

**« DÉSHUMANISATION » ET « RÉHUMANISATION » DANS
LE ROMAN D'AVANT-GARDE ESPAGNOL : LE TOURNANT
POLITIQUE DE L'AVANT-GARDE OU LA CONSTRUCTION
DU « SUJET AGISSANT »**

**DEHUMANIZATION AND REHUMANIZATION IN THE
SPANISH VANGUARD NOVEL : THE AVANT-GARDE'S
POLITICAL TURNING POINT OR THE CONSTRUCTION OF
AN « ACTING SUBJECT »**

**DESHUMANIZACIÓN Y REHUMANIZACIÓN EN LA NOVELA
VANGUARDISTA ESPAÑOLA : LA INFLEXIÓN POLÍTICA DE
LA VANGUARDIA O LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO
COMPROMETIDO Y ACTIVO**

Grégory COSTE¹

Résumé

*Nous analysons ici les dernières évolutions du roman d'avant-garde espagnol, au moment où celui-ci entend dépasser les principes doctrinaux formulés par Ortega y Gasset, dans *La deshumanización del arte* (1925), pour embrasser le postulat d'une nécessaire « réhumanisation » de la littérature. Une telle « réhumanisation » correspond à la volonté d'inscrire le romanesque dans un emploi social et politique, aux fins de produire une authentique avant-garde, aventureuse sur le plan formel et révolutionnaire dans ses intentions politiques. Tenaillé entre l'esthétisme avant-gardiste et le militantisme du roman social, le roman « réhumanisé » peine à construire la figure d'un « sujet agissant » et thématise la problématique de l'engagement dans la littérature.*

Mots-clés : roman espagnol, avant-garde, déshumanisation, réhumanisation, José Díaz Fernández

Abstract

*We analyze here the latest evolutions of the Spanish Avant-Garde novel when it intends to go beyond the doctrinal principles formulated by Ortega y Gasset, in *La deshumanización del arte* (1925), to embrace the postulate of a necessary rehumanization of Literature. Such a rehumanization process corresponds to the desire to inscribe the novel in a social and political employment in order to produce a genuine Avant-Garde, adventurous on the formal level and revolutionary in its political intentions. The rehumanized novel, struggling between Avant-Garde aesthetics and the militancy of the social novel, seems however reluctant to construct the figure of an "acting subject" and thematizes the problematic of engagement in Literature.*

¹ gregorycoste@hotmail.com, Université de Reims Champagne-Ardenne, France.

Keywords : Spanish Novel, Avant-Garde, Dehumanization, Rehumanization, José Díaz Fernández

Resumen

*El presente análisis se centra en las postreras evoluciones de la novela vanguardista española, cuando ésta pretende superar los principios teóricos que formulara Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925) para acogerse al postulado de una necesaria rehumanización de la literatura. Dicho proceso rehumanizador responde a la voluntad de dotar la novela de una función social y política con el fin de dejar paso a una auténtica vanguardia, transgresora en sus módulos estéticos y revolucionaria en cuanto a sus intenciones políticas. Atrapada entre el esteticismo vanguardista y la militancia de la narrativa social, la novela rehumanizada se muestra algo reacia a la hora de construir la figura de un sujeto comprometido y activo, tematizando la problemática del compromiso en la literatura.*

Palabras clave : novela española, vanguardia, deshumanización, rehumanización, José Díaz Fernández

L'avant-garde espagnole est communément présentée comme un *continuum* historico-littéraire qui fait se succéder dans le temps une première option « déshumanisante », encadrée et encouragée par l'œuvre théorique maîtresse de José Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte*, 1925), avant que ne triomphe, dès l'orée des années 1930, un impératif de « réhumanisation » du roman, sous l'impulsion de l'ouvrage-manifeste de José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo* (1929).

