pasaron enseguida a la otra casa que acoge la literatura mediosecular, Seix Barral. [...] A la larga, publicar en Seix Barral sería una de las señas de identidad generacionales y la que daba crédito de pertenecer a la literatura nueva del momento. Hasta el punto ocurrió esto que, en algún caso, la falta de relación con este sello, o con el otro que ahora destacaré, produjo la marginación del autor: así sucedió con Ignacio Aldecoa. Seix Barral vino a desplazar como marca identificadora del movimiento narrativo

emergente a la otra editorial, Destino, que también había venido siendo plataforma de la novelística del medio siglo, aunque no lo fuera de modo exclusivista ni con carácter distintivo, y que no dejó de ocupar un lugar complementario en ningún momento. Destino fue la casa de [Ana María] Matute, [Rafael] Sánchez Ferlosio o [Carmen] Martín Gaité, y en ella publicó Juan Goytisolo, entre los nombres nuevos destacados del momento. (Sanz Villanueva, 2010: pp. 171-179).

Resulta llamativa, para este capítulo, la mención al caso de Ignacio Aldecoa, a propósito de la conveniente pertenencia a determinados catálogos editoriales del momento; sobre el papel de Carlos Barral o José María Castellet habrá que detenerse más en el siguiente capítulo, el correspondiente al llamado grupo de Barcelona. En relación con ese manejo de las conveniencias, Carmen Martín Gaité destacaba de los encuentros del grupo en aquella época

junto a la indolencia, la falta de ambición; el escaso o nulo afán de trepar o de poner zancadillas a nadie. Josefina Rodríguez, la mujer de Aldecoa, ha comentado conmigo hace poco un detalle bastante significativo: ninguno de nuestros amigos de esa época ha alcanzado prebendas ni cargos políticos. Su poder estaba en el poder de la palabra y de la imaginación. [...] La verdad es que nadie nos hacía demasiado caso, pero no había prisa. Sin saber, tal vez, demasiado bien lo que queríamos, lo que no queríamos se iba arraigando cada vez más profundamente en el hondón de aquella piña que formábamos. (Martín Gaité, 1994).

Son palabras, de nuevo, del 8 de noviembre de 1994, cuando Martín Gaité<sup>110</sup> inauguró —con la conferencia *Esperando el porvenir*, que después daría título a la publicación que agrupó el

---

<sup>110</sup> La amistad entre Martín Gaité y Aldecoa se remonta a sus años de formación en el Palacio de Anaya, en Salamanca: «El 19 de octubre de 1943, tal como consta en la agenda de su padre, comenzó su primer curso en la Facultad de Letras de la Universidad de Salamanca, donde terminará licenciándose en la especialidad de Filología Románica en 1948. Su grupo de compañeros y amigos estaba formando por Agustín García Calvo, Federico Latorre, M.<sup>a</sup> Dolores Ruiz Olivera, Natalia

conjunto de sesiones— el ciclo ‘Ignacio Aldecoa y su tiempo’<sup>111</sup>. Aquellos días, entre otros asuntos, Martín Gaité dio cuenta de sus años de formación en la Salamanca de posguerra y su posterior encuentro con aquella comunidad de jóvenes artistas del Madrid de mediados de siglo, la mayoría de ellos “malos estudiantes pero buenos escritores”<sup>112</sup>: el propio Aldecoa,

---

Guilarte y José Ignacio Aldecoa Isasi, “el primer joven moderno que yo conocí”» (TERUEL, J., «1943-1948. Universidad de Salamanca. Ignacio Aldecoa», *Archivo Martín Gaité*).

<sup>111</sup> Los audios del ciclo de conferencias «Ignacio Aldecoa y su tiempo» de Carmen Martín Gaité, por el XXV aniversario de la muerte del escritor vitoriano —esto es: «Esperando el porvenir» (del 8 de noviembre de 1994), «De lo abierto a lo cerrado» (10 de noviembre de 1994), «Melodías del arrabal» (15 de noviembre de 1994) y «Vivir y representar» (17 de noviembre de 1994)— están disponibles en la web de la Fundación Juan March: <https://www.march.es/es/madrid/ignacio-aldecoa-su-tiempo>

<sup>112</sup> Sobre el desapego de Ignacio Aldecoa con la academia dijo Martín Gaité, en sus conferencias ‘Ignacio Aldecoa y su tiempo’ para la Fundación Juan March (Madrid) con motivo del XXV aniversario de la muerte del escritor (en un ciclo celebrado entre el 8 de noviembre y el 17 de noviembre de 1994): «Cuando conocí a Ignacio en la Universidad de Salamanca, en cuyas aulas más bien brilló por su ausencia, ya se sentía bastante más cómodo en el arroyo que tomando apuntes sobre la expulsión de los moriscos o el mester de Clerecía. Sabía mucho pero se adivinaba que eran cosas aprendidas por su cuenta y sabe Dios dónde, ‘por ahí’, como solía decir mientras dibujaba en el aire con la mano un círculo misterioso sincronizado con el levantamiento displicente de una de sus cejas».

Lo cierto es que, más allá de la broma de aquel grupo de “malos estudiantes pero buenos escritores”, si bien muchos abandonaron el camino académico, tal vocación sí se dio en los casos de Josefina Aldecoa, doctora en Pedagogía y directora del madrileño Colegio Estilo, Agustín García Calvo, doctor en Filología Clásica al que apartarían de su cátedra (junto a Enrique Tierno Galván, José Luis López Aranguren y Santiago Montero Díaz) en 1965 por apoyar las protestas estudiantiles contra la dictadura o la propia Carmen Martín Gaité quien llegó a Madrid con la intención de cursar el doctorado: «Los primeros viajes al extranjero de Carmen Martín Gaité tuvieron como motivo la obtención de dos becas universitarias. Manuel García Blanco, catedrático de Gramática Histórica y secretario general de la Universidad de Salamanca, será su aval para los cursos de verano a los que asistirá en Coímbra y Cannes, en 1946 y 1948. En la Universidad portuguesa nació el proyecto de hacer su tesis doctoral sobre los cancioneros galaico-portugueses del siglo XIII. Propósito que la traerá a Madrid, dos años más tarde, para iniciar su doctorado. Y, con respecto a su estancia en el Collège International de Cannes, a pesar de su brevedad, del 15 de agosto al 12 de septiembre, ella la recuerda llena de duración (sic): “Me relacioné con estudiantes de otros países, exentos de prejuicios, me acosté a las tantas y decidí que no quería seguir viviendo en Salamanca. Nunca se me había planteado de forma tan clara la idea de abandonar mi familia y mi ciudad”. Alonso Zamora Vicente será el director de su definitiva tesis doctoral *Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español*, defendida en la Universidad Complutense de Madrid el 11 de junio de 1972, “ya peinando canas”, y con la que refrendó una vocación universitaria que, pese a las interferencias, nunca la abandonó. Esta tesis se publicará ese mismo año, sin modificaciones, con el título *Usos amorosos del dieciocho en España*» (TERUEL, J., «1943-1948. Universidad de Salamanca. Ignacio Aldecoa», *Archivo Martín Gaité*). Y, sobre esas interferencias en la investigación universitaria: «La tesis sobre los cancioneros galaico-portugueses (y con ella la cátedra) se diluyó definitivamente. En mayo de 1949 ni siquiera pudo examinarse del primer curso de doctorado al contraer el tifus que la retuvo “casi cuarenta días en la cama, a punto de morirme, y deliré muchísimo”» (TERUEL, J., «1948-1953. Primeros años en Madrid. El grupo de *Revista Española*», *Archivo Martín Gaité*).

Rafael Sánchez Ferlosio<sup>113</sup>, Juan Benet, Medardo Fraile, la actriz Mayra O'Wisiedo, Alfonso Sastre, Carlos José Costas, Manolo Mampaso, Jesús Fernández Santos, Josefina Rodríguez —conocida como Josefina Aldecoa<sup>114</sup>—, José María de Quinto, Carlos Edmundo de Ory, Agustín García Calvo...

Por su parte, Rafael Sánchez Ferlosio también se refiere a la hermandad que se formó entre jóvenes escritores del Madrid de los cincuenta —Ignacio Aldecoa, Alfonso Sastre o José María de Quinto, quienes se compartían sus primeros manuscritos— como “fratría” en su texto autobiográfico titulado *La forja de un plumífero*, que preparó en 1997 de cara a la entrevista que ese mismo año le haría el escritor Félix de Azúa para la revista *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* (finalmente Sánchez Ferlosio prefirió que la revista publicase su texto *La forja de un plumífero* en lugar de aquella entrevista, que permaneció inédita hasta 2019, cuando fue incluida en la compilación de entrevistas *Diálogos con Ferlosio*, a cargo de José Lázaro, y en la que también conversa, entre otros, con Blanca Berasátegui, José Manuel Fajardo, Julio Llamazares, Manuel Rivas, Raúl del Pozo, Juan Cruz, Lourdes Ortiz, Alfonso Armada, José Andrés Rojo, Fernando Sánchez Dragó, Arcadi Espada, Antonio Astorga, José María Ridao, Antonio Lucas, Valerie Miles, Henar Lanza, Ignacio Echevarría, Inés Martín Rodrigo, Javier Rodríguez Marcos, José Luis Pardo, Daniel Arjona o Manuel Llorente). Diez años antes de *La forja de un plumífero*, en una conversación con el escritor Julio Llamazares

---

<sup>113</sup> Fue Aldecoa quien les presentó: «El acontecimiento decisivo fue su reencuentro en el bar de la Facultad de Letras con Ignacio Aldecoa, por entonces matriculado en Historia de América, que desde luego nunca terminó: “Ese mismo día me presentó a Rafael. Recuerdo que estuvimos saliendo los tres juntos mucho tiempo”» (TERUEL, J., «1948-1953. Primeros años en Madrid. El grupo de *Revista Española*», *Archivo Martín Gaité*); se casarían y convivirían durante trece años: «El enlace entre Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio tuvo lugar el 14 de octubre, en la iglesia madrileña de San José, actuando como padrinos Rafael Sánchez Mazas y Ana María Martín Gaité.» Y a él le dedicó sus *Usos amorosos del dieciocho en España*: «Para Rafael, que me enseñó a habitar la soledad y a no ser una señora.» (TERUEL, J., «1953-1970. Rafael Sánchez Ferlosio», *Archivo Martín Gaité*).

<sup>114</sup> Josefina Aldecoa, por cierto, prologó el libro que compiló dichas conferencias: «Éste es el libro más hermoso entre los que se han escrito sobre la obra de Ignacio, sobre su vida y la de todos nosotros, gracias a que Carmiña estaba allí para contarlo».

para el programa ‘Tiempos modernos’ de RTVE (6 de febrero de 1987), Sánchez Ferlosio ya anteponía la naturaleza de “pandilla” del grupo a su posible lectura generacional, de tertulias serias, por mucho que ya compartieran la vocación literaria:

No, a esa edad realmente las reuniones, sean de personas que tienen pretensiones literarias, sean de personas que no las tienen, sean de personas que se limitan a jugar al mus o al dominó, a los veinte años lo que son es pandillas. En realidad, una manera de reunirse tan cotidiana y un círculo tan restringido como era aquel, tenía más carácter de pandilla que otra cosa. No quiero decir que tuviese todas las connotaciones malas, que también las tiene buenas, de pandilla. [...] Realmente, la práctica cotidiana era reunirse en la taberna y bromear. De vez en cuando hablábamos de literatura, nos leíamos las respectivas cosas que escribíamos, etc. Quizá nos leíamos las respectivas cosas que escribíamos con esa especie de prohibición o inhibición de la crítica que se produce cuando una pandilla es demasiado cerrada. Entonces, la propia estrechez, esa especie de compromiso de solidaridad que se crea, es nocivo para la crítica de unos a otros. Y realmente cohibía bastante el carácter de pandilla que tenía en cuanto a ser fecunda en criticarnos unos a otros. (Llamazares, 1987).

El escritor Jesús Fernández Santos —precursor de la llamada narrativa objetivista y del realismo social con su novela *Los bravos* (1954), influida por *La colmena* (1951) de Camilo José Cela y que a su vez influiría, sin ir más lejos, al propio *El Jarama* (1956) de su amigo Sánchez Ferlosio—, preguntado por Joaquín Soler Serrano, para el programa ‘A fondo’ de RTVE (10 de junio de 1979), sobre este mismo fenómeno colectivo de los escritores de su generación respondió:

Yo creo más en los grupos que en las generaciones, en los grupos —por decirlo así— cronológicos. Era un grupo en el que estábamos Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio y

yo, fundamentalmente; luego en teatro también estaban Alfonso Sastre y Alfonso Paso. Coincidimos todos en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Ferlosio venía de intentar estudiar Arquitectura, Ignacio Aldecoa venía de Salamanca, yo estaba aquí en Madrid y Alfonso Sastre y Alfonso Paso venían de una agrupación teatral que ellos habían fundado y que se llamaba Arte Nuevo. [...] Cronológicamente hay un momento en que en la universidad española de la posguerra estábamos allí todos casi en los mismos años. En ese sentido sí se puede hablar de un grupo, no muy concreto en lo que nos proponíamos porque a esa edad no se sabe muy bien lo que se quiere; ahora, lo que sí se sabe es lo que no se quiere. Y lo que no nos gustaba era la literatura anterior, la retórica anterior, tanto en poesía, como en novela, como en teatro. La literatura, por así decirlo, de la inmediata posguerra. [...] Nosotros no éramos la posguerra inmediata, aunque la habíamos sufrido, literariamente ya había una generación por medio. (Soler Serrano, 1979).

Al margen de la amistad del núcleo duro de la publicación, como es evidente en *Revista Española* también colaboraron otras firmas. Entre ellas, Sanz Villanueva menciona las del “crítico Juan Antonio Gaya Nuño, los filósofos Manuel Sacristán y Sánchez de Zavala, los escritores Alfonso Albalá, Castillo-Puche, Carlos Edmundo de Ory, Ramón Solís o Jorge Campos, los dramaturgos José María de Quinto y Rodríguez Buded...”.

A pesar de su valor para la historiografía de la literatura de aquel período, como ya se ha dicho fue un proyecto fugaz y en absoluto exitoso comercialmente. Sobre su disolución, añade Sanz Villanueva:

La revista no alcanzó grandes logros y el número de despedida da cuenta con buen humor de su fracaso: tenía veintisiete suscriptores y había vendido un total de ochenta ejemplares. Protagonistas de la publicación han sido muy duros con ella. «No tuvo importancia alguna», ha dicho Alfonso Sastre. Y Sánchez Ferlosio se ha referido a «aquella famosa revista, muy

mala, por cierto». Ni su limitadísima difusión ni estos juicios descalificadores anulan su valor como síntoma de un productivo empeño renovador. (Sanz Villanueva, 2010: pp. 179-181).

Por su parte Carmen Martín Gaité, en el arranque de *De lo abierto a lo cerrado* (10 de noviembre de 1994), la segunda de sus cuatro conferencias en el ciclo 'Ignacio Aldecoa y su tiempo' de la Fundación Juan March (en Madrid) por el XXV aniversario de la muerte del escritor, se refirió a la publicación, para el conocimiento de los nuevos asistentes que no hubieran asistido a la primera jornada, como “un desastre desde el punto de vista económico. Ahora es muy buscada y no se encuentra. Duró nada más que un año porque fue una ruina”<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> MARTÍN GAITE, C. (1994). *De lo abierto a lo cerrado* (10 de noviembre de 1994), dentro del ciclo 'Ignacio Aldecoa y su tiempo'. Recuperado de: <https://canal.march.es/es/coleccion/ignacio-aldecoa-su-tiempo-abierto-cerrado-20539>.

## 2. 6. 1. LA ÉPICA DE LOS OFICIOS: *GRAN SOL* DE IGNACIO ALDECOA

El prematuro fallecimiento de Ignacio Aldecoa a los cuarenta y cuatro años<sup>116</sup> (Vitoria, 1925 - Madrid, 1969) frustró el desarrollo de un proyecto literario esmeradamente definido en sus objetivos desde bien pronto por su autor.

Todavía tras la firma de José Ignacio de Aldecoa, empezó publicando los poemarios *Todavía la vida* (1947) y el *Libro de las algas* (1949). El primero de ellos de título tan premonitorio como lo sería el último cuento que escribió, «Un corazón humilde y fatigado». A propósito del momento creativo en el que se encontraba cuando murió, el profesor J. L. Martín Nogales, quien ha estudiado sus cuentos<sup>117</sup>, recordaba en un artículo las siguientes declaraciones suyas durante una entrevista: “Estoy al comienzo, en los primeros pasos, temblando y dudoso. Creo que hasta los 45 no se consigue la plena madurez y entonces, el que tiene madera, a esa edad puede ser un buen novelista” (Martín Nogales, 2018). Su curiosidad variadísima<sup>118</sup> por toda clase de realidades humanas a menudo desatendidas por la

---

<sup>116</sup> Murió a la misma edad que Francis Scott Fitzgerald, como señalaba el periodista Juan Cruz en un artículo (Cruz, 2018).

<sup>117</sup> Vid. MARTÍN NOGALES, J. L. (1984). *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Madrid: Cátedra.

<sup>118</sup> Por poner un par de ejemplos: estaba muy interesado por el boxeo; su relato «Young Sánchez» cuenta la historia de un joven trabajador de un taller mecánico metido a boxeador. Fue adaptado al cine en 1963 por el director Mario Camus, con la participación del excampeón de Europa de boxeo Luis Romero en el papel de preparador. También Aldecoa le presentó al fotógrafo Ramón Masats a conocidos suyos de los gimnasios y escribió, a partir de las fotografías de Masats, los textos del libro *Neutral corner* (1962). Además, era aficionado a los toros, sobre los que escribió en relatos como «Los pozos» o «Caballo de pica» (cuyo título inicial fue «La muerte de un ex torero»). En él asistimos a las penalidades laborales de Pepe el Trepa (lo intenta, frustrado, en la vendimia o de peón en la brea), un torero retirado, con vocación pero sin demasiados talento ni apoyo. Finalmente acompaña a un amigo cantaor a animar una de las fiestas de los señoritos de Toledo quienes, borrachos y excitados, le emborrachan hasta acabar con él, quien les parece un aguafiestas con sus penas. Queda así cerrada la analogía entre Pepe y el caballo de pica, ejecutado por inservible. Con este relato, además, se tituló en 1956 una colección de trece de los cuentos de Aldecoa. Fue adaptado para la serie de televisión ‘Cuentos y leyendas’ en 1974 por José Antonio Páramo, con la interpretación entre otros actores de Luis Ciges o Álvaro de Luna y con un joven Manuel Zarzo como protagonista —lo fue también de *Los golfos* (1960) de Carlos Saura, una de las principales muestras de neorrealismo en el cine español,

ficción, así como su vitalista afán, si se quiere, aventurero y viajero<sup>119</sup> —que le llevó a implicarse personalmente, a la manera en que lo haría un reportero o corresponsal, en ambientes de riesgo poco frecuentados por la intelectualidad, como cuando se embarcó en un viaje al Great Sole, en el Atlántico Norte, para escribir su novela sobre la pesca de altura *Gran Sol* (1957)—, son dos de sus atributos que, aunque se tendrían a priori por parejos, con frecuencia no van de la mano en literatura.

Aldecoa destacó particularmente en el género del cuento. El primero, «La farándula de la media legua», lo publicó en 1948. En muchos de ellos se dedicó a narrar distintos ambientes laborales y oficios. En este trabajo de tesis, ceñido al género de la novela, queda fuera del objeto de estudio un análisis detenido de aquellos relatos breves. Sin embargo, por su coincidencia temática con el asunto aquí investigado, cabe al menos mencionar alguno de ellos: «El hombrecillo que nació para actor» (o, por su subtítulo, “Cuento del que se quedó en la estacada y los que se mofaron de ello”), «La sombra del marinero que estuvo en Singapur», «La muerte de un curandero meteorólogo», «El aprendiz de cobrador» (sobre el cobrador del tranvía al calor del mes de julio), «Hasta que lleguen las doce» (que comienza y termina con las sirenas de unas fábricas), «La humilde vida de Sebastián Zafra» (sobre el crecimiento de un muchacho gitano nacido en los márgenes, quien terminará buscándose la vida como chatarrero), «Al otro lado» (que ya fue citado, a propósito del chabolismo, en el capítulo de este trabajo de tesis que se aproximaba a *La piqueta* de Antonio Ferres<sup>120</sup>), «Seguir

---

corriente que tanto influyó a escritores como Aldecoa—; está disponible en la web de RTVE: <https://www.rtve.es/play/videos/cuentos-y-leyendas/cuentos-leyendas-caballo-pica/3377399/>

A propósito de su relación con el mundo taurino, según cuenta J. L. Martín Nogales que le relató Josefina R. Aldecoa, el día que falleció el escritor —el 15 de noviembre de 1969— se encontraba en casa de su amigo el torero Domingo «Dominguín», padre de Luis Miguel Dominguín: «Iba a salir al campo a ver una tienta taurina. “Esto es un aviso” fueron sus últimas palabras al sentir aquella opresión en el pecho. Era la una y media de la tarde.» (Martín Nogales, 2018).

<sup>119</sup> Suyos son, por cierto, un par de textos de viaje: *Cuaderno de Godo* (1961) —sobre su relación con las islas Canarias y, más concretamente, con La Graciosa; en él está inspirado el documental *Aldecoa: la huida al paraíso* (2011) dirigido por Miguel G. Morales— y *El País Vasco* (1963).

<sup>120</sup> *Vid.* ‘2. 5. 1. Chabolismo en la periferia de las grandes ciudades: *La piqueta* de Antonio Ferres’.

de pobres» (sobre cinco segadores “que forman un puño de trabajo” en busca de faena por los caminos; con él obtuvo en 1953 el premio de la revista *Juventud* y según Carmen Martín Gaité “ya lleva el sello de obra maestra”<sup>121</sup>), «El autobús de las 7.40», «El mercado», «Santa Olaja de acero»<sup>122</sup> (sobre la dura jornada de un par de hombres encargados de una máquina de vapor del servicio ferroviario, a punto de sufrir un accidente<sup>123</sup>), «Entre el cielo y el mar» (sobre Pedro, joven pescador), «El asesino» (protagonizado por el barbero Anthony), «Rol del crepúsculo» (una vez más de ambientación marinera), «Young Sánchez» (sobre un joven trabajador de un taller mecánico metido a boxeador), «Los pozos» (sobre un matador de toros), «La noche de los grandes peces» (de nuevo sobre la jornada de unos pescadores, universo recurrente en el imaginario de Aldecoa), etc.

El interés de Ignacio Aldecoa sobre estos distintos colectivos y sectores tiene más que ver con los oficios que con los trabajos, si se admite esta diferenciación. Más que en los puestos de trabajo, más o menos mecánicos, desnaturalizados y casi intercambiables entre sí, Aldecoa atiende a los oficios, en tanto que destrezas —a menudo manuales— adquiridas a lo largo de toda una vida de dedicación, condicionada y forjada por ellas y, en no pocas ocasiones, transmitidas de padres a hijos; también, en especial, se adentró en aquellos oficios que entrañaban riesgos. En el citado documental *Aldecoa: la huida al paraíso* (2011), Josefina

---

<sup>121</sup> En su conferencia *De lo abierto a lo cerrado* del 10 de noviembre de 1994, perteneciente al ya citado ciclo ‘Ignacio Aldecoa y su tiempo’ organizado por la Fundación Juan March (Madrid) en el XXV aniversario de su muerte. Recuperado de: <https://canal.march.es/es/coleccion/ignacio-aldecoa-su-tiempo-abierto-cerrado-20539>.

<sup>122</sup> Este relato fue adaptado a televisión, dentro de la serie ‘Narraciones’ de Ignacio Aldecoa, bajo la dirección de José Antonio Páramo y con las interpretaciones de José Calvo, Fernando Sánchez Polack, Mercedes Barraco, Mary González, José Riesgo, Roberto Cruz, Antonio Acebal, Manuel Otero, Paco Sanz, Tomás Torres y Luis San Martín. Puede verse en la web de RTVE: <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/santa-olaja-acero/5801180/>.

<sup>123</sup> *Vid.*, para un análisis específico de la presencia del ferrocarril en la narrativa de Aldecoa, el trabajo: SENDÍN GARCÍA, M. Á. (2012). «El ferrocarril y los paisajes ferroviarios de la posguerra en la obra literaria de Ignacio Aldecoa». *Ería: Revista cuatrimestral de Geografía (Universidad de Oviedo)*, nº 89, pp. - 291-308. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4064105>.

R. Aldecoa declara a este respecto: «Sentía la atracción de los oficios peligrosos y quería vivirlos y quería estar con la gente que los vivía [...]; con una capacidad de observación de los ambientes en que estos seres humanos vivían». Allí encontraba Aldecoa —quien también conocía y le dedicó textos a las formas de vida burguesas y a sus tedios, a la manera de las narraciones de su compañero de generación y maestro en este ámbito, Juan García Hortelano— un material narrativo a la altura de su vitalismo. También lo encontró en aquellos que, determinados desde su nacimiento, quedaban expulsados a los márgenes de las formas de vida de la moral convencional. En el mismo documental, su amigo, el también cuentista Medardo Fraile, comenta sobre esto: «El mundo de lo marginal, también a veces de lo ilegal le apasionaba. [...] Está viviendo la tragedia de esa gente y eso se percibe perfectamente; en cuanto uno acaba el cuento, uno dice: “Esto es verdad. Esto está escrito por un escritor de cuentos pero esto es verdad”. [...] Durante toda su vida pretendió estar a la altura de los pobres». Este interés sociológico en la labor narrativa de Aldecoa, más allá de responder a criterios de eficacia narrativa (narrar sobre aquellos que, por no poseer, no poseían ni narraciones), podría relacionarse con lo que, en términos más incómodos, el poeta y editor Carlos Barral calificaba de “mala conciencia”<sup>124</sup>. Con esas palabras, y a propósito de la publicación de su poemario *19 figuras de mi historia civil* (1961) así como del primero de los tres tomos de sus memorias —*Años de penitencia* (1976)—, se refería Barral a su propia procedencia socioeconómica:

---

<sup>124</sup> A propósito de la conciencia de los escritores de origen burgués recuérdese la ya citada intervención de Martín Gaité —en el capítulo de este trabajo de tesis: 2. 5. 1. Chabolismo en la periferia de las grandes ciudades: *La piqueta* de Antonio Ferres—: «De soltera yo estuve yendo a prestar ayuda en un dispensario de Vallecas y allí entré por primera vez en contacto con la descarnada realidad de los suburbios, experiencia reflejada posteriormente en mi cuento ‘La conciencia tranquila’. La mía, de señorita burguesa de provincias, había quedado sacudida para siempre.» (Martín Gaité, 1994).

Este libro [*19 figuras de mi historia civil*] es un libro contemporáneo de lo que se llamó poesía social. Es decir, que es un libro en que se cuenta la misma biografía que en *Años de penitencia*, para entendernos, en unos poemas que tienen siempre en cuenta el punto de vista sociológico del poeta. Es decir, es un libro que, para definirlo de un modo un poco bruto, un poco brutal, yo diría que está escrito desde la plataforma de la mala conciencia de haber nacido en un mundo burgués y desde el sentimiento de responsabilidad de que eso debe ser asumido, de que eso no puede ser disimulado. (Soler Serrano, 1976).

No en vano el poema de Barral con el que se abre *19 figuras de mi historia civil*, titulado ‘Discurso’, comienza con una cita del dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht significativa a este respecto:

Resulta todo más claro<sup>125</sup> si se puede

decir como Brecht:

*Als ich erwachsen war und umm ich sah*

*Gefielen mir die Leute meiner Klasse nicht*

*Nicht das Befehlen und nicht das Bedientweden.*

[«Cuando hube crecido y vi a mi alrededor /

no me gustaron las gentes de mi clase /

ni mandar ni ser mandado.»<sup>126</sup>].

O en palabras del crítico Constantino Bértolo:

---

<sup>125</sup> Para Carme Riera, responsable de la edición de la *Poesía* (1991) de Carlos Barral, este primer verso, a su vez “trae ecos del texto de Salinas *Todo más claro* (1949) sobre el que Barral quiso escribir un ensayo, *Mundo claro*, última entrega de *Cántico* de Guillén y *Vida en claro* de Moreno Villa” (Barral, 1991: p. 109).

<sup>126</sup> Explica Carme Riera que “lo toma Barral de *Verjagt mit Guten Grund* (1938) Augewalte Gedichte, Suhr Kemp, Text. 3 según indica en el Apéndice de *Usuras y figuraciones. Poesía 1952-1972*, Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios provisionales, 1973 (2ª edición ampliada: Barcelona, Lumen, 1979), p. 207.” (Barral, 1991: p. 109).

Cómo, es decir, por qué se llega a ser un yo diferente al que las condiciones objetivas parecerían destinarme. Esa es la pregunta que este poemario de Carlos Barral parece querer responder en unos tiempos —España, 1961— en que la literatura española no tenía reparo, reserva ni miedo a dar respuestas. (Bértolo, 2021: p. 103).

Para Aldecoa ser escritor era, sobre todas las cosas, una forma de estar en el mundo que implicaba atender y contar la realidad; una realidad que en aquellos años (aunque, de hecho, siempre) era estrechada por el relato oficial. Así lo expresaba Aldecoa en una declaración recuperada por Martín Gaité en *Melodías de arrabal* (15 de noviembre de 1994):

Ser escritor es, antes que nada, una actitud en el mundo. Yo he visto y veo continuamente cómo es la pobre gente de toda España. No adopto una actitud sentimental ni tendenciosa. Lo que me mueve es, sobre todo, el convencimiento de que hay una realidad cruda y tierna a la vez que está casi inédita en nuestra novela<sup>127</sup>.

A propósito de la elección de personajes por parte de Aldecoa, Martín Gaité los clasifica en dos grupos: “más que en pobres y ricos, felices y desgraciados, ociosos y trabajadores, los dividiría en seres con narración o sin ella”, siendo los primeros aquellos que “como Ignacio, no aguantan la realidad y quieren contársela de otra manera, imaginar otra forma de surcar la rutina, representar a veces lo que no son; [...] Son, los hermanos fantasiosos de Ignacio, gente más o menos de la farándula”. Y, en segundo lugar, aquellos personajes, en gran medida trabajadores, con vidas carentes de tiempo libre que dedicar a la creación literaria y, por tanto,

---

<sup>127</sup> De la tercera sesión (15 de noviembre de 1994) del ciclo de conferencias ‘Ignacio Aldecoa y su tiempo’ de la Fundación Juan March (Madrid) por el XXV aniversario de la muerte del escritor. Recuperado de: <https://canal.march.es/es/coleccion/ignacio-aldecoa-su-tiempo-melodias-arrabal-20542>

condenadas —de no ser por el escritor de origen burgués con interés genuino, como Aldecoa, o con “mala conciencia”, que diría Barral— al olvido inevitable:

Los del otro apartado —seres sin narración— se salvaron del olvido porque tuvieron la suerte de que pasaba Aldecoa por allí. Y contó lo que ellos no sabían o no tenían ganas de contar. Unas veces, por no tener a quien<sup>128</sup>; otras, simplemente porque estaban más hechos a soportar la realidad y hacerle frente que a trascenderla mediante la palabra. Tal vez, también, por una especie de reacción visceral a las florituras. Seres de pocas palabras, sufridos y sobrios, a los que cuadraría bien aquel poema de Antonio Machado dedicado a la encina: «Brotas derecha o torcida / con esa humildad que cede / sólo a la ley de la vida / que es vivir como se puede.» (Martín Gaité, 1994)<sup>129</sup>.

A propósito de la escritura por parte de Aldecoa sobre estos “seres sin narración”, el novelista Rafael Chirbes (1949-2015) —quien, por cierto, también sería gran amigo de Carmen Martín

---

<sup>128</sup> Recuérdese que para Carmen Martín Gaité la práctica literaria consiste en una “búsqueda de interlocutor”: *Vid.* la colección de ensayos *La búsqueda del interlocutor* (1973).

<sup>129</sup> De la conferencia *Vivir y representar*, cuarta y última sesión (17 de noviembre de 1994) del ciclo ‘Ignacio Aldecoa y su tiempo’ celebrado en la Fundación Juan March por el XXV aniversario de la muerte del escritor. Recuperado de: <https://canal.march.es/es/coleccion/ignacio-aldecoa-su-tiempo-vivir-representar-20543>

Gaite<sup>130</sup>— firmó un epílogo («La escritura como restitución»<sup>131</sup>) a la edición alemana<sup>132</sup> de la novela *Gran Sol*, en el que consideraba que la aplicación de la ficción sobre “un rico

---

<sup>130</sup> Rafael Chirbes, en una entrada del 27 de septiembre de 1987, desde Arcachón (Francia), en su cuaderno burdeos, incluida en el primer tomo publicado de sus diarios, *A ratos perdidos 1 y 2* (2021), anota cómo le ha pasado el manuscrito de su novela *Mimoun* (1988) a Carmen Martín Gaité: “Hago copias de la novela. La semana pasada quedé a cenar con Carmen Martín Gaité para pasársela. Nos despedimos de madrugada, y a las diez de la mañana ya estaba llamándome para decirme que la había empezado y estaba gustándole mucho. Volvió a llamarme por la noche: “Tú no sabes lo que has escrito. Es una divinidad, me dice. Durante más de media hora me tiene colgado del teléfono, hablándome del libro: Es una novela tan limpia. Parece mentira que de un tema tan sórdido se pueda salir tan purificado. También le gusta mucho el estilo: La primera novela que escribiste estaba llena de adjetivos. A esta, en cambio, no le sobra ni una palabra. Es un modelo de lo que es aprender a escribir. Me pidió que no se la enviase a nadie, que ella misma iba a recomendársela a Herralde para que la publique en Anagrama. Al día siguiente le mandé una rosa y uno de estos cuadernitos que compro yo en Francia. Me llamó al trabajo, y no me encontró. Volvió a llamarme por la tarde a casa para darme las gracias por la flor y por el cuaderno. Me dijo que ya había hablado con Herralde. Al día siguiente —el martes— envié la novela. Ahora toca esperar. Pero me he quedado tranquilo. Quiero mucho a la Gaité y siempre he confiado en su opinión. Es muy buena lectora. Lo ha demostrado en las reseñas en *Diario 16*: una consejera fiable.” (Chirbes, 2021: pp. 184-185). Y el 30 de noviembre de 1987: “a las ocho y media de la mañana, llamada telefónica de Carmen Martín Gaité: «Te hemos estado buscando todo el fin de semana. Herralde ha leído tu novela y está entusiasmado con ella.» Ayer, 3 de diciembre firmé el contrato que me llegó por carta. Estoy contento, con esa alegría compulsiva que acaba encontrando el camino para volverse contra uno mismo. Me entero de que Herralde le ha dicho a C. que es la mejor novela de autor *novel* que ha leído en varios años. La alegría se resuelve en ganas de llorar. Me doy pena. Hay que acabar con esa pesada tradición judeocristiana y empezar a sentir verdadera alegría con las cosas que lo merecen, me dice la Gaité. Yo no lo consigo del todo. Lo intento.” (Chirbes, 2021: p. 188).

En su prólogo a ese mismo tomo de los diarios de Chirbes, cuenta la novelista Marta Sanz: “Las personas a quienes Chirbes admiraba —quizá este verbo no es del todo exacto— no fueron siempre complacientes con él. No le pasaron la manita por el lomo. Carmen Martín Gaité fue la lectora deslumbrada que le puso en contacto con Jorge Herralde. Le cambió la vida. Sin embargo, también le afeaba el no saber dialogar en los textos, y yo misma presencié cómo se cabreaba con su amigo en la Residencia de Estudiantes de Madrid: Chirbes leyó unas páginas de una novela que aún no había acabado, un *work in progress*. Un acto de exhibicionismo muy anglosajón que, encubierto de inseguridad creativa, constituye una práctica activa de demagogia cultural: se comparte lo inacabado, lo bocetado, con el espacio de recepción y se muestra la trastienda de la escritura. Ese desparpajo, acaso esa espontaneidad o ese sentimiento de provisionalidad, esa desnudez, quizá no cuadraba con el pundonor castellano-viejo de Martín Gaité: «Eso no se hace, Rafa». La escritora se levantó y se marchó. Puede que Chirbes no se lo tomara muy a pecho —dudo mucho que lo hiciera— porque, si hemos de creer lo que escribe en estos cuadernos, cuando le dicen que algo está bien, se paraliza.” (Chirbes, 2021: p. 9).

<sup>131</sup> Está incluido en la colección de textos suyos sobre lecturas *Por cuenta propia. Leer y escribir* (2009), acompañado de otros capítulos dedicados a sus lecturas de Galdós, Cervantes, Fernando de Rojas, Max Aub, Raffaele La Capria, la propia Martín Gaité o Andrés Barba.

<sup>132</sup> Rafael Chirbes ha sido uno de los novelistas españoles que mayor reconocimiento ha recibido en Alemania, donde durante muchos años fue un escritor más popular que en su propio país. *Vid.*, sobre esta particularidad, el artículo «Rafael Chirbes, traducción y reconocimiento en Alemania: Los paisajes del alma» (2012) de Javier Anierte (Universidad de Alicante) para el monográfico *Las letras valencianas en la literatura universal. Problemas de recepción y traducción: el paisaje y el tiempo* (2012) coordinado por Juan

muestrario de personajes para los que la vida diaria roza lo heroico sin que ellos tengan conciencia de que es así”, la conversión de “los de abajo en novelables, en novela”, les proporciona a éstos “la categoría de protagonistas de una narración compleja que los devuelve a su dimensión de seres dotados de hondura” (Chirbes, 2009: pp. 164-165).

Aquel rol del escritor como “salvador” —quizá con la “mala conciencia” burguesa a la que se referían anteriormente tanto Martín Gaité como Barral— del olvido de las narraciones de aquellas clases trabajadoras carentes de tiempo y ganas para contar, aquel rol, ilustra bien el carácter en ocasiones conflictivo de los textos literarios documentales sobre el trabajo cuando éstos no son escritos por los propios trabajadores —también hay ejemplos de lo contrario en sus diversas manifestaciones de todo tipo: desde novelas de reelaboración de la experiencia autobiográfica, como *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934) de Luisa Carnés —tras su experiencia como camarera en un salón de té próximo a la Puerta del Sol— o *Historias desde la cadena de montaje* (1998) de Ben Hamper —también apodado «Rivethead», sobre su experiencia como remachador en una fábrica de camionetas y autobuses de la General Motors—, hasta diarios de fábrica, como los de Simone Weil (1934), o las crónicas de Bárbara Ehrenreich en *Por cuatro duros. Cómo (no) apañárselas en Estados Unidos* (2001). A esos intereses de representación en la narrativa del medio siglo se refiere, en un momento dado, la tesis doctoral *Documentación y lirismo en la narrativa de Ignacio Aldecoa* (1994) de José Manuel Marrero Henríquez (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe): “La problemática propia de ambientes laborales y familiares humildes, y el estilo objetivista, que reproduce más que representa, son las características fundamentales con que se definió a la promoción de escritores a la que pertenece Ignacio

---

Antonio Albadalejo Martínez. Recuperado de: <https://web.ua.es/en/histrad/documentos/las-letras-valencianas/08-rafael-chirbes-javier-aniorte.pdf>

Aldecoa.” Y sobre las posibilidades de autoobservación literaria de aquellos personajes, cita a Juan Goytisolo en *Problemas de la novela* (1959):

[El método psicológico exige unos personajes que], por su privilegiada situación cultural y económica, tengan capacidad, tiempo y medios materiales de observarse. A causa de ello, la casi totalidad de las novelas publicadas en España durante los últimos treinta años se ocupan sólo de una minoría selecta —clase alta y media— y dejan de lado, por efecto de técnica, a esos otros sectores menos favorecidos, cuyo descubrimiento constituye el mérito fundamental de obras como *El Jarama*, *Los bravos* o *La colmena*. (Goytisolo, 1959: pp. 18-19).

De aquella misma conferencia de 1994 de Martín Gaité —*Vivir y representar*— también resulta oportuna para el objeto de estudio de este trabajo de tesis su observación a propósito de la relación radicalmente familiar (en ocasiones hasta la antropomorfización) entre los personajes trabajadores de Aldecoa y sus herramientas de trabajo cotidianas:

También toman vida en los relatos de Ignacio Aldecoa una serie de aperos, de herramientas, de utensilios que el trabajador usa; que los mueve, los maneja y se vale de ellos y manda en ellos, porque “manejo” y “mando” tienen mucho que ver con “mano”. Es importante esto para el hombre que vive por sus manos, que de tanto emplear estos objetos, de tanto dirigirlos y arreglarlos, cuando se estropean los llega a querer tanto como a una prolongación de su vida. Mejor dicho: como una sustitución de su vida. Para los “seres sin narración” el contacto con herramientas sobadas a diario, conocidas como la piel más amiga y cercana, dignifica el desempeño de cualquier oficio aparentemente irrelevante. Es precisamente esa relación de la mano con la herramienta lo que Aldecoa pone de relieve. Y, sin embargo, hay también trabajadores para quienes el contacto con estos objetos imprescindibles necesita verse alimentado por el abono de la fantasía para que no le resulte tan triste la rutina de manejarlos.

Así, por ejemplo, el barbero Anthony de el cuento «El asesino», que recita trozos del *Quijote* mientras afeita a sus clientes, le ha puesto nombre de mujer a sus navajas de afeitar: Cristina, Pepa, Sheila, Margaret. Y ha inventado una historia para cada una. “Ya ve usted, Margaret es vieja, la heredé de mi padre, barbero en Brighton, Inglaterra, al costado de London, ocho millones y medio de habitantes, solo superado por New York, United States of America, Margaret es vieja pero tiene alma de niña, le tengo dedicado un madrigal”. (Martín Gaité, 1994).

Atendiendo al fin a sus novelas, y como ya ha sido indicado con anterioridad en una nota al pie, aquella conciencia a largo plazo de su propio proyecto literario, previa a su escritura, le llevó a Aldecoa a planificar una serie de hasta tres trilogías novelescas sobre la ya citada épica<sup>133</sup> de los oficios.

El primero de estos ciclos narrativos contiene sus dos primeras novelas publicadas. La primera de ellas, *El fulgor y la sangre* (finalista del premio Planeta de 1954), narra durante una tediosa jornada de verano en Castilla la lenta espera<sup>134</sup> en la casa cuartel de las mujeres de unos guardias civiles que han sido advertidas de que uno de ellos —ignoran cuál en concreto— ha muerto en acto de servicio. Como es habitual en la narrativa de la época abordada en este trabajo de tesis, la memoria reciente de la guerra civil tiene una presencia implícita pero asfixiante:

Al principio del otoño, el señor Santiago dejó de trabajar en el taller. El dueño había cerrado por falta de labor. Los obreros le amenazaron con dar parte al sindicato. El dueño se encogió

---

<sup>133</sup> Cuenta el director de cine Mario Camus que Aldecoa decía que la literatura «o es lírica o es épica». *Vid.* G. MORALES, M. [director] (2011). *Aldecoa: la huída al paraíso* [película]. Volcano Films y Tuco Films.