Le mouvement de la « réhumanisation », lequel peut être défini comme la réintégration de la littérature dans une temporalité socialisée et dimensionnée par la vie humaine, se veut avant tout une réponse à l'agitation et à la passion politiques qui saisissent l'Espagne à la fin de la dictature du général Primo de Rivera et au début de la Seconde République espagnole. Les auteurs qui se placent sous sa bannière entendent corriger les défauts d'une avant-garde esthétique perçue comme imparfaite, obsolète, voire réactionnaire – déclarée élitiste et indifférentiste, « au-dessus de la mêlée » et simplement formelle – pour réaliser la synthèse de l'innovation esthétique et du progrès politique. Dans le discours théorique, l'avant-garde se scinde en deux, opposant une littérature *de vanguardia* jugée déclinante et, de fait, de plus en plus désertée, à une littérature *de avanzada*, triomphante dans les années 30 et promesse d'une pleine réalisation des objectifs libératoires propres à l'esprit avant-gardiste. Une telle évolution ne peut être comprise en dehors des conditions

sociohistoriques dans lesquelles émerge et évolue le roman avant-gardiste espagnol.

C'est sur le plan du sujet, compris comme une réalité romanesque ou actantielle, mais aussi morale et politique, que se manifeste le plus nettement l'inflexion qu'imprime le courant de la « réhumanisation » par rapport à celui de la « déshumanisation ». Dans le roman dit « déshumanisé », l'homme est envisagé comme l'objet à constituer, il est l'enjeu problématique et dramatique, qui se réalise sous la forme d'une subjectivité effective dans l'ordre de la création. Dans le roman « réhumanisé », l'homme est envisagé comme le sujet (moral) à instituer, il est l'enjeu éthique et politique qui se réalise sous la forme d'une objectivité se voulant effective dans l'ordre de la société.

La trajectoire de José Díaz Fernández, héraut de la « réhumanisation », illustre les rapports difficiles et, à certains égards, excluants entre l'avant-garde, aventure esthétique et éthique faite de liberté et d'insoumission, d'autonomie et de continuel repositionnement (toujours en avant), et les exigences d'un positionnement politique, d'un enracinement de parti qui ne vise plus qu'un seul but : la construction d'un sujet politique pleinement effectif, allégé de sa propre liberté, donc de ses doutes, de ses questionnements, au profit d'un idéal d'engagement révolutionnaire.

Le contexte politique de l'avant-garde romanesque espagnole

Loin de provoquer une levée de boucliers, le coup d'État militaire de Miguel Primo de Rivera, en septembre 1923, fut reçu avec une certaine apathie, voire avec complaisance et bienveillance, de la part de la société civile, des organisations politiques et des intellectuels. Pour beaucoup, le recours à un régime fort, à un « chirurgien de fer » (Joaquín Costa), apparaissait comme une urgence et une nécessité à l'extirpation des maux dont souffrait la société espagnole. Il importe donc de relever l'approbation tacite, parfois le soutien explicite, de nombreuses individualités du monde intellectuel, qui voyaient dans la dictature de Primo de Rivera l'héritière directe de l'élan *regeneracionista* de la fin du siècle dernier, la créditant de la capacité à détruire la vieille politique de la Restauration, à remplacer l'irrationalité et l'inefficacité du système *caciquil* par un État plus transparent et indépendant des grands intérêts, à éduquer les masses, à moderniser l'Espagne en l'alignant

sur les standards européens. Bien qu'elle n'éveillât, à proprement parler, ni ferveur ni enthousiasme, la dictature récemment installée eut le mérite d'attirer à elle l'intérêt et la confiance de beaucoup :

[...] De manera paulatina, Primo de Rivera siguió sumando adeptos. [...] Fueron muchos los que prácticamente le entregaron una letra en blanco al poder militar, bien por acción, bien por omisión, y ciertamente la casi romántica deportación de Unamuno a Fuerteventura con posterior fuga incluida, fue un episodio novelesco muy poco representativo de la actitud de los intelectuales españoles ante el directorio militar¹.

En dépit du contexte sombre de surveillance, de traque et de restriction des libertés, la dictature présenta deux visages, l'un menaçant, l'autre amène, ce qui en fait toute l'ambivalence et explique que les années 20 aient pu paraître « heureuses » (« los felices veinte »).