<sup>134</sup> La estructura de la novela está dividida en cinco partes: ‘Mediodía’, ‘Dos de la tarde’, ‘Tres de la tarde’, ‘Cuatro y media de la tarde’, ‘Seis de la tarde’, ‘Siete de la tarde’ y ‘Crepúsculo’.

de hombros. Dijo que a él le daba igual, que ya no tenía dinero y que no había labor. Casi todos los clientes del taller pertenecían a las clases altas, que eran los que hacían los encargos fuertes, lo mismo que la labor sería corria por cuenta de los conventos. Realmente, en el taller no se hacía pintura industrial. Se hacía pintura decorativa, dorados, grabación en cristal y otros trabajos que no alcanzaban la mayoría de los demás talleres de Madrid. Con la guerra se acabaron los trabajos finos. Los obreros dieron parte al sindicato y se quedaron con la industria. El dueño y su familia desaparecieron. Los obreros cerraron poco después, porque no encontraban trabajo que hacer. (Aldecoa, 1954: pp. 174-175).

También y como es habitual en la obra de Aldecoa, más allá de las guardias en la casa cuartel, la novela se detiene en diversos trabajos y oficios (“en una fábrica de botones”, “de chica de recados con una modista”, “era dorador y a veces hacía chapucillas”, “CARMEN, PELUQUERÍA DE SEÑORAS”). Como en esta escena en la que el personaje Juan ha encontrado un puesto en un almacén de maderas:

En la sierra mecánica se pasaba la jornada empujando los troncos suavemente, hasta sentir el temblor de la sierra junto a sus dedos. Le parecía que si en cualquier momento se distraía, la sierra no iba a cortar sus dedos, sino su cráneo, sobre el que los dientes abrirían rápidamente un canalillo por el que se le iba a escapar la vida. Podía suceder si se distraía, pero él estaba demasiado atento, tan atento que se cansaba y a veces deseaba que sucediese lo que imaginaba. Sería el sueño, la tranquilidad, la mejor siesta y el blando, caricioso serrín, en la tarde calurosa de agosto, eran como una tormenta lejana, pesada, debilitadora, que le llamaba al descanso.

En la aserrería se encontraba, sin embargo, a gusto. Sobre las pilas de tablones no se encontraba tan bien y un hormiguillo le recorría las piernas cuando alzaba el compañero el madero que él tenía que colocar cruzado o paralelo con los que formaban la pila. Los tablones bailaban y la caída era fácil que sucediese inesperadamente.

El olor de la madera recién cortada, fresca, le hacía daño a veces al respirar profundamente. Cuando llegaba a casa, Felisa solía decirle que olía bien, y Juan se sonreía contestando que se estaba transformando en un viejo barril para un buen vino. (Aldecoa, 1954: pp. 71-72).

O en aquella otra en la que los niños se divierten, juegan y meriendan, mientras los campesinos se dedican a la trilla del trigo:

El verano se echó sobre los campos con una gravitación de tormentas. Algunos cultivos quedaron arrasados. Las mieses, después de una tormenta, quedaban pegadas a la tierra como si fueran cabellos de un cráneo gigante. [...] Los campesinos cuando se encontraban al atardecer en la plaza del pueblo, hablaban del desastre de las cosechas. No les importaba que no fueran suyas. Al contrario, lo sentían como si fueran suyas. Ellos eran el campo y en el campo ponían sus escasas esperanzas. De las tierras que habían sido suyas hablaban con lástima. [...]

En la trilla, el trigo recogido apenas daba un poco de grano entre la paja. Todos los chiquillos estaban en las eras. Jugar en los montones de paja, llevar el botijo a los mayores, tostados de sol, con la garganta áspera de polvo, era uno de sus oficios. También ayudaban a cortar las cuerdas de los haces con un cuchillito de cocina desgastado. Las cuerdas las sostenían por el nudo en una mano dejándolas sueltas. Las manos de los niños parecía que apretaban muñecas de crenchas cogidas con bigudíes y que sostenían largas colas de caballo que se agitaban divertidamente cuando las movían. Los chicos lo pasaban bien en las eras. Merendaban bajo el sol, reían jugaban. Visitaban constantemente a sus madres para que les extrajeran pinchos de los cardos y de las malas yerbas que se mezclaban con la paja. [...] Estaba la paja amontonada y acabada la trilla. Los campesinos bebían con lentitud en los porrones de vino. (Aldecoa, 1954: pp. 212-214).

La segunda de las novelas del primer ciclo pergeñado por Aldecoa es *Con el viento solano* (1956). Se trata de la historia de una huida, la de un chico gitano tras cometer un asesinato. En este caso Aldecoa opta por estructurar la huida mediante una secuencia de días cuyo santoral admite resonancias simbólicas: “Lunes. Santa María Magdalena”, “Martes, San Apolinar”, “Miércoles, Santa Cristina”... Fue adaptada al cine en 1967 por su amigo Mario Camus —es su quinta película; anteriormente también había adaptado el relato breve de Aldecoa «Young Sánchez»—, con un joven Antonio Gades en su primer papel como protagonista —tres años antes había debutado como secundario en *Los Tarantos* (1963) de Francisco Rovira Beleta, a su vez una adaptación de la obra de teatro *Historia de Los Tarantos* (1962) de Alfredo Mañas en la que versiona *Romeo y Julieta* a través del enfrentamiento de dos familias gitanas, “Los Tarantos” y “Los Zorongos”—.

Aquel primer ciclo novelesco, incompleto, iba a contener además una novela sobre toreros. El segundo es el dedicado al trabajo de los pescadores y a él pertenecen las novelas *Gran Sol* (1957) y *Parte de una historia* (1967). En su tercera trilogía, a la que Aldecoa no pudo aportar ninguna novela, se iba a dedicar a los trabajos industriales, la siderurgia y la mina.

En la *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* (1978), Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala vinculan, ya desde su primera novela —*El fulgor y la sangre* (1954)— aquella vocación ambiental y temática de Aldecoa con el concepto de «intrahistoria» —la historia de una país constituida a base de las pequeñas e íntimas historias de su gente— acuñado por Miguel de Unamuno<sup>135</sup> y, en la tradición de la literatura española más inmediata, tratado de manera paradigmática en las novelas de Pío Baroja:

---

<sup>135</sup> En su tesis doctoral *Documentación y lirismo en la narrativa de Ignacio Aldecoa* (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994), José Manuel Marrero Henríquez también señala esta influencia unamuniana: “Sólo percibiendo junto al tiempo cíclico el tiempo cronológico, el testimonio de la narrativa de Ignacio Aldecoa cobra una relevancia hasta ahora inadvertida que supone en la tradición literaria un paso adelante en el desarrollo puramente intelectual del personaje intrahistórico, tal y como Unamuno o formula en *En torno al casticismo*: «Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se

Se inscribe así Aldecoa en una vieja tendencia de la novela moderna que intenta ocuparse de lo que Unamuno llamaba «intrahistoria», cuyos antecedentes más cercanos bien podrían ser algunas narraciones del mismo Unamuno o del Baroja de, por ejemplo, *Vidas sombrías*; más remotamente habría tal vez que recordar *Un coeur simple*, de Flaubert. (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1978, vol. II: p. 508).

El escritor Jesús Fernández Santos, autor de *Los bravos* (1954), también mencionó algunas de estas influencias en un extracto de entrevista incluida en el ya citado documental *Aldecoa: la huida al paraíso* (2011):

En las primeras cosas que yo leí de él se le veía influenciado en el tema yo diría que por Baroja y en el estilo por Valle-Inclán. Pero, como todos los escritores, fue creando su estilo propio también influenciado por los escritores que leíamos entonces, sobre todo los americanos: Faulkner, Hemingway... en ese sentido evolucionó.

En dicho documental, el cineasta Mario Camus, quien adaptó al cine<sup>136</sup> varias de las obras de Aldecoa, también menciona sus lecturas de Conrad o Simenon, mientras que el editor Javier

---

levantan a una orden del sol, y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna [...]. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esta vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia misma del progreso, la verdadera tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y documentos». Atento al hombre de carne y hueso, Unamuno señala la importancia de fijar la atención en aquellos seres sobre los que se asienta la Historia y de los que ésta está ajena.” (Marrero Henríquez, 1994: p. 206).

<sup>136</sup> En el ya citado documental *Aldecoa: la huida al paraíso* (2011) los directores de cine José Luis García Sánchez y Mario Camus dejan constancia de la influencia de la obra de Ignacio Aldecoa, quien fue buen amigo del guionista Rafael Azcona, en el cine de la época y de lo que éste se hubiera beneficiado de haberse dado un intercambio más fluido con aquella generación de escritores. Dice García Sánchez: “Las opciones estéticas que había a finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta —es decir, el momento de máxima producción de Aldecoa—, me da igual que mire *Los golfos* de Carlos Saura, que la revista *Nuestro cine*, que declaraciones que hicimos en manifiestos... siempre se

Pradera afirma que Aldecoa «encajaba muy bien en la figura del escritor americano, del escritor profesional». Para un análisis más específico de las influencias de las obras de Ramón María del Valle-Inclán y Pío Baroja en la de Ignacio Aldecoa, *vid.* la tesis doctoral *Modelos estéticos y narrativos en la obra de Ignacio Aldecoa* (2021) de Sergio Fernández Cardona (Universitat de Barcelona)<sup>137</sup>. En ella se destaca, entre otros aspectos, la mutua vinculación con el mar en las obras de Baroja y Aldecoa; vinculación no tan frecuente para Fernández Cardona en la tradición española —comparándola con la inglesa— y que achaca, además, a los orígenes vascos de ambos autores (Fernández Cardona, 2021: p. 125). El propio Aldecoa, en su conferencia «Un mar de historias» de diciembre de 1961, se refería a la reducida presencia del mar, comparativamente, en la tradición literaria española. Drosoula Lytra (del City College of New York) recuperaba en su artículo ‘*Gran Sol*, *novela del mar* dicha intervención:

Me ha interesado señalar por vasco, como perteneciente a un pueblo que ha sido en España y en Europa adelantado del mar océano, el silencio que cubre el mar de los vascos. Silencio que lo hago extensivo al mar de España. El silencio que cubre el mar o los mil mares de los españoles. Unas cuantas crónicas son el casi nimio resumen de una nación que fue grande en el mar y que hizo un tanto por ciento increíble de descubrimientos marineros. Una nación que estaba en disposición de haber creado una mitología del mar, como, por ejemplo lo ha

---

trataba de dar cuenta de la realidad que nos rodeaba. Bien: el rey de eso era Aldecoa. ¿Por qué? Porque tenía esa especie de análisis microscópico de situaciones... cada cuento suyo era una especie de planteamiento de un pequeño universo donde se podía desarrollar una historia. Por ejemplo: *Young Sánchez* de Mario Camus. [...] El hecho de que en España los escritores no trabajasen para el cine, hace que el cine español de aquella época fuera como un cine cojo, amputado, era un cine que andaba solo con una pierna: le faltaba la pierna de la grandeza de la literatura. [...] Rafael Azcona, afortunadamente para él, se encontró con la posibilidad de utilizar la herramienta del humor. Rafael Azcona no es más que un Aldecoa con humor, o con una mayor dosis de humor. [...] Los escritores y los artistas no se juntaban en los cafés porque eran de etnias distintas, porque había habido alguien que se había encargado de seccionar la cosa. Aldecoa estaba en el lado de allá, cuando Aldecoa era del lado de acá. Aldecoa hubiera sido imprescindible para el cine” (G. Morales, 2011).

<sup>137</sup> FERNÁNDEZ CARDONA, S. (2021). *Modelos estéticos y narrativos en la obra de Ignacio Aldecoa*. (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales, Facultad de Filología y Comunicación. Recuperado de: <https://www.tdx.cat/handle/10803/671455#page=4>.

hecho Inglaterra. El hecho es que España no ha producido una literatura del mar y que las muy escasas muestras que tenemos son incomparables a los grandes libros del mar de la literatura universal. (Lytra, 1980: p. 27).

En otro artículo, esta vez de la revista *Destino* a propósito de sus inmediatos proyectos literarios —«Ignacio Aldecoa programa para largo» (3 diciembre de 1955)—, el escritor especifica su interés, más allá de la literatura del mar en general, por la que tiene que ver con sus oficios: “Quiero ocuparme, en primer término del mar español, no el mar de la aventura, sino el del trabajo, el de los pescadores. La primera de estas novelas, *Gran Sol*, que estoy escribiendo ahora tendrá por tema la pesca de altura” (Lytra, 1980: p. 28). Esa mención a la novela del mar de aventura aludiría a proyectos como la serie ‘El mar’ de Pío Baroja, formada por *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911), *El laberinto de las sirenas* (1923), *Los pilotos de altura* (1929) y *La estrella del capitán Chimista* (1930). Como también recuerda Lytra, Aldecoa ajustó cuentas con esa forma de tratar el mar —desde la tierra— por parte de Baroja:

Es *Las inquietudes de Shanti Andía* una novela de marinos dislocados de la tierra, viviendo un mar de aventuras piratescas, exaltados en sus pasiones, creando el romanticismo de aquello que era “el más grande escenario de los crímenes y violencias de los hombres”, y es también esta novela la denigración del mar y el canto a la tierra natal. En *Las inquietudes de Shanti Andía* el mar, más que navegado, parece atalayado desde las rocas de la costa por un hombre de campo, por un hombre absolutamente apegado a la tierra. (Lytra, 1980: p. 28).

Se trata, se diría, de un reproche como autor realista a propósito de un déficit de realidad en la materia tratada. Solo conociendo el objeto de primera mano y habiendo aprendido algo de la experiencia y de su observación, parece proponer Aldecoa —y sería válido para otros materiales relatables, no únicamente el mar—, es posible narrarlo de modo realista con una

apariencia de objetividad plena; yendo más allá de la mera anécdota o de la peripecia picaresca. Para Aldecoa la aventura reside en el oficio. Y la suya no se trata tanto de una documentación de visitas a los archivos, a la manera de los autores y autoras de novela histórica, sino una documentación de lo real; esto es: un interés genuino por lo que la literatura puede ofrecer de —dicho sea con todas las precauciones— verdadero. En el artículo «Así trabaja Ignacio Aldecoa» de Julio Trenas (*Pueblo*, 5 de octubre de 1957, p. 11), una vez más recuperado por Lytra, insiste en esta idea, ya a propósito de su *Gran Sol*:

No creo que la novela del mar pueda hacerse desde la costa. Es preciso irse a la mar. Esta gente, que en la taberna o el muelle es de una manera, alcanza a ser ellos mismos cuando están en la mar. Naturalmente, me refiero a los pescadores de altura. (Lytra, 1980: p. 29).

La presencia de esta tercera novela de Ignacio Aldecoa, *Gran Sol* (1957), entre las seleccionadas en este trabajo de tesis se debe, claro, antes que a su adscripción a la literatura del mar —y cómo eludir ni que sea mencionar en este capítulo referentes del género como *Moby Dick* (1851)<sup>138</sup> de Herman Melville o *Tifón* (1902) de Joseph Conrad—, al subgénero

---

<sup>138</sup> A propósito de *Moby Dick*, resultan oportunas para este trabajo de tesis algunas de las notas de lectura de la novela por Rafael Chirbes en clave laboral, las de su cuaderno negro con anillas, incluidas en el primer tomo de sus diarios, *A ratos perdidos (1 y 2)* (2021). Como esta, del 6 de agosto de 2001: “*Moby Dick* es, entre otras muchas cosas, una crónica de la lucha a brazo partido entre el trabajo productivo y la ideología que lo coloniza. La ideología capitaliza el trabajo ajeno, Acab convierte el esfuerzo de los marineros en la energía con que nutre sus fantasmas, pone el trabajo de los demás al servicio de su pesadilla. Tiene algo de iluminado dirigente que desprecia el producto laboral. Él va a la suya, a su sombra blanca e inalcanzable, es vampiro que chupa el trabajo ajeno y lo convierte en sombría teología. Al fin, consigue contagiar de su sueño (un antieconómico derroche: por los aires la campaña ballenera) a la tripulación. «Es ella, no es sueño.» «¿La ves tú también?» «Sí, igual que todos, pero eso no significa que sea real.» Así nuestros sueños, hasta que dejas de verlos. Pero ¿quién vuelve al trabajo después de haber sido agitado por esas pesadillas místicas?, ¿quién se pone a descuartizar ballenas en cubierta?, ¿a cargar los barriles de saín?” (Chirbes, 2021: pp. 278-279). Más adelante, en julio de 2004, retoma la analogía para distinguir entre tipos ejecutores e ideólogos: “Seres a los que les ocurren cosas, o que hacen cosas, frente a otros que elaboran teorías, trabajadores frente a ideólogos (los marineros frente a Acab); gente que está ocupada en vivir y otra que se preocupa de manejar las vidas ajenas, y esa es su vida, una vida vicaria, por más poderosa que sea la energía de su inteligencia. Una vez más, trabajo frente a esfuerzo.” (Chirbes, 2021: p. 333). O en noviembre de

específico de la narrativa sobre pescadores. También se dedicó a ella en sus cuentos «Entre el cielo y el mar» (1955)<sup>139</sup> o «Rol del ocaso» (1957)<sup>140</sup>. Para el crítico García Viñó, lo que logra Aldecoa aquí no se trata de un reportaje ni una novela social “sino un canto épico” (García Viñó, 1972: p. 114). Antes de escribirlo, convencido, como ya ha sido indicado, de

---

2004, cuando durante un viaje a Nápoles y, a propósito de las pinturas de Caravaggio y de José de Ribera, vuelve al capitán Acab y a sus balleneros reflexionando sobre el papel del artista respecto del objeto retratado en un sentido que, sea añadido aquí, también compete a la labor de representación ejercida por Aldecoa con sus personajes; lo anota en su agenda Max Aub: “Los verdugos que representa en acción en sus cuadros toman posturas, hacen gestos que nos llevan a pensar en los que ejecutan obreros y artesanos que cumplen un trabajo. La propia densidad de sus cuerpos tiene ese *penchant* laborable. No exhiben los cuerpos de atletas que les conceden otros pintores, o de forzudos de circo que cuidan su musculatura en un gimnasio. Los verdugos de Caravaggio poseen cuerpos de gente acostumbrada al trabajo, pesados, carentes de levedad gimnástica, incluso con esas deformidades que crea la práctica de un oficio, el ejercicio continuado de una profesión manual. [...] Las estampas caravaggiescas me producen siempre cierta sensación de lucha entre el cuerpo y el espíritu, casi diría que entre el realista mundo del trabajo y el etéreo universo de las ideologías, una lucha en la que, por estética —o por falta de ella—, y por ética, siempre me inclino más bien hacia lo laborable. Esos cuerpos espesos de obreros en tensión, que levantan con esfuerzo sólidos tablones, tiran de cables, manejan tenazas o cuchillos, me atraen más y me resultan más simpáticos que las figuras delicadas de sus víctimas: cuerpos estilizados, etéreos, iluminados por alguna pasión metafísica, histéricos, exhibicionistas. Entre Acab persiguiendo su ballena blanca, y los balleneros trepando por los palos, reparando las redes, saltando a los botes y extrayendo sudorosos el saín de sus capturas, no suelo tener dudas acerca de con quién me quedo. Me fascina la mezcla de fuerza, rudeza y meticulosidad de los artesanos caravaggiescos. [...] San Pedro es tan obrero como los que están crucificándolo. [...] Ya he dicho que Salomé sostiene la bandeja como una cocinera que aguarda a que caiga sobre la palangana la sangre del pollo o del cordero que acaban de sacrificar. Podría ser también una pescadera, una lavandera. Del mismo modo que San Francisco nos recuerda a uno de esos obreros a los que la vida (la mala suerte, el alcohol) ha convertido en mendigos, en pordioseros, un *lumpenproletariat*. [...] El *Demócrito* de Ribera nos parece un viejo campesino al que le han puesto en una mano un compás y le han pedido que coloque la otra mano sobre un libro. El hombre acepta entre escéptico y divertido lo que le están proponiendo hacer, representar, pensemos que ha aceptado posar seguramente para ganarse algún dinero. No creo que Ribera le contase siquiera a quién estaba representando, quién era ese tal Demócrito que encarnaba en aquel momento. El artesano mira con sorna al artista, nos da la impresión —con su risa socarrona— de que no entiende el artificio, el trabajo inútil del artista, le parece juego de niños, pérdida de tiempo, improductivo, al margen del proceso de trabajo del que surgen los objetos útiles, hechos para cubrir necesidades humanas, la exigencia del artista como algo fuera de la obligación que te lleva cada día al puesto de trabajo. Pero cuando el posado concluye, y se ve a sí mismo recreado en un lienzo, duplicado, renacido, la ironía se le convierte en temeroso respeto, el artista posee un don que procede de Dios: lo ha capturado; no digamos ya cuando descubra, si llega a descubrirlo, que eso que parecía un juego, además de admiración, produce prestigio, y, sobre todo, produce dinero. Es un trabajo mucho más rentable pedir limosna a la puerta del hospital, o que el que hizo él mismo en su taller antes de caer en la ruina. De todos modos, apenas por esa época empezaba a convertirse en artista el pintor; hasta entonces había formado parte del equipo de constructores de una iglesia, uno más en el ejército de picapedreros, oficiales de albañil, *yesaires* o herreros.” (Chirbes, 2021: pp. 434-437).

<sup>139</sup> Publicado originalmente, en *Ateneo*, con el título «Pedro Sánchez entre el cielo y el mar».

<sup>140</sup> Publicado originalmente, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, con el título «Rol del crepúsculo».

que una novela auténticamente realista solo podría encarnarse en contacto con la vida —y en este caso con el mar—, se embarcó en un pesquero vasco, incorporándose a sus labores junto a los otros marineros<sup>141</sup>, en dirección al caladero del Gran Sol, en el Atlántico Norte, próximo a la costa irlandesa. En el citado documental *Aldecoa: la huida al paraíso* (2011), así lo recuerdan José Manuel Caballero Bonald: «*Gran Sol* es una novela basada en una experiencia personal: se enroló en un barco de pesca y se fue al Gran Sol. [...] Vivió allí muy a fondo lo que es el mundo del marinero. El marinero odia el mar porque el mar para él es el peligro»; Mario Camus: «Se fue al Gran Sol, cosa que... dile tú ahora a un escritor que quiera escribir sobre eso que se embarque dos o tres meses»; o Manuel Vicent: «El mar, si lo contemplas desde fuera es “el mar”; si estás en el mar ya no es “el mar” sino “la mar”; y eso en literatura es una nota característica del que sabe y el que no sabe. Ignacio Aldecoa era un tipo que sabía esto».

Es admisible hablar de personaje colectivo en *Gran Sol*. No obstante, el narrador dota de una atención primordial, frente al resto de la tripulación, al patrón del *AriI*, el personaje Simón Orozco. Orozco ya está algo de vuelta, desencantado tras décadas de navegación y consciente de la escasa recompensa a los sacrificios de su labor. Como cuando le responde a un marino que intuye que “ésta va a ser una buena marea”: “Según costumbre, Simón Orozco desvirtuaba la magia de los presentimientos. «Puede que no traigamos ni para los gastos.»” (Aldecoa, 1957: p. 18). O cuando, meditando sobre su buena fortuna, cae en la cuenta de los límites de ésta y que ni siendo optimista implicará un escape de su cárcel particular:

---

<sup>141</sup> A ellos les dedicó la novela: “Del noroeste al sur de Irlanda, en el océano Atlántico, se extiende una zona de fondos placeros ricos en pesca. El centro de esta zona es un banco que en las cartas de navegación inglesas se denomina Great Sole y en las francesas Grand Sole. Las tripulaciones cantábricas de la pesca de altura lo llaman Gran Sol.

Dedico esta novela a los hombres que trabajan en la carrera de los bancos de pesca entre los grados 48 y 56 de latitud norte, 6 y 14 de longitud oeste, Mar del Gran Sol.” (Aldecoa, 1957: p. 13).

La selguera, la balsa de bonito cabeceando la superficie de la mar, había que encontrarla en el Cantábrico; había que tener suerte. Simón Orozco sabía lo que significaba aquella palabra. Suerte: unos duros para poder vivir, para que la mujer pagara en la tienda de comestibles, para que los hijos pudieran seguir yendo a la escuela. Había otra clase de suerte. Prefería no pensar en ella, prefería solamente confiar. (Aldecoa, 1957: p. 19).

Para el arranque del capítulo II, y lo hará en más ocasiones, Aldecoa acude al recurso del cuaderno de bitácora, escrito por el marino Paulino Castro:

«Empezamos la presente sin novedad. A 7 h. amarramos cabos en el puerto pesquero del Musel para hacer treinta y cinco toneladas de nieve, que empezamos a las 9 h. terminando a las 11.30 h. que largamos cabos. A las 12 h. con Cabo Torres que hacemos rumbo a las playas del Gran Sol con viento fresquito del N y marejada, cerrado en lluvias, con chubascos que cada vez son más fuertes. La terminamos sin más novedad.» Paulino Castro dejó la pluma estilográfica sobre el abierto cuaderno de bitácora. Dio una chupada al cigarrillo, cogió la pluma y anotó en la casilla del viaje: «De Gijón a la mar». Después puso la fecha.

Arfaba mucho el barco. El marinero del timón estaba atento a la aguja. En el puente las luces de la caja de bitácora y de la radio esparcían una tenue claridad, aumentada por los reflejos, rojo y verde, de las luces de situación en la cortina de agua, que entraban por las ventanas de los costados. La luz de rumbo en el palo de proa casi no se veía<sup>142</sup>. (Aldecoa, 1957: p. 41).

La relación de Paulino con el mar, por cierto, a diferencia de la de Simón, está en un momento menos crítico. Aunque se evidencie que ya ambos forman parte de él y el mar de ellos, casi

---

<sup>142</sup> En determinadas ocasiones la lograda sensación de oscuridad recuerda al ya citado relato *Tijón* (1902) de Joseph Conrad.

indisociablemente, en el caso de Paulino Castro no hay voluntad de huida dado que intuye que su desorientación se daría, en realidad, en una vida en tierra (“La tierra le cansaba”).

Además del *Aril* otro barco, el *Uro*, se dirige hacia las mismas aguas, aunque en la novela siempre aparezca en segundo término. Véase esta pareja de embarcaciones, por ejemplo, en el circular párrafo final de la novela: “El *Uro* y el *Aril* hacían rumbo al sur. Los perfiles de la costa irlandesa se difuminaban en la distancia. El *Uro* y el *Aril* hacían rumbo al sur.” (Aldecoa, 1957: p. 294).

Sobre los informes de censura a las obras de Ignacio Aldecoa, los investigadores Fernando Larraz y Cristina Suárez Toledano se refieren a “la arbitrariedad del proceso” (Larraz y Suárez Toledano, 2017: p. 80) que sí suprimió palabras de *Con el viento solano* pero admitió otras menos leves en *Gran Sol* o en *El Jarama* de Sánchez Ferlosio.

[El lector Javier] Dieta, en el informe<sup>143</sup> de *Gran Sol*, de Aldecoa, en agosto de 1956: “Se ponen en boca de sus personajes expresiones propias del medio ambiente, abundando las fuertes y aun las groseras, que consideramos no es preciso tachar”. Sin embargo, otras novelas no corrieron igual suerte. A *Con el viento solano*, de Aldecoa, se le tacharon numerosas palabras mucho más leves que los tres “puta” que contenía *El Jarama*<sup>144</sup>. (Larraz y Suárez Toledano, 2017: pp. 79-80).

---

<sup>143</sup> Expte. 56-3806: *Gran Sol*, Ignacio Aldecoa. AGA 03 (50) 21/11505.

<sup>144</sup> Según recogen en dicho artículo Larraz y Suárez Toledano, el mismo lector Javier Dieta había “perdonado” las groserías de *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio con la siguiente lectura —que quizá precisamente por su superficialidad política resultó afortunada para su admisión—: “La novela se detiene en la descripción —realísima— de esas diez horas que los excursionistas pasan a orillas del río. El aburrimiento se rompe con la tragedia. Una de las chicas se ahoga. No hay más. Algo así como si se hubiese tomado en cinta magnetofónica aquellas conversaciones, todos los gritos, canciones, toda clase de ruidos etc. etc. Ahí debe estar el valor de la novela. Abundan los tacos que no considero suprimibles, aunque me parecen de muy mal gusto” [Expte. 56-252: *El Jarama*, Rafael Sánchez Ferlosio. AGA 03 (50) 21/11319.] (Larraz y Suárez Toledano, 2017: p. 79).

En *La novela social española* (1968), el crítico Pablo Gil Casado se hace eco de la diferenciación, dentro de la generación del medio siglo, entre aquellos novelistas con vocación de denunciadores explícitos de una realidad conflictiva y aquellos otros, en los que incluye a Ignacio Aldecoa con su *Gran Sol*, cuya vocación reside en documentar objetivamente tal realidad, sin omitir sus conflictos pero sin subrayarlos:

Al tratar de la vida y del futuro del proletario hay, frecuentemente, una poetización de los sufrimientos y privaciones con que éste se enfrenta, cuyo resultado es el embellecimiento de la triste y cotidiana realidad. [...] Entre ésta [la novela social de la pre-guerra] y la novela actual que se refiere al proletario, hay ciertos relatos documentales, novelas-reportaje que se ajustan a una técnica testimonial, pero que están desprovistas de una clara intención social, aunque ésta esté latente en la escueta presentación de los hechos. A veces, el deslinde entre ambas clases de relatos es difícil. Sin embargo, el verdadero propósito de los mencionados relatos documentales no es la crítica, ni la exposición de ciertas condiciones para lograr una mejor comprensión de la vida del obrero, ni la denuncia, sino que se concentra en la exposición de un género de vida o trabajo. Nos referimos a obras como *Gran Sol*, la más representativa entre ellas, que Ignacio Aldecoa dedica a “los hombres que trabajan en la carrera de los barcos de pesca... Mar del Gran Sol”. Se ha llegado a poner en tela de juicio los méritos artísticos de esta forma de novelar, pero, en este caso es indudable que Ignacio Aldecoa logra combinar la narración artística, los detalles representativos que definen el trabajo y la vida de los pescadores de altura, la intención implícita social y la técnica testimonial, todo ello en un conjunto novelístico de alto valor literario. (Gil Casado, 1968: pp. 127-128).

Por solemne y bienintencionado que sea el proyecto (literario o político) de un escritor, los logros de su obra a menudo no coinciden con aquel. Basta una poetización —malentendida como enaltecimiento vacío— de la desgracia para que las posibilidades de lectura del texto

y de diálogo de éste con la realidad queden cortocircuitadas. En *Esperando el porvenir* (el 8 de noviembre de 1994), la primera de las conferencias del ciclo 'Ignacio Aldecoa y su tiempo' leídas por Carmen Martín Gaité en la Fundación Juan March con motivo del XXV aniversario de la muerte del autor, la escritora salmantina decía de su amigo:

No recuerdo, en efecto, que ejerciera nunca un magisterio deliberado, ni daba consejos ni los tomaba. Descarado e irrespetuoso, desmitificador en una época cuajada de mitos, todo lo profesoral y solemne le olía un poco a puchero de enfermo y, sobre todo, le daba risa. (Martín Gaité, 1994)<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> MARTÍN GAITE, C. (1994). *Esperando el porvenir* (8 de noviembre de 1994), primera sesión del ciclo 'Ignacio Aldecoa y su tiempo'. Recuperado de: <https://canal.march.es/es/coleccion/ignacio-aldecoa-su-tiempo-esperando-porvenir-20537>.

## 2. 7. EL GRUPO BARCELONÉS DE *LAYE*

Las revistas culturales, frecuentadas durante la generación del medio siglo como foros para el debate literario, sirven como eje desde el cuál organizar a los principales escritores recopilados en este trabajo de tesis. En ese sentido, y recién comentada la trascendencia generacional de los autores y autoras vinculados al breve proyecto de *Revista Española*, la madrileña *Acento Cultural* es la que aporta la nómina más numerosa en lo relativo a proyectos narrativos dedicados a las representaciones del mundo del trabajo. No obstante, del otro destacado polo editorial del país en aquellos años, ubicado en Barcelona, y tomando como referencia la revista *Laye* y, muy especialmente, el papel promotor ejercido por el editor Carlos Barral, se han de extraer algunas de las principales causas del florecimiento editorial de aquella tendencia que vino a llamarse realismo social y de la que participaron aquellas novelas decididas a relatar, con mayor o menor acierto, el tiempo, los espacios y los conflictos obreros. También en este núcleo barcelonés se da a conocer el que será uno de los mayores narradores de su tiempo y cuyo caso tiene cabida aquí, en concreto, por su particular capacidad para ir por libre y zafarse de la estrechez de la etiqueta de ‘escritor obrero’ que le tenían reservada: el caso de Juan Marsé (Barcelona, 1933 – ibídem, 2020). Pero eso vendrá un poco después.

La revista *Laye*, fundada en Barcelona en 1951, dependía de la Delegación Provincial de Educación y, aunque en principio estaba orientada a maestros y maestras<sup>146</sup>, como se ha

---

<sup>146</sup> Carme Riera, en su estudio preliminar a su edición de la *Poesía* (1991) del también editor Carlos Barral comenta este origen sectorial de la revista: “el hecho de que *Laye*, nacida como un boletín de comunicación entre la Delegación Provincial del Movimiento y los licenciados de Cataluña y Baleares en marzo de 1950, pase a convertirse en una revista, en el núm. 11 (enero-febrero de 1951), va a ser rápidamente utilizado como plataforma de lanzamiento del grupo de amigos [de Carlos Barral], antiguos contertulios del bar de la Facultad, entre los que también se encontraban dos personajes que

advertido terminó por convertirse<sup>147</sup> en un órgano de discusión de algunas de las principales firmas de la generación del 50. Pertenecieron a su equipo los hermanos Gabriel Ferrater, poeta y traductor, y Joan Ferraté, crítico, poeta y traductor; el crítico José María Castellet; el poeta y editor Carlos Barral; los hermanos Juan y José Agustín Goytisolo, narrador y poeta respectivamente; o el filósofo Manuel Sacristán. Éste último explicaba en una nota aclaratoria del número 4 el sentido del nombre de la revista:

Ante la petición de algunos de nuestros lectores y colaboradores, nos vemos obligados a publicar una aclaración sobre el significado del nombre de nuestra Revista. No hemos puesto *Laye* porque se nos haya antojado, no señores. LAYE era el lugar de convivencia de los iberos catalanes. El lugar de Laye era el asentamiento de los Lacetanos de que habla Tito Livio, que quizá sean los mismos llamados por Plinio Laletanos. Tenían como emblema una punta de lanza, como aparece en la lápida de Calaceite. El nombre de este lugar fue cambiado posteriormente por el de Barcino.

Ningún nombre, pues, más conveniente para nuestra publicación. El Laye ibérico, lugar de lucha y de trabajo en común permanece el mismo. Tan sólo han cambiado los medios de combate, se han trocado la lanza y espada corta por el estilo. No nos movemos, sin embargo, de las armas blancas. Y punzantes. [«Información profesional», *Laye* número 4, p. 2.] (López Arnal, 2010).

---

van a resultar fundamentales para el grupo de poetas catalanes de los cincuenta. Se trata de los hermanos Juan y Gabriel Ferrater.” (Barral, 1991: p. 24).

<sup>147</sup> El filósofo Manuel Sacristán fue decisivo en esa transformación de la naturaleza de la revista. Así lo recordaba el crítico José María Castellet, entrevistado por Salvador López Arnal: “La revista salió con dos formas distintas. Los dos primeros números tenían un formato bastante grande y se editaban como boletines de la Asociación del Colegio de Licenciados y Doctores. Después, a partir del número 9 ó 10, no lo puedo precisar en estos momentos, se convirtió, de hecho, en una nueva revista de contenido más teórico, más intelectual, y en este cambio, la función de Sacristán fue decisiva [...]. Milagrosamente, si se me permite la expresión, logramos editar una revista con «cara y ojos», con cuerpo, que por depender de un órgano de la Delegación Nacional de Educación no pasaba censura. [Josep M<sup>a</sup>. Castellet. Entrevista para *Acerva de Manuel Sacristán* (1996)]” (López Arnal, 2010).

El crítico Santos Sanz Villanueva señala las diferencias en aquel momento entre las orientaciones de las publicaciones madrileña y barcelonesa:

Los narradores de la novela social tuvieron dos principales núcleos de actividad, radicados, uno en Madrid, otro en Barcelona. El madrileño se dio a conocer a través de algunas revistas político-culturales vinculadas con el SEU, el sindicato universitario falangista (*La Hora*, *Juventud*, *Alcalá*), y se aglutinó en torno a la más importante de ellas, *Acento Cultural*. Estas publicaciones permitieron, no sin ásperas controversias internas, la expresión contestataria de una rebeldía juvenil política. En Barcelona, la revista *Laye* desempeñó un papel semejante de foro para una discrepancia política con la cual engarza el desarrollo de una literatura social. *Laye* y *Acento* muestran perfiles distintos. La catalana tiene un sesgo más intelectual y mayor preocupación por el pensamiento foráneo. La madrileña conecta en mayor medida con la tradición nacional, se preocupa mejor de la problemática inmediata y busca una proyección social amplia. En arriesgada síntesis, diría que la barcelonesa responde a las preocupaciones de una burguesía ilustrada, mientras la madrileña encarna una urgencia y eficacia sociales concretas más vinculadas con la lucha obrera. De ambas, sin embargo, procedió una narrativa que comparte puntos de vista parecidos respecto de las técnicas objetivistas necesarias, de la voluntad testimonial y de sus objetivos de denuncia. La difusión de este tipo de novela contó con un par de soportes editoriales que antes indiqué, uno básico, Seix Barral, y otro complementario, Destino, afincados en Barcelona. Al final, la mayor parte de los escritores de esta tendencia terminaron bajo la influencia de los principales mentores catalanes del realismo crítico, José María Castellet y Carlos Barral, ambos relacionados con *Laye* y puntales de Seix Barral. (Sanz Villanueva, 2010: pp: 208-209).

Esta dualidad entre los grupos asociados a las diferentes publicaciones literarias del medio siglo puede ilustrarse con una imagen muy recurrente en los retratos de aquella generación de escritores: sus diferencias, también, en su “estimable tendencia al consumo de bebidas

alcohólicas”, por utilizar el sintagma de José Manuel Caballero Bonald<sup>148</sup>. Dice el escritor Manuel Vicent<sup>149</sup>: “Hubo también, dentro de la forma de beber, una escisión. Unos empezaron a beber gin-tonic y whisky, los de la *gauche divine* de Barcelona; pero aquí [en Madrid] era gente que bebía vino tinto en chato”. Cabe recordar aquí el *Don de la ebriedad* (1953) con el que el poeta zamorano Claudio Rodríguez obtuvo el premio Adonáis. El propio editor y poeta Carlos Barral dedicó uno de los quince poemas de *Figuración en el tiempo* —la parte IV de *Usuras* (1965)— a la experiencia de una resaca:

### Evaporación del alcohol

De un golpe ser herido  
por la luz como a látigo, ser débil,  
líquido hacia los dedos. No poderse  
incorporar simétrico. Ser blanco  
y estar a punto de caer, ser puesto  
como a parir el universo.  
Y abrir los ojos de un cadáver  
y ver todo amarillo, verlo todo  
vibrante y afilado, como espigas  
que pinchan no sé dónde. Ver el hilo

---

<sup>148</sup> José Manuel Caballero Bonald, durante su conversación ‘Autobiografía intelectual’, con Julio Neira, celebrada en la Fundación Juan March (16 de mayo de 2013), y preguntado por aquel grupo también recordó, a este respecto, una frase del poeta Ángel González: “Ese grupo no es homogéneo, es una promoción, no una generación; es un grupo dentro de una generación. Había poetas que yo aprecio quizás más que a los que aparecen canónicamente en el grupo, como [Antonio] Gamoneda o Luis Fera, o Manuel Padorno, que son poetas que yo estimo mucho y que no estaban en la foto. En ese grupo éramos amigos [...], teníamos muchas cosas comunes: las lecturas, la procedencia familiar y universitaria, todos éramos más o menos de la misma estatura y, además, como decía Ángel González, aportamos a la literatura española de aquellos años una nueva manera de vivir y de beber”. (Caballero Bonald, 2013).

<sup>149</sup> *Vid.* el documental *Aldecoa: la huida al paraíso* (2011) dirigido por Miguel G. Morales.

que se puede romper y luego oírlo

crujir

y notar los goznes de la espalda.

Zozobrar en lo blanco, ser apenas

capaz de nadar sobre la sábana

y quedarse en la duda hasta que el perro

salta.

Y contemplar sus ojos de animal superior

y el péndulo del tiempo en su mirada.

Y estar a punto de soldar

la cabeza hemicránea

y de asumir la mano,

perdida como un guante en una apuesta extraña,

si no fuera el dolor, la protesta gimiente

del cuerpo despeñándose...

Espinazo de vidrios

doloridos o de reseco mimbres o de corruptos

y frágiles alambres y, en la punta,

clavada la memoria como una cosa blanda,

como una vieja fruta escardecida,

y pesa

y oscila sobre el asta.

Igual que una cabeza

vista en un álbum de la guerra.

Acuden

arrugados recuerdos y, en medio, dilatada  
como un odre la idea de la culpa,  
como una maldición,

con un injusto

olvidar la alegría de la noche,  
el joven compañero que hemos sido  
y hemos visto quedarse en el portal,  
ávido de aventura, y que podía  
llegar mucho más lejos, que propuso  
tomarnos otra copa, buscarla, si era el caso,  
en los escombros úricos del puerto.

Que con mano segura

nos guió por el filo del raíl reluciente,  
en fácil equilibrio, nos hizo más ligeros  
al borde del canal y ungió la carne  
triste frente a las aguas tenebrosas  
y nos hizo nadar y hacer poemas  
y traducir sin falta y entender lo oscuro  
y hablar con desempeño,

y recorrer el bosque

que no tiene caminos por el día.

Y que ensanchó la curva peligrosa

y nos puso de acuerdo con el ruido

furioso del motor; que nos llevaba  
a un lugar con tambores y muchachas  
vertiginosas que a la luz del alba  
giran sobre la punta de los dedos  
y que cambian de cintas según cambian  
los delgados colores de la aurora.

Y que insistentemente prometía  
un amor para héroes, en lo alto  
de un edificio de cristal y acero  
fortificado contra el sol

(cercano

pero un poco más tarde).

¿Qué es ahora

de él en este exilio de rastrojos,  
de polvoriento leño consumido  
o de piedra velluda y de reptiles,  
después de las cenizas de su noche,  
larga como los años,  
y plena y exaltante, y que ya muerta  
nos quema y envejece, y se derrumba  
con los ojos cerrados, vacilando  
bajo la ducha atemperada...)<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> Barral, 1991: pp. 171-173.

Quien quizá fuera el más destacado descubrimiento editorial de Barral, Juan García Hortelano —cuyo premio Biblioteca Breve de 1959, con su novela *Nuevas amistades*, abrió la veda de la tendencia del llamado realismo social del que, en cierta manera, terminaría distanciándose, como se indicará en este mismo capítulo, posteriormente—, fue de hecho el creador de personajes, grupos de amigos de clase acomodada, célebres por su afición al consumo de alcohol:

Los vasos de güisqui omnipresentes en la obra de García Hortelano quizá tengan que ver con su legendaria maestría para la construcción de diálogos. Es sabido que sus personajes conversan y beben con soltura, como en el magnífico homenaje al autor de parte de Isaac Rosa en el número 21 de la revista *Campo de Agramante*. Especialmente cómico resultó el lapsus del autor durante la entrevista con Joaquín Soler Serrano en el programa de televisión *A fondo* (1979), abordando este mismo asunto: “realmente sí que es una sociedad un poco alcohólica en la que bebemos... en la que vivimos”. (Manjón, 2019).