Quel que soit le fondement des critiques émises contre le bilan politique, social et économique de la dictature², il est un fait incontestable que durant l'intervalle 1923-1929 tous les indices étaient favorables à une modernisation accélérée de la société espagnole. Se sont mêlées dans le régime militaire de Primo de Rivera des caractéristiques clairement modernes (réformes administratives, développement des infrastructures, urbanisation, généralisation des loisirs de masse et des nouveaux moyens de transports et de communications) avec des réminiscences pré-modernes (suppression de la division des pouvoirs, absence de démocratie représentative, maintien de la prépondérance de l'Église dans l'éducation, militarisation de l'ordre public). Un tel contraste, en plus d'une certaine méprise sur la personnalité et les intentions de Primo de Rivera, sont à l'origine de la clémence avec laquelle fut reçue la dictature et même de l'espoir que certains purent y placer. Les réussites enregistrées sur le plan économique ont certes pu

¹ Civantos Urrutia, Alejandro, « La izquierda radical en la crisis de la Monarquía », in Vicente Hernando, César (éd.), *Una generación perdida. El tiempo de la literatura de avanzada*, Stockcero, Miami, 2013, p. 78.

² Un bilan que nous livre par exemple Eduardo González Calleja dans « La Dictadura de Primo de Rivera: Los Límites de la Modernización desde el Estado », in *Una generación perdida. El tiempo de la literatura de avanzada*, op.cit., p. 73 sq.

anesthésier une partie de la société, apaisée par la confiscation du débat politique au profit de la seule *Union Patriótica* et ébahie face aux progrès vertigineux d'un cadre et d'un mode de vie qui commençaient à changer après des décennies de sclérose ou de paralysie, mais l'état plus ou moins « de grâce » dont bénéficia la dictature ne fut pas long à se dissiper.

La crise mondiale de 1929 marqua un point d'inflexion très net, en privant le régime de son principal argument (les progrès économiques). Toutefois, c'est avant tout par la mobilisation massive du monde universitaire et la progressive prise de distance des intellectuels, qui furent nombreux à varier de l'indifférence ou de l'assentiment tacite à la résistance, que la dictature commença à vaciller, puis finit par succomber¹. Les écrivains et intellectuels, méprisés ou poursuivis par le régime, passèrent du statut d'observateurs distants à celui de juges implacables, instillant dans la presse leurs mordantes philippiques, sans que le directoire n'osât toujours les réprimer. Les intellectuels en vinrent ainsi à former, avec le temps, un bloc compact d'opposition, qui se révéla être la plaie ou le pire « cauchemar » de la dictature².

Le directoire militaire, puis civil, réussit donc, en sept ans, à dresser contre lui une bonne partie de la société (réactivation du mouvement ouvrier, prise de distance de l'oligarchie, défection de

¹ Aux motifs des mécontentements se trouvaient des critiques générales, comme l'excessive durée d'un régime théoriquement provisoire, et des inquiétudes plus sectorielles, comme celles de milieux d'affaires qui, une fois éliminé le terrorisme anarchiste et mis au pas les syndicats, supportaient mal le contrôle officiel et redoutaient l'éventualité d'une réforme fiscale. Par ailleurs, la dévaluation de la *peseta* en 1929 porta le coup de grâce au prestige économique du régime, en provoquant la défiance des investisseurs étrangers et la sortie du capital espagnol. Enfin, les mouvements victimes de la répression (organisations ouvrières et catalanistes) retrouvaient leur dynamisme: la CNT reconstituait ses forces et, paradoxalement, la dictature mit en évidence la solidité de la catalanisation de la société civile locale – jamais la presse catalane ne fut aussi riche en titres, jamais les livres en catalan ne furent aussi nombreux. Dans le même temps, le PSOE et L'UGT abandonnaient leur neutralité et faisaient campagne en faveur de la démocratie et de la République. L'armée elle-même se rangeait parmi les mécontents, en raison des atteintes portées par Primo de Rivera aux privilèges d'un corps d'élite, l'artillerie. C'est cependant la crise universitaire qui fut fatale au régime, en provoquant la démission de Primo de Rivera le 28 janvier 1930 et son remplacement par la *dictablanda* de Dámaso Berenguer.

² Ainsi que le consigne Luis Fernández Cifuentes dans *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Gredos, Madrid, 1982, p. 253.

l'appui de la monarchie) et, surtout, à favoriser la constitution d'une alliance des intellectuels, un front commun où ils se rangèrent, par-delà les différences générationnelles et personnelles, en ordre de marche contre la dictature, dans les années 1929-1931.

L'évolution du monde littéraire et intellectuel par rapport au régime primorivériste se dessine donc assez nettement : l'attente précéda le silence, qui fut suivi d'une immense clameur. L'étouffoir politique qu'a voulu être la dictature n'a pas empêché une faction radicalisée de fourbir ses armes militantes, ni la passion politique d'enflammer les cœurs et les esprits, au moment où le régime donnait des signes palpables d'essoufflement et de déclin.

L'urgence à participer activement en tant qu'intellectuel ou artiste à une vie politique turbulente, marquée par les oppositions et les affrontements, entraîna parfois le monde littéraire dans des options radicales, les uns trouvant dans l'URSS le modèle d'une nouvelle société à construire, les autres faisant de l'option fasciste et de l'exemple du *Duce* le patron du futur État espagnol. L'intérêt croissant des cercles intellectuels pour les affaires politiques et sociales, ainsi que les affrontements idéologiques qui en découlaient, imprégnèrent profondément la vie culturelle espagnole. L'option libérale décriée était, notamment, celle que représentait Ortega y Gasset¹, promoteur, par ailleurs, de la littérature « déshumanisée ». Le rejet du libéralisme en politique et du purisme dans l'art étaient donc, pour beaucoup, étroitement corrélés. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que l'avant-garde espagnole fût très vite accusée et répudiée, autant par la droite fascisante que par la gauche socialiste et révolutionnaire. Même à l'écart de la vie politique et de ses enjeux, l'avant-garde dite « déshumanisée » ne pouvait échapper à une définition politique ou idéologique. Son silence pendant la dictature était éloquent, la tolérance du régime primorivériste envers son expression signant, aussi, sa coupable accointance.

L'avant-garde « déshumanisée » était donc, selon les partisans de l'engagement, d'arrière-garde, elle n'était pas révolutionnaire, mais réactionnaire, elle n'épousait pas la dynamique rageuse d'une authentique modernité, ni n'ouvrait de perspective réellement libératrice pour l'homme.

¹ « La identidad de los jóvenes nacía de su ruptura con un mundo de liberalismo democrático que había sido y seguiría siendo el de Ortega ». Tussel, Javier et Queipo de Llano, Genoveva, *Los intelectuales y la República*, Nerea, Madrid, 1990, p. 92.

L'avant-garde devint ainsi progressivement, dans le contexte historique et politique que nous avons décrit, un concept polémique et un enjeu de disputes et de confrontations. Au fil du temps, de la dictature à la République, l'avant-garde prit une tournure critique, elle suscita des débats, donna lieu à des enquêtes, à des tentatives de bilan, mais aussi à des exercices de redéfinition ou de réappropriation. Car c'est dans ce contexte que se produisit une lutte pour la conquête de la légitimité avant-gardiste, opposant deux versions de l'avant-garde, l'une en retrait, l'autre en expansion, sur la base d'une distinction construite entre engagement politique et esthétisme, entre une avant-garde déclarée authentique et une modernité réputée décadente.