En aquella misma entrevista también explicaba a este respecto García Hortelano:

No puedo presumir de abstemio, evidentemente; tampoco soy una persona que beba excesivamente. Lo que beben mis personajes siempre he dicho que son cantidades que he bebido yo, que son las más moderadas de mis libros, o que he visto beber. [...] Es un tic social que, en algunos casos, a mí me divierte de una manera casi investigadora ver cómo a veces se puede convertir en una costumbre (Soler Serrano, 1979).

También recurrió a este imaginario del alcoholismo asociado a aquella generación de escritores y escritoras, en esta ocasión para manifestar su desprecio hacia lo que representaban, el más joven autor Andrés Ibáñez en un artículo de noviembre de 2004 para

el suplemento dominical de *ABC* titulado «La generación del gin», que certifica la transformación del espíritu de época en las letras españolas —en el país, en general— para aquel entonces y, con ello, la revisión al pasado reciente. En «La generación del gin» puede leerse:

Es fácil reconocerlos: beben ginebra. Es fácil reconocerlos: fuman como tubos de escape. [...] Creo que la primera vez que me di cuenta de que ellos eran ellos y de que yo no era ellos, fue al leer, hace ahora muchos años, un artículo de uno de ellos, en el que protestaba muy indignado contra los rumores de que se iba a instalar un Disneylandia en la costa española. El artículo clamaba contra la colonización yanqui y afirmaba que esa basura de Walt Disney no tenía nada que ver con nosotros ni con nuestra cultura. Y yo me puse a pensar. Me puse a pensar en lo muchísimo que me gustaban las películas de Walt Disney, y los personajes de Walt Disney, y los tebeos de la colección «Dumbo» donde el genial Carl Barks pintaba las historias del pato Donald, el tío Gilito, los Forestales Juveniles y los Golfos Apandadores y me di cuenta de que Walt Disney no tenía nada que ver con el que escribía aquel artículo pero que sí tenía mucho que ver conmigo. Es decir, que a lo mejor no tenía nada que ver con ellos, pero sí tenía mucho que ver con nosotros.

Son los de la generación de la ginebra y el tabaco. ¡Dios mío, cómo les ha gustado la ginebra a esa gente! Casi podría llamárseles así, la generación de la ginebra. O la generación de Howard Hawks. O la generación de Juan Benet, que es el autor del famoso artículo. [...] Son unos tipos duros. Lucharon contra el franquismo. Corrieron ante los grises. No podían leer a Miguel Hernández. ¡No podían leer nada, los pobres! Están muy politizados. [...] Les encanta Jacques Brel, y la ginebra, pero no la tarta de chocolate. Les encanta Gil de Biedma, y en general todo lo que es soso, realista, menor, sobrio, discreto y, si es posible, descreído y desdeñoso. Odian a los americanos. [...] No se creen nada. Son la generación de los descreídos y los desmitificadores, recios bebedores de ginebra que descubrirían factores socioeconómicos hasta en la ballena de Pinocho (es el capitalismo que devora al proletario

Gepetto). En una palabra: que estamos hartos de ellos y de sus anatemas. Que ya basta. [...] El cine clásico americano es simplón, sentimental y profundamente falso. [...] Los que se emborrachan todas las noches se llaman alcohólicos. [...] Vázquez Montalbán no fue un escritor «comprometido», sino un hipócrita defensor de dictaduras. La palabra «compromiso» no significa nada, y además huele a cadáver. El arte se dirige a la parte espiritual del hombre, mentecatos. La belleza no es un concepto burgués, cretinos. Todo no es política, ignorantes. Ya basta. Dejados un poco en paz. Callaos un poco, borrachos. (Ibáñez, 2004).

Entre tanto exabrupto con vocación de “matar al padre” —y han sido suprimidos de la cita, por su extensión, unos cuantos juicios de valor más sobre Jacques Brel, *Casablanca*, Raymond Carver o Paul Auster— llama la atención, por nombrar un solo ejemplo, el reproche por “odiar a los americanos” y la mención explícita a Juan Benet —por su tribuna “Disneylandia”<sup>151</sup> (del 23 de septiembre de 1985, en *El País*)—, quien quizá haya sido el más faulkneriano de los novelistas españoles —creador del territorio propio de Región del mismo modo en que William Faulkner lo fue de Yoknapatawpha—; sobre el origen de esta afición, contó Benet:

---

<sup>151</sup> En ella puede leerse, efectivamente, una crítica de Benet a la factoría Disney pero no exenta —y es algo que Ibáñez no menciona— de su habitual ironía y sentido del humor: “[...] si hay una industria nociva, ésa es Disneylandia. No tiene que lanzar al mar o a la atmósfera residuos tóxicos porque todo lo que produce es puro veneno. No acabará con la vegetación o la fauna locales, sino con algo cuya reproducción —si es posible— requiere mucho más tiempo y esfuerzo, la personalidad propia. [...] Una tierra esquilhada, una atmósfera enrarecida y una comunidad con escasos recursos serán siempre más habitables que una tierra invadida por Bambys, Goofys, Plutos y Miceys”. (Benet, 1985). Aquella antipatía hacia Disney —así como el humor con que manifestarla— era compartida por Juan Benet, por cierto, con su amigo Rafael Sánchez Ferlosio quien consideraba a Walt Disney “el gran corruptor de menores y la mayor catástrofe estética, moral y cultural del siglo XX”, en buena medida por antropomorfizar a los animales. Lo recuerda el crítico Ignacio Echevarría en el prólogo a *De algunos animales. Bestiario ilustrado (con ilustraciones de «La vida de los animales» de Alfred Brehm)* (Sánchez Ferlosio, 2019).

Fui buscando libros de Kafka, lo recuerdo muy bien, y ojeando se me cayó un libro que era de Faulkner. Se llamaba *Mientras yo agonizo*. Se cayó, cayó abierto y la página que cayó era una página casi en blanco que decía Vardaman, «Mi madre es un pez». Me interesó, era un libro barato de la editorial Santiago Rueda. Es la historia de una familia que transporta el cadáver de su madre a lo largo de un camino, vadean un río... y se van intercambiando los monólogos de todos los miembros de la familia. Aquella página que decía «Mi madre es un pez» me llamó tanto la atención que me lo llevé a casa y lo leí aquella noche, creo. Luego lo de menos fue la anécdota de «Mi madre es un pez» pero el libro me apasionó. Y encontré al poco tiempo, buscando en las mesas de Espasa-Calpe, la edición de *Santuario*. Y *Santuario* me dejó todavía... aquello fue subiendo y subiendo y libro de Faulkner que caía en mis manos no solo lo leía [sino que] lo estudiaba, lo ojeaba... Yo creo que de aquel *Santuario* de Faulkner que valía 7 pesetas, de Austral, debí comprar cien ejemplares, probablemente, para regalarlos a los amigos. Nadie lo leía pero yo lo regalaba. Era un verdadero propagandista<sup>152</sup>.

El espíritu de época al que pertenecía el artículo de Ibáñez también tuvo disidentes. Aquel noviembre de 2004, el novelista Rafael Chirbes le dedicaba una de las entradas de su agenda Max Aub, en la que precisamente lo vincula con los ejercicios de revisión del pasado inmediato en un par de destacados trabajos de aquel mismo período, el del crítico Jordi Gracia —*La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España* (2004), que obtuvo el XXXIII Premio Anagrama de Ensayo— y el del novelista Javier Cercas —con la “canonizada” *Soldados de Salamina* (2001)—. Para terminar, Chirbes califica ilustrativamente el texto de Ibáñez de “[Milton] Friedman en literatura”<sup>153</sup>:

---

<sup>152</sup> De un fragmento de entrevista incluido en: Canal UNED en La 2 (RTVE). (29 de noviembre de 2013). Club de lectura: Juan Benet, 30 años después. Homenaje a Juan Benet en el 20 aniversario de su muerte. Recuperado de: <https://canal.uned.es/video/5a6f5bcdb1111f8f798b466f>

<sup>153</sup> Conste también que, en una entrada anterior (una de 1998) de esos diarios —que por su propia naturaleza prolongada en el tiempo no pretenden estar exentos de contradicciones—, el novelista valenciano había renegado de la literatura como herramienta revolucionaria: “No me interesa la literatura temática, la narrativa clínica, novelas de autoayuda o terapéuticas [...]. A los que sufren

El suplemento dominical del *ABC* incluye esta semana un artículo de Andrés Ibáñez titulado «La generación del gin», que me parece que marca un punto de inflexión en una tarea de derribo discretamente iniciada por jóvenes como [Jordi] Gracia (*La resistencia silenciosa*) o [Javier] Cercas (*Soldados de Salamina*). Ibáñez exhibe cierta voluntad fundacional, se apresura a ser el primero que propone sin tapujos, e incluso con furia, la liquidación de los valores que formaron a buena parte de mi generación, y anuncia, con no menos entusiasmo, los cánones estéticos de una restauración que avanza a toda máquina.

Ibáñez entra a sangre y fuego en el campo de la literatura de la generación de los cincuenta, el campo de esos a quienes llama los borrachos. [...] «Callaos un poco, borrachos» son las palabras con las que concluye un artículo que no tiene desperdicio, donde dispara a bulto, sin hacer muchos distingos, ni pararse en sutilezas.

Tiene el tono del niño que patalea porque no le han comprado un juguete, y arremete contra su padre, contra su tío, que, en este caso, además huele mal porque fuma y bebe. El texto —superlativo y arbitrario— vale no porque plantee algún tipo de nuevas bases estéticas desde las que juzgar, sino porque pone sobre la mesa el catálogo de nutrientes de una nueva moda que exige la relectura del franquismo como un episodio neutro o, al menos, poco trascendente. «No les dejaban leer nada, pobrecitos.» Para Ibáñez, las referencias a la

---

hambre y miseria en esos continentes de segunda o tercera clase, mejor que una novela es regalarles un arma. El Kaláshnikov como obra maestra literaria. Digamos que en literatura no se trata de enfrentarse a los problemas de este o de aquel, sino —contando lo que sea— proporcionarle al lector instrumentos que le ayuden a dotar de sentido su vida. Situarlo en el mundo, ponerlo ante esas contradicciones que solo a él compete enfrentar. Lo otro es literatura especializada, temática, literatura médica, de uso clínico o académico” (Chirbes, 2021: pp. 233-234).

O, por poner otro ejemplo relacionado con el artículo de Ibáñez, cuando el 6 de junio de 1985, anotaba en su cuaderno negro con lacerías su irritación respecto del estilo de Juan Benet: “*Herrumbrosas lanzas* es de lo mejor de Benet, aunque no acaba de desprenderse de ese altivo regodeo que empaña toda su obra y tanto me irrita. Sin que le preguntes, te está diciendo todo el rato que tú nunca vas a llegar a su altura. Muy bien, tú ahí arriba y yo aquí abajo, ¿y ahora qué hacemos? El culto a los santos se llamaba *dulía*, el de la Virgen *hiperdulía*, por razones que todo el mundo entiende. La latría se reservaba a Dios. ¿Va por ahí la cosa? Su pequeña corte apostólica lo proclama correteando sobre coturnos prestados.” (Chirbes, 2021: p. 119).

dictadura han sido solo excusas para amparar a los mediocres. [...] Ibáñez plantea un estatuto de libertad para su propio gusto. [...]

Que fumar y beber están mal vistos y, además, perjudican la salud me lo recuerdan cada día enjambres de políticos y ciudadanos políticamente correctos. [...] No me lloréis con lo que no tuvisteis, yo lo he tenido todo. Creo que el texto de Ibáñez es un aperitivo, un tráiler de la película que vamos a ver durante los próximos años. Las exigencias autoritarias de esta nueva remesa de literatos partidarios del liberalismo. Friedman en literatura. (Chirbes, 2021: pp. 437-440).

Dejando ya a un lado la imagen, más o menos atinada, de las preferencias éticas de los grupos de escritores del medio siglo, sus distintas afinidades personales con frecuencia coinciden con sus dispares visiones de la literatura —de la novela— y con sus distintos grados de implicación con aquella tendencia que vino a llamarse «realismo social» y que, mientras para unos fue una apropiada forma literaria de interpretación de la realidad de aquel momento, para otros fue tan solo una moda editorial, primero oportuna pero enseguida — con el estallido imbatible del «boom» de la narrativa latinoamericana— caduca y superada.

Sobre sus orígenes, afinidades y diferencias conversaron los escritores Antonio Ferrer y Juan Eduardo Zúñiga en el encuentro, ya citado con anterioridad, ‘Una generación olvidada’ (*Babelia*, *El País*, 2 de noviembre de 2002), organizado por el crítico Ignacio Echevarría con motivo de la coincidencia en la publicación de las memorias del primero — *Memorias de un hombre perdido* (Debate)—, de la recuperación editorial en esos mismos días de su novela *La piqueta* (Gadir), aquí comentada con anterioridad, así como de la publicación de la novela *El homóvil o La desorbitación: libro de maquineries – Polinovela multinacional* (Debate), del compañero de generación de ambos Jesús López Pacheco. Preguntado por Echevarría sobre su origen familiar más o menos ligado a la causa republicana así como por “un compromiso emocional con los trabajadores, con los que evidentemente habían perdido la guerra, con los

desheredados a los que el régimen temía tanto”, citado de sus memorias, Ferres recuerda: “El padre de José María y Jesús López Pacheco era republicano. El de Fernando Ávalos<sup>154</sup> había sido fusilado. Yo, como Zúñiga, pasé la guerra en el Madrid sitiado. Éramos los niños de la guerra...”. Se han señalado ya las diferencias entre aquellos narradores de Madrid y el grupo de *Laye* en Barcelona (recuérdese la metáfora de los gintonics y los chatos de vino de Manuel Vicent) y el rol de éstos últimos, con el editor y poeta Carlos Barral y el crítico José María Castellet a la cabeza, como promotores intelectuales de la “operación realismo” y casi se podría decir que “cazatalentos” en busca de la novela obrera (y, como se verá a continuación con el caso del indómito Juan Marsé, del perfecto novelista obrero). No obstante, también tiene interés para la historia de la literatura española la distancia entre los propios escritores del medio siglo en Madrid (que se ha aplicado en la organización de este mismo trabajo de tesis, dividiendo la nómina entre los autores de *Acento* y los de *Revista Española*). Preguntado sobre “los Aldecoa, Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité...” dijo Ferres: “Ellos eran anteriores, y no, apenas teníamos relación. Sabíamos unos de otros, pero a la distancia.”; “Ellos publicaron sobre todo en la *Revista Española*, y nosotros lo hicimos en *Acento*, cuyas puertas nos abrieron Carlos Vález y Rafael Conte, que venían de la izquierda falangista”; y Zúñiga: “Eran universitarios, gente más acomodada. Apenas hubo contactos. Pero, por supuesto, los leíamos, a menudo con admiración” (Echevarría, 2002). Con motivo de un homenaje<sup>155</sup> a Juan García Hortelano —

---

<sup>154</sup> Autor de la novela *En plazo* (1961), narración representativa de la corriente del realismo social sobre una familia que debe abandonar su vivienda. Curiosamente, en ella aparece un cameo del propio Juan Eduardo Zúñiga, entre otros trasuntos de compañeros de generación. Así lo señala el crítico Santos Sanz Villanueva: Zúñiga figura “en la lista de la novela de Fernando Ávalos ya citada, *En plazo*, entre los obreros de una fábrica que contribuyen a una colecta a favor de un compañero enfermo. Cincuenta pesetas aportan tanto un tal Antonio Zúñiga, sin duda nuestro autor, como Feliciano Orquín, nombre que disimula el de la esposa del escritor, Felicidad Orquín.” (Sanz Villanueva, 2010: p. 224).

<sup>155</sup> VV. AA. (2007). *El realismo social en la literatura española. Homenaje a Juan García Hortelano*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

en quien, precisamente, este trabajo de tesis se detendrá a continuación—, el crítico y exeditor Constantino Bértolo («La narrativa de los “realismos”») ahondaba en las diferenciaciones entre aquellos novelistas otrora amparados bajo el paraguas de la etiqueta única de «realismo social», taxonomía y agrupamiento que, según su criterio, bien admitiría desdoblamientos y matices:

se empezó distinguiendo entre el «zafio» realismo social y el voluntario realismo crítico, luego se certificó la muerte del realismo y finalmente se celebró «la libertad» de tendencias que facilitaba el mercado. Curioso también que la etiqueta (ya anatema) de realismo social caería sobre aquellos autores y aquellos libros que habían elegido como espacio narrativo el lugar de la explotación primordial: el trabajo y sus protagonistas, el proletariado, mientras que el certificado de homologación recaía de manera positiva sobre aquellos autores u otras obras que habían elegido como espacio narrativo la alienación existencial de las clases medias. [...] Para entendernos: Ferres, López Pacheco, López Salinas, Grosso, Menchén, Isaac Montero, entre otros, son condenados al olvido cuando no al desprecio —la generación de la berza—, mientras que García Hortelano, Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité se salvan de la criba en aras de la «complejidad» de su lenguaje. (Bértolo, 2007: p. 17).

El propio García Hortelano, entrevistado por Joaquín Soler Serrano para el programa *A fondo* de RTVE —2 de septiembre de 1979—, al ser preguntado por aquel grupo, respondía: “Lo que sucede con «el grupo del realismo», ya por el nombre, o el «realismo social» que se decía en la época, yo creo que era un eufemismo: en realidad lo que se quería decir era «realismo socialista»”; y añadía: “cosa que por lo general, además y afortunadamente para la literatura, practicaban pocos escritores de la época”. El año anterior, en su prólogo a su antología *El grupo poético de los años 50*, también se había expresado sobre aquellas etiquetas tabú:

Poesía social novela social-realista, literatura del realismo social, fueron algunos de los términos acuñados en la época y que se siguen usando, cuando ya nada obliga a esos disimulos de la clandestinidad. A eso, en todo el mundo, la historia de las ideas literarias le llama realismo socialista y no hay por qué seguir ocultándolo. O ¿es por pudor? (García Hortelano, 1978: p. 22).

### 2. 7. 1. CARA B: JUAN GARCÍA HORTELANO

En este punto es de justicia destacar como “bisagra” de esos diferentes grupos al novelista Juan García Hortelano. Aunque en rigor publicó textos en la revista *Acento Cultural* (como se indicará a continuación fue Antonio Ferres quien le presentó a los directivos de la publicación de orígenes falangistas) y por ello se le podría haber encuadrado en el capítulo correspondiente (*vid.* 2. 5. El grupo madrileño de *Acento Cultural*), su papel de enlace entre Barcelona y Madrid así como su célebre amistad con el editor Carlos Barral y su círculo a raíz de hacerse con el premio Biblioteca Breve de 1959, también le permiten buen acomodo en el presente capítulo. A propósito de aquella condición cohesionadora entre generaciones y entre catalanes y madrileños en el campo de las letras se pronunció él mismo en la entrevista de Soler Serrano recién citada:

En cuanto a eslabón con los catalanes<sup>156</sup>, sí. Durante un tiempo se decía en broma que sería embajador de Castilla en Cataluña. [...] Nuestra amistad es tan grande que era «el hombre de Carlos Barral en Madrid». Al mismo tiempo, Barcelona es mi segunda ciudad, he vivido en ella... tuve una etapa brillante, que fue la del cine<sup>157</sup> (brillante para mí, no para el cine, evidentemente). (Soler Serrano, 1979).

---

<sup>156</sup> “El editor mítico que ha devenido [Jorge] Herralde con los años todavía recuerda los cócteles de la revista *Cuadernos para el Diálogo* en los años setenta. «Cuando Juan García Hortelano decía ‘¡Que llegan los catalanes!’, que éramos Castellet, Carlos Barral, Comin, Beatriz de Moura, Esther Tusquets y yo»”. (Martí Font, 2012).

<sup>157</sup> Entre 1962 y 1966 trabajó como guionista para la productora Este Films, en Barcelona. Así recordaba su amigo Juan Marsé aquella etapa en su texto «Evocación de Juan García Hortelano con un gin-tonic» para el número 21 de *Campo de Agramante. Revista de literatura*: “Evoco ahora a Juan García Hortelano en los años sesenta y me complace verle feliz y lleno de proyectos aquel verano que trabajamos juntos en Barcelona, muertos de risa la mayor parte del tiempo, perpetrando delirantes diálogos por encargo destinados a cierto indescriptible director de cierta inenarrable película. Por aquel entonces yo había vuelto de París y buscaba trabajo, y Juan, que ya había sido contratado por el pelicularo en cuestión —no puedo calificarle de cineasta, lo siento—, me propuso como refuerzo

---

para la parte hablada del guión cinematográfico —es un decir—. Trabajábamos en el apartamento de Juan en la parte alta de Barcelona, con una Olivetti portátil y cerca de una botella de whisky y de una ventana que daba a una pista de patinaje en la que, cada tarde, una hermosa muchacha nos obsequiaba con sus clases de danza sobre patines. «Las perspectivas son muy buenas —decía Juan con su sonrisa socarrona—, pero no nos hagamos ilusiones, no creo que Hollywood nos llame nunca.

Pero yo no me había propuesto evocar esa hilarante experiencia laboral, de la que no podíamos presumir y por supuesto no guardaba la menor relación con el cine ni con las ambiciones literarias de ambos en aquel entonces, sino evocar el paso amigable y solidario de Juan García Hortelano por Barcelona aquella primavera y verano de 1964. Las tertulias en el estudio de Jaime Gil de Biedma de la calle Muntaner, con Carlos Barral, Gabriel Ferrater, Jaime Salinas y Miguel Barceló, las cenas en Can Massana, los gin-tonics en Bocaccio, las excursiones a Calafell o a la casa de mis abuelos en L'Arbóç. Recuerdo sobre todo el día que nos conocimos, en el despacho de Carlos en Seix-Barral, y cómo su trato llano y cariñoso deshizo en poco tiempo un concepto equivocado que me había hecho del novelista García Hortelano.» (Marsé, 2014; pp. 19-21).

Años antes, en una entrevista con el escritor Marcos Ordóñez publicada en el otoño de 1993 en la revista *Co & Co* y recuperada por éste en su blog *Bulevares periféricos*, alojado en el diario *El País*, Marsé también se refería a aquella época en la que trabajaban como guionistas: “Entré en el mundo del cine, como profesional, a mi vuelta de París, tras el fracaso de lo de las traducciones. [...] Me cayó el encargo de traducir el guión de una coproducción franco-española, *El conde Sandorf*, sobre una novela de Julio Verne; una historia de aventuras dirigida por un viejo realizador francés, Georges Lampin, que años atrás había tenido un cierto éxito con una adaptación de *El idiota* protagonizada por Gérard Philippe. *El conde Sandorf* se rodó en gran parte en Barcelona, el año de las inundaciones, con Louis Jourdan, Paco Rabal y Serena Vergano, quien, por cierto, durante el rodaje conoció a su futuro marido, Ricardo Bofill. Me entendí bien con Lampin, hasta el punto de que me ofreció rehacer algunos diálogos y escribir nuevas escenas, y a partir de ahí formé un tándem con Juan García Hortelano, que por entonces vivía en Barcelona. Así comenzó una época estupenda, una de las mejores de mi vida. Lo pasábamos muy bien juntos, el trabajo era muy sencillo y cobrábamos cada sábado. Nuestro jefe era el director Germán Lorente, que ambientaba todas sus historias en la Costa del Sol o la Costa Brava: quedaba cosmopolita, el equipo podía bañarse y tomar el sol, y era más agradable, en definitiva, que respirar la polvareda de los platós. Casi siempre era el mismo asunto: un arquitecto o escritor en crisis que acababa redimido por amor. Nos sentábamos Juanito y yo, con una botella de whisky, y comenzábamos a parir disparates. La que tal vez quedó más apañada fue *Donde tú estés* (1964), quizás porque el protagonista era Maurice Ronet y el director de fotografía era un cámara buenísimo, Massimo Dallamano, que había hecho *Los Tarantos*, con Rovira Beleta, y que a fin de cuentas acababa siempre dirigiéndolas él. No, qué iba a dar aquello para vivir. Para beber y punto. En este país, entonces y ahora, el guionista siempre ha sido el último mono, y se le paga como tal. [...] Jaime Camino nos ofreció, a Gil de Biedma y a mí, construir un guión a partir de una historia autobiográfica que debían protagonizar Serrat y Analía Gadé. Jaime Gil tenía una tarde genial y llegó con un título: *Tocar el piano mata*. Yo le pregunté: «¿Y de qué va la historia?». «Ah, ni idea», dijo. «Pero, ¿verdad que es un buen título?». Para justificarlo nos inventamos un melodrama criminal completamente enloquecido: el instrumento del crimen tenía que ser, por supuesto, un piano; un piano que provocaría la electrocución del pianista cuando se pulsara determinada combinación de notas. De aquel delirio quedaron unas pocas secuencias. La película acabó llamándose *Mi profesora particular*, un título sosísimo, y pese al reclamo de Serrat en el cartel fue un fracaso bastante considerable. Tenía más elementos personales míos, en cambio, la película de Roberto Bodegas, una historia un tanto «pijoapartesca» llamada *Libertad provisional*, del año 76, aunque fue un rodaje muy accidentado y el resultado final tampoco tuvo mucho que ver con lo que nos habíamos propuesto.” (Ordóñez, 2012).

Sobre García Hortelano dice Zúñiga: “sirvió de nexo entre los dos grupos [...]. Es verdad que era un hombre con una gracia asombrosa”; y Ferres<sup>158</sup>: “García Hortelano fue, de hecho, su gran descubrimiento [de Carlos Barral]. Su trayectoria en Seix Barral, a partir del premio Biblioteca Breve, lo destaca de todos nosotros. Era un hombre simpatiquísimo, que los tenía a todos conquistados con su ingenio” (Echevarría, 2002). El propio Echevarría, en otro lugar —en un artículo en ocasión del fallecimiento de la viuda de García Hortelano, María Martín Ampudia, el 27 de enero de 2020—, también aludía a aquel carácter cohesionador del novelista madrileño:

Si la fama de García Hortelano como conversador y narrador oral es casi legendaria, María no le iba a la zaga [...]. Ella misma recordaba con evidente nostalgia aquellas tertulias interminables, siempre regadas con abundante alcohol. “Nuestra casa era parada y fonda”, decía, jactanciosa. Y enseguida le venían a la boca los nombres de tantos y tantos miembros de la generación del medio siglo —y de las siguientes— que desfilaron por ella, todos atraídos por la hospitalidad y la cordialidad que emanaba de los anfitriones, quienes actuaron como enlace de los grupos de Madrid y Barcelona, y, aun dentro de Madrid, de los diferentes círculos de letraheridos de la ciudad (Echevarría, 2020).

---

<sup>158</sup> Antonio Ferres presentaría a su amigo García Hortelano a los directivos de *Acento Cultural*; es más, fue quien le presentó a su camarada María Martín Ampudia, con la que se casaría y tendría a su hija Sofía. Ferres lo recuerda, entre otras cosas, en una carta dirigida al crítico Santos Sanz Villanueva: “Conocí a Juan García Hortelano en los años 50 en el Ateneo de Madrid donde yo era socio transeúnte, y creo que Juan también lo era. Poco antes de caer enfermo en el año 88 Juan me citó en un café de Cuatro Caminos y me mostró un ejemplar de la *Revista de Occidente*. Aparecía un artículo firmado por él, en el cual aseguraba que casi todas las personas importantes que había conocido se las habíamos presentado Ángel González o yo. Es cierto que como Hortelano conocía menos falangistas joseantonianos que yo, le presenté a Carlos Vélez y a otros directivos de la revista *Acento Cultural* donde al fin Juan publicó algún relato. Y también es verdad que cuando Carlos Barral y Castellet llegaron a Madrid para fichar a la gente de acá, tales como Juan Eduardo Zúñiga (al que publicaron *El coral y las aguas* en la colección Biblioteca Breve de Seix Barral) y también para enrolar a todos los desertores de la Editorial Destino, como López Pacheco, López Salinas, Grosso y un servidor, presentamos encantados a García Hortelano a los de Barcelona... Pero lo que más quería sin duda agradecerme Juan era que, por uno de esos azares de la clandestinidad, le presenté a María, una camarada que luego iba a ser su mujer y madre de Sofía.” (Ferres, 2014: pp. 15-17).

En su artículo «La Musa ataca de nuevo» (Lanz, 2014: p. 111), sobre Juan García Hortelano y la poesía, Juan José Lanz ilustra aquel “tapiz de la amistad” de García Hortelano con la extensa enumeración de referencias<sup>159</sup> “despersonificadas” del poema paródico en cuaderna vía “Vox clamantis in deserto”, incluido en *Echase las pecas a la espalda. La incompreensión del comercio* (1999):

por gonzáles, barrales, aguirres y colinas  
y pequeños castillos y biedmas y molinas,  
por azúas y vargas, benetes y albertinas,  
por amillos, goyosolos, marseeses y salinas,  
  
caballeros y altares, espesuras y armandos,  
chamorros y ferreres, padillas y sus mandos,  
guelbenzus y sarriones, celayas —de ambos bandos—,  
por roques y gualterios, indulgentes y blandos<sup>160</sup>.

Juan García Hortelano, quien trabajaba como funcionario en la Administración Civil y en 1956 había quedado finalista del premio Nadal con su novela *Barrio de Argüelles* (que no se publicaría), obtuvo el premio Biblioteca Breve en 1959 —año recurrente en este trabajo de tesis— con su novela *Nuevas amistades*, con la que se incorporó al catálogo de Barral; es

---

<sup>159</sup> Como el propio Lanz ya señala, un recurso similar (aunque conservando las mayúsculas de los nombres propios) practica Jaime Gil de Biedma, amigo de García Hortelano, en la cuarta y penúltima estrofa de su poema “En el nombre de hoy”: «Finalmente a los amigos, / compañeros de viaje, / y sobre todo ellos / a vosotros, Carlos, Ángel, / Alfonso y Pepe, Gabriel / y Gabriel, Pepe (Caballero) / y a mi sobrino Miguel, / Joseagustín y Blas de Otero» (Gil de Biedma, 1975: pp. 115-116).

<sup>160</sup> (García Hortelano, 1999: p. 36).

conocida la anécdota<sup>161</sup>: “el editor acudió al aeropuerto de Barcelona a recibirle y al ver en persona su estampa con el bigotillo de época exclamó: «¡Hemos premiado a un Guardia Civill!»” (Sanz Villanueva, 2015); por su parte, “el escritor dijo que, al ver la camisa abierta y el medallón que lucía el editor, pensó «que iba a recibir el premio Biblioteca Breve de manos de un legionario»” (‘Apunte biográfico de Juan García Hortelano’, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes).

---

<sup>161</sup> Tanto es así, tan recurrente es el anecdotario en torno a la persona García Hortelano por parte de aquellos que le trataron, que en un artículo —con el que homenajeaba el reconocible estilo de los diálogos de García Hortelano— el escritor Isaac Rosa ironizaba sobre su condición de “hombre-anécdota” hasta tal punto que en determinados momentos el ser humano ha podido eclipsar al autor: «—Durante un tiempo me disuadió la memoria de quienes lo trataron en vida. [...] Lo que otros contaban de él. Por el tiempo en que lo rondé sin llegar a entrar, estaba reciente su muerte, y supongo que me empalagaba la manera en que propios y ajenos lo rememoraban. Lo habían convertido en el hombre anécdota. / —Todos se habían tomado copas con él. / —Sí, y todos habían presenciado o al menos oído de primera mano las mismas historietas. García Hortelano era unas veces el protagonista y otras veces la fuente de las más simpáticas anécdotas de aquel grupo de escritores burgueses encantados de conocerse. / —El bigote de guardia civil al bajarse del avión en Barcelona. / —Exacto. Leías memorias, artículos y entrevistas de unos y otros, asistías a sus mesas redondas, y siempre aparecía Hortelano en algún momento, pero solo para justificar el repertorio de anécdotas que tanto juego daba. / —Ya me las conozco. Botellones literarios, paseos por las ramblas hasta el puerto al amanecer, copas en el garito mítico, salones llenos de humo, jurados de premio... / —Y luego su figura. Hortelano el hombre entrañable, el amigo de sus amigos, el ciudadano feliz. Esa insistencia en recordarlo como un hombre bueno.» (Rosa, 2014: p. 43). En aquel mismo número 21 de la revista de literatura *Campo de Agramante*, ‘Homenaje a Juan García Hortelano (1928-1992), la novelista Belén Gopegui —en su artículo “Caldeando las tinieblas”— también incidía en esa tendencia a abordar la figura de García Hortelano desde criterios personales y amistosos, antes que literarios: «No conocí en persona a Juan García Hortelano. Esto no tendría que resultar extraño a no ser por una cuestión, la gran cantidad de textos que se han escrito hablando de las cualidades excepcionales de este escritor como persona. Lo cual en sí mismo es perfecto y emocionante si, de nuevo, exceptuamos un efecto no querido pero generado por algunos de esos textos: al enfocar el carácter, la actitud, el comportamiento, a menudo la obra del autor queda flotando algo borrosa y en segundo término, como si la atención no pudiera concentrarse en hombre y obra. Dado que se suele empezar por el primero, la capacidad de sus libros para despedir rayos de luz desde el otro lado del tiempo, aún del más lejano, permanece, en ocasiones, a la espera de ser tratada, así uno de esos puntos que no llegan a abordarse en el orden día.» (Gopegui, 2014: pp. 27-28). En cualquier caso, como recordaba el novelista Andrés Barba en el vigésimo sexto aniversario de la muerte de JGH, parafraseando a Javier Marías, “nos encontramos ante un caso llamativo: «un escritor del que nadie habló mal»” (Manjón, 2019). O, en palabras de Manuel Vicent, en su artículo «García Hortelano, a corta distancia»: “No conozco a ningún colega que no le tuviera aprecio. Era un tipo legal, que tal como están las cosas, es el mejor elogio” (Vicent, 2014: p. 25).

*Nuevas amistades* junto a su siguiente novela, *Tormenta de verano* (1961) —con la que obtuvo el premio Formentor de las Letras en su primera edición—<sup>162</sup>, conforman un primer ciclo de su obra narrativa, con el que se le adscribe a la corriente del llamado realismo social por su disección de la burguesía; en ese aspecto, el proyecto narrativo de Juan García Hortelano, que tan bien retrata el tiempo abúlico de las clases acomodadas, bien podría considerarse algo así como la “cara B” del objeto de estudio de este trabajo de tesis: o, por ilustrarlo de otro modo, alguno de los personajes de García Hortelano podría ser el propietario —o el heredero de la propiedad— de la empresa en la que trabajan algunos de los personajes de Ferres o Aldecoa. La crítica ha convenido en señalar la siguiente novela de García Hortelano, la extensa *El gran momento de Mary Tribune* (1972), a la que dedicó ocho años de trabajo, como un punto de inflexión en su trayectoria concediéndole mayor espacio al humor y a la ligereza de los que a menudo adolecen las novelas del realismo social en general y las centradas en el asunto del trabajo en particular. El novelista Andrés Barba atribuía en un artículo esa evolución a “una comprensión” vital, más que literaria:

parece casi modélico el giro que dio Juan García Hortelano desde el realismo social de sus primeras obras [...] hasta la mejor *nouvelle vague* que se ha escrito en castellano y seguramente su obra maestra, *El gran momento de Mary Tribune* (1972). Todos los grandes novelistas son, al menos, dos escritores; el de su primera juventud y aquel en el que se convierten después de los 40 años. La abismal distancia que existe, por ejemplo, entre la impaciencia nerviosa del Flaubert de *Memorias de un loco* y el delicado estilista de *Madame Bovary* no tiene que ver solo con la evolución de una destreza, sino más bien con la “comprensión” de algo que está más relacionado con la vida que con la literatura. No hay duda de que García Hortelano —el niño

---

<sup>162</sup> Para una lectura específica de esta novela *vid.* el artículo MANJÓN, D. (2019). «Veraneo fatal». *El Ministerio de Ctxt* (19 de julio de 2019). Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20190717/Culturas/27435/garcia-hortelano-chirbes-aldecoa-david-manjon.htm>.

de la guerra [...]— entendió “algo” durante la década que le llevó la escritura de su monumental novela. Ese “algo” que le hizo cambiar el papel de azote de la burguesía acomodada por el de canalizador de las ganas de vivir de un país que vislumbraba la luz al final del túnel del franquismo es al mismo tiempo un viaje privado y colectivo. [...] No se trata solo de la distancia entre el ominoso cadáver de la chica ahogada con el que comienza *Tormenta de verano* y la desopilante *fabada party* con la que los amigos tratan de agasajar a la recién llegada Mary. El humor alcohólico de García Hortelano no renuncia a la oscuridad de Berlanga, pero se sacude de encima el moralismo franquista; tiene la alegría de Godard, pero no su ruido; puede que lleve encima más *gin-tonics* de la cuenta, pero está más lúcido que nunca. [...] El viaje cósmico que esa generación de niños de la guerra tuvieron que hacer para llegar, desde el autodidactismo más básico, hasta esa aparente “ligereza”. [...] Lo que está claro es que ese “algo” que García Hortelano comprendió en la década en la que escribió *Mary Tribune* no puede ser muy distinto de lo que comprendió Cervantes cuando decidió dejar de escribir aquella plúmbea poesía pastoril tan del gusto de los poetas cultos de su tiempo y decidió dejarse llevar por la historia de un manchego que enloquecía leyendo novelas de caballería. En los dos se siente la marca indudable y siempre emocionante de la vida. (Barba, 2018).

Aquella evolución de García Hortelano desde el objetivismo de sus primeros trabajos hasta novelas con un código realista más abstracto, como *Los vaqueros en el pozo* (1979)<sup>163</sup> o *Gramática parda* (1982) —con el que obtuvo el premio de la Crítica de narrativa de ese año—, de nuevo puede asociarse (asociación que no es óbice para las particularidades de cada trayectoria narrativa) a aquellas otras fugas del realismo social que encarnaron los proyectos narrativos

---

<sup>163</sup> En rigor el propio García Hortelano, entrevistado a propósito de la publicación de esta novela y preguntado por el supuesto carácter novedoso en su trayectoria con el que era comercializada, se mostraba escéptico respecto de tal renovación y atribuía esa calificación al “lenguaje editorial” propio de “la contraportada”: “Yo no creo que *Los vaqueros...* sea una novela radicalmente distinta a lo demás que he hecho. Yo creo que los novelistas hacemos siempre la misma novela, y que ésta no va a ser la excepción de esta creencia mía” (Pereda, 1979).

anteriormente comentados de Ferres, López Pacheco, Grosso, Fernández Santos o el propio Sánchez Ferlosio. En el caso de la última etapa creativa de García Hortelano hay quien ha apuntado a la influyente concepción de la literatura de su buen amigo Juan Benet. El crítico Miguel García Posada da cuenta de aquel viaje de la escritura de García Hortelano desde “los supuestos del objetivismo” y “la aplicación del behaviourismo” hacia lo que califica de “irrealismo” en su artículo «Del realismo social a la experimentación» (*El País*, 4 de abril de 1992). Por su parte, Laurence Neuffer ha calificado *Gramática parda* como “novela metaficcional por antonomasia” y ha estudiado su “reflexión metaliteraria” (Neuffer, 2012).

## 2. 7. 2. EL PRIMER BIBLIOTECA BREVE: *LAS AFUERAS* DE LUIS GOYTISOLO

Si García Hortelano se hizo con el premio Biblioteca Breve en su segunda edición (1959) con la novela *Nuevas amistades*, la primera edición del premio había recaído sobre *Las afueras* (1958) de Luis Goytisolo, novela también adscrita a la corriente del llamado realismo social que el premio refrendaría de nuevo en 1961 —tras declararse desierto en 1960 con *Encerrados con un solo juguete* de Juan Marsé, *La criba* de Daniel Sueiro y *Los extraordinarios* de la mexicana Ana Mairena como novelas finalistas— premiando *Dos días de setiembre* de José Manuel Caballero Bonald, en 1963 la mexicana *Los albañiles* de Vicente Leñero y (salvando las distancias: aquí la etiqueta «realismo social» definitivamente se queda estrecha), en 1965, *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé. La evolución de las sucesivas novelas premiadas por el Biblioteca Breve —*La ciudad y los perros* (1962) de Mario Vargas Llosa, la propia novela de Marsé, *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante o *Una meditación* (1969) de Juan Benet— es un indicativo del cambio de rumbo editorial (más atento al llamado *boom* latinoamericano y, en la tradición española, a la renovación del realismo) de los responsables que, como Carlos Barral, habían sido los principales facilitadores del movimiento del «realismo social». Sobre aquel catálogo edificado por Barral (y el cálculo que le precedía) se expresa Carme Riera en el estudio preliminar a su edición de su *Poesía* (1991):

A partir de 1959 la colección Biblioteca Breve se erigió en favor de la llamada literatura del realismo crítico, y quiso, a través de su catálogo, promocionar a una serie de autores que hubieran hecho profesión de fe social, en parte, y lo cuenta Carlos Barral en *Los años sin excusa*, para orquestar mejor una maniobra de lanzamiento poético, propiciada, en 1959, tras el homenaje a Machado en Collioure, por la Antología de Castellet, *Veinte años de poesía*

*española*. Así, Barral escribe: «Los novelistas, nuestros primos hermanos en el país de la prosa, contemporáneos estrictos y parientes ideológicos de los más [...] los pioneros del social-realismo, eran la infantería ideal para las batallas destinadas a conquistar como grupo y como generación nuestro lugar al sol. En vanguardia los Goytisolo y los pavesianos. Estrategia: la Editorial, sus premios, sus recientes vinculaciones con la maquinaria europea de *clercs de l'édition*, que repartía y ajustaba las reputaciones y las candidaturas a figurar en los futuros manuales de la literatura universal» [*Los años sin excusa*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 131]. También recuerda Barral, unas páginas más adelante, que el alud de autores sociales «se inició con el descubrimiento de Juan García Hortelano en el Premio Biblioteca Breve» [*Ibid.*, *íd.*, p. 201]. En efecto, en la colección publicaron Armando López Salinas y Antonio Ferres, Martínez Menchén, aparte de Juan y Luis Goytisolo. Además los libros de viajes que tanta importancia tendrían para la marxista toma de contacto con la realidad y la denuncia de las condiciones de vida de los proletarios, van a contar en Biblioteca Breve con diversas aportaciones que el mismo Barral se ha encargado de justificar a tenor de su necesidad histórica. (Barral, 1991: pp. 14-15).

Algo antes se aludía a *Las afueras* del hermano pequeño de los Goytisolo. En ella, entre otros recursos que elaboran un relato múltiple pero unitario, se emplea el mismo nombre para personajes diferentes (por ejemplo Julio o Julia, como la madre del novelista quien, durante la guerra civil, murió en un bombardeo en el paseo de Gracia el día en que él cumplía tres años); Sanz Villanueva destaca su “estructura fracturada” y su vocación multiperspectivista:

*Las afueras* tiene el propósito de verificar, mediante un conjunto de situaciones diferentes, un estado colectivo de preguerra. Esta meta se persigue presentando gentes acomodadas, de un lado, y empleados o trabajadores a su servicio, de otro, implicados mediante una múltiple dinámica. En el libro se retratan representantes de distintas ocupaciones, de varias edades y de contrapuestas maneras de entender el mundo. Esta materia aflora a través de siete relatos

autónomos en apariencia. Sin embargo, una calculada serie de indicios producen una obra unitaria. En cualquier caso, la desiderata del escritor consiste en perseguir una visión perspectivista de un sector de la realidad catalana, y a ese fin dispone las minuciosas relaciones internas de los personajes en los ámbitos de la cronología, la onomástica, los emplazamientos espaciales y la clase social. De este modo, y gracias a tal visión dialéctica de la realidad, surge un documento que evita las simplificaciones frecuentes y las moralejas explícitas en el testimonialismo de la época. (Sanz Villanueva, 2010: pp. 248-249).

La recepción crítica de *Las afueras* osciló entre calificarla de literatura social o puro formalismo. Para su autor no era ni una cosa ni la otra:

Me dejó insatisfecho. Lo que yo quería destacar con esa repetición de nombres en todos los capítulos es que lo que le está pasando a una persona que piensa que es la más desgraciada del mundo por lo que sea, le puede estar pasando a otra persona en cualquier otro lugar al mismo tiempo. Pensé que la repetición de nombres era un recurso pero, en realidad, yo creo que no es tal. Por otra parte, no tiene los rasgos de la novela social porque aunque salga una crítica muy dura a las clases pudientes, al mismo tiempo entre gente marginal prácticamente —hablando mal y pronto— un niño se comporta como un verdadero hijo de puta, no tiene ningún escrúpulo... La maldad está perfectamente repartida, a veces de forma arbitraria: en el capítulo segundo, que precisamente se quiso llevar a la pantalla, alguien arranca los geranios de la casa de sus abuelos. No se dice pero al final el lector llega a la conclusión de que ha sido el niño, que los ha arrancado para fastidiarles a los dos y para que se acusen mutuamente. La novela está llena de cosas así: el niño que denuncia a su propio padre, etc. En el primer capítulo, el protagonista recibe una carta de su mujer que simplemente pone «No.». Entonces, irritado, sale, coge la escopeta y mata a una oropéndola que pasaba por allí y luego la tira al suelo. Todo está lleno de violencia y de comportamientos detestables. Además, a diferencia de lo que sucede a partir de *Antagonía*, allí no hay humor. (Círculo de Bellas Artes, 2015).

La censura autorizó la publicación de la novela sin supresiones. En su estudio ‘Realismo social y censura en la novela española (1954-1962)’, Larraz y Suárez Toledano recogen el inicio del informe<sup>164</sup> del lector Salvador Ortolá:

Una novela sobre el campo, el pueblo catalán actual. Varias personas, varias familias labriegas catalanas. Su vida —un par de generaciones— desde antes del Movimiento hasta hoy. La ciudad, la industria, la mecanización del campo, son fantasmas que, como el tiempo, dejan su huella aun sobre aquellos que pretenden vivir alejados de ellos. (Larraz y Suárez Toledano, 2017: p. 82).

Tras una segunda novela —*Las mismas palabras* (1962)— también con vocación de denuncia pero menos memorable para el propio Goytisolo, dejó de publicar durante más de una década sumergido en su proyecto más monumental, la novela *Antagonía*, publicada primero en cuatro volúmenes separados: *Recuento* (1973), *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), *La cólera de Aquiles* (1979) y *Teoría del conocimiento* (1981) y restituida editorialmente en un solo volumen en 2012. No corresponde comentarla en este capítulo pero llama la atención la presencia del humor, a diferencia de en *Las afueras*, donde brillaba por su ausencia en la línea de la narrativa de la época. Luis Goytisolo fue uno de los asistentes —como recuerda el crítico Santos Sanz Villanueva (2010: pp. 227-230)— a los “cursillos sobre narrativa en la delegación barcelonesa del Instituto de Cultura Hispánica” organizados por José María Castellet, el principal ideólogo de la visión “comprometida” de la literatura del grupo de Barcelona —del entorno de la revista *Laye*— junto al editor y poeta Carlos Barral. Es más, cabe considerar *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días* (1957) de Castellet y *Problemas*

---

<sup>164</sup> Expte. 58-4305: *Las afueras*, Luis Goytisolo. AGA 03 (50) 21/12129.

*de la novela* (1959) del hermano de Luis, Juan Goytisolo, como la pareja de textos que constituyó el aparato teórico básico tras aquel movimiento. Estaban a su vez muy influidos, por un lado, por la visión del compromiso del escritor de Jean-Paul Sartre en *¿Qué es la literatura?* (1947) y, por otro lado, por el metódico objetivismo de la *nouveau roman*, con Alain Robbe-Grillet a la cabeza. A propósito de Juan Goytisolo, su primera etapa ya había sido referida con anterioridad en este trabajo de tesis, sobre todo en lo relativo a los libros de viajes —*Campos de Níjar* (1960) o *La Chanca* (1962)— pero además, en lo que concierne al objeto de estudio aquí recogido, tampoco conviene olvidar textos de aquel primer período en los que si bien no ahonda directamente en los trabajos agrarios o industriales como material narrativo sí que representa —al igual que su hermano Luis en *Las afueras*— los márgenes barceloneses, el hampa y el chabolismo; este es el caso de su novela *La resaca* (1958). Además, en aquel primer ciclo narrativo de Juan Goytisolo también practica lo que, en referencia a las novelas de Juan García Hortelano, aquí se ha llamado la “cara B” de la novela obrera de la época; es decir, novelas en las que, en palabras del crítico Santos Sanz Villanueva “sustituía tal medio [el obrero] por su propio entorno social. Lo demuestra la implacable crítica antiburguesa acometida a continuación en los dos libros siguientes, la novela *La isla* (1961) y los cuatro relatos unitarios reunidos en *Fin de fiesta* (1962)” (Sanz Villanueva, 2010: p. 240).

### 2. 7. 3. LA HUIDA DEL SAFARI OBRERO: EL CASO MARSÉ

Si una figura encarnaba, por sus orígenes de clase<sup>165</sup>, el escritor con “pedigrí obrero” que Castellet y Barral buscaban promocionar aquella era la de Juan Marsé (Barcelona, 1933 – ibídem, 2020). La cuestión es que ni él estaba dispuesto a interpretar aquel papel —el “grotesco papelón del literato”, que diría Rafael Sánchez Ferlosio, y al que aquí habría que añadir la etiqueta de “obrero”— ni su proyecto narrativo pone fácil la reducción a tales misiones históricas. En un encuentro con el escritor Marcos Ordóñez que dio lugar a un texto de éste, a caballo entre la crónica y la entrevista, publicado originalmente en otoño de 1993 en la revista *Co & Co* y recuperado en 2012 por su autor para su blog *Bulevares periféricos*, alojado en el diario *El País*, Marsé se refería, entre otros asuntos, a su primera reunión con aquellos popes editoriales de la *gauche divine* barcelonesa cuando, en otoño de 1959, presentó el manuscrito de su novela *Encerrados con un solo juguete* al premio Biblioteca Breve organizado por la editorial Seix Barral (“conocida entonces como La Casa Oscura”):

---

<sup>165</sup> La cuestión de las relaciones entre los orígenes de clase y el acceso a las profesiones creativas ha sido abordada, para el caso de Reino Unido desde la década de los setenta, por el siguiente estudio publicado en la revista *Sociology*: BROOK, O., MILES, A., O'BRIEN D. y TAYLOR, M. (2022). «Social mobility and ‘openness’ in creative occupations since the 1970s». *Sociology* (OnlineFirst, 17 de noviembre de 2022). Recuperado de: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/00380385221129953>.

Asimismo, su publicación ha suscitado la de diversos reportajes y artículos de opinión, tanto en Reino Unido como en España; *vid.*, por ejemplo: OWOLADE, T. (18 de diciembre de 2022). «A rich life in the UK’s creative industries is a long shot if you are born poor». *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/dec/18/uk-creative-industries-low-pay-job-insecurity-diverse-poor>; o ECHEVARRÍA, I. (2023). «Origen social y acceso a trabajos “creativos”» *El Ministerio de Ctxt* (3 de marzo de 2023). Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20230301/Culturas/42352/Ignacio-Echevarria-origen-social-Gary-Oldman-reino-unido-trabajos-creativos-desigualdad-meritocracia-ascensor-social.htm>. O *vid.*, para el caso concreto del cine español: Martínez, L. (15 de abril de 2023). «El cine español sigue siendo oficio de privilegiados». *El Mundo*. Recuperado de: <https://amp.elmundo.es/cultura/cine/2023/04/15/64397536e4d4d8f8248b45a9.html>.

«No conocía a nadie, estaba totalmente desvinculado del mundo literario barcelonés, pero aquel me parecía un premio distinto, una editorial distinta. Luis Goytisolo había ganado la primera edición con *Las afueras*, y la segunda, la del 59, había revelado a Juan García Hortelano con *Nuevas amistades*. Entregué el manuscrito a una recepcionista, firmé el acuse de recibo y me fui. Unos días después mi madre me dijo: “Ha llamado un tal Carlos Barral, que quiere verte”. Me recibió Joan Petit y me llevó al despacho de Barral, que estaba con Josep Maria Castellet. Les había llamado mucho la atención la novela porque, dijeron, no tenía nada que ver con lo que les enviaban. Era la época del realismo social a todo trapo, y *Encerrados* les pareció una novela extraña, introspectiva, decadente... Cuando Castellet se enteró de que trabajaba en un taller se le caía la baba. ¡Al fin el espécimen más buscado en el panorama literario español! ¡Un escritor obrero, uno de verdad! Su alegría duró poco, porque no tardaron en descubrir que lo que yo quería era ser un escritor burgués y cobrar el máximo posible por los libros para escapar de las siete horas diarias en el taller. La verdad es que se portaron muy bien conmigo, y con Carlos Barral comenzó entonces una amistad que duró hasta su muerte. Ese mismo día vinimos a tomar unas copas aquí, al Apeadero, que pronto se convertiría en el centro habitual de reunión». Sin embargo, y contra todo pronóstico, Marsé no ganó el premio. «Votaron a favor Barral, Castellet, Juan Petit y creo que Luis Goytisolo, pero no hubo *quorum* y aquel año se declaró desierto: sí, chico, una putada. El finalista fue Daniel Sueiro, con *La criba*<sup>166</sup>. Como magro consuelo, *Encerrados* se publicó con un membrete que decía “con honores de premio” pero, claro, no era lo mismo. Se hizo una fiesta de presentación y allí conocí a García Hortelano, a Ana María Matute... a los escritores del momento». (Ordóñez, 2012).

---

<sup>166</sup> Publicada en 1961, en esta novela Sueiro aborda el asunto del pluriempleo (y sus miserias) de un periodista a la espera de un hijo.

Con todo, aquella vocación de “escritor burgués” y, en definitiva, de desclasamiento y huida, una vez leída la obra de Marsé tiene más de boutade que de objetivo verdadero; a decir del crítico Ignacio Echevarría, en su artículo de despedida a Juan Marsé, «El escritor aparte»,

lo cierto también es que el mismo Marsé es, entre los grandes novelistas españoles de la segunda mitad del siglo XX, el único cuyo imaginario permaneció insobornablemente ligado a sus orígenes humildes, al barrio pobre y ya desaparecido en que transcurrió su infancia, y a la memoria de “los juegos atroces, el miedo, el hambre y el frío” que él mismo compartió con “los furiosos muchachos de la posguerra” (Echevarría, 2020).

Ya es célebre el pasaje de *Últimas tardes con Teresa* (1966), premonitorio de la Transición a la democracia, en el que el Pijoaparte desprecia a los inmaduros “señoritos de mierda” que, a falta de problemas reales —“¿Debería recordarles que el chico era un obrero, es decir, una persona que no está para alardes dialécticos, un hombre con otros problemas?” (Marsé, 1966: pp. 331-332)—, desde la universidad y el confort de sus orígenes acomodados, jugaban a hacer la revolución:

¿Qué otra cosa podía esperarse de estos jóvenes universitarios en aquel entonces, si hasta los que decían servir a la verdadera causa cultural y democrática del país eran hombres que arrastraban su adolescencia mítica hasta los cuarenta años? Con el tiempo, unos quedarían como farsantes y otros como víctimas, la mayoría como imbéciles o como niños, alguno como sensato, generoso y hasta premiado con futuro político, y todos como lo que eran: señoritos de mierda. (Marsé, 1966: p. 331).

La novela está atravesada por diferencias, tensiones, envidias y ambiciones de clase que el narrador (quien en ocasiones se burla un poco del Pijoaparte), eludiendo cualquier tentación

de sentimentalismo, concentra en detalles de sutil observación, propios de quien sabe mirar. Por ejemplo, muy al comienzo de la novela, en una acotación sobre el poder desclasador de un adverbio:

Realmente, es que yo soy así. Tú estás bronceada de ir a la playa. Yo no he ido más que tres veces este año, realmente —repitió, encaprichado con un adverbio y con una manera de pronunciarlo que le parecía apropiado al ambiente pijo—. Es que no he podido, estoy preparándome para los exámenes... ¿Dónde vas tú, a S'Agaró? (Marsé, 1966: p. 35).

La lucha de clases no se narra aquí mediante épicas representaciones de la mecánica fabril, la recreación sentimentalizada de un accidente laboral o la documentación de la génesis de una huelga sino que está concentrada en el lenguaje. Para encontrar el lujo al que aspira el Pijoaparte a veces basta con no levantar un palmo del suelo: “el parquet y su lustrosa musicalidad siempre fue para él un indiscutible signo de riqueza” (Marsé, 1966: p. 134). O aquella otra observación deslumbrante, sobre el silencio de las casas de los ricos:

La casa se hallaba sumida en el más completo silencio; un silencio, sin embargo, que no se parecía a ningún otro: el silencio de las casas de ricos era para él como una sugestiva fuerza dormida, algo así como un silencio de ventiladores parados o un vago rumor subterráneo de calefacción. (Marsé, 1966: p. 268).

No como “en la calle”, donde “resonaban golpes de piquetas y voces de albañiles” (Marsé, 1966: p. 309). Tal y como aquí se ha visto en novelas como *La piqueta* (1959) de Antonio Ferres, en la que el fenómeno migratorio redibujó la periferia de Madrid, el urbanismo de

Barcelona<sup>167</sup> en *Últimas tardes con Teresa* ofrece un mapa nítido de las clases sociales de la ciudad. A este respecto, por ejemplo, para la madre de Teresa, desde su aislamiento burgués, la ciudad contiene áreas tan ignotas y peligrosas como un alejado país del tercer mundo:

«¡El Monte Carmelo! [...] Además, vive en el Carmelo. Anda, anda, hija, olvídale. En aquel barrio nunca se sabe lo que puede pasar...». Para la señora Serrat, el Monte Carmelo era algo así como el Congo, un país remoto e infrahumano, con sus leyes propias, distintas. Otro mundo. A través de la luminaria azul de su vida presente, a veces aún le asaltaban lejanos

---

<sup>167</sup> El extrarradio barcelonés ha servido como material narrativo, más recientemente, para Javier Pérez Andújar (de Sant Adrià de Besòs). En su novela *Paseos con mi madre* (2011) homenajea a la que califica como “Internacional de los bloques” y expone la perspectiva de la ciudad propia de quien proviene de uno de sus márgenes: “Aprenderé a leer fijándome en los rótulos de las calles. Calle Bogatell, calle Olímpica, calle San Pedro..., son las primeras letras que voy a entender (en Barcelona es más democrática la calle que la ciudad). Los nombres de las calles atornillados a los edificios como llamadas perdidas, flotando igual que algas en el océano de las ciudades. [...] Los ayuntamientos les pusieron los mejores nombres a las peores calles acaso con la misma épica que la República había enviado sus mejores maestros a los pueblos más necesitados. La calle de Federico García Lorca, de Barcelona, va a aparecer entre las terreras del polígono de Canyelles, en lo alto de Nou Barris, junto a las calles de Miguel Hernández y Antonio Machado. La calle de Federico García Lorca, en San Adrián, caerá por el barrio del Besòs y por los bloques de Cobasa. La calle de Federico García Lorca, en Badalona, irá a parar por las infraviviendas de Calderón de la Barca. La calle de Federico García Lorca, en Cornellà, será un pasaje de la Ciudad Satélite (pero el barrio se llama de verdad Sant Idelfons), donde estarán los bloques verdes de la Banda Traperera del Río. La calle de Federico García Lorca en La Llagosta, en el Vallès Oriental, la pondrán junto a las vías del tren, y al pasar por ahí el tren estará continuamente volviendo a Fuente Vaqueros o al barranco de Víznar, depende del sentido que tome la flecha del tiempo. El Vallès Oriental, pero también el Occidental, es el solar duro y seco que hay pegado a las espaldas de Barcelona, es el barro de las afueras que se adhiere a los pies de la ciudad. Aquí, en las comarcas del Vallès, los bloques están todavía más aislados que en el extrarradio de Barcelona. Segregados, condenados a su sola verdad como padres del desierto. Ya nada es agrícola en ninguna parte. Por aquí todo son polígonos industriales y descampados achicharrados.” (Pérez Andújar, 2011: pp. 147-148). El crítico Ignacio Echevarría, en un artículo para *El Cultural* titulado «Proletarismo cult» (9 de marzo de 2012), consideraba estas “postales” de Andújar trufadas de “obrerismo camp políticamente desactivado” (Echevarría, 2012).

*Vid.* también la novela *Listas, guapas, limpias* (2019) de Anna Pacheco: “Llegó a Barcelona de Granada, en los sesenta, con cuatro hijos. Al principio vivieron en las barracas de Torre Baró, a la salida de Barcelona, en el mismo sitio donde vivía mi padre, en casas baratas sin electricidad ni luz amontonadas de forma anárquica en lo alto de una colina. Algunas de esas casas las fabricaban los hombres de la casa con sus propias manos. La barraca de Lurdes la construyó su marido. La familia de mi madre no tuvo que pasar por las barracas, tenían algo más de dinero después de vender todas las tierras en Jaén, así que directamente llegaron al barrio por recomendación de un paisano del pueblo. Primero vivieron diez en un sótano, que era la trastienda del colmado que regentaba mi abuela. En el sótano vivían los seis hermanos de mi madre y también unas primas del pueblo. Cuando ahorraron algo, al cabo de cinco o seis años, pagaron el piso al contado en el bloque donde estoy ahora mismo.” (Pacheco, 2019: p. 45).

fogonazos rojos: un viejo cañón antiaéreo disparando desde lo alto del Carmelo y haciendo retumbar los cristales de las ventanas de todo el barrio (entonces, cuando la guerra, vivían en la barriada de Gracia, y al horrendo cañón aquel la gente lo llamaba el «Abuelo»). Y recordaba también, de los primeros años de la posguerra, las tumultuosas y sucias manadas de chiquillos que de vez en cuando se descolgaban del Carmelo, del Guinardó y de Casa Baró e invadían como una espesa lava los apacibles barrios altos de la ciudad con sus carritos de cojinetes a bolas, sus explosiones de botes de carburo y sus guerras de piedras: auténticas bandas. Eran hijos de refugiados de la guerra golfos armados con tiradores de goma y hondas de cuero, y rompían faroles y se colgaban detrás de los tranvías. Pensando en ello, ahora le dijo a su hija: «Tú ya no te acordarás, pero cuando eras una niña, un salvaje del Carmelo estuvo a punto de matarte... Teresa sonrió extrañamente: por espacio de un segundo respiró de nuevo la humedad de aquel oscuro rincón de la escalera de su casa, cerca del Paseo de San Juan, notó el aliento perdido, el intenso olor a acetona que transpiraban las ropas del muchacho y su mano roñosa al agarrar sus trenzas, obligándola a girar la cara lentamente y a pronunciar varias veces la extraña palabra («¡Di zapastra, niña pija, dilo!» «Zapastra.»). «Sí que me acuerdo, mamá. ¡Zapastra!» (Marsé, 1966: 198-199).

Las diferencias de clase también están muy presentes en tanto que malentendidos. Esto es: en tanto que prejuicios del Pijoaparte —los valores asociados a la elegancia, el buen gusto y el saber estar que se apresura a asignarle a Teresa— que, durante su proceso de aprendizaje, están abocados a transformarse en melancolía:

el muchacho se resistía a admitir que una señorita como Teresa fuese una desvergonzada, vamos, lo que se dice un pendón. Y no porque él ignorase la desvergüenza de este mundo —había tenido pruebas más que suficientes desde la infancia—, sino porque su sentido de las categorías sociales había estado demasiado tiempo ligado a un sentido de los valores. En cualquier caso, debemos otorgarle el beneficio momentáneo de aquella convicción, discutible

pero merecedora de aplauso por el esfuerzo que comporta, y ser justos con el Pijoaparte sosteniendo hasta el fin que, con o sin la ayuda casual de este incidente ocurrido un atardecer de primavera, él habría igualmente, a fuerza de darle vueltas y más vueltas a la idea, obtenido la verdadera luz. Pues precisamente porque su creciente interés por la hermosa y fantasmal universitaria —la irrupción de Teresa Serrat en su vida se iba efectuando a ráfagas, caprichosamente— no tenía nada por el momento de la frívola y mecánica disposición de ánimo que caracteriza al cazador de dotes, el murciano necesitó hacer efectivamente un esfuerzo para admitir como buena semejante idea: que Teresa Serrat fuese lo que se dice lisa y llanamente una caprichosa y una irresponsable que gustaba de caer en brazos de chulos de barrio (no hace falta decir que él no se consideraba como tal) por pura calentura. (Marsé, 1966: p. 120).

De la cita anterior, también cabe señalar esa primera persona del plural del narrador implicándonos en sus juicios al Pijoaparte. Y es que para el narrador de *Últimas tardes con Teresa* son centrales aspectos frecuentemente desatendidos por la narrativa del mundo del trabajo más documental, como son el humor y el sexo (ahí Marsé es más freudiano que marxista); ambos quedan cumplidamente ilustrados en la célebre escena en la que, gracias a la primera luz de la mañana, el Pijoaparte descubre haberse acostado —por error, para sus planes— con la criada:

Y hasta que no empezó a despuntar el día en la ventana, hasta que la gris claridad que precede al alba no empezó a perfilar los objetos de la habitación, hasta que no cantó la alondra, no pudo él darse cuenta de su increíble, tremendo error. Sólo entonces, tendido junto a la muchacha que dormía, mientras aún soñaba despierto y una vaga sonrisa de felicidad flotaba en sus labios, la claridad del amanecer fue revelando en toda su grotesca desnudez los

uniformes de satén negro colgados de la percha, los delantales y las cofias, sólo entonces comprendió la realidad y asumió el desencanto.

Estaba en el cuarto de una criada. (Marsé, 1966: p. 64).

Además de humor, en la novela de Marsé hay una cierta desconfianza de la ternura (al menos, admítase así, de una ternura mal entendida, cursi), pero sin ánimo de crueldad: más una prevención, como si aquella fuera un ingrediente perjudicial para la narración. Un ejemplo de cómo el narrador salva esa tentación es el recuerdo de las manos trabajadas de la madre de Manolo Reyes:

De su madre recordaría sobre todo sus manos húmedas, siempre húmedas, rojas y tiernas (desde que tuvo uso de razón, su idea de la servidumbre y de la dependencia estuvo representada por aquellas manos mustias y viscosas que le vestían y le desnudaban: eran como dos olorosos filetes de carne, no exactamente desprovistos de vida, de atenciones, sino de calor y de alegría). (Marsé, 1966: p. 93).

Aquel humor descarnado y la desconfianza hacia la ternura recuerdan de inmediato a la novela picaresca; la infancia del Pijoaparte comparte lecciones con la de Lázaro de Tormes:

Muy pronto conoció de la miseria su verdad más arrogante y más útil: que no es posible librarse de ella sin riesgo de la propia vida. Así, desde niño necesitó la mentira lo mismo que el pan y el aire que respiraba. (Marsé, 1966: p. 94).

“Irritará a todo el mundo” sentenció Mario Vargas Llosa sobre *Últimas tardes con Teresa*, en un texto<sup>168</sup> en el que la calificó como “una explosión sarcástica en la novela española” (Vargas Llosa, 1988). Aquel sarcasmo, como poco después aquí se verá, le valió a Marsé reproches desde algunas críticas a *Últimas tardes con Teresa*, que no encontraron funcional aquel retrato infantil —por ser suaves— y voluntariamente cínico de determinada militancia:

Bah —hizo él—. Será del *Felipe*, o un anarquista, y eso aún habría que verlo. Les conozco. Son muy teatrales. Están llenos de buena voluntad, pero son unos inconscientes y carecen de método. Haz la prueba, habla un día con él, verás la confusión mental que tiene. Lo que pasa es que a ti te gusta porque está bien parido, y me parece muy bien, puñeta, pero dílo. (Marsé, 1966: p. 165).

A este respecto, resulta magistral como retrato sumamente concentrado de aquella *gauche divine* barcelonesa aquella otra escena en la que Teresa, quien se encuentra leyendo el ensayo *El pensamiento político de la derecha* (1955) de Simone de Beauvoir —título que puede deducirse de los extractos que Marsé va intercalando—, interrumpe su lectura para, de pronto, contemplar “con aire comprensivo” a su criada<sup>169</sup> Maruja:

---

<sup>168</sup> VARGAS LLOSA, M. (1988). «Una explosión sarcástica en la novela española». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, número 499-500, p. 46.

<sup>169</sup> La familia Serrat tiene a varias empleadas domésticas: “«Vicenta se viene conmigo, la necesito, la pobre Tecla no podría allí con todo, y menos ahora que llega Isabel con tus primos...». Además de Maruja y de la cocinera, había otra sirvienta, una vieja valenciana que permanecía en Barcelona hasta el mes de agosto para atender al señor Serrat, que por motivos de trabajo sólo podía pasar los fines de semana en la Villa. Él protestó: «A Vicenta la necesito aquí.» «Por unos días —dijo ella— puedes comer en el restaurante.» El señor Serrat ya estaba más que hartó. Se levantó.” (Marsé, 1966: p. 196). Sobre criados y criadas, *vid.*, en primer lugar, el libro *Nunca delante de los criados. Retrato fiel de la vida arriba y abajo* (2022) en el que Frank Victor Dawes, periodista hijo de una criada, recopila vivencias que trabajadores domésticos y patronos le hicieron llegar por carta tras publicar un anuncio solicitándolas en el *Daily Telegraph* en abril de 1972. El libro de F. V. Dawes, que pretende desmontar cierto imaginario idílico construido a partir de ficciones como las series de televisión *Downton Abbey* (2010) o *Upstairs, Downstairs* (1971) arranca con el siguiente extracto de las «Normas de comportamiento para los criados de buenas familias» (1901): “No sonreirán por las anécdotas que se cuenten en su presencia, ni demostrarán en modo alguno que escuchan las conversaciones familiares, ni las charlas en la mesa ni con los visitantes, ni intervendrán en ellas.” (Dawes, 2022: p. 8).

A media mañana, siguiendo a la criada y a sus primos, se dirigía hacia el pinar con este mismo albornoz que ahora llevaba y con un libro de Simone de Beauvoir que le había prestado Luis Trías y que encontró apasionante desde la primera línea («Bien sabido es: los burgueses de hoy tienen miedo»). Caminaba con el libro abierto, las frases acusadoras saltaban ante sus ojos, bajo el impacto del sol, y sentía un agradable cosquilleo en la conciencia. [...] Maruja, a veces, cuando llevaba a los críos a bañarse, sin la familia, iba descalza y con una bata floreada, amplia y sin mangas, muy corta, que a Teresa se le antojaba un horror. Esa tarde, Teresa, que seguía tras ella a una distancia de diez metros, cerró el libro, sonrió con aire comprensivo y observó atentamente a la criada. (Marsé, 1966: p. 174).

Y más aún, seguidamente, cuando Teresa intercala su conversación con su criada Maruja (personaje real) con la lectura de frases sueltas de la filósofa Simone de Beauvoir (a la que se

---

*Vid.* también *En el piso de abajo. Memorias de una cocinera inglesa de los años 20* (1968) de Margaret Powell. O el primer libro de la bisnieta de Charles Dickens, Monica Dickens, en el que cuenta su experiencia como doncella y cocinera en la Inglaterra de los años 30: *Un par de manos* (1939).

Y sobre mayordomos y amas de llaves, *vid.* la novela *Los restos del día* (1989) de Kazuo Ishiguro, adaptada al cine como *Lo que queda del día* (1993) por James Ivory, con Anthony Hopkins y Emma Thompson como protagonistas. También en cine, *vid.* *The servant (El sirviente)* (1963) de Joseph Losey, con guion del dramaturgo Harold Pinter basado en la novela homónima (1948) de Robin Maugham. *Vid.*, por último, el opúsculo *Directions to servants (Instrucciones a los sirvientes)* (1731) de Jonathan Swift, panfleto en el que —como recordaba el novelista Javier Marías en un artículo que le dedicó— “el famoso autor de *Los viajes de Gulliver* [...] aconsejaba a [los sirvientes], con la ambigüedad suficiente para dudar el lector a veces de si se encuentra ante una sátira o ante una cumbre del cinismo, cómo medrar, cómo aprovecharse, cómo manipular y burlar al amo. Él no sólo tuvo sirvientes a partir de cierto momento, sino que también lo fue a su manera, al ser contratado, a los veintidós años, como secretario del diplomático Sir William Temple, con obligaciones tales como leerle en voz alta y ocuparse de las cuentas de la casa. El sobrino de Temple, que le profesó antipatía, contó que a Swift no se le permitía sentarse a la mesa con la familia, y que «su amargura, su capacidad satírica y su taciturnidad» lo hacían «insufrible tanto para sus iguales como para sus inferiores, y alguien a quien era arriesgado apoyar, para sus superiores». Entre esas Instrucciones hay una que, con variantes, se repite hasta cuatro veces y que en verdad parece ideada para nuestra época, en especial para algunos colectivos. En su formulación más nítida dice así: «Cuando hayas cometido una falta, muéstrate siempre impertinente e insolente, y compórtate como si fueras tú el ofendido; eso disipará al instante el humo de tu amo o de tu señora». Más tarde Swift insiste: «Cuando te reprendan por una falta, al salir de la habitación refunfuña lo bastante alto para que se te oiga con claridad; esto hará que tu amo te crea inocente» [...] «Echa todas las culpas al perro faldero, al gato favorito, a un mono, a un loro, a una urraca, a un niño o al último sirviente despedido; así te exonerarás a ti mismo, no causarás perjuicio a nadie y ahorrarás a tu amo o a tu señora la molestia de reñirte»” (Marías, 2006).

trata con la proximidad de otro personaje más en la escena) en las que exalta las supuestas virtudes de la clase trabajadora (de forma figurada); más allá de la comedia derivada del enredo amoroso, con la fascinación algo ridícula de Teresa por quien trabaja a su servicio, queda patente el hambre de realidad de aquella clase burguesa concienciada y ociosa:

—¡Ay, señorita, no sé si debo...! No me atrevo. Prométeme que no se lo dirás a nadie.

(«La mujer, que echa sangre y que alumbra, tendrá de las cosas de la vida un “instinto” más profundo que el biólogo. El labrador tiene de la tierra una intuición más justa que un agrónomo diplomado», le había aclarado Simone.)

—Vamos, mujer, no seas tonta, ¿es que ya no somos amigas? ¿Por qué iba a esconderse tu novio, y de quién?

Estaba casi segura de saberlo, pero deseaba una confirmación. Aparentaba indiferencia, con el libro abierto ante sus ojos y la mirada perdida entre líneas: ciertamente, leía entre líneas, atenta a las palabras de Marujita de Beauvoir, compañera envidiable de Manolo Sartre o Jean Paul Pijoaparte, como se prefiera. [...] («todo burgués está prácticamente interesado en disimular la lucha de clases», deslizó Simone en su oído). (Marsé, 1966: pp. 183-184).

Paradójicamente, en la novela resultan más reales los personajes de ficción (Maruja, el Pijoaparte), allí presentes físicamente, que los filósofos citados (reales, de hecho), los autores revolucionarios a los que lee Teresa, que en la narración ejercen, precisamente, de personajes poco menos que de ficción. En cualquier caso, como puede verse, el recurso de la identificación entre personajes “reales” y los autores que lee Teresa es elevado al límite por el narrador hacia el final de la escena. A propósito de la alusión a la filósofa Simone de Beauvoir, resulta oportuno para el objeto de este trabajo de tesis hacer mención de uno de los textos de Rafael Sánchez Ferlosio —el titulado «*Nigra sum sed formosa*» (“Tengo la piel

oscura pero soy hermosa”)— compilados en el apartado ‘Trabajo y ocio’ de *Non olet*<sup>170</sup> (2003), su libro de ensayos relacionados con “aspectos pecuniarios” (“desde la globalización al

---

<sup>170</sup> Vale la pena extenderse aquí con el origen del título de la antología, que “está tomado del que un oscuro arbitrista granadino de principios del siglo XIX, del que se ignora el nombre y sólo parece, relativamente, averiguado que fue clérigo, le puso a cierto opúsculo —hoy sólo fragmentariamente conservado—, que empezaba así: «Sobradamente conocida es la anécdota —o tal vez leyenda— del emperador Vespasiano, que habiendo mandado instalar letrinas públicas de pago por toda la ciudad y como algún cortesano de confianza le preguntase si no juzgaba impropio para el decoro del Imperio recabar tributos de tan pudenda necesidad, cogió una moneda y, acercándosela a la nariz y olfateándola, dijo: *Non olet*. [Nuestro autor reconstruyó la anécdota de manera inexacta probablemente porque no recordaba el texto de Suetonio, en su obra «*De uita duodecim Caesarum*, libri VIII», que nos la cuenta así: «A su hijo Tito, que también le reprochaba haber creado un impuesto de la orina, le acercó a las narices el dinero de la primera recaudación, preguntándole si le molestaba el olor, y al contestarle Tito: «*Non olet*», le replicó: «Y sin embargo, es producto de la orina».] Este argumento que la superior clarividencia imperial de Vespasiano acertó a formular ha sido sin duda mil veces repetido, casi siempre con desvergonzada picardía, en defensa de la singularísima virtud de la moneda de no dejarse impregnar por cualidad alguna de los objetos de intercambio, saliendo siempre inmaculadamente limpia de toda transacción». Sostenía y desarrollaba nuestro clérigo la tesis de que la moneda obraba, de hecho, como «filtro purificador universal», lo que, con su particular mordacidad, comenta de este modo: «La moneda viene a ser para el tráfico comercial lo que el jarabe de zarzaparrilla es para la sangre» [pues ya se sabe cómo el refresco de zarzaparrilla solía recomendarse antaño por la virtud, no sé si fundada o gratuitamente atribuida, de purificar la sangre]. Es de notar que donde otras doctrinas dicen que la mediación del dinero «abstrae», «descualifica», «homogeneiza», la diversidad de toda mercancía, nuestro anónimo autor prefiere decir que la moneda «purifica»; pero esta elección terminológica no debe atribuirse a una derivación puramente inercial de la representación de Vespasiano —quiero decir por la mera afinidad que suele establecerse entre lo que «no huele» y lo que «es puro»—, sino que responde a toda una actitud, a una orientación declaradamente moral, cruda, severa, casi puritana, del fragmentario opúsculo. La tesis arranca, como indica el título, recordando la célebre observación de Vespasiano, y en seguida acomete su primer desarrollo al formular el efecto consiguiente de extender el «*non olet*» a toda mercancía: «Pero al actuar como intermediario general y generalmente aceptado en toda suerte de intercambios comerciales, la moneda transmite, como de reflejo, a toda mercancía, sea la que fuere, aquella cualidad de la pureza que la imperial nariz percibió bajo el aspecto de ausencia de cualquier olor y expresó con aquella memorable frase». Pero, de pronto, poco más adelante, la tesis pega un giro inesperado que termina invirtiendo el sentido, o al menos el valor de los términos mismos, de manera que la pureza viene a trocarse, de hecho, más bien en impureza: «La moneda lo purifica todo, desde lo que ya es puro por sí mismo, y no lo habría menester, hasta lo más impuro, en lo que en realidad no hace otra cosa que pintarlo por fuera de color pureza, como mera apariencia, encubriendo la podredumbre que conserva, a semejanza de aquella expresión de Nuestro Señor Jesucristo: «sepulcros blanqueados». Al purificarlo todo por igual, lo puro y lo impuro (lo impurificable), lo que la moneda acaba por hacer es comunicar la impureza escondida de lo impuro blanqueado a lo que en sí habría sido puro, pues no habla en vano aquel refrán que dice que la manzana podrida pudre a todas las demás. De esta manera el tráfico mercantil contagia la impureza a todas las cosas y lo sumerge todo en la putrefacción, pues ¿qué madre podría asegurar si la moneda con que compra el pan para sus hijos, tomada del salario honestamente ganado por el marido, labrador o carpintero, como lo fue Nuestro Señor, no ha pasado por las manos de un usurero, de una prostituta, de un negrero o de un tahúr?». Más abajo se muestra más comedido y más preciso al observar que «la moneda no es, ella misma, el germen maligno, el agente contaminador, pero sí el necesario, único e invisible portador, transmisor y difusor de la contaminación». Pero en la frase final —que se conserva, no, por desgracia, encima de una firma, sino tan sólo de un colofón muy rasgueado, con las palabras *Laus Deo*—, relajando su

mercado de trabajo, desde el marketing a la publicidad pasando por esa nueva y, sin duda lucrativa, cultura del ocio”). En el ensayo referido, la lectura de Simone de Beauvoir —en el caso de Sánchez Ferlosio, a diferencia del libro de Teresa Serrat, se trata de *El segundo sexo* (1949)—, le da pie al autor de *El Jarama* a divagar, entre otros asuntos, sobre la ética del trabajo marxista —a la que, recuerda, “tan sólo el yerno y la hija del mismo Marx osaron enfrentarse [...]; la insuficiencia y la pobreza de la obra de Lafargue<sup>171</sup> no debería jugar en menoscabo de su clarividencia” (Sánchez Ferlosio, 2003: p. 126)—; la categoría de «producción» en Jean Baudrillard<sup>172</sup>; el *homo faber* y su relación con la Naturaleza; la crítica a la noción de trabajo para Herbert Marcuse —según quien “no es un concepto económico sino ontológico, es decir, capta el ser mismo de la existencia humana en cuanto tal” (Sánchez Ferlosio, 2003: p. 129), lo que para Ferlosio es la naturalización desde el marxismo del “fetichismo abstracto Trabajo” (Sánchez Ferlosio, 2003: p. 146)—; la expresión “capital humano” (Sánchez Ferlosio, 2003: p. 138); las sospechas que le suscita la apología del trabajo así como “el género literario «Oda al trabajo»” que califica de “indecente tachunda que, especialmente a partir de la llamada «Revolución industrial» del siglo XIX, han acabado por entonar a voz en cuello y a tres voces, pero sinérgicamente concertadas, liberales, marxistas y cristianos<sup>173</sup>” (Sánchez Ferlosio, 2003: p. 154), etc. Sin embargo, aquí viene al caso detenerse

---

relativamente escrupulosa atención lógica, se deja llevar al más exacerbado y virulento de todos sus sarcasmos por el caballo, ahora hiperbólicamente desbocado, de su propia metonimia: «El tráfico comercial, el fluir y refluir de todas las cosas que se compran y se venden mediante la moneda, discurre en algún momento, una o cien veces, por las letrinas públicas de Vespasiano»”. (Sánchez Ferlosio, 2003: pp. 177-179).

<sup>171</sup> Vid. LAFARGUE, P. (1883). *El derecho a la pereza*. Madrid: Maia, 2011.

<sup>172</sup> Vid. BAUDRILLARD, J. (1973). *El espejo de la producción. O la ilusión crítica del materialismo dialéctico*. Barcelona: Gedisa, 2020.

<sup>173</sup> Y a esa triada añade al sujeto que le suscita una de sus más célebres antipatías —tal y como era referido con anterioridad en este trabajo de tesis a propósito de Juan Benet—, el productor cinematográfico Walt Disney, en este caso en relación con su *Blancanieves y los siete enanitos* (1937): “no podía dejar de sumarse el sumo pedagogo de la infancia y máximo corruptor de menores, por boca de sus repugnantes, subhumanos y obscenos enanitos, cantada con la sana y auténtica alegría del trabajador honrado y diligente, con sus picos y palas al hombro, camino de la mina, que, para mayor ejemplaridad, premio y escarnio, no era, ciertamente, de carbón, sino de piedras preciosas, en aquella tan celebrada superproducción de dibujos animados «Blancanieves y los siete enanitos». Esta versión

exclusivamente sobre la cita de Beauvoir que le motiva tales apuntes, por estar en perfecta sintonía con aquella condescendencia desclasada del personaje Teresa Serrat justo antes referida. Cuenta, una vez más de forma hilarante, Sánchez Ferlosio:

Leyendo, hace más de cuarenta años, *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, me saltó de pronto a la vista un pasaje que me hizo levantar un par de orejas como las de una liebre; se refería, encomiásticamente, a la preferencia de la mujer moderna por la moda de la piel bronceada. No tengo ya aquel libro para poder citar todo el pasaje, pero creo recordar literalmente la comparación que comporta el error que me interesa: celebrando la autora cómo, en contraste con las mujeres del *Ancien Régime*, que querían tener la piel blanca, las modernas preferían tenerla bronceada, añadía de pronto: «Como el torso desnudo de un trabajador». Hay errores, en especial cuando se expresan con voluntariosa convicción y alcanzan un grado de determinación tan neto, o sea directamente contrastable, que resultan particularmente fecundos; así ocurre con ese arranque de populismo que le hizo a Beauvoir bendecir la moda del bronceado femenino con el moreno del trabajador. (Sánchez Ferlosio, 2003: p. 125).

La referencia de la filósofa francesa al “torso desnudo” y al “moreno del trabajador”, por su combinación de épica marxista, erotismo freudiano y comedia involuntaria bien parece una imagen obra del propio Juan Marsé. Para Sánchez Ferlosio la analogía de Beauvoir (su toma de posición estética) resulta precisamente opuesta a “cualquier ética o culto del trabajo” y lo argumenta con dos experiencias personales; la primera de ellas, el recuerdo de las muchachas temporeras de su pueblo, quienes se protegían del sol para mantener la palidez propia de los

---

disneyana, expresamente dirigida a los niños, no hace sino completar y confirmar la naturaleza de las apologías del trabajo como expresión e instrumento pedagógico e ideológico, común a las tres doctrinas, para glorificar, bañándolo en almibarada moralina, el carácter opresor y represor del principio de Producción que denuncia Baudrillard.” (Sánchez Ferlosio, 2003: pp. 154-155).

ociosos que no tenían necesidad de estar expuestos, por tener que trabajar a la intemperie, a las inclemencias propias del verano:

los extremos sacrificios a que se sometían, como a mediados de los años cuarenta, las jóvenes campesinas contratadas como temporeras para la recolección de la cosecha del pimiento, cultivo entonces casi dominante en los regadíos de mi comarca, en su preocupación por protegerse la cara de los rayos del sol: llevaban un sombrero de paja de ala ancha recogido por la copa con un pañuelo que bajaba por los lados doblando el ala del sombrero contra las orejas, para ir a anudarse, como el barboquejo de los legionarios, entre el labio inferior y la barbilla, de tal manera que apenas les quedaba al descubierto un óvalo pequeño en el centro de la cara, lo justo para poder ver y respirar, protegida la frente por la parte anterior del ala del sombrero. No podía yo interpretar la actitud de aquellas muchachas que en todo el foga del verano sometían su rostro y su cabeza al sofoco y los sudores de semejante aparejo protector del sol más que en razón del denodado empeño con que las que, por la precaria situación económica de su familia, no tenían más remedio que ganarse un sueldo en la recolección, querían, no obstante, conservar la blancura de la piel, sujetándose al canon de belleza establecido por las señoritas que no tenían necesidad de salir al campo a trabajar. También en la belleza, la riqueza es la suprema instancia del valor, que dictamina sobre todos los valores. (Sánchez Ferlosio, 2003: pp. 149-150).