De la littérature de *vanguardia* vers le roman de *avanzada*

En Espagne, l'inclusion des dimensions sociale et politique dans le discours littéraire fut rarement présentée sous la dénomination de l'« engagement » (« *compromiso* »). Ce sont bien davantage les expressions de « *literatura rehumanizada* », « *rehumanización* », « *literatura de avanzada* » ou « *arte de avanzada* » qui s'imposèrent dans la nomenclature fixée par le débat théorique. Ce simple constat de préférence terminologique est pourtant édifiant, dans ce qu'il présuppose de positionnement par rapport à l'avant-garde, qui reste le point d'ancrage des évolutions que projette le courant « réhumanisé ».

Ce dernier se présente donc explicitement comme une réaction à la « déshumanisation » de l'art nouveau tel que l'avait défini Ortega y Gasset, mais aussi comme une autre voie possible pour l'avant-garde, par la redéfinition de ses logiques et dynamiques. La substitution du terme *vanguardia* par celui de *avanzada* laisse entendre que la littérature « réhumanisée » ne saurait renoncer à l'esprit avant-gardiste ; elle en change seulement la lettre, galvaudée, selon elle, par une pratique qui a conduit à la défection de l'homme dans le champ de l'expression artistique. C'est donc une avant-garde plus authentique, moins abstraite ou éthérée, plus engagée dans le réel, redynamisée par la conquête du terrain social, que les auteurs de la « réhumanisation » entendent promouvoir.

Le manifeste théorique qui sert d'étai au mouvement de la « réhumanisation » est le texte que José Díaz Fernández publie en 1930 : *El nuevo romanticismo: Polémica de arte. Política y literatura*. Contre l'option esthétisante et déshumanisante, l'auteur réclame pour la littérature un retour à l'homme et à sa problématique

vitale. Il y évoque les grands noms de la littérature pacifiste (Henri Barbusse, Ernst Glaeser, Erich Maria Remarque, Stefan Zweig), en les présentant comme les champions de la fraternité universelle, mais aussi comme les défenseurs d'une responsabilité de l'écrivain à l'égard de la communauté des hommes. Cependant, c'est surtout du côté de la Russie que se lève, pour lui, une aurore nouvelle. La littérature russe préconise ce que Díaz Fernández appelle « la vuelta a lo humano », qui devient, dans la doctrine de la littérature « de avanzada », la valeur *princeps*, le socle d'une nouvelle définition de l'œuvre artistique, liée à l'apport de la modernité esthétique des avant-gardes, et notamment du futurisme :

Esta vuelta a lo humano es la distinción fundamental de la literatura de avanzada, que agrega a su pensamiento y a su estilo las cualidades específicas del tiempo presente. Aquellos valores aportados por el futurismo de Maiakovski no han sido desdeñados por los nuevos escritores: síntesis, dinamismo, renovación metafórica, agresión a las formas académicas: todo eso se encuentra en Ivanov, en Leonov, en Pilniak, en Rodionov¹.

Ainsi, Díaz Fernández, en reprenant l'idée selon laquelle les avant-gardes, qui nous étaient baillées comme des accoucheuses d'avenir, ont été, en réalité, l'ultime soupir d'un monde en voie d'épuisement, prétend-il proposer aux écrivains espagnols le modèle d'une « véritable avant-garde », où s'équilibrent et se répondent le renouvellement des moyens expressifs et une nouvelle sensibilité humaine :

[...] [L]o que se llamó vanguardia literaria en los años últimos no era sino la postrera etapa de una sensibilidad en liquidación. La verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento. Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina, que harán un arte para la vida, no una vida para el arte².

L'auteur valide donc tous les progrès réalisés par le mouvement avant-gardiste en matière de conquêtes esthétiques et

¹ Díaz Fernández, José, *El nuevo romanticismo* [1930], in *Prosas*, Fundación Central Hispano, Madrid, 2006, p. 356.