La segunda de las anécdotas —admítase— estéticas, de Sánchez Ferlosio, pero con ilustrativas derivaciones en lo relativo a la frontera entre los tiempos del ocio y del negocio (frontera muy presente, también, en *Últimas tardes con Teresa*) se remonta a otro verano más reciente, esta vez descansando en Sigüenza con su hija Marta Sánchez Martín<sup>174</sup>. Entonces

---

<sup>174</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, por cierto, le escribió a la desaparecida Marta, que también era hija de Carmen Martín Gaité, una de las dedicatorias más hermosas de la historia de la literatura española; lo hizo en *La homilía del ratón* (1986): “A la memoria de quien más me ha querido en este mundo, Marta

pudo ver Ferlosio, en sus visitas diarias a una piscina, a una muchacha cuya dedicación absoluta iba en clave completamente opuesta a las ya citadas temporeras del pimiento: el objetivo de aquellas vacaciones, para mayor pasmo del escritor, no era otro que tomar el sol y obtener así el premio de un bronceado que poder lucir con orgullo a su regreso a la rutina, ya en la ciudad, en una oscura oficina:

veraneando en Sigüenza con mi hija y yendo los dos todos los días a bañarnos a una pequeña piscina de cemento, precariamente improvisada para veraneantes ya sea poco exigentes como éramos nosotros, ya económicamente muy modestos, empezó a llamarnos la atención una muchacha solitaria, como de unos veinticinco años, que todos los días, indefectiblemente, se echaba al sol en un pequeño rellano embaldosado que también nosotros habíamos elegido para el mismo fin; y como habitualmente no estábamos allí más que los tres, pronto empezamos a saludarnos y a cruzar unas palabras, con lo que al cabo vinimos a enterarnos de que era mecanógrafa y de que tenía unos veinte días de vacaciones. Pues bien, no es que la sometiésemos a una constante vigilancia como para poder jurarlo ante notario, pero sí para afirmar con bastante certidumbre que aquella chica se pasó sus veinte días de vacaciones achicharrándose al sol de sol a sol, salvo algún breve chapuzón que se daba entre muy espaciados intervalos, un rato bocarriba, otro rato bocabajo, ahora por el costado izquierdo, ahora por el derecho, bajo el furor del sol, lo mismo que un San Lorenzo en la parrilla, y siempre permanentemente sola, tal vez muerta de tedio. En fin, no me parece aventurado colegir que aquella joven mecanógrafa estaba consumiendo —no me atrevo a decir «malbaratando»— sus veinte días de vacaciones tostando su cuerpo al sol tan sólo porque el intenso bronceado que al fin conseguiría le permitiría demostrar, cuando volviese a la ciudad,

---

Sánchez Martín, que tantas veces metió baza en estas páginas, con su palabra aguda y redicha como una campanita de convento, que, a despecho del mundo todavía me sonaba a amanecer” (Sánchez Ferlosio, 1986).

que ella también había tenido el privilegio de disfrutar de sus propias vacaciones. (Sánchez Ferlosio, 2003: pp. 150-151).

De este par de recuerdos Sánchez Ferlosio obtiene que más allá de las transformaciones de los cánones estéticos de cada época (esto es: de las modas de la piel clara o bronceada), lo que permanece es el gusto por otorgar valor al tiempo de ocio disfrutado, cuando no presumir de él:

En conclusión, aunque el canon de belleza de las campesinas temporeras en la recolección de la cosecha del pimiento era el de la blancura de la piel y el canon de la muchacha mecanógrafa, como unos quince o veinte años más tarde, era, por el contrario, el de la piel bronceada, digo que los dos cánones de belleza, a despecho de ser completamente opuestos, tenían, sin embargo, el mismo significado, por cuanto se regían y definían según el mismo criterio determinante del valor: significaban OCIO; y el canon de belleza que tiene el ocio por criterio de valor demuestra hasta qué punto la riqueza —que es lo que hace posible el ocio— es la instancia suprema del valor, que dictamina sobre todos los valores. (Sánchez Ferlosio, 2003: p. 151).

Y para terminar de desmadejar con su habitual pericia la analogía algo impostada de Beauvoir<sup>175</sup>, Ferlosio va un paso más allá en su reflexión sobre las relaciones entre la ética del trabajo y el canon de belleza con la aportación de la expresión «moreno de paleta», de nuevo involuntariamente afín al universo del Pijoaparte de Marsé; esto es, la posibilidad —sin duda

---

<sup>175</sup> Quizá el comentario de la filósofa no merecía una réplica de tanto empeño pero ahí reside precisamente uno de los mayores encantos del ensayismo de Sánchez Ferlosio: a menudo parte de la anécdota y, cuando parece haber concluido, siempre halla un sabio giro más, como los de su célebre hipotaxis con la que doblaba el cabo de Hornos de la sintaxis.

desatendida por Simone de Beauvoir— de distinguir entre distintas clases de bronceado, el moreno del ocio y el del trabajo. Los rayos del sol como asunto de clase:

Se trata de una expresión y de un concepto catalán que parece inventado *ad hoc* como un cruel sarcasmo contra el ya tantas veces referido populismo de Simone de Beauvoir: «moreno de paleta» (donde «paleta» vale exactamente por «albañil»), fórmula despectiva usada para designar y distinguir precisamente la calidad de moreno que se reconoce como propia del «torso desnudo de un trabajador». ¿A quién vas a engañar, triste albañil, con ese torrefactado que se te ha ido pegando de tanto bregar a pleno sol encaramado en lo alto de un andamio? La diferencia, no importa si realmente o, peor todavía, sólo ilusoriamente distinguible, entre el bronceado del ocio y el bronceado del trabajo, que atrae sobre éste la mirada despreciativa que se reserva para los falsarios, no sólo muestra el carácter de mero «signo de valor» del rasgo distintivo de un dado canon de belleza, sino que también revela una especie de «exigencia de autenticidad» en la «calidad de origen», exactamente igual que cuando se trata de distinguir entre una prenda «auténtica» de una determinada marca o «firma» acreditada y cualquier fraudulenta imitación. De manera que ese despreciativo «moreno de paleta» confirma hasta qué punto el heterónimo ingrediente del valor no tiene, con respecto a la belleza, otra función que la de credencial de garantía, de «marca registrada», capaz de certificar que su auténtico origen es el ocio, no el trabajo. Simone de Beauvoir, al encarecer como una estética más alta el estigma del trabajo, el «moreno de paleta», ratifica sobre los trabajadores, a título de ética, la condena a la que por su propia condición de tales están ya condenados, mientras que la belleza, con su muda e impasible fidelidad al ocio, oh blancas hijas de Jerusalem, oh bronceadas veraneantas de Saint-Tropez, se mantiene, sin quererlo ni saberlo, como pieza de cargo capital contra la Ética del trabajo. (Sánchez Ferlosio, 2003: p. 160-161).

De vuelta a *Últimas tardes con Teresa*, y para terminar con su breve comentario, en otro momento dado sucede el indirecto diálogo cómico y de clase entre la criada Maruja y la

señorita Teresa Serrat mediado por las lecturas revolucionarias de ésta; se trata de cuando la primera, limpiando la habitación de Teresa se encuentra con su ejemplar del clásico de Lenin: “Maruja no sabía qué hacer (luego recordaría una curiosa coincidencia: uno de los libros que halló sobre la cama de la señorita, al arreglar su habitación, se llamaba *¿Qué hacer?*)” (Marsé 1966: p. 185).

Aunque tanto cronológicamente como atendiendo a sus relaciones personales de amistad, Juan Marsé haya de encuadrarse en la generación del 50, su ubicación en la historia de la literatura española, al menos en una tradición unívoca, resulta incómoda. Precisamente es desde ese territorio de incomodidad con las filiaciones y encasillamientos severos desde donde mejor trabajó Marsé sus novelas. Pareciera que desde la ortodoxia de la teoría y crítica literarias del realismo socialista —que propone su propio canon alternativo— no se contemplase el horizonte de deseos de huida de los personajes en virtud de un orgullo y romantización del obrero de mono azul muy propias, precisamente, de la burguesía ilustrada (en buena medida hijos de vencedores de la guerra civil) de la que provenía el núcleo duro editorial que promovió el movimiento del realismo social. El Pijoaparte no quiere resignarse: “Pero ¿resignarse a qué? ¿A jornales de peón, a llevar al altar a una golfa vestida de blanco, a que le chupen a uno la sangre toda la vida?” (Marsé, 1966: pp. 83-84). Aunque las comparaciones del Pijoaparte con los protagonistas clásicos de la picaresca<sup>176</sup> susciten la tentación de tacharle de conformista con el statu quo, en contraposición con los concienciados protagonistas de las novelas obreras del realismo social, precisamente, a

---

<sup>176</sup> También con el siguiente extracto del personaje Cadalso de *Miau* (1888) de Benito Pérez Galdós, novela incluida en el capítulo de antecedentes de este trabajo de tesis: “Despierto, tenían más migas los sueños de Cadalso, porque toda la vida se la llevaba pensando en riquezas que no tenía, en honores y poder que deseaba, en mujeres hermosas, cuyas seducciones no le eran desconocidas, en damas elegantes y de alta alcurnia que con ardentísima curiosidad anhelaba tratar y poseer, y esta aspiración a los supremos goces de la vida le traía siempre intranquilo, vigilante y en acecho. Devorado por el ansia de introducirse en las clases superiores de la sociedad, creía tener ya en las manos un cabo y el primer nudo de la cuerda por donde otros menos audaces habían logrado subir.” (Pérez Galdós, 188: p. 124).

diferencia de muchos de éstos y aunque solo sea en busca de una quizá reprochable salvación individual, al menos hay una voluntad de cambiar su destino, un ímpetu por escapar de su situación de miseria, concretada en un plan que suele brillar por su ausencia en los textos exclusivamente documentales aquí recogidos con anterioridad. Si Miguel Delibes definía la novela como el compendio de “un hombre, un paisaje y una pasión” (Garcíñuno Ríos, 2007), la del Pijoaparte en aquella Barcelona no es sino esa voluntad y su estrategia, puede que inmoral, para llevarla a cabo.

Del mismo paseo-conversación con Marcos Ordóñez citado previamente, y ya a la altura de la época de publicación de su novela *Últimas tardes con Teresa*, resulta ilustrativo el siguiente recuerdo de Marsé de cuando le tacharon de “reaccionario” para comprender aquella época, por un lado de censura franquista y, por otro lado, de escrutinio del compromiso revolucionario y de clase de las novelas:

La supervisión de Jaime Gil fue fundamental en la escritura de *Últimas tardes con Teresa*. Escribí una buena parte del libro en La Nava, en el verano del 64, y puede decirse que él leyó el manuscrito casi capítulo a capítulo; sus sugerencias (sugerencias de gran lector, de gran escritor) fueron utilísimas, inestimables. La primera imagen del libro surgió de una verbena. Una verbena de San Juan en una gran torre de La Bonanova, y un muchacho mirando desde la cancela, un muchacho al que quise ver como una mezcla de Julien Sorel y Jay Gatsby. Esas fueron las influencias mayores: el *R rojo y negro*, de Stendhal, y *El gran Gatsby*, de Scott Fitzgerald. Y una novela de Henry James, *La princesa Casamassima*, que sólo conocía por un ensayo de Lionel Trilling. Aunque en 1965 gané el Premio Biblioteca Breve con *Últimas tardes*, nunca pensé que tantos años después fueran a reeditarla. No te creas que se impuso fácilmente: unos cuantos críticos “engagés” de entonces se llevaron las manos a la cabeza y me acusaron de reaccionario, de hacer el juego al Régimen, por tomarme a coña a los revolucionarios de salón. Corrales Egea, por ejemplo escribió una crítica delirante en los “Cuadernos del Ruedo

Ibérico”, donde se decía que “era muy significativo que la novela hubiera pasado censura”, insinuando una especie de contubernio con el Ministerio. Su teoría consistía en que la novela era mala porque al final el Pijoaparte no tomaba conciencia. Lo que él no sabía es que para pasar censura tuve que ir a Madrid y discutir párrafos enteros con Robles Piquer, por aquel entonces Director General de Cultura Popular y Espectáculos, que al final decidió dar luz verde al libro. Era un tiempo muy curioso: si no te jodían unos, te jodían los otros. (Ordóñez, 2012).

Aquella búsqueda desclasada del autor de origen trabajador por parte de la *gauche divine* editorial, representada por Carlos Barral y José María Castellet viajando a Madrid, ha sido calificada en diversas ocasiones por el crítico Ignacio Echevarría como una especie de “safari, a la caza del «escritor obrero»” (Echevarría, 2002), figura que entonces para ellos significaba “una especie de unicornio” (Echevarría, 2020). El crítico recordaba cómo los primeros frutos —“piezas”, dice él manteniendo la analogía cinegética— de la reunión de Barral y Castellet con Antonio Ferres y Armando López Salinas —autores cuyas novelas sobre el mundo laboral han sido revisadas en este trabajo de tesis—, fueron la novela *En plazo* (1961) del escritor Fernando Ávalos, quien trabajaba en una zapatería (y podía funcionar como “unicornio”) y, sobre todos los demás, el que iba a convertirse en su “embajador en Madrid”, Juan García Hortelano:

Al parecer, Barral y Castellet se citaron en un café con Antonio Ferres y Armando López Salinas, y de su contacto con el grupo de escritores al que éstos pertenecían, casi todos obreristas, comunistas y contestatarios, salió el compromiso de editar a unos cuantos de ellos. Pese a que en su mayoría eran escritores de extracción humilde y descendientes de republicanos, casi todos ellos tenían formación superior y no encajaban exactamente con lo que Barral y Castellet iban buscando. Lo más parecido a un unicornio que se trajeron de

Madrid fue Fernando Ávalos, empleado en una zapatería. Ávalos publicó en Seix Barral la novela *En plazo* (1961) y nunca más se supo de él. Juan Eduardo Zúñiga contaba que se embarcó como camarero en un trasatlántico, sin saber inglés, y se le perdió el rastro. Como fuere, la mayor pieza que Barral y Castellet cobraron en aquel safari madrileño fue, en definitiva, un joven funcionario del Ministerio de Obras Públicas, licenciado en Derecho (y por supuesto militante del Partido Comunista en la clandestinidad), que Antonio Ferres se jactaba de haberles presentado<sup>177</sup>: Juan García Hortelano. (Echevarría, 2020).

Precisamente aquel excesivo cálculo (quizá intrínseco a la visión comercial a menudo inherente al trabajo en una empresa editorial) motivó, a decir de Echevarría, que “muy pronto, de vuelta de aquellos entusiasmos pasajeros, no vieran qué hacer con lo que, al soplo de los nuevos aires, empezaba a arderles entre las manos como una patata caliente” (Echevarría, 2002). Juan Eduardo Zúñiga añadió que recordaba “un primer comentario de Barral en el que me vino a decir que los editores europeos le comentaban que eso del realismo social no interesaba, que no se vendía” (Echevarría, 2002).

---

<sup>177</sup> Recuérdese, de la anteriormente citada carta de Ferres al crítico Santos Sanz Villanueva: “es verdad que cuando Carlos Barral y Castellet llegaron a Madrid para fichar a la gente de acá, tales como Juan Eduardo Zúñiga (al que publicaron *El coral y las aguas* en la colección Biblioteca Breve de Seix Barral) y también para enrolar a todos los desertores de la Editorial Destino, como López Pacheco, López Salinas, Grosso y un servidor, presentamos encantados a García Hortelano a los de Barcelona” (Ferres, 2014: p. 16).

#### 2. 7. 4. LA VENDIMIA: *DOS DÍAS DE SETIEMBRE* DE JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

Como se indicaba anteriormente, tras Luis Goytisolo (en 1958, con su novela *Las afueras*) y Juan García Hortelano (en 1959, con *Nuevas amistades*) y, tras declararse desierto (en 1960, con *Encerrados con un solo juguete* de Juan Marsé, *La criba* de Daniel Sueiro y *Los extraordinarios* de Ana Mairena como novelas finalistas), el premio Biblioteca Breve de 1961 fue para *Dos días de setiembre*, la primera novela de José Manuel Caballero Bonald (Jerez de la Frontera, Cádiz, 11 de noviembre de 1926 – Madrid, 9 de mayo de 2021), quien ya se había dado a conocer con su poemario *Las adivinaciones* (1952), accésit del premio Adonáis (al año siguiente sería accésit el poemario *Dejad crecer este silencio* de otro de los autores seleccionados en este trabajo de tesis, Jesús López Pacheco).

La novela, que se publicó en 1962, forma parte de las seleccionadas en este trabajo de tesis por ser testimonio de la industria vinícola en el campo andaluz. Por ello, en la *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* (1978) a Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala les “recuerda al Blasco Ibáñez de *La Bodega*, aunque sean incomparables la sutileza y plasticidad verbales del nuevo novelista” (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, 1978, vol. II: p. 524).

Tiempo después y al igual que tantos otros de sus contemporáneos que hicieron lo propio, Caballero Bonald descreería de aquella apuesta estética de su primera novela — también de un poemario de aquella misma época como *Pliegos de cordel* (1963)— muy vinculada a la coyuntura de su momento histórico; así lo recogía el poeta y periodista Javier Rodríguez Marcos en un perfil del escritor jerezano con motivo de su fallecimiento:

Centrada en la sociedad estamental y clasista del vino de Jerez, Caballero Bonald terminó repudiando esa novela por “demasiado deudora” de la estética social triunfante durante la posguerra. Él, que era el autor más barroco de su generación, prefería las audacias expresivas de títulos posteriores como *Ágata ojo de gato* (1974), galardonado con el premio de la Crítica, o *Campo de Agramante* (1992). Sus dudas sobre el “formalismo temático” en que se tradujo muchas veces el compromiso antifranquista —que en 1966 dio con sus huesos en la cárcel de Carabanchel por un mes— hicieron que desdeñase otro de sus libros, esta vez de poesía: *Pliegos de cordel* (1963)<sup>178</sup>. (Rodríguez Marcos, 2021).

En rigor, la vehemencia con la que Caballero Bonald revisó sus postulados estéticos de comienzos de los sesenta es equivalente a la que empleaba aquellos años para defenderlos con convencimiento, si bien siempre manteniéndose en un rol heterodoxo, independiente de los postulados más rígidos del llamado realismo social. Como muestra, las siguientes declaraciones suyas en una charla con José Luis Cano para la revista *Ínsula* del mismo año en que se publicó *Dos días de setiembre*:

Todos ellos (los novelistas del socialrealismo) pretenden a su manera acusar un determinado aspecto de la sociedad española de hoy, montando sus obras sobre el esquema básico de unos principios morales absolutamente de acuerdo con nuestro espacio y nuestro tiempo históricos. Estoy convencido de que es ésa, y sólo ésa, la novela que las circunstancias exigen: la vinculada a la realidad nacional y la que se propone como norma específica reproducir

---

<sup>178</sup> Para un comentario específico de este poemario, así como de su revisión crítica por parte de Caballero Bonald, *vid.* el siguiente artículo de la prof. Araceli Iravedra Valea, catedrática de la Universidad de Oviedo: IRAVEDRA VALEA, A. (11 de noviembre de 2016). «'Pliegos de cordel'». *Infolibre*. Recuperado de: [https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/pliegos-cordel\\_1\\_1132686.html](https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/pliegos-cordel_1_1132686.html). Con todo, el poeta Caballero Bonald conservó hasta el final de su vida una posición crítica del mundo que le tocó vivir, concretada, por poner un solo ejemplo, en la indignación expresada en *Manual de infractores* (2005), poemario escrito al calor del apoyo del gobierno de España a la guerra de Irak (2003) y que le valdría el Premio Nacional de Poesía.

unos hechos de muy concreto matiz español. Para mí —y para tantos otros— la novela debe cumplir, con independencia de sus valores puramente literarios, con una insoslayable función social. Como quería Pavese, la literatura es una forma de defensa contra las ofensas de la vida. Tengo una fe absoluta en este tipo de novela española cuyo porvenir literario se me aparece tan claro como su eficacia moral. (Cano, 1962: p. 5).

A toro pasado, sin embargo, el autor detectaba en aquel convencimiento una constricción creativa, algo así como una jaula para el lenguaje, sin duda motivada por la situación sociopolítica del momento, que exigía respuestas:

Cuando decidí redactarla me sentía moral y crédulamente obligado a contar ciertas cosas de cierta manera, soslayando en parte aquello para lo que no me considero mejor dotado en literatura: para la invención de unos hechos cuyo engranaje con la realidad tiende a ser cuando menos ambiguo. Debido sin duda a mis bien cimentadas convicciones políticas, opté de grado por atenerme con bastante aproximación a esas solemnes pautas de lo que se entiende por testificación histórica. (Caballero Bonald, 1999: p. 360).

Caballero Bonald comenzó a escribir *Dos días de setiembre*, paisaje de su Jerez natal de posguerra (que vivió como adolescente de origen burgués y vocación aventurera<sup>179</sup>, por emulación del poeta romántico José de Espronceda y de los personajes marineros de Robert Louis Stevenson, Joseph Conrad, Herman Melville o Jack London), en Sant Telm (Mallorca), en septiembre —“setiembre”— de 1958 y la concluyó en la distancia de Bogotá (Colombia)

---

<sup>179</sup> Motivado por esa vocación aventurera asociada a la Náutica, y antes de estudiar Filosofía y Letras en Sevilla, Caballero Bonald estudió un par de cursos (1944-1947) en la Escuela Naval de Cádiz; poco después contrajo tuberculosis, lo que le forzó a un retiro en el que, dedicado a leer (entre otros, a Juan Ramón Jiménez y la antología de la Generación del 27 de Gerardo Diego), reorientó su vocación definitivamente hacia la literatura.

en diciembre de 1960, en cuya Universidad Nacional trabajó como profesor de literatura española e hispanoamericana entre 1960 y 1962.

En la novela, estructurada mediante las dos partes que le dan título —“Primer día. Viento de levante” (13 de septiembre de 1960) y “Segundo día. La tormenta” (14 de septiembre de 1960)—, Caballero Bonald reproduce las injusticias propias de la grieta social entre los propietarios de la tierra y los desposeídos mediante el objetivismo de los diálogos y los escenarios y apenas con anécdota (el accidente mortal de Joaquín, quien es aplastado por una pipa o cuba de mosto cuando trabaja para la finca de Valdecañizo; pero también la tormenta que se avecina a lo largo del libro y estalla a su final). Da cuenta de la supervivencia de algunos personajes (los obreros Lucas y Joaquín robando uva antes de encontrar trabajo en la vendimia) y del ocio de otros (las juergas de los señoritos, hijos de los cosecheros, que a su vez acuden al casino; una vez más, en las novelas sobre el trabajo, la importancia del espacio de la taberna, aquí la de Manuel y el “Espolique”) y, en general, describe un panorama de hastío y anquilosamiento social muy en la línea del espíritu de época de otras novelas de aquel período. Se detiene en la narración del trabajo de los vendimiadores de la uva de Jerez, con la que se elaboran sus célebres vinos, reproduciendo el vocabulario propio de las labores en la bodega:

Dos hombres, uno por cada lado, empujaban después la barra giratoria, aplastando los restos de hollejos para extraerles sus últimos jugos. Chorreaba el avariento mosto sobre el pocijón con un delgado desliz de musgo. Se hacía difícil meterse en los pulmones aquel aire saturado de cien distintos y lujuriosos gérmenes en ebullición.

—A mí es que me chifla la vendimia —dijo Carmela.

—Pues, la verdad, hija, no sé qué sacas —dijo la rubia—. Una pérdida de tiempo.

Cobeña se había puesto a hablar con uno de los mosteadores que trasegaban el vino de la tina a la bota, de espaldas al grupo. (Caballero Bonald, 1962: p. 122).

Para el crítico Gil Casado en la integración sin artificio de aquellos materiales más testimoniales o documentales en la novela reside uno de los principales aciertos del texto “hasta el punto de que los detalles más superficiales, como el uso de la venencia y la técnica de dejar caer el vino en la copa, están tan bien fusionados con el diálogo que ambos no podrían ser separados” (Gil Casado, 1968: p. 99). También destaca esa cohesión el crítico Ignacio Soldevila en *La novela desde 1936* (Soldevila, 1980: pp. 284-288).

La idiosincrasia de la economía local, un microcosmos<sup>180</sup> exclusivamente dedicado a la vitivinicultura<sup>181</sup>, invita a pensar a los personajes menos privilegiados si emigrando<sup>182</sup> de allí la vida será de otro modo y les ofrecerá nuevas oportunidades; impera el escepticismo a ese respecto:

—Este pueblo, que ya me tiene hasta donde dijimos.

—Y si te largas, ídem de ídem.

—Sí, seguro, el mismo panorama, pero a lo mejor no apesta.

—El trabajo está igual en todas partes, eso ya se sabe.

---

<sup>180</sup> Antonio Unzué, en su tesis *La novela de José Manuel Caballero Bonald. Ficción y autoficción. Una aproximación semiótica* (2007), ubica la acción “en una localidad cerca al Puerto de Santa María, donde estuvo preso Joaquín *El Guita*” (Unzué, 2007: p. 489). Cabe recordar que en *Ágata, ojo de gato* (1974), su segunda novela, Caballero Bonald reelabora el territorio del Coto de Doñana en un mundo mítico propio: Argónida, a la manera de Yoknapatawpha (William Faulkner), Región (Juan Benet), Macondo (Gabriel García Márquez), Comala (Juan Rulfo), Santa María (Juan Carlos Onetti), o, más recientemente, Celama (Luis Mateo Díez). Caballero Bonald retomará aquel topónimo en su poemario *Diario de Argónida* (1997).

<sup>181</sup> “—En el campo. / —¿En el campo? / —Sí, ¿le parece raro que una persona trabaje? / —No, es que no lo sabía. / La vieja miraba alternativamente para Lola y para Cobeña, el jarro del palanganero a sus pies. / —Pues sí, señor —dijo—, ganándose su jornal.” (Caballero Bonald, 1962: p. 353).

<sup>182</sup> Para una novela específica sobre el fenómeno de la emigración (exterior) española, *vid.*, como ya ha sido citada con anterioridad: MARÍA DE LERA, Á. (1978). *Hemos perdido el sol*. Barcelona: Argos Vergara. Sobre la emigración aragonesa en Cataluña *vid.* GIL NOVALES, R. (1985). *La baba del caracol*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019. Sobre la emigración al País Vasco *vid.* GUERRA GARRIDO, R. (1969). *Cacereño*. Madrid: Akal, 2019.

—Uno tampoco pide un cortijo, Piña. Pero que le den lo que tienen que darle, ¿o no es así?, qué menos.

—Mira, yo he pasado más hambre que un galápago, pero me metí ahí en la bodega y ya ves, me voy defendiendo con eso y con las primas del equipo.

[—¿Y cuántos sois en tu casa, di?

—Sí, también es verdad, que cada uno mete lo suyo, ¿no?]<sup>183</sup>

—A eso iba, no es el mismo caso. Tú fíjate la parte que me toca, te echas a la calle, de acuerdo, y se te va el día de la ceca a la meca y no sacas ni buenas palabras.

—Y si lo coges por el otro lado, igual. Porque date cuenta que tampoco es vida estar trabajando diez horas como mínimo —le puso una mano en el hombro a Lucas, como para que lo mirase más atentamente—. Además, toma nota, en mi casa hasta mi madre la pringa, un detalle, y con todo y con eso a lo más que se llega es a comer caliente. (Caballero Bonald, 1962: pp. 270-271).

Por mucho que Caballero Bonald lamentara después los postulados estéticos asumidos cuando escribió esta novela, lo cierto es que su texto, como ya ha sido apuntado, presenta particularidades que permiten distinguirlo de otras novelas de aquella misma tendencia. Su despliegue tanto de recursos técnicos (la narración contiene, por ejemplo, además de la predominante voz narradora extradiegética en tercera persona, tramos de monólogo interior sin puntuación, en la primera persona del personaje Miguel) como de un considerable número de personajes (con giros de habla —en ocasiones coloquialismos y vulgarismos— y gestos propios<sup>184</sup>) “vivos, auténticos; Caballero Bonald los ha visto, son «tipos» que proceden

---

<sup>183</sup> Frases de la edición de 2002 suprimidas en la de 2005 de la editorial Castalia.

<sup>184</sup> En *La novela social española* (1968) de Pablo Gil Casado se destaca esta construcción de la autonomía de los personajes en relación con su clase social: “Para llegar a la realidad absoluta del personaje, se hace que las acciones, los movimientos, las posturas, coincidan con su carácter. Un muchacho de mono azul que aparece en una taberna, que se expresa «con esa íntima seguridad del que vive del aire», tiene movimientos y posturas propios de una persona carente de modales educados, pues «se rascaba... entre las ingles, levantando una pierna. Luego se metió un dedo por la bragueta del

de la región andaluza” (Gil Casado, 1968: p. 120); la descripción de los paisajes de viñas así como del fenómeno tormentoso que allí rompe; y, en especial, una muy contenida mirada humorística —aquí más atenuada que la memorable ironía del propio José Manuel Caballero Bonald—, con varias escenas cómicas<sup>185</sup>, nada tienen que ver con la sobriedad de otras novelas de aquellos años ambientadas en el mundo del trabajo y que, por cumplir su “misión” de documento histórico parecían no permitirse a sí mismas la más mínima y saludable ligereza.

Con frecuencia (Gonzalo Sobejano, Pablo Gil Casado o Antonio Unzué recogen esta apreciación) se ha comparado esta primera novela de José Manuel Caballero Bonald, además de con la naturalista *La bodega* (1905) de Vicente Blasco Ibáñez, con la primera de su compañero y amigo Alfonso Grosso<sup>186</sup>, *La zanja* (1960), aquí anteriormente recogida.

La representación de las desigualdades en el campo andaluz o la presencia de un accidente laboral mortal en *Dos días de setiembre* no impidieron que la censura<sup>187</sup> autorizara la

---

pantalón». [...] Los personajes poseen también peculiaridades de clase, idénticas a las de otros miembros de su mismo grupo. Las características e idiosincrasias son parecidas en todos ellos, y así el obrero es y actúa como los demás obreros cuyas vidas, pensamientos y reacciones, son similares. El resultado es una doble dimensión: de una parte su pasado y sus rasgos individuales, de otra las características de clase que determinan su conducta. Este enfoque bi-dimensional varía en sus proporciones, según el caso, pero constituye la diferencia primordial entre los personajes principales y los secundarios. Los principales poseen características individuales y de grupo, ambas importantes y desarrolladas, mientras que en los secundarios el enfoque primordial es sobre las peculiaridades de grupo, quedando sus perfiles individuales oscurecidos o bien sin desarrollar. A distancia de los anteriores hay una larga lista de personajes de menor relieve, obreros, capataces, mujeres, guardias, que hacen breves apariciones, unas veces con nombre propio, otras anónimamente, pero siempre reforzando las acciones y las actitudes de aquellos de mayor importancia. De este modo se repiten las situaciones, dándose un «eco» que se inicia en un personaje principal y se extiende llegando a los secundarios, continuándose la expansión hasta alcanzar a uno o varios personajes de fondo.” (Gil Casado, 1968: pp. 101-102).

<sup>185</sup> En *La novela social española*, de nuevo, se dice: “La gracia de Caballero Bonald es fina y contribuye a aligerar la narración” (Gil Casado, 1968: p. 120).

<sup>186</sup> Admítase en este punto la siguiente anécdota sobre su relación: “según una maravillosa nota de prensa que recoge la hemeroteca de *El País* (miércoles, 11 de enero de 1984), el escritor José Manuel Caballero Bonald le abofeteó en público en una presentación tras reprocharle Grosso que estuviera en contra de exigir a las editoriales la numeración de los ejemplares para conocer realmente sus ventas. En declaraciones a *El País*, Caballero Bonald aseguró que «la actitud insultante de Grosso me exasperó tanto que le golpeé. Él no pudo pegarme porque nos separaron.» (Manjón, 2020).

<sup>187</sup> Expte. 62-1498: *Dos días de setiembre*, José Manuel Caballero Bonald. AGA 03 (50) 21/13840.

novela “sin ninguna tachadura”; “el censor, Enrique Conde, parece alabarla principalmente por su componente costumbrista”(Larraz y Suárez Toledano, 2017: p. 85).

La obra narrativa de Caballero Bonald dibuja una trayectoria que va desde la novela obrera, aquí comentada, a la novela “de la memoria”, pasando por una etapa de más acentuado barroquismo expresivo. En la introducción a su extensísimo y ya citado trabajo de tesis *La novela de José Manuel Caballero Bonald. Ficción y autoficción. Una aproximación semiótica* (2007), el investigador Antonio Unzué justifica su interés por la evolución narrativa de Caballero Bonald en tanto que puede ilustrar, a su vez, la evolución de la novela española de su siglo:

la trayectoria de Caballero Bonald se caracteriza por la asimilación de las tendencias propias de cada época. Es evidente la incidencia del realismo social en *Dos días de setiembre*, la experimentación formal en *Ágata ojo de gato*, la investigación en las zonas prohibidas de la mente humana en *Toda la noche oyeron pasar pájaros* o el juego con las fronteras genéricas en las novelas de la memoria. En ello se aprecia, efectivamente, la incorporación de algunas inquietudes del momento. No obstante, esta investigación pone de relieve la coherencia interna del escritor, capaz de elaborar una propuesta literaria inconfundible en continua dialéctica con el contexto histórico, cultural y literario. (Unzué, 2007: p. 23).

Caballero Bonald, además, destacó como flamencólogo<sup>188</sup>, letrista, director del sello discográfico Pauta (Ariola) así como productor musical, entre otros, de trabajos de Luis

---

<sup>188</sup> Sobre esta faceta *vid.* el artículo VOGEL, A. (2021). «Caballero Bonald: el poeta que amaba el flamenco». *Efe Eme. Diario de actualidad musical* (10 de mayo de 2021). Recuperado de: <https://www.efeme.com/caballero-bonald-el-poeta-que-amaba-el-flamenco/>. Y *vid.*, también, su conversación con el cantaor Enrique Morente dentro del ciclo “Vidas cruzadas” organizado por el Centro Cultural Generación del 27 y la Diputación de Málaga y presentado por la poeta Aurora Luque: Generación del 27 (27 de julio de 2012). *Enrique Morente y Caballero Bonald*. [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=nZsVOhkvy0w>.

Eduardo Aute o Vainica Doble. Suya fue también la producción, en Vergara, del valioso recopilatorio *Archivo del cante flamenco* (1968)<sup>189</sup> que salvaguarda materiales sonoros, entre otros cantaores, de Juan Talega, Tía Anica la Piriñaca o Juan Peña “El Lebrijano”.

A título personal, José Manuel Caballero Bonald se trata, además, de un autor que, aun afincado en Madrid, como se ha visto mantuvo una estrecha relación con el llamado grupo de Barcelona —premio Biblioteca Breve mediante, al igual que “el embajador en Madrid” Juan García Hortelano— y por ello mismo resulta apropiada su inclusión en este capítulo que aquí concluye.

---

<sup>189</sup> En su ya citada conversación con Julio Neira (“Autobiografía intelectual”) para la Fundación Juan March recordaba aquel proyecto: “Me parece que es un trabajo que fue fecundo. Hice unos viajes previos, de inspección, buscando a cantaores anónimos porque a mí el flamenco me atrajo sobre todo porque era una expresión artística marginal, propia de unas pocas casas de gitanos de la Andalucía la Baja, entre Sevilla y Cádiz: Lebrija, Utrera, Dos Hermanas, Morón, Jerez, Los Puertos... ahí estaba la cuna del flamenco. Y estaba aprovechado para fiestas de señoritos, para juergas. Los cantaores malvivían de aquella manera tan precaria, tan humillante, esperando que los contrataran para ir a cantar de noche, aguantando las impertinencias... Un arte tan insigne como es el flamenco, que es la cristalización de viejas tradiciones musicales de Oriente, que había cristalizado en unos focos de gentes muy necesitadas, muy menesterosas, viviendo en cuevas, en casas modestas, muy humildes... Hice estos viajes previos, localicé a gente que cantaba y luego fui con un equipo profesional para grabar *in situ*, es decir, en las ventas de los caminos, en las casas de vecinos, en cuevas, incluso, de Alcalá de Guadaíra... Salvé del exterminio una serie de ejemplos magistrales de viejos cantaores que se hubieran perdido si no se hubiera conservado este archivo” (Caballero Bonald, 2013).

### 3. «REVIVAL»

#### 3. 1. OTRO AÑO CRUCIAL: 2011

Como ya ha sido mencionado con anterioridad, al movimiento literario del llamado realismo social (que incluyó, de forma destacada, toda una serie de novelas ambientadas en centros de trabajo y en torno a conflictos sectoriales que funcionaron como documento literario de un período de importantes transformaciones en el país) le siguieron otros, de distinta fortuna editorial: desde el *boom* de los autores latinoamericanos, de nuevo auspiciado por el editor Carlos Barral, hasta el llamado experimentalismo lingüístico —es paradigmática de aquel fenómeno de ruptura con el realismo la novela *Larva* (1983) de Julián Ríos—; como se ha indicado en los capítulos correspondientes muchos de los otrora cultivadores del realismo social se probaron también en estas nuevas tendencias (ahí están el barroquismo de influencia latinoamericana de Alfonso Grosso o José Manuel Caballero Bonald o las novelas más experimentales de Antonio Ferres o Jesús López Pacheco).

Sin embargo, la nómina de escritores y escritoras que estaba llamada a tomar el relevo en la literatura española sería la de aquellos que habían nacido ya durante la dictadura y empezaron a publicar sus primeras novelas alrededor de los años de la Transición política; la crítica primera, a finales de la década de los ochenta, se refirió a ellos como «nueva narrativa española». Prestándose a una interpretación pendular de la historia, la literatura publicada durante aquellos años en la mayoría de los casos eludió la conflictividad política directa y se orientó en sus preocupaciones a satisfacer las aspiraciones de una nueva generación de lectores que, ya en democracia, constituyeron también un “público” y, en algunas ocasiones, hasta una clientela de consumidores. El crítico Ignacio Echevarría ironizaba sobre el paso “de la novela social a la novela sociable”. Años después, en las revisiones de aquel período

cultural y político derivadas de la crisis (primero económica, a partir de la quiebra del banco Lehman Brothers pero inmediatamente política e institucional, con el surgimiento del movimiento 15M y la acampada en la Puerta del Sol, el 15 de mayo de 2011, como acontecimiento emblemático<sup>190</sup>), tuvo fortuna el concepto CT o Cultura de la Transición<sup>191</sup>, acuñado por el periodista Guillem Martínez (Sardañola del Vallés, 1965). No es pertinente detenerse aquí en aquel período. En lo que respecta al objeto de estudio de este trabajo de tesis sí que es llamativo, no obstante, que las veces en que los personajes de aquellas novelas trabajaban, con frecuencia lo hicieran en profesiones más o menos exóticas o pintorescas.

Resulta enormemente interesante la articulada crítica (habla de “desconfianza hacia la novela y hacia lo novelesco”) a aquel movimiento del realismo social y a la anomalía<sup>192</sup> de la literatura española a causa de la dictadura por parte del escritor Javier Marías (Madrid, 1951 – ibídem, 2022) quien —se puede afirmar sin riesgo de equivocarse— ha sido uno de los mayores novelistas en lengua castellana. Las citadas declaraciones, ilustrativas también del sentido común estético (la autonomía de lo literario) inmediatamente anterior a la crisis cultural derivada de la económica de 2008, provienen de un diálogo con Manuel Rodríguez Rivero celebrado en la Fundación Juan March el 2 de octubre de 2008 (muy poco después de la quiebra de Lehman Brothers y cuando todavía la crisis no había alcanzado a la cultura ni a las instituciones españolas)<sup>193</sup>:

---

<sup>190</sup> La noción de “acontecimiento” del filósofo francés Alain Baidou —*vid.* BAIDOU, A. (1988). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.— también ha sido manejada por el crítico David Becerra para estudiar el retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M: *vid.* BECERRA MAYOR, D. (2021). *Después del acontecimiento*. Manresa: Bellaterra Edicions.

<sup>191</sup> *Vid.* VV. AA. (2012). *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.

<sup>192</sup> El crítico Santos Sanz Villanueva, en su itinerario sobre la novela española durante el franquismo, empleó el término “anormalidad” (Sanz Villanueva, 2010).

<sup>193</sup> MARÍAS, J. (2 de octubre de 2008). *Javier Marías en diálogo con Manuel Rodríguez Rivero*. Segunda y última sesión, dentro del ciclo ‘Poética y narrativa: Javier Marías’, tras la conferencia *La pérdida paulatina de la irresponsabilidad* pronunciada por el propio Marías el martes, 30 de septiembre de 2008. Recuperado de: <https://canal.march.es/es/coleccion/javier-marias-javier-marias-dialogo-con-manuel-rodriguez-rivero-21655>.

Al publicar mi primera novela me encontré con cuestiones que no me había planteado en absoluto como por qué hablaba de lo que hablaba y no de mi realidad, como algunos críticos me reprocharon. A posteriori, una de las cosas de que me di cuenta, y estamos hablando de los años setenta y todo ha cambiado mucho desde entonces, claro está, era que yo no quería seguir escribiendo lo que se consideraba que era la novela española. En España, extrañamente, y a pesar del *Quijote*, ha habido siempre como una muy extraña desconfianza hacia la novela y hacia lo novelesco, como si la novela solamente pudiera estar justificada en la medida en que sea novela realista o novela histórica y nos ayude a entendernos mejor a nosotros mismos o a nuestro pasado; como si la novela tuviera que tener una función más allá de la estrictamente literaria. Eso no es así desde hace ya muchos años pero ha sido así a lo largo, probablemente, de siglos incluso. No se ha respetado un tipo de novela que no fuera más o menos realista e, incluso se podría decir, didáctica hasta cierto punto, sobre la esencia de España o sobre la preocupación de España o sobre la manera de ser de los españoles o bien histórica sobre hechos del pasado y, consecuentemente, también, la historia de la propia España. Y eso llega incluso hasta el llamado realismo social que, en el fondo, participa todavía de esa actitud de lo que podríamos llamar desconfianza hacia lo estrictamente novelesco, hacia lo estrictamente literario. Como si la novela solamente fuera admisible si sirve para otra cosa. Contra eso es obvio que, de una manera más o menos consciente, o quizá unos autores más conscientemente y otros menos, mi generación se rebeló. Hoy resulta ridículo y para la gente más joven que hay aquí les parecerá probablemente inverosímil pero cuando yo publiqué mis dos primeras novelas, que transcurrían fuera de España, con personajes extranjeros y eran miméticas y paródicas de mundos ajenos al español, eso poco menos que parecía, por un lado, un sacrilegio y, por otro lado, algo insólito. [...] Lo cual da una idea también del enorme retraso que se llevaba en España en lo que era la concepción del hecho literario. [...] Hubo una serie de autores bienintencionados, sin duda alguna, pero de una ingenuidad, desde mi punto de vista, extrema que pensaron que con sus novelas tenían que

hacer algo contra la dictadura. Claro, lamentablemente una novela y, más aún, una novela «tostonífera», porque la verdad es que normalmente eran unas novelas, en fin, bienintencionadas pero malas, literariamente malas y muy aburridas, pues estas que pasaban en una fábrica, o pasaban en una mina, o en una central eléctrica... Francamente, o está hecho de manera extraordinaria y maravillosa y lo ha escrito Proust y entonces sale una central eléctrica muy particular o, realmente, a priori, no es una cosa que vaya a arrastrar a las masas. Lo leían cuatro gatos y probablemente los que ya estaban convencidos. Es decir, supeditar la labor literaria propia a una lucha vana contra la dictadura está muy bien como intención pero como resultado da unas novelas que están hoy en día olvidadísimas. (Marías, 2008).

En descargo de los autores del realismo social cabe advertir que “el joven Marías”, como le llamaba su maestro Juan Benet, también atizó en aquella conversación a Fiódor Dostoyevski (“no lo soporto, me parece un histérico y un pesado”), con quien le había comparado el célebre crítico alemán Marcel Reich-Ranicki. No temía dar su opinión y lo hacía desplegando argumentos y con gracia. Con motivo de su fallecimiento, el escritor Isaac Rosa —autor de la novela *La mano invisible* (2011), una de las más referenciales para este trabajo de tesis— escribió un artículo de despedida, «El joven Marías en el siglo XXI» (Rosa, 2022), en el que subrayaba (sin el menor menosprecio, al contrario) la pertenencia de Marías al siglo XX; el escritor Javier Montes (Madrid, 1976) hizo lo propio incidiendo, por su parte, en el reflejo de clase de aquel mundo contenido en sus novelas y que se quebraría con las ya mencionadas crisis:

esas novelas reflejan una clase y un mundo y una ilusión de seguridad noventeros que se desvaneció a la fuerza en los dosmiles, que los de mi quinta aún pillamos por los pelos pero que no se parece en nada al mundo en que ellos [los nacidos a finales de los ochenta y ya en los noventa] han tenido que foguearse (Montes, 2022).

Aunque, como se indicaba, el origen del seísmo puede fecharse, al menos simbólicamente, el lunes, 15 de septiembre de 2008, jornada en la que el banco Lehman Brothers se declara en quiebra, ocasionando estragos en la economía financiera global, las derivadas tanto económicas como sobre todo culturales, políticas e institucionales tardarían algo más en concretarse en Europa, y más concretamente en España. Del mismo modo que se escogió, en un capítulo anterior de este trabajo de tesis, 1959 como un año crucial para el país (y para la deriva de su literatura), se hace ahora lo propio con 2011. El 15 de mayo de aquel año, que también fue el de las revoluciones árabes, una movilización heterogénea que señalaba a los responsables de la crisis cristalizó en acampadas en plazas de diferentes ciudades de España y, a medio plazo, en un cambio (de lenguaje y de prioridades) en el sistema político y en el panorama cultural. El filósofo Santiago Alba Rico ha ubicado ahí el punto de inflexión en el que dejaron de funcionar determinados análisis que, en su caso, aún tenían que ver con los ejes heredados de la Guerra Fría: “El 2011 me descongeló. [...] Fue quizá el momento de mi vida que más se parece a una conversión. Me puse a mirar el mundo desde otro ángulo” (Faber, 2023). En el campo literario, más allá de algunos datos concretos del 2011 de interés para este trabajo de tesis, como la publicación de la novela *La mano invisible* de Isaac Rosa, o el fallecimiento de las escritoras Josefina Aldecoa y Concha Alós, en general es un período de repolitización. Incluso se puede hablar de cierta moda literaria y de la proliferación de «novelas de la crisis», muchas de las cuales, más que tratarse de literatura política, cultivan algo así como una estética de la miseria (“pornomiseria”) o la precariedad laboral sin demasiado vuelo. También continúan trabajando novelistas (como el propio Isaac Rosa, Belén Gopegui, Rafael Chirbes o Marta Sanz) que sí venían proponiendo, incluso desde los despolitizados noventa, un proyecto narrativo a largo plazo que se amoldó bien a los nuevos aires de época. Esta tendencia quizá pueda considerarse una actualización de la tradición

atendida en este trabajo de tesis. Recuérdese que, como se señaló en el capítulo correspondiente, Antonio Ferres le dijo al escritor Isaac Rosa a propósito de su novela *El vano ayer* (2004) que aquella “era el tipo de novela que habrían escrito ellos si les hubieran dejado seguir escribiendo y evolucionar; si no los hubieran expulsado de la literatura” (Camero, 2011). Entre las generaciones aún más jóvenes (los nacidos en los ochenta, noventa, incluso en los primeros dos mil) el mundo del trabajo (o su «uberización»<sup>194</sup> y pérdida) continúa siendo un material narrativo susceptible de convertirse en novela. Si Vivian Gornick señala en su colección de ensayos *El fin de la novela de amor* (1997) la pérdida de influencia del amor como agente transformador de las vidas, ello no parece haberle ocurrido todavía al trabajo. El novelista Gonzalo Torné hablaba de “revival de la novela social” en un artículo (Torné, 2014) en el que evaluaba la distancia estética entre la novela política y las novelas “de la crisis” (que a su vez divide entre costumbristas sentimentales sobre las consecuencias de dicha crisis y ejercicios metaliterarios); de igual modo, se puede hablar de “revival” del trabajo como material narrativo en la novela española contemporánea<sup>195</sup>. Al menos hasta que vuelva a desaparecer por un tiempo.

---

<sup>194</sup> En el ensayo *Capitalismo de plataformas* (2018) Nick Srnicek (Canadá, 1982), profesor de Economía Digital del Departamento de Humanidades Digitales de King’s College (Londres), se propone señalar este viraje del capitalismo hacia la acumulación de datos habida cuenta de la crisis del régimen de empleo propio de la producción fordista desde la década de los setenta.

<sup>195</sup> Al “revival” del trabajo como material narrativo presente en los textos de los nuevos autores y autoras cabe añadir, por cierto, el “revival” editorial, esto es, el ejercicio de recuperación de viejas novelas de interés recobrado en la actualidad y gracias al empeño de algunos sellos. Sirvan como ejemplos la obra de Antonio Ferres publicada en el catálogo de la editorial Gadir —aunque también la reciente recuperación por parte de Debate (2023) de sus *Memorias de un hombre perdido*—; la recuperación editorial de *La mina* de Armando López Salinas en Akal (2011) a cargo del crítico David Becerra; la recuperación de *Tea Rooms. Mujeres obreras* de Luisa Carnés por Hoja de Lata (2016), cuyo éxito ha conllevado, como se señaló con anterioridad, su adaptación al teatro en 2022 (una producción del teatro ‘Fernán Gómez. Centro Cultural de la Villa’ versionada bajo la dirección de Laila Ripoll) o, más recientemente, el anuncio de su adaptación a serie de televisión por parte de TVE; el rescate —en el archivo del Instituto de Historia Social de Ámsterdam— del libro de viajes inédito de Juan Marsé por la Andalucía del año 1962, *Viaje al Sur (Andalucía, perdido amor)*, en Lumen (2020), a cargo del editor Andreu Jaume, con las fotografías originales de Albert Ripoll; o la edición de *Los enanos* de Concha Alós en La Navaja Suiza (2021).

### 3. 2. ALGUNOS CONTINUADORES: EL TRABAJO COMO MATERIAL NARRATIVO EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI

Además de la paradigmática *La mano invisible* (2011) de Isaac Rosa, algunos otros títulos de esta tendencia (de resultados dispares) son las novelas<sup>196</sup> españolas<sup>197</sup>: *Los dos Luises* (2000) de Luis Magrinyà; *Curso de Librería* (2006), *Mi gran novela sobre La Vaguada* (2010) o *El joven vendedor y el estilo de vida fluido* (2012) de Fernando San Basilio; *Cultivos* (2008) de Julián Rodríguez; *Paseos con mi madre* (2011) de Javier Pérez Andújar; *Democracia* (2012) de Pablo Gutiérrez; *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes; *Yo, precario* (2013) de Javier López Menacho; *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro; *Made in Spain* (2014) de Javier Mestre; *Filtraciones* (2015) de Marta Caparrós (en realidad un conjunto de nouvelles); *Asamblea ordinaria* (2016) de Julio Fajardo Herrero; *Cosas vivas* (2018) de Munir Hachemi; *Listas, guapas, limpias* (2019) de Anna Pacheco; *Fuiste el rey* (2019) de Fernando Ariza; *Las maravillas* (2020) de Elena Medel; *La conquista del*

---

<sup>196</sup> Una vez más el objeto de estudio de este trabajo de tesis se ciñe al género novela. No obstante existen también aproximaciones de interés al tema tratado desde otros ámbitos. Sirvan como ejemplos los poemarios *Los días hábiles* (2019) de Carlos Catena Cózar, XXXIV premio Hiperión de poesía; *La crisis – Econopoemas* (2013) de Sergio C. Fanjul; o los siguientes versos de Luis García Montero en *Rimado de ciudad (1981-2015)*, por otro lado casi cómicos, en los que parafrasea a Jorge Manrique: “Nuestras vidas son los sobros / que nos dan por trabajar, / que es el morir; / allí van todos los pobres / para dejarse explotar / y plusvalir; / allí los grandes caudales / nos engañan con halagos, / y los chicos, / que explotando son iguales / las suspensiones de pago / y los ricos” (García Montero, 2015: p. 876). También *vid.* los cómics *Andando* (2011) de Albert Carreres, Alejandro Torres y Daniel Riego o *Esclavos del trabajo* (2018) de Daria Bogdanska; o la pieza teatral *Los temporales* (2016) de Lucía Carballal.

<sup>197</sup> Sería inmanejable tratar de abarcar un corpus que no tuviese algún límite nacional (por aleatorio que sea el criterio); algunos títulos ya han ido apareciendo a lo largo de los distintos capítulos del trabajo de tesis, en diálogo con las principales novelas seleccionadas. Lo cierto es que las narraciones sobre las transformaciones del trabajo, sobre la decadencia posindustrial y, en general, la memoria de los hijos y nietos de los obreros están igualmente presentes en otras tradiciones literarias. Son solo una pequeña muestra del fenómeno las novelas *Sus hijos después de ellos* (2018) de Nicolas Mathieu (sobre el declive de los altos hornos al este de Francia), *La fiebre del carbón* (2003) de Tann O’Dell, *El valle del óxido* (2009) de Philipp Meyer (ambas sobre comunidades de Pensilvania: la primera una región minera al oeste y la segunda sobre la industria metalúrgica del norte) o *Amianto* (2020) de Alberto Prunetti y *Quién mató a mi padre* (2018) de Édouard Louis (ambas sobre la enfermedad del padre, ocasionada por el trabajo).

*aire* (1998), *El padre de Blancanieves* (2007), *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017) o *Existiríamos el mar* (2021) de Belén Gopegui; *El enfermero de Lenin* (2017) o *El capitalista simbólico* (2022) de Valentín Roma; *Esto no es Bambi* (2021) de David Pérez Vega; *Los sueños asequibles de Josefina Jarama* (2022) de Manuel Guedán; *Facendera* (2022) de Óscar García Sierra; *Supersaurio* (2022) de Meryem El Mehdati; *Curling* (2022) de Yaiza Berrocal; *El instante antes del impacto* (2022) de Glòria de Castro; o *Barrio Venecia* (2023) de Alberto Santamaría, codirector de este trabajo de tesis.

#### 4. CONCLUSIONES

El mundo del trabajo (su particular temporalidad, su lenguaje, sus personajes, sus espacios y sus conflictos) fue abordado narrativamente por numerosos novelistas del medio siglo XX que, en aquel período de ausencia de libertades políticas y de prensa crítica con el discurso oficial del régimen, concibieron la novela como un territorio desde el que documentar la realidad social del país. Aquella realidad, además, pasaba por una etapa de profunda transformación económica (los planes de industrialización, un cierto repliegue del sector agrícola, los movimientos migratorios internos del campo a la ciudad, los problemas de vivienda en las periferias de las grandes ciudades) que algunas de las novelas aquí seleccionadas testimonian; con frecuencia también está presente en ellas la memoria latente (fantasmal) de la guerra civil y sus estragos. Se trata, por tanto, de textos de ficción (esto es: no historiográficos) y con autonomía artística y, sin embargo, en su conjunto y por la propia voluntad de sus autores y editores en aquellos años, admiten una lectura como reflejos de época. La vocación documentalista de aquella generación de escritores también explica el auge que entre ellos tuvieron los libros de viajes por regiones del propio país desenfocadas del relato oficial; con frecuencia se trató de proyectos escritos en coautoría entre parejas de novelistas.

En las novelas aquí criticadas abundan los personajes colectivos y las localizaciones en centros de trabajo objetivables. A menudo están sostenidas en torno a un conflicto clásico (con “suceso” en forma de huelga o accidente laboral). Sus aproximaciones oscilan desde el realismo objetivista más radical hasta novelas de trama más o menos sentimental y con vocación de denuncia. En las más explícitamente políticas en ocasiones se cae en cierta idealización de la cultura del trabajo, mientras que las más heterodoxas dan cuenta de los

deseos de huida y ociosidad de sus personajes. A menudo se trata de novelas que adolecen de personajes femeninos autónomos. También de sentido del humor, ligereza o frivolidad, como si su acentuada vocación de intervención histórica no les permitiese distracción alguna.

La tendencia que dio cobijo a esas novelas, el llamado realismo social, tuvo mucho de movimiento orquestado editorialmente desde Barcelona (la «operación realismo») por el editor y poeta de la generación del 50 Carlos Barral y por el crítico José María Castellet. La concepción de lo novelesco de aquel movimiento estuvo muy influida por estéticas en boga de la época como el neorrealismo italiano (tanto literario como cinematográfico), el existencialismo y el *nouveau roman* franceses o la «generación perdida» norteamericana.

Los principales novelistas del período pueden clasificarse en torno a grupos —principalmente con focos en Madrid y Barcelona— vinculados a las revistas literarias *Acento Cultural*, *Revista Española* y *Laye* (pero también a la primera etapa del premio Biblioteca Breve y a los catálogos editoriales de Seix Barral o Destino). Los lazos de amistad y el consumo de alcohol no fueron factores menores en la conformación de aquellos grupos de la generación del medio siglo que, por otra parte, acusaron notables distancias entre sí (con la destacadísima excepción del novelista Juan García Hortelano, a quien se consideraba algo así como un embajador de Barral —de Barcelona— en Madrid).

Resulta llamativa la coincidente trayectoria de muchos de aquellos novelistas en clave de abandono de aquellos postulados iniciales que vinieron a llamarse realismo social, en favor de toda clase de fugas: Antonio Ferres, al contacto con los campus universitarios norteamericanos, la cultura hippie o las experiencias psicodélicas con LSD, en busca de nuevas formas expresivas que le llevaron a una radical experimentación con el castellano; lo mismo Jesús López Pacheco, quien también terminó experimentando con subgéneros, temporalidades, títulos o tipografías; Alfonso Grosso en busca de más lectores, pasándose a las estrategias e ingredientes de la novela más comercial; Armando López Salinas, al

abandonar directamente la escritura literaria y dedicarse por completo a sus responsabilidades políticas (por otra parte nunca alejadas del mundo de la cultura); Ignacio Aldecoa, al ver truncado por la muerte prematura su muy pergeñado proyecto narrativo en torno a la épica de los oficios; Juan García Hortelano, quizá bajo la poderosa influencia de su amigo, el también novelista Juan Benet, al pasar de la novela crítica con las costumbres de la clase burguesa a la *nouvelle vague* o la metaficción; los hermanos Goytisolo, quienes partiendo de una compartida visión militante de la escritura fueron abriéndola en diferentes sentidos: Luis fue incluyendo, por ejemplo, el humor, mientras que Juan —que con aquel abandono, en su caso paradigmático, dijo procurar convertirse “en un verdadero escritor”— incorporó nuevas técnicas propias de la novela moderna; Juan Marsé, quien en realidad desde el comienzo se mostró a la huida del sambenito del “escritor obrero”; o José Manuel Caballero Bonald, cuyo estilo se “abarrocó” y cuyos materiales de escritura fueron volviéndose más memorialistas. Las causas de tales fugas en las trayectorias narrativas de los escritores seleccionados oscilan desde la búsqueda, cansancio y evolución personales (un cambio de diagnóstico sobre la realidad y sobre la propia literatura) hasta las dificultades derivadas del sistema de censura y de un hegemónico desprecio de los agentes críticos. Los propios agitadores de aquella tendencia (Carlos Barral y José María Castellet) revisaron sus primeros postulados.

El trabajo como material narrativo, que también había tenido su apogeo (en clave épica) en la narrativa antecedente de los años treinta (y mediante cuya presencia es posible establecer una genealogía literaria desde los clásicos, como Hesíodo), fue desapareciendo al avanzar la década de los sesenta al calor de otras tendencias editoriales del campo literario en español: desde el *boom* latinoamericano hasta la llamada novela experimental o, ya en democracia, la llamada «nueva narrativa española».

Sin embargo, y pendularmente, un nuevo ciclo cultural, repolitizado a consecuencia de la crisis económica de 2008 y su cristalización cultural en torno al año 2011, ha reincorporado el trabajo como material narrativo en las novelas publicadas en España: tanto las recuperaciones editoriales de viejos textos con recobrado interés a cargo de los nuevos sellos, como las escritas por los nuevos autores y autoras nacidos en las últimas décadas. Estos últimos textos oscilan entre el costumbrismo de la miseria y la moda de la llamada novela de la crisis hasta textos de mayor alcance, genuinamente políticos ya desde su propia construcción formal —*La mano invisible* (2011) de Isaac Rosa resulta, en este sentido, un ejemplo paradigmático de la nueva novela sobre el trabajo: si las del medio siglo a menudo eran novelas sobre los distintos espacios de trabajo, aquí se ahonda narrativamente en los tiempos del trabajo—. Además de actualizar los tradicionales conflictos del trabajo como material narrativo (las relaciones entre escritura e identidad y representación de clases, la temporalidad alienada, las relaciones de explotación, los paisajes laborales, las migraciones...) las nuevas novelas han incorporado a la tradición aquí estudiada nociones de lo laboral propias de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI: el posfordismo y la indefinición de las vidas laborales contemporáneas, el precariado, el desempleo y la autoexplotación, o la *uberización* y la llamada economía de plataformas, por nombrar solo algunas. A tenor tanto de la tendencia de la novela obrera en el medio siglo como del «revival» del mundo de lo laboral en la novela española de los últimos años se puede obtener que el trabajo y sus derivadas se han convertido en material narrativo en la literatura española contemporánea particularmente en aquellos períodos en los que ha sufrido transformaciones radicales, que afectaron a su naturaleza misma y que distorsionaron sus tradicionales seguridades.



## BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS REFERENCIAS

- ABELLÁN, M. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- ADORNO, T. (1958). *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.
- ÁLAMO FELICES, F. (1996). *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*. Almería: Universidad de Almería.
- ÁLAMO FELICES, F. (2005). *La censura franquista en la novela española de postguerra (Análisis e informes)*. Granada: I&CILE.
- ALBA RICO, S. (2001). *La ciudad intangible. Ensayo sobre el fin del neolítico*. Hondarribia: Hiru.
- ALBA RICO, S. (2007). *Leer con niños*. Barcelona: Caballo de Troya.
- ALBA RICO, S. (2017). *Ser o no ser (un cuerpo)*. Barcelona: Seix Barral.
- ALBERTI, R. (1925). *La amante*. Madrid: Aguilar, 1977.
- ALBERTI, R. (1968). *Roma, peligro para caminantes*. Madrid: Cátedra, 2021.
- ALDECOA, I. (1954). *El fulgor y la sangre*. Barcelona: Planeta, 1994.
- ALDECOA, I. (1956). *Con el viento solano*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- ALDECOA, I. (1956). *Caballo de pica*. Madrid: Taurus.
- ALDECOA, I. (1961). *Cuaderno del godo*. Barcelona: Arión.
- ALDECOA, I. (1961). «Un mar de historias». *Oficina Central Marítima (OFICEMA)*, número 77 (diciembre de 1961).
- ALDECOA, I. (1962). *Neutral corner*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- ALDECOA, I. (1962). *El País Vasco*. Barcelona: Noguer.
- ALDECOA, I. (1967). *Parte de una historia*. Madrid: Alfaguara, 2022.
- ALDECOA, I. (1968). *Santa Olaja de acero y otras historias*. Madrid: Alianza.
- ALDECOA, I. (1957). *Gran Sol*. Madrid: El País, 2003.

- ALDECOA, I. (2018). *Cuentos completos* [con prólogo de Josefina R. Aldecoa]. Madrid: Alfaguara.
- ALDECOA, J. (1994). *Los niños de la guerra*. Madrid: Anaya.
- ALDECOA, J. (1996). *Ignacio Aldecoa en su paraíso*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- ALDECOA, J. (2004). *En la distancia*. Madrid: Alfaguara.
- ALÓS, C. (1962). *Los enanos*. Madrid: La navaja suiza, 2021.
- ÁLVAREZ DE TOLEDO, I. (1967). *La huelga*. París: Librería du Globe.
- ÁLVAREZ DE TOLEDO, I. (1971). *La base*. París: Bernard Grasset, 1971.
- ÁLVAREZ DE TOLEDO, I. (1977). *La cacería*. Barcelona: Grijalbo, 1977.
- AMIS, M. (1984). *Dinero*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- ANDERSON, P. (1976). *Considerations on western 282oord.282s*. Londres: Verso Books.
- ANDRADE BLANCO, J. A. (2012). *El PCE y el PSOE en (la) transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*. Madrid: Siglo XXI.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. (1986). *Los cuentos de Ignacio Aldecoa. Consideraciones teóricas en torno al cuento literario*. Madrid: Gredos.
- ANIORTE LÓPEZ, J. (2012). «Rafael Chirbes, traducción y reconocimiento en Alemania: Los paisajes del alma», en Albadalejo Martínez, J. A. (282oord.). *Las letras valencianas en la literatura universal. Problemas de recepción y traducción: el paisaje y el tiempo*. Sevilla: Bienza. Recuperado de: <https://web.ua.es/en/histrad/documentos/las-letras-valencianas/08-rafael-chirbes-javier-aniorte.pdf>.
- Anónimo. (1554). *Lazarillo de Tormes*. Barcelona: Austral, 2018.
- ANTOÑANA, P. (1964). *El sumario*. Navarra: Pamiela, 1985.
- ARAUS SEGURA, M<sup>a</sup> del Mar y SÁNCHEZ, A. (2015). «Editorial ZYX, S. A. Editorial obrera contra el franquismo». *Social and Education History*, vol. 4, número 3 (ejemplar dedicado a

octubre), pp. 260-286. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5238053>.

DEL ARCO, M. Á. (2017). «Antonio Ferres, escritor: “Ser un maldito en un mundo maldito es cojonudo”». *Ctxt*, número 123 (28 de junio de 2017). Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20170628/Culturas/13575/antonio-ferres-literatura-maldito-exilio-ctxt-max-aub-matute-torrente.htm>.

ARENDT, H. (1958). *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2016.

M. ARCONADA, C. (1930). *La turbina*. Madrid: Turner, 1975.

M. ARCONADA, C. (1938). *Río Tajo*. Madrid: Akal, 1978.

ARDERÍUS, J. (1931). *Campesinos*. Madrid: Ayuso, 1980.

ARIAS CAREAGA, R. (2005). *Escritoras españolas (1939-1975)*. Madrid: Laberinto.

ARIZA, F. (2019). *Fuiste el rey*. Sevilla: Treshermanas libros.

ASIZ SINE DIOUF, A. (2015). *La narrativa de Alfonso Grosso (de 1961 a 1973): una aproximación a sus fundamentos filosóficos y estéticos* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

AUB, M. (1971). *La gallina ciega. Diario español*. México D. F.: Joaquín Mortíz, 1975.

AUSTER, P. (2012). *Diario de invierno*. Barcelona: Booket, 2013.

ÁVALOS, F. (1961). *En plazo*. Barcelona: Seix Barral.

AZZELINI, D. y NESS, I. (eds.) (2017). *Poder obrero. Autogestión y control obrero desde La Comuna hasta el presente*. Madrid: La oveja roja.

AZCOAGA, E. (1949). *El empleado*. Madrid: Revista de Occidente.

BAGUÉ QUÍLEZ, L. (15 de julio de 2019). «Vida laboral». *Babelia (El País)*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2019/07/12/babelia/1562955397\\_103709.html](https://elpais.com/cultura/2019/07/12/babelia/1562955397_103709.html).

BAIDOU, A. (1988). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

BAJTIN, M. (1978). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

- BALESTRINI, N. (2006). *Lo queremos todo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- DE BALZAC, H. (1827). *El arte de pagar las deudas. Y satisfacer a los acreedores sin desembolsar un céntimo, en diez lecciones*. Palma de Mallorca: Marcial Pons, 2018.
- BARBA, A. (3 de abril de 2018). «El viaje horizontal de García Hortelano». *Babelia (El País)*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2018/03/28/babelia/1522256792\\_416054.html](https://elpais.com/cultura/2018/03/28/babelia/1522256792_416054.html).
- BAREA, A. (1941-1946). *La forja de un rebelde (La forja, La ruta, La llama)*. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- BAROJA, P. (1904). *Aurora roja*. Madrid: Cid, 1959.
- BAROJA, P. (1911). *Las inquietudes de Shanti Andía*. Madrid: Alianza, 2017.
- BAROJA, P. (1923). *El laberinto de las sirenas*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- BAROJA, P. (1929). *Los pilotos de altura*. Madrid: Espasa-Calpe / Austral, 1969.
- BAROJA, P. (1930). *La estrella del capitán Chimista*. Madrid: Espasa-Calpe / Austral, 1985.
- BARRAL, C. (1961). *19 figuras de mi historia civil*. (Colección Colliure). Barcelona: Literaturasasa.
- BARRAL, C. (1973-1988). *Memorias*. (ed. de Andreu Jaume). Barcelona: Lumen, 2015.
- BARRAL, C. (1991). *Poesía*. (ed. de Carme Riera). Madrid: Cátedra.
- BASANTA, A. (1988). *Literatura de la postguerra. La narrativa*. Madrid: Cincel.
- BAUDRILLARD, J. (1973). *El espejo de la producción. O la ilusión crítica del materialismo dialéctico*. Barcelona: Gedisa, 2020.
- BAYO, E. (1968). *Trabajos duros de la mujer*. Barcelona: Plaza & Janés.
- BECERRA MAYOR, D. (2017). *El realismo social en España. Historia de un olvido*. Macerata: Quodlibet.
- BECERRA MAYOR, D. (2021). *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*. Manresa: Bellaterra Edicions.

- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2020). «In memóiriam: Antonio Ferres, escritor simbolista». *Letras libres* (17 de abril de 2020). Recuperado de: <https://letraslibres.com/cultura/in-memori-antonio-ferres-escriptor-simbolista/>.
- BENEDETTI, M. (1960). *La tregua*. Madrid: Alianza, 2004.
- BENET, J. (1966). *La inspiración y el estilo*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- BENET, J. (1967). *Volverás a Región*. Barcelona: Bibliotex, 2001.
- BENET, J. (1970). *Una meditación*. Barcelona: Debolsillo, 2009.
- BENET, J. (1970). «[Polémica.] Respuesta al señor Montero». *Cuadernos para el diálogo*, número extraordinario XXIII: *Literatura española a treinta años del siglo XXI* (diciembre de 1970), p. 75.
- BENET, J. (1983, 1985, 1986). *Herrumbrosas lanzas*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- BENET, J. (23 de septiembre de 1983). «Disneylandia». *El País*.
- BENET, J. (1987). *Otoño en Madrid hacia 1950*. Barcelona: Debolsillo, 2016.
- BENET, J. (1989). *En la penumbra*. Madrid: Alfaguara.
- BENET, J. (1990). «El efecto Barral». *Revista de Occidente*, números 110-111 (julio-agosto de 1990), pp. 11-16.
- BENET, J. (3 de mayo de 1992). «Juan [García Hortelano] en Hyderabad». *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1992/05/03/opinion/704844001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/05/03/opinion/704844001_850215.html).
- BENITO FERNÁNDEZ, J. (2017). *El incógnito Rafael Sánchez Ferlosio: apuntes para una biografía*. Madrid: Ardora Ediciones.
- BENJAMIN, W. (1935). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Ciudad de México: Ítaca, 2012.
- BERGE, L. (2013). *La oficina*. Madrid: Alfaguara, 2015.
- BERGSON, H. (1902). *Historia de la idea del tiempo*. Barcelona: Paidós, 2018.
- BERROCAL, Y. (2022). *Curling*. Barcelona: Hurtado & Ortega.
- BÉRTOLO, C. (2008). *La cena de los notables*. Cáceres: Periférica.

- BÉRTOLO, C. (ed.) (2009). *Libro de huelgas, revueltas y revoluciones*. Madrid: 451 editores.
- BÉRTOLO, C. (2014). «Nuevas amistades o el final de la autarquía». *Campo de Agramante. Revista de literatura*, número 21 (otoño-invierno 2014), pp. 59-66. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-21-otono-invierno-2014/>.
- BÉRTOLO, C. (2021). *¿Quiénes somos? 55 libros de la literatura española del siglo XX*. Cáceres: Periférica.
- Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. *Apunte biográfico de Juan García Hortelano*. Recuperado de: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/juan\\_garcia\\_hortelano/apunte\\_bibliografico/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_garcia_hortelano/apunte_bibliografico/).
- BLACK, B. (2013). *La abolición del trabajo*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- BLANCO AGUINAGA, C., RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. y M. ZAVALA, I. (1978). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* Vol. I. Madrid: Akal, 2000.
- BLANCO AGUINAGA, C., RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. y M. ZAVALA, I. (1978). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* Vol. II. Madrid: Akal, 2000.
- BLANCO AGUINAGA, C. (2007). *De Restauración a Restauración. Ensayos sobre literatura, historia e ideología*. Sevilla: Renacimiento.
- BLANCO AGUINAGA, C. (2010). *De mal asiento*. Barcelona: Caballo de Troya.
- BLASCO IBÁÑEZ, V. (1905). *La bodega*. Madrid: Cátedra, 1998.
- BOGDANSKA, D. (2018). *Esclavos del trabajo*. Bilbao: Astiberri.
- BOLAÑO, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- BOLOGNA, S. (2006). *Crisis de la clase media y posfordismo*. Madrid: Akal.
- BONET, L. (1988). *La revista 'Laye'. Estudio y antología*. Barcelona: Nexos.
- BORAU, P. (1974). *El existencialismo en la novela de Ignacio Aldecoa*. Zaragoza: La Editorial.
- BOURDIEU, P. (1979). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2006.

- BOURDIEU, P. (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- BOSCH, R. (1970). *La novela española del siglo XX*, vol. II. Nueva York: Las Américas.
- BOSCH, R. (1972). *El trabajo material y el arte*. México D. F.: Grijalbo.
- BOZAL, V. (1968). *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid: Ciencia Nueva.
- BRAINE, J. (1957). *Un lugar en la cumbre*. Madrid: Impedimenta, 2008.
- BRONCANO, F. (2020). *Espacios de intimidad y cultura material*. Madrid: Cátedra.
- BROOK, O., MILES, A., O'BRIEN D. y TAYLOR, M. (2022). «Social mobility and 'openness' in creative occupations since the 1970s». *Sociology* (OnlineFirst, 17 de noviembre de 2022). Recuperado de: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/00380385221129953>.
- BRECHT, B. (1967). *El compromiso en la literatura y el arte*. Barcelona: Península, 1984.
- BUCKLEY, R. (1968). *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona: Edicions 62, 1973.
- CABALLERO BONALD, J. M. (1952). *Las adivinaciones*. Madrid: Adonáis.
- CABALLERO BONALD, J. M. (1962). *Dos días de setiembre*. Madrid: Castalia, 2005.
- CABALLERO BONALD, J. M. (1974). *Ágata, ojo de gato*. Barcelona: Bibliotex, 2001.
- CABALLERO BONALD, J. M. (1997). *Diario de Argónida*. Barcelona: Tusquets.
- CABALLERO BONALD, J. M. (1995). *Tiempo de guerras perdidas [La novela de la memoria, I]*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- CABALLERO BONALD, J. M. (1999). *Copias del natural*. Madrid: Alfaguara.
- CABALLERO BONALD, J. M. (2001). *La costumbre de vivir [La novela de la memoria, II]*. Madrid: Alfaguara.
- CABALLERO BONALD, J. M. (2005). *Manual de infractores*. Barcelona: Seix Barral.
- CABALLERO BONALD, J. M. *Autobiografía intelectual de José Manuel Caballero Bonald*. José Manuel Caballero Bonald en diálogo con Julio Neira en la Fundación Juan March (16 de mayo de

2013). Recuperado de: <https://canal.march.es/es/colección/autobiografía-intelectual-jose-manuel-caballero-bonald-1609>.

CABALLERO BONALD, J. M. (2014). «Invitación a la relectura de García Hortelano». *Campo de Agramante. Revista de literatura*, número 21 (otoño-invierno 2014), pp. 9-13. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-21-otono-invierno-2014/>.

CABALLERO BONALD, J. M. (2017). *Examen de ingenios*. Barcelona: Seix Barral.

CAMERO, F. (16 de septiembre de 2011). «Entrevista a Isaac Rosa: “De tanto apretarlas, las tuercas pueden acabar rompiéndose”». *Diario de Sevilla*. Recuperado de: [https://www.diariodesevilla.es/ocio/apretarlas-tuercas-pueden-acabar-rompiendose\\_0\\_515648646.html](https://www.diariodesevilla.es/ocio/apretarlas-tuercas-pueden-acabar-rompiendose_0_515648646.html).

CAMPAÑA, M. (2017). *Una sociedad de señores. Dominación moral y democracia*. Barcelona: Jus.

CANCELA, E. (2017). «Belén Gopegui / Novelista: “El espacio virtual es también un territorio comunal que nos está siendo robado”». *Ctxt*, número 139 (21 de octubre de 2017). Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20171018/Culturas/15696/entrevista-Belen-Gopegui-internet-google-literatura.htm>.

CANDEL, F. (1956). *Hay una juventud que aguarda*. Barcelona: José Janés Editor.

CANDEL, F. (1957). *Donde la ciudad cambia su nombre*. Barcelona: Ediciones G, 1967.

CANDEL, F. (1959). *Han matado a un hombre, han roto un paisaje*. Barcelona: Círculo de lectores, 1965.

CANDEL, F. (1971). *Los que nunca opinan*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.

CANDEL, F. (1971). *Historia de una parroquia*. Barcelona: E. M., 1971.

CANDEL, J. L. (1962). «Charlando con Caballero Bonald». *Ínsula*, número 185, p. 5.

CANSINOS ASSENS, R. (1921). *La huelga de los poetas*. Madrid: Arca, 2010.

CAÑADA, E. (2020). *Las que limpian los hoteles. Historias ocultas de precariedad laboral*. Barcelona: Icaria.

- CAPARRÓS, M. (2015). *Filtraciones*. Barcelona: Caballo de Troya.
- CARBALLAL, L. (2016). *Los temporales*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM).
- CARLISLE, Ch. R. (1976). *Ecos del viento, silencios del mar: la novelística de Ignacio Aldecoa*. Madrid: Nova-Scholar.
- CARNÉS, L. (1930). *Natacha*. Sevilla: Espuela de plata, 2019.
- CARNÉS, L. (1934). *Tea Rooms. Mujeres obreras*. Gijón: Hoja de lata, 2016.
- CARNÉS, L. (1939). *De Barcelona a la Bretaña francesa. Memorias*. Sevilla: Renacimiento, 2017.
- CARNÉS, L. (1957-1962). *El eslabón perdido*. Sevilla: Renacimiento, 2002.
- CARNÉS, L. (2018). *Rojo y gris. Cuentos completos I*. Sevilla: Espuela de plata.
- CARNÉS, L. (2018). *Donde brotó el laurel. Cuentos completos II*. Sevilla: Espuela de plata.
- CARNICER, R. (1964). *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*. Madrid: Gadir, 2012.
- CARRERES, A., TORRES, A. y RIEGO, D. (2011). *Andando*. Barcelona: Norma Editorial.
- CASTAÑAR, F. (1998). *El compromiso en la novela de la II República*. Madrid: Siglo XXI.
- CASTELLET, J. M. (1957). *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- CASTELLET, J. M. (1959). «Coloquio Internacional sobre novela en Formentor». *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, número 38 (septiembre-octubre de 1959), pp. 82-86.
- CASTELLET, J. M. (ed.) (1960). *Veinte años de poesía española. Antología (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral.
- CASTELLET, J. M. (1963). «Veinte años de novela española (1942-1962)». *Cuadernos americanos*, número XXVI (enero-febrero de 1963), pp. 290-295.
- CASTELLET, J. M. (1963). «La joven novela española». *Sur*, número 284 (1963), pp. 48-54.
- CASTELLET, J. M. (1976). *Literatura, ideología y política*. Barcelona: Anagrama.
- DE CASTRO, G. (2022). *El instante antes del impacto*. Barcelona: Lumen.

- CATELLI, N. (2015). *Juan Benet. Guerra y literatura*. Madrid: Libros de la resistencia.
- CATENA CÓZAR, C. (2019). *Los días hábiles*. Madrid: Hiperión.
- CEBRIÁN, M. (2004). *El malestar al alcance de todos*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- CEDILLO, J. (2023). «Marta Sanz: “El algoritmo es un varón blanco que trabaja en un garaje en Estados Unidos”». *El Cultural* (3 al 9 de marzo de 2023). Recuperado de: [https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20230304/marta-sanz-algoritmo-blanco-trabaja-garaje-unidos/745675784\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20230304/marta-sanz-algoritmo-blanco-trabaja-garaje-unidos/745675784_0.html).
- CELA, C. J. (1944). *Pabellón de reposo*. Barcelona: Destino, 1999.
- CELA, C. J. (1948). *Viaje a la Alcarria*. Barcelona: Austral, 2010.
- CELA, C. J. (1951). *La colmena*. Madrid: Público / Banco Sabadell, 2010.
- CELA, C. J. (1962). «Dos tendencias de la nueva literatura española». *Papeles de Son Armadans*, nº 79 (octubre de 1962), pp. 1-20.
- CHALANDON, S. (2017). *El día antes*. Barcelona: Reservoir Books, 2019.
- CHIRBES, R. (2009). *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama.
- CHIRBES, R. (2013). *En la orilla*. Barcelona: Anagrama.
- CHIRBES, R. (2021). *Diarios (tomo I): A ratos perdidos (1 y 2)*. Barcelona: Anagrama.
- DE COGAN, M. F. D. (1985). «Conversación con Jesús López Pacheco». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, nº 10 (1), pp. 33-42. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/27762409>.
- COLECTIVO TODOAZEN (2005). *El año que tampoco hicimos la revolución*. Barcelona: Caballo de Troya.
- CONRAD, J. (1902). *Tifón*. Madrid: Alianza, 2008.
- CONTE, R. (1990). «Carlos Barral o los libros». *Revista Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, número 523-524, dedicado a el grupo poético «Escuela de Barcelona» (julio-agosto 1990), pp. 21-22.

- CONTE, R. (14 de abril de 1995). «Cuentos completos (1949-1969) de Ignacio Aldecoa». *ABC literario*. Recuperado de: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/cultural-madrid-19950414-7.html>.
- CORÍAT, B. (1993). *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- CORRALES EGEA, J. (1961). *La otra cara*. Gijón: Júcar, 1980.
- CORRALES EGEA, J. (1971). *La novela española actual*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- CORTÁZAR, J. (1963). *Rayuela*. Madrid: Punto de lectura, 2010.
- CRUZ, J. (19 de julio de 2018). «Un aviso: lean a Ignacio Aldecoa». *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/elpais/2018/07/18/mira\\_que\\_te\\_lo\\_tengo\\_dicho/1531898614\\_366443.html](https://elpais.com/elpais/2018/07/18/mira_que_te_lo_tengo_dicho/1531898614_366443.html).
- CUENCA, J. M. (2015). *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*. Barcelona: Anagrama.
- CURUTCHET, J. C. (1966). *Introducción a la novela Española de postguerra*. Montevideo: Alfa.
- DAVID, L. J. (2002). *Resistir a la novela. Novelas para resistir. Ideología y ficción*. Madrid: Debate.
- DAWES, F. V. (2022). *Nunca delante de los criados. Retrato fiel de la vida arriba y abajo*. Cáceres: Periférica.
- DELEUZE, G., AGAMBEN, G. y PARDO, J. L. (2000). *Preferiría no hacerlo. «Bartleby el escribiente» de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre «Bartleby»*. Valencia: Pre-textos.
- DELIBES, M. (1955). *Diario de un cazador*. Barcelona: Destino, 1980.
- DELIBES, M. (1958). *Diario de un emigrante*. Barcelona: Destino.
- DELIBES, M. (1962). «Notas sobre la novela española contemporánea». *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, nº 63 (agosto de 1962), pp. 34-38.
- DELIBES, M. (1981). *Los santos inocentes*. Barcelona: Planeta / Booket, 2005.
- DELIBES, M. (1995). *Diario de un jubilado*. Barcelona: Destino, 2000.

- DELIBES, M. (2004). *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*. Barcelona: Destino.
- DÍAZ, J. (1980). «Recursos artísticos nada objetivos de un escritor objetivista: Ignacio Aldecoa». *Hispanic Journal*, número 2 (1), pp. 17-25. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/44283861>.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1930). *El nuevo romanticismo*. Madrid: Stockcero, 2013.
- DICKENS, C. (1838). *Oliver Twist*. Madrid: Alba, 2022.
- DICKENS, M. (1939). *Un par de manos. Doncella y cocinera en la Inglaterra de los años 30*. Madrid: Alba, 2022.
- DÍEZ RODRÍGUEZ, F. (2014). *Homo Faber. Historia intelectual del trabajo, 1675-1945*. Madrid: Siglo XXI.
- DOMÉNECH, R. (1962). «Dos días de setiembre y la nueva novela». *Ínsula*, número 193 (diciembre de 1962), p. 4.
- DOS PASSOS, J. (1925). *Manhattan Transfer*. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- DOSTOIEVSKI, F. M. (1846). *Pobre gente*. Madrid: Alba, 2019.
- DREISER, T. (1925). *Una tragedia americana*. Barcelona: Círculo de lectores, 1992.
- DURÁN RODRÍGUEZ, J. (2017). «Belén Gopegui: “Excluir el trabajo es una pérdida importante en la literatura”». *El Salto* (11 de octubre de 2017). Recuperado de: <https://www.elsaltodiario.com/literatura/belen-gopegui-entrevista-nuevo-libro-google-excluir-el-trabajo-es-una-perdida-importante-en-la-literatura>.
- EAGLETON, T. (1995). *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 2005.
- EAGLETON, T. (2003). *Después de la teoría*. Madrid: Debate.
- EAGLETON, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: 2011.
- EHEVARRÍA, I. (2 de noviembre de 2002). «Entrevista a Antonio Ferres y Juan Eduardo Zúñiga. Una generación olvidada: “Todos somos seres perdidos”». *Babelia (El País)*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2002/11/02/babelia/1036197551\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/11/02/babelia/1036197551_850215.html).