² *Ibid.*, p. 357.

stylistiques, et ne saurait encourager les écrivains à céder à l'innovation formelle. Le refus de la rhétorique, le retour aux formes pures, l'esprit de synthèse, la valeur de la métaphore et la hardiesse de l'image neuve sont autant de caractéristiques stylistiques que Díaz Fernández considère comme des apports substantiels de la modernité littéraire et de l'avant-garde. Le défaut de celle-ci ne réside donc pas dans l'excès de la forme, mais dans l'insuffisance de sa définition politique, soit qu'elle se dissimule derrière un apolitisme auquel Díaz Fernández ne croit pas, soit qu'elle s'inscrive nettement dans des schémas de pensée caducs ou répréhensibles, du point de vue du progressisme politique.

À la transgression de la forme, à l'audace de la lettre, doivent donc correspondre, comme corrélats indispensables, une subversion de la pensée, un courage de l'esprit, une capacité à avancer des idées innovantes qui bousculent les représentations convenues et les schémas du réel. La « véritable avant-garde » est celle qui fraye de nouveaux chemins dans l'ordre de l'esthétique mais aussi dans le domaine de la pensée : « Porque el escritor de vanguardia, en la firme aceptación del término será el escritor que va delante lo mismo en pensamiento que en estética » (p. 379). C'est aux fins de lever l'équivoque sur le terme « avant-garde » que Díaz Fernández propose ainsi de la renommer, en retenant l'expression « de avanzada » (« por esta razón hay que buscar otra palabra para designar el movimiento de la auténtica vanguardia literaria », p. 353). À la différence de celle labellisée « vanguardista », la littérature « de avanzada » réalise toutes les exigences d'un véritable mouvement avant-gardiste. Elle est la forme pleine, intégrale, parachevée d'une avant-garde littéraire qui mène le combat sur tous les fronts, ouvrant la voie à de nouveaux possibles dans la création et l'organisation de la société.

Car, pour Díaz Fernández, l'innovation et le courage dans la pensée vont de pair avec l'idée politique. Il souhaite ainsi donner un emploi éthique et politique à la littérature, mais à partir d'une précaution qu'il martèle : « Yo no soy de los que confunden la ética con la estética, que sería tanto como confundir la gimnasia con la magnesita » (p. 359). Contre le préjugé qui voudrait que la considération pour la justice sociale et la défense de valeurs humanistes soit une intrusion insupportable de la logique des partis dans le domaine réservé de la littérature, il revendique la validité et la nécessité d'un engagement moral de l'auteur, exprimé en termes artistiques :

Nadie pide que la obra de arte sea política ni contenga esencialmente una finalidad proselitista a favor de tal o cual tendencia, extraña al arte mismo. Lo que se solicita es una atención para aquellos temas susceptibles de interpretación artística que posean, por propia naturaleza, un contenido moral¹.

Pour Díaz Fernández, la politique n'est pas un domaine scindé du reste de l'expérience des hommes, et la littérature y apporte une contribution décisive : « privar a la política de la ayuda magna de las letras que tan decisivo papel en el orden de las ideas desempeñaron en la historia parece, más que pernicioso, punible » (p. 370). La question de l'homme et sa situation particulière à une époque donnée ne peuvent donc être étrangères à la littérature. De la même façon que Díaz Fernández justifie l'innovation esthétique par la nécessité de mettre en adéquation les formes de la création avec celles du monde moderne (de la technique, de la machine, ou de la vitesse), le temps présent exige de l'auteur une attention au politique, car celui-ci est l'une des composantes majeures de l'expérience du sujet moderne.

Cependant, l'écueil à éviter est celui de la propagande politique, qui transforme l'artiste en tribun, l'œuvre en brûlot, l'exercice littéraire en manœuvre grossière de racolage ou de prosélytisme. Sur ce point, Díaz Fernández fait du travail sur la forme et de l'intention expressive le plus sûr rempart, le garde-fou le plus efficace, pour retenir l'œuvre de verser dans une foncière impureté où la qualité littéraire se perdrait au profit d'une parole militante, et où la modernité stylistique cèderait face à la clarté, attique ou classique, d'un propos exclusivement politique. Il réclame donc, pour la littérature « de avanzada », une pureté impure, c'est-à-dire une intransigeance dans la revendication des valeurs esthétiques modernes, couplée à une intention politique qui s'y indexe comme un complément d'humanité. L'œuvre « réhumanisée » n'est donc pas moins innovante selon les critères de la modernité esthétique, mais elle est plus humaine selon les exigences de l'éthique et du politique.