ECHEVARRÍA, I. (2012). «Los escritores perdidos (2)». *El Cultural* (3 de febrero de 2012).

Recuperado de: [https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/minima-molestia-ignacio-echevarria/20120203/escritores-perdidos/9999500\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/minima-molestia-ignacio-echevarria/20120203/escritores-perdidos/9999500_0.html).

ECHEVARRÍA, I. (2012). «Proletarismo cult». *El Cultural* (9 de marzo de 2012). Recuperado

de: [https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/20120309/proletarismo-cult/10749383\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/20120309/proletarismo-cult/10749383_0.html).

ECHEVARRÍA, I. (2014). «La mina». *El Cultural* (10 de enero de 2014). Recuperado de:

[https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/minima-molestia-ignacio-echevarria/20140110/mina/19248460\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/minima-molestia-ignacio-echevarria/20140110/mina/19248460_0.html).

ECHEVARRÍA, I. (2020). «María». *El Cultural* (10 de febrero de 2020). Recuperado de:

[https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/minima-molestia-ignacio-echevarria/20200210/maria/466454916\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/minima-molestia-ignacio-echevarria/20200210/maria/466454916_0.html).

ECHEVARRÍA, I. (2020). «Esa oscura gente». *El Cultural* (27 de abril de 2020). Recuperado de:

[https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/minima-molestia-ignacio-echevarria/20200427/oscura-gente/485702908\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/minima-molestia-ignacio-echevarria/20200427/oscura-gente/485702908_0.html).

ECHEVARRÍA, I. (2020). «El escritor aparte». *El Ministerio de Ctxt* (20 de julio de 2020).

Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20200701/Culturas/32897/Ignacio-Echevarria-obituario-Juan-Marse-escritor-aparte-Carlos-Barral-Josep-Maria-Castellet.htm>.

ECHEVARRÍA, I. (2020). «Adiós a esos niños». *El Cultural* (3 de agosto de 2020). Recuperado

de: [https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/minima-molestia-ignacio-echevarria/20200803/adios-ninos/510200306\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/minima-molestia-ignacio-echevarria/20200803/adios-ninos/510200306_0.html).

ECHEVARRÍA, I. (2023). «Casi una historia obrera». *El Ministerio de Ctxt* (11 de febrero de 2023). Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20230201/Firmas/42119/Ignacio-Echevarria-Alberto-Santamaria-Raymond-Williams-Barrio-Venecia-novela-obrera.htm>.

ECHEVARRÍA, I. (2023). «Origen social y acceso a trabajos “creativos”» *El Ministerio de Ctxt* (3 de marzo de 2023). Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20230301/Culturas/42352/Ignacio-Echevarria-origen-social-Gary-Oldman-reino-unido-trabajos-creativos-desigualdad-meritocracia-ascensor-social.htm>.

EHRENREICH, B. (2001). *Por cuatro duros. Cómo (no) apañárselas en Estados Unidos*. Madrid: Capitán Swing, 2014.

EIDEN-OFFE, P. (2020). *La poesía de la clase. Anticapitalismo romántico e invención del proletariado*. Pamplona-Iruñea: Katakarak.

ELTTI, D. (2002). *Mano de obra*. Barcelona: Seix Barral.

ERNAUX, A. (2014). *Mira las luces, amor mío*. Madrid: Cabaret Voltaire, 2021.

ERRAGUIG, N. (2018). «El compromiso ecológico en *Central eléctrica* de Jesús López Pacheco». *Revista de la Asociación Europea de Profesores de Español. El español por el mundo*, nº 1, pp. 87-99. Recuperado de: [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/revista\\_01\\_01\\_2018.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/revista_01_01_2018.htm).

ESPINA, C. (1920). *El metal de los muertos*. Sevilla: Renacimiento, 2019.

ESPINOSA, M. (1990). *La fea burguesía*. Madrid: Alfaguara, 2006.

FABER, S. (20 de febrero de 2023). «Santiago Alba Rico: “El 2011 me descongeló”». *Ctxt*, número 293. Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20230201/Politica/42194/santiago-alba-rico-espana-catorce-palabras-tunez-Catorce-palabras-para-despues-del-capitalismo.htm>.

FAJARDO HERRERO, J. (2016). *Asamblea ordinaria*. Barcelona: Libros del asteroide.

- FAMA, A. (1985). «Ideología y narración en *Central eléctrica*». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, número 10 (1), pp. 83-88. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/27762414>.
- FANJUL, S. C. (2013). *La crisis – Econopoemas*. Madrid: Ya lo dijo Casimiro Parker.
- FEMENÍAS FERRÀ, C. (2022). *A propósito de Ferlosio. Ensayo de interpretación cultural*. Madrid: Alianza.
- FERNÁNDEZ, L. (30 de abril de 2018). «Contar el fin de un mundo». *Babelia (El País)*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2018/04/25/babelia/1524672325\\_646082.html](https://elpais.com/cultura/2018/04/25/babelia/1524672325_646082.html).
- FERNÁNDEZ, L. M. (1992). *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicación e Intercambio Científico (Monografías Da Universidade de Santiago de Compostela, número 169).
- FERNÁNDEZ CARDONA, S. (2021). *Modelos estéticos y narrativos en la obra de Ignacio Aldecoa*. (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales, Facultad de Filología y Comunicación. Recuperado de: <https://www.tdx.cat/handle/10803/671455#page=4>.
- FERNÁNDEZ-CEBRIÁN, A. (2023). «Roots under the water: dams, displacement, and memory in Franco's Spain (1950-1967)», en Prádanos, L. I. (2023). *A Companion to Spanish Environmental Cultural Studies*. Martlesham: Tamesis (an imprint of Boydell & Brewer).
- FERNÁNDEZ-CEBRIÁN, A. (2023). *Fables of development: capitalism and social imaginaries in Spain (1950-1967)*. Liverpool: Liverpool University Press.
- FERNÁNDEZ SANTOS, J. (1954). *Los bravos*. Navarra: Salvat Editores / Alianza Editorial, 1971.
- FERRERAS, J. I. (1970). *Tendencias de la novela española actual, 1931-1969, seguidas de un catálogo de urgencia de novelas y novelistas de la posguerra española*. París: Ediciones Hispanoamericanas.

- FERRES, A. (1959). *La piqueta*. Madrid: Gadir, 2014.
- FERRES, A. y LÓPEZ SALINAS, A. (1960). *Caminando por las Hurdes*. Madrid: Gadir, 2006.
- FERRES, A. (1962). *Los vencidos*. Madrid: Gadir, 2005.
- FERRES, A. (1967). *Mirada sobre Madrid*. Madrid: Península.
- FERRES, A. (1970). *En el segundo hemisferio*. Barcelona: Seix Barral.
- FERRES, A. (1972). *Ocho, siete, seis*. Barcelona: Barral.
- FERRES, A. (1975). *Al regreso del Boiras*. Madrid: Trama, 2014.
- FERRES, A. (1977). *El colibrí con su larga lengua y otras historias*. Madrid: Zero Zyx.
- FERRES, A. (1978). *Los años triunfales*. Bilbao: Albia Literaria.
- FERRES, A. (1979). *El gran gozo*. Barcelona: Planeta.
- FERRES, A. (1982). *La vorágine automática*. Madrid: Legasa.
- FERRES, A. (1990). *La muerte reincidente*. Barcelona: Plaza & Janés.
- FERRES, A. (2000). *La inmensa llanura no creada*. Madrid: Endymion.
- FERRES, A. (2002). *Memorias de un hombre perdido*. Madrid: Gadir.
- FERRES, A. (2005). *La desolada llanura*. Madrid: Gadir.
- FERRES, A. (2006). *Crónica de amor de un fabricante de perfumes*. Madrid: Gadir.
- FERRES, A. (2014). «Neruda y Hortelano (carta a Santos Sanz Villanueva)». *Campo de Agramante. Revista de literatura*, número 21 (otoño-invierno de 2014), pp. 15-18. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-21-otono-invierno-2014/>.
- FERRES, A. y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, G. (2018). *Madrid revisitado*. Sevilla: Punto Rojo.
- FIGUERA AYMERICH, Á. (1999). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.
- FISCHER, M. (2009). *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2017.
- FLORES, P. (2021). *Isla decepción*. Barcelona: Seix Barral.
- FONTANA, J. (ed.) (1986). *España bajo el franquismo*. Barcelona: Crítica.

- FORSTER, E. M. (1927). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1983.
- FOUCAULT, M. (1975). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo Veintiuno editores / Biblioteca Nueva, 2012.
- FRAILE, M. (2009). *El cuento de siempre acabar: autobiografía y memorias*. Valencia: Pre-textos.
- de la Fuente, I. (2002). *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*. Barcelona: Planeta.
- FRASER, R. (ed.) (1968). *Work: twenty personal accounts*. Harmondsworth: Penguin y *New Left Review*.
- FREED, D. (2012). *Vida de zarigüeyas. Cómo vivir bien sin empleo y (casi) sin dinero*. Barcelona: Alpha Decay.
- FRIERA, S. (13 de mayo de 2017). «Entrevista a la escritora española Marta Sanz: “La cultura está desprestigiada”». *Página | 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/37396-la-cultura-esta-desprestigiada>.
- GALA, C. (2020). *Ecopoéticas. Voces de la tierra en ocho poetas de la España actual*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GAMONEDA, A. (2009). *Un armario lleno de sombra*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020.
- GAMONEDA, A. (2020). *La pobreza*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA ATIENZA, J. (1963). «*Dos días de setiembre*, de J. M. Caballero Bonald». *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, número 69 (febrero de 1963), pp. 90-91.
- GARCÍA HORTELANO, J. (1978). *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*. Madrid: Taurus.
- GARCÍA HORTELANO, J. (1959). *Nuevas amistades*. Barcelona: Seix Barral.
- GARCÍA HORTELANO, J. (1961). *Tormenta de verano*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- GARCÍA HORTELANO, J. (1972). *El gran momento de Mary Tribune*. Barcelona: Debolsillo, 2009.
- GARCÍA HORTELANO, J. (1979). *Los vaqueros en el pozo*. Madrid: Alfaguara.
- GARCÍA HORTELANO, J. (1982). *Gramática parda*. Barcelona: Debolsillo, 2016.

- GARCÍA HORTELANO, J. (1990). «Dos amigos». *Revista de Occidente*, números 110-111 (julio-agosto de 1990), pp. 5-10.
- GARCÍA HORTELANO, J. (1999). *Echase las pecas a la espalda. La incomprensión del comercio*. Barcelona: Ediciones B.
- GARCÍA HORTELANO, J. (2007). *Crónicas, invenciones, paseatas*. Barcelona: Lumen.
- GARCÍA LORCA, F. (1940). *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Austral, 1992.
- GARCÍA MONTERO, L. (1990). «Carlos Barral o los matices del conocimiento». *Revista Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, número 523-524, dedicado a el grupo poético «Escuela de Barcelona» (julio-agosto 1990), pp. 25-27.
- GARCÍA MONTERO, L. (2015). *Poesía completa (1980-2015)*. Barcelona: Tusquets, 2019.
- GARCÍA OLMEDO, F. (2015). *Buscando a Antonio Ferrer*. Madrid: Gadir.
- GARCÍA POSADA, M. (4 de abril de 1992). «Del realismo social a la experimentación». *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1992/04/04/cultura/702338408\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/04/04/cultura/702338408_850215.html).
- GARCÍA RICO, E. (1971). *Literatura y política. En torno al realismo español (colección Los suplementos)*. Madrid: Edicusa.
- GARCÍA VIÑÓ, M. (1972). *Ignacio Aldecoa*. Madrid: Epea.
- GARCÍA VIÑÓ, M. (2003). *La novela española del siglo XX*. Endymion.
- GARCINUÑO RÍOS, E. (2007). «Miguel Delibes: un hombre, un paisaje, una pasión». *Galería*, número 9, pp. 30-31. Recuperado de: <https://xdoc.mx/preview/miguel-delibes-un-hombre-un-paisaje-una-pasion-5facc3ad69239>.
- GIL DE BIEDMA, J. (1975). *Las personas del verbo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.
- GIL CASADO, P. (1968). *La novela social española*. Barcelona: Seix Barral.
- GIL NOVALES, R. (1985). *La baba del caracol*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

- GOLDMANN, L. (1964). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso, 1975.
- GOLDMANN, L. (1980). *La creación cultural en la sociedad moderna*. Barcelona: Fontamara.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. (1971). *Ensayos sobre literatura social*. Madrid: Guadarrama.
- GOPEGUI, B. (1998). *La conquista del aire*. Barcelona: Debolsillo, 2012.
- GOPEGUI, B. (2007). *El padre de Blancanieves*. Barcelona: Anagrama.
- GOPEGUI, B. (2008). *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*. Madrid: Editorial Complutense.
- GOPEGUI, B. (2014). *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- GOPEGUI, B. (2014). «Caldeando las tinieblas». *Campo de Agramante. Revista de literatura*, número 21 (otoño-invierno 2014), pp. 27-29. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-21-otono-invierno-2014/>.
- GOPEGUI, B. (2017). *Quédate este día y esta noche conmigo*. Barcelona: Literatura Random House.
- GOPEGUI, B. (2018). *Ficción narrativa, autoayuda y antagonismo. Un caso de escritura* (Tesis doctoral). Universidad Carlos III, Madrid, España.
- GOPEGUI, B. (2021). *Existiríamos el mar*. Barcelona: Random House.
- GOPEGUI, B. (2023). *El murmullo. La autoayuda como novela, un caso de confabulación*. Madrid: Debate.
- GORNICK, V. (2022). *El fin de la novela de amor*. Madrid: Sexto Piso.
- GORZ, A. (1988). *Metamorfosis del trabajo. Búsqueda del sentido. Crítica de la razón económica*. Madrid: Sistema.
- GOYTISOLO, J. (1959). *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix Barral.
- GOYTISOLO, J. (1976). *El furgón de cola*. Barcelona: Seix Barral.
- GOYTISOLO, J. (1958). *La resaca*. Barcelona: Destino.
- GOYTISOLO, J. (1959). *Campos de Níjar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.

- GOYTISOLO, J. (1961). *La isla*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- GOYTISOLO, J. (1962). *La Chanca*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- GOYTISOLO, J. (1962). *Fin de fiesta*. Barcelona: Seix Barral.
- GOYTISOLO, L. (1958). *Las afueras*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- GOYTISOLO, L. (1962). *Las mismas palabras*. Barcelona: Seix Barral.
- GOYTISOLO, L. (1973, 1976, 1979 y 1981). *Antagonía*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- GOYTISOLO, L. (2013). *Naturaleza de la novela* (XVI Premio Anagrama de Ensayo). Barcelona: Anagrama.
- GRACIA, J. (2004). *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España* (XXXII Premio Anagrama de Ensayo). Barcelona: Anagrama.
- GRACIA, J. (2006). *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*. Barcelona: Anagrama.
- GRAEBER, D. (2018). *Trabajos de mierda. Una teoría*. Barcelona: Ariel.
- GRANDE, F. (1963). «José Manuel Caballero Bonald: *Dos días de setiembre*». *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 163-164 (julio-agosto de 1963), pp. 141-144.
- GROSSO, A. (1961). *La zanja*. Barcelona: Destino / Orbis, 1984.
- GROSSO, A. (1961). *Un cielo difícilmente azul*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- GROSSO, A. (1963). *Testa de copo*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- GROSSO, A. y López Salinas, A. (1964). *Por el río abajo*. Bilbao: Albia Literaria, 1977.
- GROSSO, A. (1966). *El capirote*. México D. F.: Joaquín Mortíz.
- GROSSO, A. (1968). *Inés just coming*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- GROSSO, A. (1970). *Guarnición de silla*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- GROSSO, A. (1973). *Florido mayo*. Madrid: Alfaguara.
- GROSSO, A. (1976). *La buena muerte*. Barcelona: Planeta.
- GROSSO, A. (1978). *Los invitados*. Barcelona: Planeta.

- GROSSO, A. (1980). *El correo de Estambul*. Barcelona: Planeta.
- GROSSO, A. (1981). *Con flores a María*. Madrid: Cátedra.
- GROSSO, A. (1985). *El crimen de las estanqueras*. Barcelona: Planeta.
- GUEDÁN, M. (2022). *Los sueños asequibles de Josefina Jarama*. Madrid: Alfaguara.
- GUERRA GARRIDO, R. (1969). *Cacereño*. Madrid: Akal, 2019.
- GUILLERMO, E. y HERNÁNDEZ, J. A. (1971). *La novelística española de los 60*. Nueva York: Torres Library of Literary Studies.
- GULLÓN, G. y GULLÓN, A. (1974). *Teoría de la novela*. Madrid: Taurus.
- GUMUCIO, R. (2009). *La deuda*. Barcelona: Random House Mondadori.
- GUTIÉRREZ, P. (2012). *Democracia*. Barcelona: Seix Barral.
- HACHEMI, M. (2018). *Cosas vivas*. Cáceres: Periférica.
- HAMPER, B. (1998). *Historias desde la cadena de montaje*. Madrid: Capitán Swing, 2014.
- HANDKE, P. (1976). *La mujer zurda*. Madrid: Alianza, 2006.
- HANDKE, P. (1989). *Ensayo sobre el cansancio*. Madrid: Alianza, 2017.
- HAUSER, A. (1957). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- HELLER, J. (1961). *Algo ha pasado*. Barcelona: Random House, 2022.
- HERNÁNDEZ, M. (2000). *Antología poética*. Madrid: Austral.
- HOBBSAWM, E. (1994). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2011.
- IBÁÑEZ, A. (2004). «La generación del gin». Suplemento dominical de *ABC*. Recuperado de: <https://pseudoalmacen.wordpress.com/2008/09/02/andres-ibanez-la-generacion-del-gin/>.
- IGLESIAS LAGUNA, A. (1969). *Treinta años de novela española (1938-1968)*. Madrid: Prensa Española.
- Institut d'Humanitats de Barcelona. *Curso: Novela y guerra. El arte de la novela*. Dirigido por: Andreu Jaume y Jordi Llovet. Sesión dedicada a *Herrumbrosas lanzas* (1983) de Juan Benet a

- cargo del crítico Ignacio Echevarría (26 de mayo de 2020). Recuperado de: <https://www.instituthumanitats.org/es/cursos/novela-y-guerra>.
- IRAVEDRA VALEA, A. (11 de noviembre de 2016). «Pliegos de cordel». *Infolibre*. Recuperado de: [https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/pliegos-cordel\\_1\\_1132686.html](https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/pliegos-cordel_1_1132686.html).
- ISHIGURO, K. (1989). *Los restos del día*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- ITURRALDE, J. (1979). *Días de llamas*. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- IZQUIERDO, L. (2014). «Volver a Juan García Hortelano». *Campo de Agramante. Revista de literatura*, número 21 (otoño-invierno 2014), pp. 81-89. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-21-otono-invierno-2014/>.
- JAMES, H. (1889). *El futuro de la novela*. Madrid: Taurus, 1975.
- JAMESON, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- JAPPE, A. (2019). *La sociedad autófaga*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- JAUSS, H. R. (1970). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Gredos, 2013.
- JEFFRIES, S. (2018). *Gran Hotel Abismo. Biografía coral de la Escuela de Frankfurt*. Madrid: Turner.
- JONES, O. (2011). *Chavs. La demonización de la clase obrera*. Madrid: Capitán Swing.
- KARLSSON, J. (2016). *La habitación*. Barcelona: Salamandra.
- KIRSCHNER, T. J. (1985). «Aproximación a una bibliografía de Jesús López Pacheco». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, número 10 (1), pp. 99-119. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/27762419>.
- KIRSCHNER, T. J. (1985). «La subversión del discurso del poder: aproximación intertextual a *La hoja de parra* de Jesús López Pacheco». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, número 10 (1), pp. 99-119. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/27762416>.
- KRACAUER, S. (1930). *Los empleados*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- KRISTEVA, J. (1970). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974.

- LAFARGUE, P. (1883). *El derecho a la pereza*. Madrid: Maia, 2011.
- LAFORET, C. (1945). *Nada*. Barcelona: Austral, 2019.
- LANDEIRA, R. y MELLIZO, C. (eds.) (1977). *Ignacio Aldecoa. A collection of critical essays*. Laramie: University of Wyoming (Department of Modern Languages).
- LANZ, J. J. (2014). «La Musa ataca de nuevo (Juan García Hortelano y la poesía)». *Campo de Agramante. Revista de literatura*, número 21 (otoño-invierno 2014), pp. 107-120. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-21-otono-invierno-2014/>.
- LARRAZ, F. (2014). *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Trea.
- LARRAZ, F. y SUÁREZ TOLEDANO, C. (2017). «Realismo social y censura en la novela española (1954-1962)». *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas* (Departamento de Literatura Española. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba), vol. 5, diciembre de 2017, pp. 66-95. Recuperado de: <http://www.creneida.net/revista/creneida-5-2017/realismo-social-y-censura-en-la-novela-española-1954-1962-fernando-larraz-y-cristina-suárez/>.
- LASAGABASTER MADINABEITIA, J. M. (1978). *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- LÁZARO, J. (ed.). (2019). *Diálogos con Ferlosio*. Madrid: Ediciones Deliberar.
- LEMAITRE, P. (2010). *Recursos inhumanos*. Madrid: Alfaguara.
- LEÑERO, V. (1964). *Los albañiles*. [Premio Biblioteca Breve 1993]. Barcelona: Seix Barral.
- LESSING, D. (1987). *Diario de una buena vecina*. Barcelona: Debolsillo, 2007.
- LLANOS DE LOS REYES, M. (1982). «Ignacio Aldecoa, escritor de cuentos». *Monteagudo. Revista del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia*, vol. 78, pp. 19-23. Murcia: Universidad, Cátedra Saavedra Fajardo de Literatura. Recuperado de: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/15266>.
- LODGE, D. (1998). *El arte de la ficción*. Barcelona: Austral, 2017.

- LONDON, J. (1909). *Martin Eden*. Madrid: Akal, 2003.
- LÓPEZ ARNAL, S. y de la Fuente, P. (1996). *Acerca de Manuel Sacristán*. Barcelona: Destino.
- LÓPEZ ARNAL, S. (1 de febrero de 2010). «Laye, la inolvidable». *Rebelión*. Recuperado de: <https://rebelion.org/laye-la-inolvidable/>.
- LÓPEZ CARRASCO, C. (2016). *Intensificación del trabajo y tensiones del reconocimiento: Experiencias de estrés de trabajadores jóvenes en los sectores del telemarketing y la consultoría* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- LÓPEZ MENACHO, J. (2013). *Yo, precario*. Barcelona: Libros del lince.
- LÓPEZ PACHECO, J. (1953). *Dejad crecer este silencio*. Madrid: Rialp.
- LÓPEZ PACHECO, J. (1958). *Central eléctrica*. Barcelona: Destino / Orbis, 1984.
- LÓPEZ PACHECO, J. (1958). «Realismo sin realidad». *Acento Cultural*, número 1 (1958), pp. 5-7.
- LÓPEZ PACHECO, J. (1961). *Canciones del amor prohibido*. Barcelona: Liturasa / Colección Colliure.
- LÓPEZ PACHECO, J. (1961). *Mi corazón se llama Cudillero*. Mieres: El Ventanal.
- LÓPEZ PACHECO, J. (1970). *Algunos aspectos del orden público en el momento actual de la historia de España*. México D. F.: Alacena Era.
- LÓPEZ PACHECO, J. (1973). *La hoja de parra*. México D. F.: Joaquín Mortiz.
- LÓPEZ PACHECO, J. (1980). *Lucha por la respiración y otros ejercicios narrativos*. Barcelona: Destino.
- LÓPEZ PACHECO, J. (1989). *Lucha contra el murciélago y otros cuentos*. Madrid: Alianza.
- LÓPEZ PACHECO, J. (1990). «De la represión a la depresión: treinta años y un día de cultura española (“La familia de Pascual Duarte”, “Hijos de la ira”, “Tiempo de silencio” y “Reivindicación del Conde Don Julián”))». *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, número 9, ejemplar dedicado a: Medio siglo de cultura (1939-1989), pp. 213-222. López Pacheco, J. (1990). «De la represión a la depresión: treinta años y un día de cultura española (“La familia de Pascual

Duarte”, “Hijos de la ira”, “Tiempo de silencio” y “Reivindicación del Conde Don Julián”»). *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, número 9, ejemplar dedicado a: Medio siglo de cultura (1939-1989), pp. 213-222.

LÓPEZ PACHECO, J. (1992). *Asilo poético: poemas escritos en Canadá, 1968-90*. Madrid: Endymión.

LÓPEZ PACHECO, J. (1996). *Ecólogas y urbanas: manual para evitar un fin de siglo siniestro: versos, acciones, prosas, refranes, juegos y muchas otras cosas*. Álava: Bassarai.

LÓPEZ PACHECO, J. (2002). *El homóvil o La desorbitación: libro de maquineries – Polinovela multinacional*. Madrid: Debate.

LÓPEZ PACHECO, J. (2002). *El tiempo de mi vida* (Antología). Valencia: Germania.

LÓPEZ PACHECO, J. (2013) *Entre los poetas míos... (Colección antológica de poesía social)*, vol. 23, Biblioteca Virtual Omegalfa.

LÓPEZ SALINAS, A. (1959). *La mina*. Madrid: Akal, 2013.

LÓPEZ SALINAS, A. (1962). *Año tras año*. París: Ruedo Ibérico.

LÓPEZ SALINAS, A. y ALFAYA, J. (1977). *Viaje al país gallego*. Barcelona: Península.

LÓPEZ SALINAS, A. (1977). *La alianza de las fuerzas del trabajo y de la cultura*. Zaragoza: Forma.

LÓPEZ SALINAS, A. (2011). «Palabras de un tiempo pasado». *Revista de crítica literaria marxista*, núm. 5 (2011), pp. 7-11. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3869452>.

LORIGA, R. (1992). *Lo peor de todo*. Madrid: Alfaguara, 2008.

LORIGA, R. (1993). *Héroes*. Barcelona: Plaza & Janés.

LORIGA, R. (2019). *Sábado, domingo*. Madrid: Alfaguara.

LOTMAN, I. M. (1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal, 2011.

LOUIS, E. (2019). *Quién mató a mi padre*. Barcelona: Salamandra.

LUKÁCS, G. (1916). *Teoría de la novela*. Barcelona: Debolsillo, 2016.

LUKÁCS, G. (1955). *Problemas del realismo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1966.

- LUKÁCS, G. (1966). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1973.
- LYTRA, D. (1980). «*Gran Sol*, novela del mar». *Boletín AEPE*, número 23, pp. 27-31.  
Recuperado de:  
[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/boletin\\_23\\_13\\_80/boletin\\_23\\_13\\_80\\_05.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_23_13_80/boletin_23_13_80_05.pdf).
- LYTRA, D. (ed.) (1984). *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*. Madrid: Seleccioncs Austral / Espasa-Calpe.
- MACHADO, A. (1936). *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Madrid: Castalia, 1972.
- MAETERLINCK, M. (1901). *La vida de las abejas*. Barcelona: Ariel, 2018.
- MAETERLINCK, M. (1927). *La vida de los termes (Comejenes u hormigas blancas)*. Madrid: Austral, 1967.
- MAETERLINCK, M. (1930). *La vida de las hormigas*. Barcelona: Ariel, 2018.
- MAGRINYÀ, L. (2000). *Los dos Luises*. Barcelona: Anagrama.
- MANJÓN, D. (2019). «Veraneo fatal. Una lectura de “Tormenta de verano” (1962) de Juan García Hortelano». *El Ministerio de Ctxt* (19 de julio de 2019). Recuperado de:  
<https://ctxt.es/es/20190717/Culturas/27435/garcia-hortelano-chirbes-aldecoa-david-manjon.htm>.
- MANJÓN, D. (2020). «Évole en la Isla Mínima. A propósito de “Por el río abajo” (1966) de Alfonso Grosso y Armando López Salinas». *El Ministerio de Ctxt* (4 de diciembre de 2020).  
Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20201201/Culturas/34368/por-el-rio-abajo-alfonso-grosso-armando-lopez-salinas-david-manjon.htm>.
- MANKELL, H. (1973). *El hombre de la dinamita*. Barcelona: Tusquets, 2018.
- MARCUSE, H. (1964). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona, Austral, 2016.

- M<sup>a</sup> DE LERA, Á. (1960). *Los olvidados*. Madrid: Castalia, 2004.
- M<sup>a</sup> DE LERA, Á. (1960). *Bochorno*. Madrid: Aguilar.
- M<sup>a</sup> DE LERA, Á. (1965). *Tierra para morir*. Madrid: Aguilar.
- M<sup>a</sup> DE LERA, Á. (1965). *Con la maleta al hombro*. Madrid: Editora Nacional.
- M<sup>a</sup> DE LERA, Á. (1973). *Se vende un hombre*. Barcelona: Planeta, 1981.
- M<sup>a</sup> DE LERA, Á. (1978). *Hemos perdido el sol. La novela de los trabajadores españoles en Alemania*. Barcelona: Argos Vergara.
- MARÍAS, J. (2006). «Instrucciones a los sirvientes». *El País Semanal* (15 de enero de 2006). Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2006/01/15/eps/1137310020\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/01/15/eps/1137310020_850215.html).
- MARÍAS, J. (2 de octubre de 2008). *Javier Marías en diálogo con Manuel Rodríguez Rivero*. Segunda y última sesión, dentro del ciclo 'Poética y narrativa: Javier Marías', tras la conferencia *La pérdida paulatina de la irresponsabilidad* pronunciada por el propio Marías el martes, 30 de septiembre de 2008. Recuperado de: <https://canal.march.es/es/colección/javier-marias-javier-marias-dialogo-con-manuel-rodriguez-rivero-21655>.
- MARISCAL J. M y PARDO, C. (eds.) (2003). *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI* [Prólogo de Luis García Montero y epílogo de Juan Carlos Rodríguez]. Madrid: Visor.
- MARRERO HENRÍQUEZ, J. M. (1994). *Documentación y lirismo en la narrativa de Ignacio Aldecoa* (Tesis doctoral). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe.
- MARSAL, J. F. (1979). *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*. Barcelona: Península.
- MARSÉ, J. (1960). *Encerrados con un solo juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- MARSÉ, J. (1966). *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Debolsillo, 2010.

MARSÉ, J. (2014). «Evocación de Juan García Hortelano con un gin-tonic». *Campo de Agramante. Revista de literatura*, número 21 (otoño-invierno 2014), pp. 19-21. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-21-otono-invierno-2014/>.

MARTÍ FONT, J. M. (3 de marzo de 2012). «Un canon de la narrativa en español». *El País*. Recuperado de: <https://www.anagrama-ed.es/view/11523/Goytisolo%20NH%20500%20-%20El%20País.pdf>.

MARTÍ GÓMEZ, J. (1995). *La España del estraperlo (1936-1952)*. Barcelona: Planeta.

MARTÍN GAITE, C. (1947). «La barca nevada». *Trabajos y días. Revista universitaria*, año II, número 5 (Salamanca, enero – febrero de 1947).

MARTÍN GAITE, C. (1972). *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siruela, 2017.

MARTÍN GAITE, C. (1973). *La búsqueda de interlocutor*. Madrid: Siruela, 2021.

MARTÍN GAITE, C. (1978). *Cuentos completos*. Madrid: Alianza, 2012.

MARTÍN GAITE, C. (1994). *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*. Madrid: Siruela, 2006.

MARTÍN GAITE, C. (8 de noviembre de 1994). *Esperando el porvenir*. Primera sesión del ciclo de conferencias ‘Ignacio Aldecoa y su tiempo’ celebrado en la Fundación Juan March (Madrid) con motivo del XXV aniversario del escritor. Recuperado de: <https://canal.march.es/es/colección/ignacio-aldecoa-su-tiempo-esperando-porvenir-20537>.

MARTÍN GAITE, C. (10 de noviembre de 1994). *De lo abierto a lo cerrado*. Segunda sesión del ciclo de conferencias ‘Ignacio Aldecoa y su tiempo’ celebrado en la Fundación Juan March (Madrid) con motivo del XXV aniversario del escritor. Recuperado de: <https://canal.march.es/es/colección/ignacio-aldecoa-su-tiempo-abierto-cerrado-20539>.

MARTÍN GAITE, C. (15 de noviembre de 1994). *Melodías de arrabal*. Tercera sesión del ciclo de conferencias ‘Ignacio Aldecoa y su tiempo’ celebrado en la Fundación Juan March (Madrid)

con motivo del XXV aniversario del escritor. Recuperado de:  
<https://canal.march.es/es/colección/ignacio-aldecoa-su-tiempo-melodias-arrabal-20542>.

MARTÍN GAITE, C. (17 de noviembre de 1994). *Vivir y representar*. Cuarta y última sesión del ciclo de conferencias 'Ignacio Aldecoa y su tiempo' celebrado en la Fundación Juan March (Madrid) con motivo del XXV aniversario del escritor. Recuperado de:  
<https://canal.march.es/es/colección/ignacio-aldecoa-su-tiempo-vivir-representar-20543>.

MARTÍN GAITE, C. (2002). *Cuadernos de todo*. Barcelona: Círculo de lectores.

MARTÍN NOGALES, J. L. (1984). *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Madrid: Cátedra.

MARTÍN NOGALES, J. L. (2018). «El 15 de noviembre murió Ignacio Aldecoa». *Zenda. Autores, libros y compañía* (15 de noviembre de 2018). Recuperado de:  
<https://www.zendalibros.com/el-15-de-noviembre-murio-ignacio-aldecoa/>.

MARTÍN SANTOS, L. (1962). *Tiempo de silencio*. Barcelona, Seix Barral, 1965.

MARTÍN SORIANO, M. (2014). «Revuelto sobre su huella. *Tormenta de verano*, la pintura y los malos espejos». *Campo de Agramante. Revista de literatura*, número 21 (otoño-invierno 2014), pp. 67-79. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-21-otono-invierno-2014/>.

MARTÍNEZ, L. (15 de abril de 2023). «El cine español sigue siendo oficio de privilegiados». *El Mundo*. Recuperado de:  
<https://amp.elmundo.es/cultura/cine/2023/04/15/64397536e4d4d8f8248b45a9.html>.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M. (1985). *La novela española entre 1939 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia.

MARTÍNEZ DE SALAZAR, Á. (1996). *Ignacio Aldecoa: el joven que sabía contar historias*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.

MATEOS, A. (ed.) (2008). *La España de los cincuenta*. Madrid: Eneida.

MATHIEU, N. (2018). *Sus hijos después de ellos*. Madrid: Adn, 2018.

- MATUTE, A. M. (1959). *Primera memoria*. Barcelona: Destino, 1982.
- MAUGHAM, R. (1948). *El sirviente*. Madrid: Cabaret Voltaire.
- MCCOURT, F. (1999). *Lo es*. Madrid: Maeva.
- MEDA, D. (1998). *El trabajo. Un valor en peligro de extinción*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- MEDEL, E. (2020). *Las maravillas*. Barcelona: Anagrama.
- MEDIO, D. (1953). *Nosotros, los Rivero*. Barcelona: Destino, 2003.
- MEDIO, D. (1956). *Funcionario público*. Barcelona: Destino.
- MEDIO, D. (1961). *Diario de una maestra*. Barcelona: Orbis, 1984.
- MELVILLE, H. (1851). *Moby Dick*. Barcelona: Penguin Clásicos, 2015.
- MELVILLE, H. (1853). *Bartleby, el escribiente*. Madrid: Nórdica, 2014.
- MESTRE, J. (2014). *Made in Spain*. Barcelona: Caballo de Troya.
- MEYER, P. (2009). *El valle del óxido*. Barcelona: Literatura Random House.
- MOLINERO, C. e YSÀS, P. (1998). *Productores disciplinados y minorías subversivas. Clase obrera y conflictividad laboral en la España franquista*. Madrid: Siglo XXI.
- MONTEJO GURRUCHAGA, L. (2004). «Alfonso Grosso y la literatura de viajes de los años sesenta: dos miradas a las tierras andaluzas». *Philologia hispalensis. Facultad de Filología (Universidad de Sevilla)*, volumen 18, número 1, pp. 109-122. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1414654>.
- MONTEJO GURRUCHAGA, L. (2006). «Alfonso Grosso y el realismo social. Dos novelas de los inicios de los años sesenta». *Archivum. Revista de Filología. Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Oviedo)*, número 56, pp. 205-231. Recuperado de: <https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/article/view/56>.
- MONTEJO GURRUCHAGA, L. (2009). «La narrativa de Armando López Salinas: realismo crítico contra censura». *Estudios Humanísticos. Filología (Universidad de León)*, número 31, pp. 159-184. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3338687>.

- MONTERO, I. (1970). «[Polémica.] Acotaciones a una mesa redonda (Respuestas a Juan Benet y defensa apresurada del realismo)». *Cuadernos para el diálogo*, número extraordinario XXIII: *Literatura española a treinta años del siglo XXI* (diciembre de 1970), p. 65.
- MONTES, J. (12 de septiembre de 2022). «¿Quién no habría querido vivir en el Madrid de Javier Marías?». *Eldiario.es*. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/cultura/no-habria-querido-vivir-madrid-javier-marias\\_129\\_9307800.html](https://www.eldiario.es/cultura/no-habria-querido-vivir-madrid-javier-marias_129_9307800.html).
- MORADIELLOS, E. (2000). *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis.
- MORÁN, F. (1958). *También se muere el mar*. Barcelona: Plaza y Janés, 1983.
- MORÁN, F. (1971). *Novela y semidesarrollo*. Madrid: Taurus.
- MORÁN, F. (1971). *Explicación de una limitación (Novela realista española años 50)*. Madrid: Taurus.
- MORRIS, W. (2013). *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- MORRIS, W. (2016). *La Era del Sucedáneo y otros textos contra la civilización*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- MORUNO, J. (2015). *La fábrica del emprendedor. Trabajo y política en la empresa-mundo*. Madrid: Akal.
- MORUNO, J. (2018). *No tengo tiempo. Geografías de la precariedad*. Madrid: Akal.
- MOSHFEGH, O. (2018). *Mi año de descanso y relajación*. Madrid: Alfaguara.
- MUMFORD, L. (1970). *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2013.
- MUÑIZ, C. (1961). Edición digital de *El tintero* a partir de *Teatro escogido* (2005). Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 259-346. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-tintero—1/>.
- MUÑIZ, M. (1963). *La paga*. Oviedo: Richard Grandio.
- MUÑIZ, M. (1968). *La huelga*. Barcelona: Garbo.

DE MUÑOZ, M. B. (1985). «*La hoja de parra* de Jesús López Pacheco y la novela de los últimos veinte años». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, número 10 (1), pp. 89-97. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/27762415>.

MUÑOZ, P. (2017). «Diario de un trabajador temporal». *Ctxt*, número 100 (enero de 2017). Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20170118/Culturas/10680/campana-de-Navidad-contrato-precariado-jugueteria.htm>.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Obra destacada de la colección. Estampa popular*. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/colección/proyectos-investigacion/estampa-popular>.

NAREDO, J. M. (2004). *La evolución de la agricultura en España (1940-2000)*. Granada: Editorial Universidad de Granada (EUG).

NAVARRO, E. (2014). *La trabajadora*. Barcelona: Literatura Random House.

NAVARRO, E. (14 de enero de 2023). «El trabajo: salvación y condena». *ABC*. Recuperado de: <https://www.abc.es/opinion/elvira-navarro-trabajo-salvacion-condena-20230114025350-nt.html>.

NERUDA, P. (1950). *Canto general*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

NEUFFER, L. (2012). «La reflexión metaliteraria en *Gramática parda* de Juan García Hortelano», pp. 203-204, en Álvarez M., J. González Gil, A. y Kunz, M. (eds.). (2012). *Metanarrativas hispánicas*. Zürich: LIT.

NIETO, R. (1957). *La tierra*. Madrid: Ágora.

NIETO, R. (1958). *Los desterrados*. Barcelona: Rocas.

NIETO, R. (1959). *La fiebre*. Madrid: CID.

NIETO, R. (1961). *El sol amargo*. Madrid: CID.

NIETO, R. (1962). *La patria y el pan*. Barcelona: Seix Barral.

NIETO, R. (1963). *La cala*. Madrid: A. U. L. A.

- NIETO, R. (1964). *Vía muerta*. Madrid: Horizonte.
- NIETO, R. (1971). *La señorita B*. Madrid: Dilema, 2004.
- DE NORA, E. (1970). *La novela española contemporánea*, vol. III. Madrid: Gredos.
- NOTHOMB, A. (1999). *Estupor y temblores*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- NÚÑEZ, A. (1966). «Encuentro con Armando López Salinas». *Ínsula*, número 230 (enero de 1966).
- O'DELL, T. (2003). *La fiebre del carbón*. Madrid: Siruela.
- OLIART, A. (1990). «Carlos Barral: el hombre y el escritor (Recuerdos y consideraciones)». *Revista de Occidente*, números 110-111 (julio-agosto de 1990), pp. 51-56.
- OLIN WRIGHT, E. (2018). *Comprender las clases sociales*. Madrid: Akal.
- OLMO, L. (1958). *Ayer, 27 de octubre*. Barcelona: Destino.
- OLMOS, A. (19 de septiembre de 2011). *La mano invisible, de Isaac Rosa*. Recuperado de: <https://lectormalherido.wordpress.com/2011/09/19/la-mano-invisible-de-isaac-rosa/>.
- OLMOS, A. (15 de mayo de 2023). «Ni tú ni nadie sabe quién es Antonio Ferrer». *El Confidencial*. Recuperado de: [https://www.elconfidencial.com/cultura/2023-05-15/nadie-sabe-quien-es-antonio-ferres\\_3628507/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2023-05-15/nadie-sabe-quien-es-antonio-ferres_3628507/).
- ORDOÑEZ, M. (19 de septiembre de 2012). «De mis archivos: Un paseo con Marsé (1ª parte) – 1993». *Bulevares periféricos (El País)*. Recuperado de: <https://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2012/09/de-mis-archivos-un-paseo-con-mars%C3%A9-1%C2%AA-parte-1993.html>.
- ORDOÑEZ, M. (26 de septiembre de 2012). «De mis archivos: Un paseo con Marsé (2ª parte) – 1993» *Bulevares periféricos (El País)*. Recuperado de: <https://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2012/09/de-mis-archivos-un-paseo-con-mars%C3%A9-2%C2%AA-parte-1993.html>.
- OREJUDO, A. (2018). *Grandes éxitos*. Barcelona: Tusquets.

- ORTEGA Y GASSET, J. (1925). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Espasa, 1999.
- ORWELL, G. (1933). *Sin blanca en París y Londres*. Barcelona: Debolsillo, 2016.
- ORWELL, G. (1954). *A collection of essays*. Garden City, NY: Doubleday Anchor.
- OSKAM, J. (1991). «Novela social y prensa crítica: revisión de una hipótesis». *Anuario de estudios filológicos*. Vol. 14 (pp. 335-344). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58728>.
- OWOLADE, T. (18 de diciembre de 2022). «A rich life in the UK's creative industries is a long shot if you are born poor». *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/dec/18/uk-creative-industries-low-pay-job-insecurity-diverse-poor>.
- OZICK, C. (2016). *Metáfora y memoria. Ensayos reunidos*. Buenos Aires: Maldulce.
- PACHECO, A. (2019). *Listas, guapas, limpias*. Barcelona: Caballo de Troya.
- PALLS, B. P. (1973). «El tiempo en *Ocho, siete, seis* de Ferrer». *Cuadernos hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica* (277-278), pp. 196-215. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-tiempo-en-ocho-siete-seis-de-antonio-ferrer-932253/>.
- PARDO, J. L. (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- PARRA, J. A. (1965). *Tren minero*. París: Librairie du Globe, 1965.
- PARRA, N. (1983). *Poesía política*. Barcelona: Bruguera.
- PATO, I. (2020). «Relato y conflicto. Por Belén Gopegui y David Becerra Mayor». *Apuntes de clase (La marea)* (3 de enero de 2020). Recuperado de: <https://apuntesdeclase.lamarea.com/analisis/relato-y-conflicto-por-belen-gopegui-y-david-becerra-mayor/>.

- PAVESE, C. (1936/1943). *Trabajar cansa*. Seguido de *El oficio de poeta* y *A propósito de algunos poemas no escritos todavía*. Madrid: Visor, 2018.
- PEACE, D. (2004). *GB84*. Gijón: Hoja de lata.
- PENN, I. (2009). *Small Trades*. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum.
- PEREDA, R. M. (12 de julio de 1979). «Juan García Hortelano: “*Los vaqueros en el pozo* no es radicalmente distinta a mis otras novelas». *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1979/07/12/cultura/300578406\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1979/07/12/cultura/300578406_850215.html).
- PEREDA, R. M. (1984). *El gran momento de Juan García Hortelano*. Madrid: Anjana Ediciones.
- PÉREZ ANDÚJAR, J. (2011). *Paseos con mi madre*. Barcelona: Tusquets.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1878). *Marianela*. Madrid: Cátedra, 2009.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1884). *La de Bringas*. Madrid: Cátedra, 2006.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1888). *Miau*. Barcelona: Austral, 2020.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1897). *La sociedad presente como materia novelable*. Madrid: Real Academia Española / Biblioteca nueva, 2013.
- PÉREZ VEGA, D. (2021). *Esto no es Bambi*. Sevilla: Maclelin y Parker.
- PESSOA, F. (1982). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado, 2013.
- PINILLA, R. (1977). *Antonio B... “el rojo”, ciudadano de tercera*. Bilbao: Albia Literaria, 1977.
- POLANYI, K. (1944). *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico*. Barcelona: Virus, 2016.
- PONTHIUS, J. (2021). *Desde la línea*. Madrid: Siruela.
- POWELL, M. (1968). *En el piso de abajo. Memorias de una cocinera inglesa de los años 20*. Madrid: Alba, 2013.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2014). «*Nuevas amistades: crítica de una nueva clase social*». *Campo de Agramante. Revista de literatura*, número 21 (otoño-invierno 2014), pp. 49-57. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-21-otono-invierno-2014/>.

- PRESTON, P. (1977). *España en crisis: la evolución y la decadencia del régimen de Franco*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, C. (ed.) (2004). *IKE. Retales de la reconversión. Trabajo femenino y conflicto social en la industria textil asturiana*. Madrid: Ladinamo libros.
- PRUNETTI, A. (2020). *Amianto*. Gijón: Hoja de lata.
- PUÉRTOLAS, A. (2016). *El grupo. 1964-1974*. Barcelona: Anagrama.
- RANCIÈRE, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- RANCIÈRE, J. (1981). *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- RANCIÈRE, J. (2016). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Madrid: Casus Belli.
- RAVN, O. (2023). *Los empleados*. Barcelona: Anagrama.
- READ, H. (1934). *Art and industry: the principles of industrial design*. Bloomington: Indiana University Press, 1953.
- REIG, R. (2014). «El gran momento de Juan García Hortelano». *Campo de Agramante. Revista de literatura*, número 21 (otoño-invierno 2014), pp. 31-34. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-21-otono-invierno-2014/>.
- RENDUELES, C. (2015). *Capitalismo canalla. Una historia personal del capitalismo a través de la literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- RENDUELES, C. (2016). *En bruto. Una reivindicación del materialismo histórico*. Madrid: Catarata.
- RICO, F. (1970). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- RICO, F. (316oord...) (1979). *Historia y crítica de la literatura española*. (Vol. 8, tomo 2: Época contemporánea, 1939-1975: primer suplemento / Santos Sanz Villanueva). Madrid: Crítica.
- RIERA, C. (1988). *La Escuela de Barcelona*. (XVI Premio Anagrama de Ensayo). Barcelona: Anagrama.
- RIEZU, M. D. (2022). *Agua y jabón. Apuntes sobre elegancia involuntaria*. Barcelona: Anagrama.

- RÍOS, J. (1983). *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Barcelona: Círculo de lectores.
- DE RIQUER, B. (2010). *La dictadura de Franco*, en Fontana, J. y Villares, R. (dirs.), *Historia de España*. Barcelona: Crítica / Marcial Pons, vol. 9.
- RISCO, A. (1985). «El realismo en las novelas de Jesús López Pacheco». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, número 10 (1), pp. 75-81. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/27762413>.
- ROBBE-GRILLET, A. (1957). *La celosía* Barcelona: Barral, 1965.
- RODERO, J. J. (1966). *El sol no sale para todos*. Barcelona: Plaza y Janés.
- RODRÍGUEZ, C. (1953). *Don de la ebriedad*. Madrid: Ediciones RIALP S. A. (colección Adonáis).
- RODRÍGUEZ, C. (2015). *Poesía completa (1953-1991)*. Barcelona: Austral.
- RODRÍGUEZ, J. (2011). «Novelistas españoles del siglo XX: Ignacio Aldecoa». *Boletín Informativo de la Fundación Juan March* (8 de noviembre de 2011). Recuperado de: <http://web.archive.org/web/20111108053952/http://www.march.es/publicaciones/pasadas/ensayos/pdf/ialdecoa.pdf>.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1991). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1994). *La literatura del pobre*. Granada: Comares.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2001). *La norma literaria*. Madrid: Debate.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.
- RODRÍGUEZ, J. (2008). *Cultivos*. Barcelona: Random House Mondadori.
- RODRÍGUEZ MARCOS, J. (12 de julio de 2008). «La berza y la ‘coca-cola’». *Babelia (El País)*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215820216\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215820216_850215.html).
- RODRÍGUEZ MARCOS, J. (9 de febrero de 2020). «Antonio Gamoneda: “Todo hambriento es un microeconomista”». *Babelia (El País)*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2020/02/07/babelia/1581091598\\_442947.html](https://elpais.com/cultura/2020/02/07/babelia/1581091598_442947.html).

- RODRÍGUEZ MARCOS, J. (9 de mayo de 2021). «Muere el escritor José Manuel Caballero Bonald a los 94 años». *El País*. Recuperado de: <https://elpais.com/cultura/2021-05-09/muere-el-poeta-jose-manuel-caballero-bonald-a-los-94-anos.html>.
- ROJO, J. A. (4 de diciembre de 2017). «Rafael Sánchez Ferlosio: “No estoy de acuerdo con todo lo que he escrito en mi vida”». *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2017/12/03/actualidad/1512328224\\_696887.html](https://elpais.com/cultura/2017/12/03/actualidad/1512328224_696887.html)
- ROMA, V. (2017). *El enfermero de Lenin*. Cáceres: Periférica.
- ROMA, V. (2022). *El capitalista simbólico*. Cáceres: Periférica.
- ROMERO, L. (1951). *La noria*. Barcelona: Círculo de lectores, 1971.
- ROMERO, P. G. (2021). *Los dineros. Apuntes para un proyecto de diccionario de economía política (1992-2005)*. Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias.
- ROSA, I. (2004). *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral.
- ROSA, I. (2011). *La mano invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- ROSA, I. (2014). «García Hortelano (un diálogo)». *Campo de Agramante. Revista de literatura*, número 21 (otoño-invierno 2014), pp. 41-46. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-21-otono-invierno-2014/>.
- ROSA, I. (2018). *Feliz final*. Barcelona: Seix Barral.
- ROSA, I. (18 de noviembre de 2022). «Un sábado con mi hija en Cuelgamuros, ese lugar antes conocido como el Valle de los Caídos». *Eldiario.es*. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/sociedad/sabado-hija-cuelgamuros-lugar-conocido-valle-caidos\\_1\\_9716507.html](https://www.eldiario.es/sociedad/sabado-hija-cuelgamuros-lugar-conocido-valle-caidos_1_9716507.html).
- DE LA ROSA, J. M. (2005). *Alfonso Grosso o el milagro de la palabra*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

- RUBIO, F. (1990). «Eclipse del poeta Carlos Barral». *Revista Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, número 523-524, dedicado a el grupo poético «Escuela de Barcelona» (julio-agosto 1990), pp. 22-23.
- RUBIO, I. (1985). «Lucha por la respiración de Jesús López Pacheco». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, número 10 (1), pp. 75-81. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/27762417>.
- SACCOMANNO, G. (2010). *El oficinista*. Barcelona: Seix Barral.
- SAN BASILIO, F. (2006). *Curso de Librería*. Barcelona: Caballo de Troya.
- SAN BASILIO, F. (2010). *Mi gran novela sobre La Vaguada*. Barcelona: Caballo de Troya.
- SAN BASILIO, F. (2012). *El joven vendedor y el estilo de vida fluido*. Madrid: Impedimenta.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (1956). *El Jarama*. Barcelona: Destino, 2004.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (1951). *Industrias y andanzas de Alfanbuí*. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (1986). *Homilía del ratón*. Madrid: Ediciones El País.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (1997). *La forja de un plumífero*. Madrid: Fnac, 2004.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (1997). «La forja de un plumífero». *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, número 31 (revista trimestral, invierno).
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (2003). *Non olet*. Barcelona: Destino.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (2019). *De algunos animales. Bestiario ilustrado (con ilustraciones de «La vida de los animales» de Alfred Brehm)*. Barcelona: Literatura Random House.
- SANTAMARÍA, A. (2016). *Paradojas de lo cool. Arte, literatura, política*. Santander: La vorágine.
- SANTAMARÍA, A. (2018). *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo*. Madrid: Akal.
- SANTAMARÍA, A. (2023). *Barrio Venecia. Casi una historia obrera*. Madrid: Lengua de Trapo.
- SANTONJA, G. (1979). *La novela proletaria (1932-1933)*, tomos I y II. Madrid: Editorial Ayuso.
- SANZ, M. (2003). *Animales domésticos*. Barcelona: Destino.

- SANZ, M. (2014). *No tan incendiario*. Cáceres: Periférica.
- SANZ, M. (2014). «Una lectura de *Nuevas amistades*». *Campo de Agramante. Revista de literatura*, número 21 (otoño-invierno 2014), pp. 35-40. Recuperado de:  
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-21-otono-invierno-2014/>
- SANZ, M. (17 de diciembre de 2018). «Trabajadora». *El País*. Recuperado de:  
[https://elpais.com/elpais/2018/12/11/opinion/1544530927\\_551924.html](https://elpais.com/elpais/2018/12/11/opinion/1544530927_551924.html).
- SANZ, M. (2023). *Persianas metálicas que bajan de golpe*. Barcelona: Anagrama.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1982). *Historia de la novela social española (1942-75)*, (2 vols.). Madrid: Alhambra.
- SANZ VILLANUEVA, S. (2010). *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*. Madrid: Gredos.
- SANZ VILLANUEVA, S. (2010). *Diez novelistas españoles de la posguerra. Siete olvidados y tres raros*. Madrid: Marenostrium.
- SANZ VILLANUEVA, S. (16 de junio de 2015). «Reivindicación de García Hortelano». *El Mundo*. Recuperado de:  
<https://www.elmundo.es/cultura/2015/06/16/557f4d4846163f7f038b4598.html>.
- SARTRE, J.-P. (1946). *Muertos sin sepultura*. Madrid: Alianza/Losada, 1998.
- SARTRE, J.-P. (1947). *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada, 1957.
- SARTRE, J.-P. (1966). *La infancia de un jefe*. Madrid: Alianza, 1994.
- SASTRE, A. (1953). *Escuadra hacia la muerte*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2022.
- SASTRE, A. (1958). «Arte como construcción». *Acento Cultural*, número 2, (2 de diciembre de 1958), pp. 63-66. Recuperado de:  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0z7m3>.
- SASTRE, A. (1966). *La taberna fantástica*. Madrid: Taurus, 1986.
- SASTRE, A. (1978). *Crítica de la imaginación*. Barcelona: Grijalbo.

- SEIDMAN, M. (2014). *Los obreros contra el trabajo. Barcelona y París bajo el Frente Popular*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- SENDER, R. J. (1953). *Réquiem por un campesino español*. Barcelona: Austral, 2010.
- SENDER, R. J. (1975). *El lugar de un hombre*. Barcelona: Destino.
- SENDÍN GARCÍA, M. Á. (2012). «El ferrocarril y los paisajes ferroviarios de la posguerra en la obra literaria de Ignacio Aldecoa». *Ería: Revista cuatrimestral de Geografía (Universidad de Oviedo)*, n° 89, pp. -291-308. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4064105>.
- SENNETT, R. (1998). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, 2022.
- SENNETT, R. (2008). *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- SERRANO PLAJA, A. (1978). *El hombre y el trabajo*. Madrid: Escolar y Mayo, 2017.
- SILLITOE, A. (1951). *Sábado por la noche, domingo por la mañana*. Madrid: Impedimenta, 2011.
- SILLITOE, A. (1959). *La soledad del corredor de fondo*. Madrid: Impedimenta, 2013.
- SILLITOE, A. (1995). *La vida sin armadura. Una autobiografía*. Madrid: Impedimenta, 2014.
- SINCLAIR, U. (1905). *La jungla*. Madrid: Capitán Swing, 2012.
- SMITH, A. (1776). *La riqueza de las naciones*. Madrid: Alianza, 2001.
- SOBEJANO, G. (1970). *Novela española de nuestro tiempo (1940-1974). En busca del pueblo perdido*. Madrid: Mare Nostrum, 2005.
- SOBEJANO, G. (1977). «Sobre el arte descriptivo de Ignacio Aldecoa: *Con el viento solano*». Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2009. Recuperado de: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-el-arte-descriptivo-de-ignacio-aldecoa-con-el-viento-solano-0/html/02213334-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-el-arte-descriptivo-de-ignacio-aldecoa-con-el-viento-solano-0/html/02213334-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html).
- SOLDEVILA, I. (1980). *La novela desde 1936 [Historia de la literatura española actual 2]*. Madrid: Alhambra.

- SOLDEVILA, I. (1985). «Jesús López Pacheco (verídica “Novela del emigrante”)». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, número 10 (1), pp. 19-31. Recuperado de: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jesus-lopez-pacheco-veridica-novela-de-emigrante/html/2221c614-a0fe-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html#I\\_0](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jesus-lopez-pacheco-veridica-novela-de-emigrante/html/2221c614-a0fe-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0).
- SOMOLINOS, C. (2022). *Rojas las manos. Mujeres trabajadoras en la narrativa española contemporánea*. Granada: Comares.
- SOREL, G. (1908). *Reflexiones sobre la violencia*. Madrid: Alianza, 2005.
- SRNICEK, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- STEINBECK, J. (1939). *Las uvas de la ira*. Madrid: Cátedra, 2005.
- STENDHAL, H. B. (1830). *Rojo y negro*. Barcelona: Alba, 2014.
- STUART, D. (2020). *Historia de Shuggie Bain*. Madrid: Sexto Piso.
- STUART, D. (2023). *Un lugar para Mungo*. Barcelona: Random House.
- SUÁREZ CARREÑO, J. (1950). *Las últimas horas*. Barcelona: Destino, 1957.
- SUÁREZ CARREÑO, J. (1955). *Proceso personal*. Barcelona: Destino.
- SUEIRO, D. (1961). *La criba*. Barcelona: Seix Barral.
- SUEIRO, D. (1976). *La verdadera historia del Valle de los Caídos*. Madrid: Sedmay.
- SWIFT, J. (1731). *Instructions to servants (Instrucciones a los sirvientes)*. Richmond (Surrey): Oneworld Classics.
- TAMAMES, R. y RUEDA, A. (1960). *Estructura económica de España*. Madrid: Alianza, 2008.
- TAPPER, J. (10 de diciembre de 2022). «Huge decline of working class people in the arts reflects fall in wider society». *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/culture/2022/dec/10/huge-decline-working-class-people-arts-reflects-society>.
- TERUEL, J. 1943-1948. *Universidad de Salamanca. Ignacio Aldecoa*. Archivo Carmen Martín Gaité. Recuperado de: <http://archivomartingaité.com/>.

- TERUEL, J. 1948-1953. *Primeros años en Madrid. El grupo de Revista Española*. Archivo Carmen Martín Gaité. Recuperado de: <http://archivomartingaité.com/>.
- TERUEL, J. 1953-1970. *Rafael Sánchez Ferlosio*. Archivo Carmen Martín Gaité. Recuperado de: <http://archivomartingaité.com/>.
- TOOD, S. (2018). *El pueblo. Auge y declive de la clase obrera*. Madrid: Akal, 2019.
- TORNÉ, G. (2014). «El revival de la novela social». *El Estado Mental*, número 2 (junio de 2014). Recuperado de: <https://elestadomental.com/revistas/num2/el-revival-de-la-novela-social>.
- TOWNSON, N. (2009). *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*. Madrid: Siglo XXI.
- TRANSTRÖMER, T. (2011). *Deshielo a mediodía*. Madrid: Nórdica.
- TRESSELL, R. (1914). *Los filántropos en barapos*. Madrid: Capitán Swing, 2014.
- TRONCOSO DURÁN, D. (1985). *La narrativa de Juan García Hortelano*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- TUÑÓN DE LARA, M. (2000). *La España del siglo XX* (3 vols.). Madrid: Akal.
- UNZUÉ UNZUÉ, A. (2007). *La novela de José Manuel Caballero Bonald. Ficción y autoficción. Una aproximación semiótica* (Tesis doctoral). Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED.
- VV. AA. (1970). «[A treinta años del siglo XXI.] Mesa redonda sobre novela: J. Benet, J. M. Guelbenzu, J. M. Caballero Bonald, C. Martín Gaité, A. Martínez Menchén». *Cuadernos para el diálogo*, número extraordinario XXIII: *Literatura española a treinta años del siglo XXI* (diciembre de 1970), p. 45.
- VV. AA. (2007). *El realismo social en la literatura española. Homenaje a Juan García Hortelano*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- VV. AA. (2011). *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*. Madrid: TF Editores y Museo Reina Sofía.

- VV. AA. (2012). *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.
- VV. AA. (2013). *La oficina en The New Yorker. El trabajo en viñetas*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- VV. AA. (2020). *Bailar hasta morir. Breve historia de la pista de baile*. Valencia: Antipersona.
- del Valle-Inclán, R. M. (1920). *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- VARGAS LLOSA, M. (1988). «Una explosión sarcástica en la novela española». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, número 499-500, p. 46.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1997). *El escriba sentado*. Barcelona: Crítica.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1998). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Crítica.
- VEGA GARCÍA, R. (324oord.) (2002). *Las huelgas de 1962: hay una luz en Asturias*. Oviedo: Fundación Juan Muñoz Zapico / Gijón: Trea.
- VICENT, M. (2014). «García Hortelano, a corta distancia». *Campo de Agramante. Revista de literatura*, número 21 (otoño-invierno 2014), pp. 23-25. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-21-otono-invierno-2014/>.
- VICENT, M. (2 de junio de 2018). «Un escritor en el tiempo dorado. Una retrospectiva de Jesús Fernández Santos en el 30º aniversario de su muerte». *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2018/06/01/actualidad/1527854949\\_186876.html](https://elpais.com/cultura/2018/06/01/actualidad/1527854949_186876.html).
- VILANOVA, A. (1995). *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona: Lumen.
- VILLANUEVA, D. (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España/Espasa-Calpe.
- VOGEL, A. (2021). «Caballero Bonald: el poeta que amaba el flamenco». *Efe Eme. Diario de actualidad musical* (10 de mayo de 2021). Recuperado de: <https://www.efeeeme.com/caballero-bonald-el-poeta-que-amaba-el-flamenco/>.

- DELLA VOLPE, G. (1960). *Crítica del gusto*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- WALSER, R. (1900). *Desde la oficina*. Madrid: Siruela, 2016.
- WEBER, M. (1904). *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*. Madrid: Alianza, 2012.
- WEIL, S. (1951). *La condición obrera*. Madrid: Trotta, 2014.
- WILLIAMS, R. (1960). *Border Country*. Cardigan, Wales: Parthian Books, 2013.
- WILLIAMS, R. (1973). *El campo y la ciudad*. Barcelona: Paidós, 2001.
- WILLIAMS, R. (1977). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- WILLIAMS, R. (2022). *Cultura y política. Clase, escritura y socialismo*. Madrid: Lengua de Trapo.
- WILLIS, P. (1977). *Aprendiendo a trabajar. Cómo los chicos de clase obrera consiguen trabajos de clase obrera*. Madrid: Akal, 2017.
- YAGI, E. (2022). *Diario de un vacío*. Barcelona: Temas de hoy.
- ZAFRA, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* [45º premio Anagrama de Ensayo]. Barcelona: Anagrama.
- Zendalibros.com (2020). «Un poema inédito de Antonio Ferrer». *Zenda. Autores, libros y compañía* (9 de abril de 2020). Recuperado de: <https://www.zendalibros.com/un-poemas-inedito-de-antonio-ferres/>.
- ZOLA, É. (1885). *Germinal*. Madrid: Alianza, 2008.
- ZOLA, É. (1891). *Literatura y dinero*. Madrid: Trama, 2020.
- DE ZUNZUNEGUI, J. A. (1947). *La quiebra*. Madrid: Mayfe.
- DE ZUNZUNEGUI, J. A. (1952). *Esta oscura desbandada*. Madrid: Visor, 2005.
- DE ZUNZUNEGUI, J. A. (1960). *El mundo sigue*. Sevilla: El Paseo, 2021.
- ZÚÑIGA, J. E. (2011). *La trilogía de la guerra civil*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- ZUR MÜHLEN, H. (2021). *El rosal. Cuentos de badas para los niños de los trabajadores*. Madrid: Cabeza de Chorlito.

## FILMOGRAFÍA

DEL AMO, A. [director] (1951). *Día tras día* [película]. Altamira.

BALLO, T., JIMÉNEZ NÚÑEZ, M., TORRES, S. (2015). *Las Sinsombrero. Sin ellas la historia no está completa* [película]. Intropiamedia, Yolaperdona y RTVE. Recuperado de: <https://www.rtve.es/play/videos/las-sinsombrero/>

BARANTINI, P. [director] (2021). *Hierve (Boiling point)* [película]. Ascendant Films, Burton Fox Films, White Hot Productions, Three Little Birds Pictures, Alpine Films, Bromantics, Insight Media Fund, Matriarch Productions y Urban Way Productions.

BARDEM, J. A. y BERLANGA, L. G. [directores] (1951). *Esa pareja feliz* [película]. Altamira.

BARDEM, J. A. [director] (1955). *Muerte de un ciclista* [película]. Manuel J. Goyanes.

BARDEM, J. A. [director] (1956). *Calle Mayor* [película]. Manuel J. Goyanes y Serge Silberman.

BARDEM, J. A. [director] (1958). *La venganza* [película]. Suevia Films.

BARDEM, J. A. [director] (1977). *El puente* [película]. Arte 7 Producción.

BARDEM, J. A. [director] (1985). *Jarabo* [primer episodio de la serie *La huella del crimen*]. Pedro Costa Producciones Cinematográficas S. A. y RTVE.

BARTOLOMÉ, C. y BARTOLOMÉ J. J. [directores] (1983). *Después de... La historia de la transición española contada por gente de la calle (No se os puede dejar solos y Atado y bien atado)* [película en dos partes]. Producciones cinematográficas Ales S. A.

BERLANGA, L. G. [director] (1953). *Bienvenido, Mister Marshall* [película]. UNINCI.

BIBERMAN, H. J. [director] (1954). *La sal de la tierra* [película]. Paul Jarrico.

BOU GRASSO, S. [director] (2008). *El empleo* [película (cortometraje de animación)]. OpusBou.

BRIZÉ, S. [director] (2011). *Mademoiselle Chambon* [película]. TS Productions.

BRIZÉ, S. [director] (2015). *La ley del mercado* [película, primera entrega de su trilogía sobre el trabajo]. Arte France Cinéma y Nord-Ouest Films.

BRIZÉ, S. [director] (2018). *En guerra* [película, segunda entrega de su trilogía sobre el trabajo]. Nord-Ouest Films y France 3 Cinéma.

BRIZÉ, S. [director] (2021). *Un nuevo mundo* [película, tercera entrega de su trilogía sobre el trabajo]. Nord-Ouest Films, France 3 Cinéma, Canal+, Cine+, SofitVciné 7 y Cinéventure.

BUÑUEL, L. [director] (1961). *Viridiana* [película]. Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI) y Films 59.

BUÑUEL, L. [director] (1972). *El discreto en canto de la burguesía* [película]. Greenwich Film Productions, Jet Films y Dean Film. Productor: Alfredo Matas.

CAMUS, M. [director] (1963). *Young Sánchez* [película, adaptación del cuento de Ignacio Aldecoa]. Ignacio F. Iquino e IFI.

CAMUS, M. [director] (1965). *Con el viento solano* [película, adaptación de la novela homónima de Ignacio Aldecoa]. Francisco Molero y José Antonio Sáinz de Vicuña.

CAMUS, M. [director] (1984). *Los santos inocentes* [película, adaptación de la novela homónima de Miguel Delibes]. Julián Mateos.

CANTET, L. [director] (1999). *Recursos humanos* [película]. La Sept y Haut et Court.

CHAPLIN, C. [director] (1936). *Tiempos modernos* [película]. Charles Chaplin Productions.

CHÁVARRI, J. [director] (1976). *El desencanto* [película]. Elías Querejeta.

CLOUZOT, H.-G. [director] (1953). *El salario del miedo* [película]. Raymond Borderie.

COHEN, E. [directora]. *Quería dormir en paz* [película (cortometraje) basada en el relato de Ignacio Aldecoa]. Eguiluz Films.

COSTA-GAVRAS, C. [director]. *Arcadia (Le couperet)* [película]. Michèle Ray-Gavras.

CORTI, E. y RENDUELES, C. [directores] (2009). *Antonio Gamoneda. Escritura y alquimia* [película]. Círculo de Bellas Artes.

CRICHTON, C. [director] (1953). *Los apuros de un pequeño tren* [película]. Michael Balcon Productions, Ealing Studios y The Rank Organisation.

DALDRY, S. [director] (2000). *Billy Elliot* [película]. BBC Films.

DANIELS, G. [creador] (2005-2013). *The office* [serie]. Universal Television, Reveille Productions y Deedle-Dee Productions.

DARDENNE, J.-P. y L. [directores] (1992). *Je pense à vous* [película]. Hermanos Dardenne y Dirk Impens.

DARDENNE, J.-P. y L. [directores] (1996). *La promesa* [película]. Hermanos Dardenne, Jacqueline Pierreux y Luc Dardenne.

DARDENNE, J.-P. y L. [directores] (1999). *Rosetta* [película]. Jean-Pierre Dardenne, Laurent Pétin, Michèle Pétin, Arlette Zylberberg y Luc Dardenne.

DARDENNE, J.-P. y L. [directores] (2002). *El hijo* [película]. Radio Télévision Belge de la Communauté Française.

DARDENNE, J.-P. y L. [directores] (2014). *Dos días, una noche* [película]. Les Films du Fleuve, Archipel 35, BIM Distribuzione, Eyeworks, France 2 Cinéma, Radio Télévision Belge, Francophone y Belgaom.

EISENSTEIN, S. [director] (1925). *La huelga (Stachka)* [película]. Boris Mijin.

EISENSTEIN, S. [director] (1929). *La línea general* [película]. Sovkino.

EISENSTEIN, S. [director] (1937). *El prado de Bezbin* [película]. V. Babitski.

ELLIS, S. [director] (2006). *Cashback* [película]. Left Turn Films.

ERICE, V. [director] (1992). *El sol del membrillo* [película]. María Moreno P. C., Igeldo Zine Produktzioak y Euskal Media.

ERICE, V. [director] (2012). *Vidrios rotos (Apuntes para una película en Portugal)* [cortometraje documental sobre la fábrica textil Rio Vizela y su cierre; perteneciente a la película colectiva *Centro histórico* (dirigida por Víctor Erice junto a otros trabajos de Pedro Costa, Aki

Kaurismäki y Manoel de Oliveira convocados para el proyecto por la Fundación Ciudad de Guimarães)]. Globalstone RV Films y Nautilus Films. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=I5gdHHp3U4>.

ERICKSON, D. [creador] (2022). *Severance* [serie]. Endeavor Content y Red Hour.

FELLOWES, J. [creador] (2010). *Downton Abbey* [serie]. Carnival Films y Masterpiece.

Fernán Gómez, F. [director] (1963). *El mundo sigue* [película, basada en la novela homónima de Juan Antonio de Zunzunegui]. Ada Films.

FERRERI, M. [director] (1959). *El pisito* [película]. Documento Films.

FERRERI, M. [director] (1960). *El cochecito* [película]. Pere Portabella.

FORBES, L. y MANNERS, M. [directores] (2018). *In my skin* [serie]. Expectation Entertainment y BBC Three.

FORQUÉ, J. M. [director] (1967). *Las que tienen que servir*. Ágata Films.

GABRIEL, E. [director] (1997). *En la puta calle* [película]. A. T. P. I. P. Producciones y Trastorno Films.

GARCÍA BERLANGA, L. [director] (1961). *Plácido* [película]. Alfredo Matas.

G. MORALES, M. [director] (2011). *Aldecoa: la huida al paraíso* [película]. Volcano Films y Tuco Films.

GERMI, P. [director] (1956). *El ferroviario* [película]. De Laurentiis, Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC) y Ponti.

GIMÉNEZ PEÑA, J. [director] (2016). *Timecode* [película (cortometraje)]. Nadir Films y ECIR (Escola de Cinema de Reus).

GLAWOGGER, M. [director] (2005). *Workingman's death*. [película documental]. Pepe Danquart y Mirjam Quinte.

GUÉDIGUIAN, R. [director] (1998). *Marius y Jeannette* [película]. Agat Films y La Sept Cinéma.

GUÉDIGUIAN, R. [director] (2000). *¡Al ataque!* [película]. Gilles Sandoz, Michel Saint-Jean y Robert Guédiguian.

GUÉDIGUIAN, R. [director] (2000). *La ciudad está tranquila* [película]. Gilles Sandoz, Michel Saint-Jean y Robert Guédiguian.

GUÉDIGUIAN, R. [director] (2011). *Las nieves del Kilimanjaro* [película]. 20th Century Studios.

Hand, D. et alii. [directores] (1937). *Blancanieves y los siete enanitos (Snow White and the seven dwarfs)* [película de animación]. Walt Disney.

IVORY, J. (1993). *Lo que queda del día* [película, adaptación de la novela *Los restos del día* (1989) de Kazuo Ishiguro]. Merchant Ivory Productions.

JARMUSCH, J. [director] (2016). *Paterson* [película]. Amazon Prime Video, K5 Film, Le Pacte, Animal Kingdom e Inkjet Production.

JEWISON, N. [director] (1978). *F. I. S. T.: Símbolo de fuerza* [película]. Chateau Productions y Huron Productions Inc.

JONES, D. [director] (2009). *Moon*. Stuart Fenegan & Trudie Styler.

JOON-HO, B. [director] (2019). *Parásitos* [película]. Barunson E&A y CJ Entertainment.

KAURISMÄKI, A. [director] (1985). *Calamari Union* [película]. Villealfa Filmproductions.

KAURISMÄKI, A. [director] (1986). *Sombras en el paraíso* [película, primera entrega de 'La trilogía del proletariado']. Villealfa Filmproductions.

KAURISMÄKI, A. [director] (1987). *Hamlet se mete a hombre de negocios*. Villealfa Filmproductions.

KAURISMÄKI, A. [director] (1988). *Ariel* [película, segunda entrega de 'La trilogía del proletariado']. Aki Kaurismäki.

KAURISMÄKI, A. [director] (1990). *La chica de la fábrica de cerillas* [película, tercera entrega de 'La trilogía del proletariado']. Villealfa Filmproductions, Finnkino, Esselte Video, Svenska Filminstitutet.

KAURISMÄKI, A. [director] (1990). *Contraté a un asesino a sueldo* [película]. Aki Kaurismäki.

KAURISMÄKI, A. [director] (1996). *Nubes pasajeras* [película]. Aki Kaurismäki.

LABÓT, N. [director] (2018). *Su trabajo* [película]. Homemade Films, SENSE Production y Sister Productions.

LEDO, M. [directora] (2020). *Nación* [película]. Nós Productora Cinematográfica Galega S. L.

LEÓN DE ARANOA, F. [director] (2002). *Los lunes al sol* [película]. Elías Querejeta PC, Quo Vadis Cinéma, Eyescreen y TVG.

LEÓN DE ARANOA, F. [director] (2021). *El buen patrón* [película]. Reposado Producciones, Mediapro, RTVE, TV3 y MK2 Films.

LOACH, K. [director] (1969). *Kes* [película]. Woodfall Film Productions.

LOACH, K. [director] (1993). *Lloviendo piedras* [película]. Parallax Pictures.

LOACH, K. [director] (1998). *Mi nombre es Joe* [película]. Parallax Pictures y Road Movies Filmproduktion.

LOACH, K. [director] (2001). *La cuadrilla* [película]. Ulrich Felsberg y Rebecca O'Brien.

LOACH, K. [director] (2002). *Felices dieciséis* [película]. Rebecca O'Brien.

LOACH, K. [director] (2007). *En un mundo libre* [película]. Sixteen Films.

LOACH, K. [director] (2009). *Buscando a Eric* [película]. BiM Distribuzione.

LOACH, K. [director] (2016). *Yo, Daniel Blake* [película]. Why Not Productions y Wild Bunch.

LOACH, K. [director] (2019). *Sorry we missed you* [película]. Rebecca O'Brien.

LÓPEZ CARRASCO, L. [director] (2020). *El año del descubrimiento* [película]. LaCima Producciones.

LOSEY, J. [director] (1963). *El sirviente* [película]. Elstree Distributors y Springbok Productions.

MADER, R. [directora] (2003). *Struggle* [película]. Struggle Films y Amour Fou Filmproduktion.

- MACIÁN, D. [director] (2016). *La mano invisible* [película]. La mano invisible S. L. U. y Esperanto Producciones S. L.
- MARSH, J. y ATKINS, E. [creadores] (1971). *Upstairs, Downstairs (Arriba y abajo)* [serie]. John Hawksworth.
- MARTÍN PATINO, B. [director] (1961). *El noveno* [película]. Hermic Films.
- MARTÍN PATINO, B. [director] (1966). *Nueve cartas a Berta* [película]. Juan Miguel Lamet.
- MERCERO, A. [director] (1963). *Se necesita chico* [película]. Procusa y Domiziana Internazionale Cinematografica.
- MONICELLI, M. [director] (1963). *Los camaradas* [película]. Coproducción Italia-Francia-Yugoslavia: Lux Film, Vides Cinematográfica y Méditerranée Cinéma Production.
- MILESTONE, L. [director] (1939). *La fuerza bruta (de ratones y hombres)* [película]. United Artists.
- REISZ, K. [director] (1960). *Sábado noche, domingo mañana* [película, adaptación de la novela de Alan Sillitoe (1951) con guion de él mismo]. Woodfall Film Productions.
- MURNAU, F. W. [director] (1924). *El último* [película]. U. F. A.
- NIEVES CONDE, J. A. [director] (1951). *Surcos* [película]. Atenea Films.
- OTÉRO, M. [directora] (2010). *En nuestras manos* [película (documental)]. Archipel 33.
- OZORES, M. [director] (1983). *El currante* [película]. Ízaro Films.
- PETRI, E. [director] (1971). *La clase obrera va al paraíso* [película]. Euro International Film.
- PINHO, P. [director] (2017). *La fábrica de nada* [película]. Terratre Films.
- QUIRÓS, J. A. [director] (1999). *Pídele cuentas al rey* [película]. Enrique Cerezo P. C.
- RADUSKY, E. [director] (2019). *Planta permanente* [película]. Campo Cine y Salado Films.
- REBOLLO, J. [director] (2009). *La mujer sin piano* [película]. Avalon Productions S. L. y Lolita Films.
- RICHARDSON, T. [director] (1962). *La soledad del corredor de fondo* [película, adaptación del relato de Alan Sillitoe (1959), con guion de él mismo]. Tony Richardson.

ROMERO MARCHENT, J. L. [director] (1957). *Fulano y Mengano* [película, adaptación de la novela *Proceso personal* (1955) de José Suárez Carreño]. Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI).

ROQUET, C. [directora] (2021). *Libertad* [película]. Avalon P. C., Lastor Media y Bulletproof Cupid.

ROSSELLINI, R. [director] (1945). *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*) [película]. Giuseppe Amato, Ferruccio de Martino y Roberto Rossellini.

ROVIRA BELETA, F. [director] (1963). *Los Tarantos* [película]. Tecisa y Films R. B.

RUSSBACH, A. [director] (2018). *Señor Workaholic* [película]. Box Productions y Novak Production.

SAURA, C. [director] (1958). *Cuenca* [película]. Estudios Moro.

SAURA, C. [director] (1960). *Los golfos* [película]. Pere Portabella.

SCHLESINGER, J. [director] (1963). *Billy, el embustero* [película]. Vic Films Productions Ltd.

SCHRADER, P. [director] (1978). *Blue Collar* [película]. TAT Communications Company.

SCORSESE, M. [director] (1976). *Taxi Driver* [película]. Bill/Phillips e Italo/Judeo Productions.

DE SICA, R. [director] (1946). *El limpiabotas* (*Sciusià*) [película]. Giuseppe Amato y Paolo William Tamburella.

DE SICA, V. [director] (1948). *El ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*) [película]. Produzioni De Sica (con la financiación de Ercole Graziadei, Sergio Bernardi, Conde Cicogna).

DE SICA, V. [director] (1952). *Umberto D.* [película]. Rizzoli – De Sica – Amato.

SIMINIANI, E. L. [director] (2022). *Arquitectura emocional 1959* [película (cortometraje)]. Ainhoa Ramírez Lucendo, León Siminiani y María Herrera.

SIMÓN, C. [directora] (2022). *Alcarràs* [película]. Elastica Films, Avalon P. C., Vilaüt Films, Kino Produzioni, Movistar+, RTVE y TV3.

SOL, J. [director] (2006). *El taxista ful* [película]. TV3.

STORER, C. [creador] (2022). *The Bear* [serie]. FX Productions y Super Frog.

VON TRIER, L. [director] (2000). *Bailando en la oscuridad* [película]. Vibeke Windeløv.

VON TRIER, L. [director] (2006). *El jefe de todo esto* [película]. Zentropa.

VISCONTI, L. [director] (1948). *La tierra tiembla (La terra trema)* [película]. Salvo D'Angelo.

VISCONTI, L. [director] (1961). *Rocco y sus hermanos (Rocco e i suoi fratelli)* [película]. Goffredo Lombardo.

WALLOVITS, J. D. y GUAL, R. (2002). *Smoking Room* [película]. El Sindicato y Ovideo.

WILDER, B. [director] (1960). *El apartamento* [película]. B. Wilder, I. A. L. Diamond y Doane Harrison.

WOOD, S. [director] (1941). *El diablo burlado* [película]. Frank Ross y Norma Krasna.

## VÍDEOS

CANAL UNED EN LA 2 (RTVE). (29 de noviembre de 2013). Club de lectura: Juan Benet, 30 años después. Homenaje a Juan Benet en el 20 aniversario de su muerte. Recuperado de: <https://canal.uned.es/video/5a6f5bcdb1111f8f798b466f>.

CÍRCULO DE BELLAS ARTES (8 de junio de 2015). Luis Goytisolo: el papel del subconsciente en la escritura [Escuela SUR]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=ejLkeh\\_85Dw](https://www.youtube.com/watch?v=ejLkeh_85Dw).

GENERACIÓN DEL 27 (27 de julio de 2012). *Enrique Morente y Caballero Bonald*. Ciclo “Vidas cruzadas” organizado por el Centro Cultural Generación del 27 y la Diputación de Málaga, presentado por la poeta Aurora Luque. [Vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=nZsVOhkvy0w>.

LLAMAZARES, J. (1987). Programa dedicado al escritor Rafael Sánchez Ferlosio, aderezado con los juicios críticos sobre su obra de la mano de expertos en la misma, así como de recuerdos personales de los muchos amigos y testigos de su vida, para el programa ‘Tiempos modernos’ de RTVE (6 de febrero de 1987). Recuperado de: <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/tiempos-modernos-rafael-sanchez-ferlosio/2806795/>.

LOBATÓN, P. (1989). Entrevista al escritor Juan Goytisolo en Almería para el programa ‘Porquerencia’ de Canal Sur Televisión. Recuperado de: <http://blogs.canalsur.es/documentacionyarchivo/juan-goytisolo-premio-cervantes-y-el-compromiso-social/>.

PÁRAMO, J. A. (1971). «Santa Olaja de Acero», de la serie ‘Narraciones’ de Ignacio Aldecoa para RTVE (22 de noviembre de 1971). Recuperado de:

<https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/santa-olaja-acero/5801180/>.

PÁRAMO, J. A. (1974). «Caballo de pica», basado en el cuento de Ignacio Aldecoa, para RTVE (10 de diciembre de 1974). Recuperado de: <https://www.rtve.es/play/videos/cuentos-y-leyendas/cuentos-leyendas-caballo-pica/3377399/>.

SOLER SERRANO, J. (1976) [EDITRAMA (23 de mayo de 2020)]. Entrevista al editor y poeta Carlos Barral a cargo de Joaquín Soler Serrano para el programa ‘A fondo’ de RTVE (30 de octubre de 1976). Recuperado (edición completa y restaurada) de: <https://www.youtube.com/watch?v=elcUWPY7dIM>.

SOLER SERRANO, J. (1979) [EDITRAMA (19 de diciembre de 2020)]. Entrevista al escritor Jesús Fernández Santos a cargo de Joaquín Soler Serrano para el programa ‘A fondo’ de RTVE (10 de junio de 1979). Recuperado (edición completa y restaurada) de: <https://www.youtube.com/watch?v=9fPW0wYfsMI>.

SOLER SERRANO, J. (1979) [EDITRAMA (7 de marzo de 2021)]. Entrevista al escritor Juan García Hortelano a cargo de Joaquín Soler Serrano para el programa ‘A fondo’ de RTVE (2 de diciembre de 1979). Recuperado (edición completa y restaurada) de: [https://www.youtube.com/watch?v=UvK\\_Ljd2DdU](https://www.youtube.com/watch?v=UvK_Ljd2DdU).

SOLER SERRANO, J. (1981) [EDITRAMA (20 de diciembre de 2020)]. Entrevista a la escritora Carmen Martín Gaité a cargo de Joaquín Soler Serrano para el programa ‘A fondo’ de RTVE (6 de abril de 1981). Recuperado (edición completa y restaurada) de: [https://www.youtube.com/watch?v=KIZdfdmC\\_v4](https://www.youtube.com/watch?v=KIZdfdmC_v4).