Bien que publié en 1930, l'essentiel des considérations qu'expose Díaz Fernández étaient parues dès 1927 et furent mises en pratique dans son roman de 1929, *La Venus mecánica*, emblématique de la nouvelle orientation qu'il souhaitait donner à l'avant-garde.

¹ *Ibid.*, p. 360.

La Venus mecánica et la construction du (possible) « sujet agissant »

Le roman de José Díaz Fernández, *La Venus mecánica*, se déroule dans un cadre historique « réel », dans le Madrid de la fin de la Dictature militaire, avec son climat de persécutions politiques, de conspirations, de grèves, qui constituèrent la toile de fond des trois dernières années du régime.

Les deux protagonistes du récit sont Víctor Murias, un écrivain et journaliste de trente ans, dont la ressemblance avec l'auteur a souvent été soulignée, et Obdulia, une jeune femme de vingt ans, issue d'une famille bourgeoise ruinée, exerçant le métier de *tanguista* dans un cabaret. Le roman expose la métamorphose politique de Víctor, son engagement politique explicite et actif, au terme d'un long parcours d'hésitations. Il relate aussi la transformation ontologique et idéologique d'Obdulia qui, de « venus mecánica », aspire à l'émancipation, en tant que femme, et à l'action révolutionnaire, en tant que citoyenne éprouvée par l'injustice et par l'exploitation du prolétariat.

Víctor est présenté comme un intellectuel hésitant et excessif, conformiste et nihiliste. Antithétique par excellence, il est pendant une longue partie du roman un homme transitoire, pris entre le héros avant-gardiste, empreint de scepticisme, d'égoïsme et d'individualisme, et l'homme actif, déterminé, engagé dans l'action révolutionnaire que le roman « de avanzada » veut construire :

Pero ¡cuánto miedo le daba el corazón de Víctor, centro de corrientes confusas, de ambiciones encontradas, de afirmaciones y de dudas! Obdulia lo veía fluctuar entre el escepticismo y la acción, como un corcho entre dos olas. Era un hombre inadaptado y desconfiado como pocos, hasta el punto de juzgar irremediables los males humanos; pero a la vez sufría como nadie de las injusticias del mundo¹.

La trajectoire romanesque d'Obdulia, en tant que « Venus mecánica », est une mise en scène de la production capitaliste d'une humanité artificielle, avant sa refonte sous les traits d'une féminité combattante et révolutionnaire. Le récit narre en effet les différents stades de mercantilisation par lesquels passe la jeune femme, en

¹ Díaz Fernández, José, *La Venus mecánica* [1929], Laia, Barcelona, 1983, p. 81.

laissant entendre, de plus en plus nettement, la voix de la conscience de celle qui devient objet, de la femme consommée, artificialisée, fétichisée dans le monde marchand de la société capitaliste. Tout au long du récit, Obdulia, désireuse de s'extirper de sa misère sociale, est successivement *tanguista*, puis mannequin de mode, avant qu'elle ne décide de monnayer ses charmes auprès d'hommes fortunés.

L'un des moments décisifs de la transformation d'Obdulia en « virgen roja » (p. 193) se joue lors de sa visite des mines de charbon, à Langreo, en compagnie de celui qui est devenu son amant pourvoyeur de fonds, don Sebastián. Le paysage géographique et social de la mine que découvre la protagoniste forme une rupture esthétique totale avec l'univers urbain référencé dans le roman, celui, madrilène principalement, de l'élégance, des cafés, des cabarets, des *jazzbands*, des automobiles ou des aviateurs :

El pueblo era ancho y destartado. Altas chimeneas de ladrillos, balcones desvaídos, fachadas sin encalar [...]. En frente, la montaña, horadada, con grandes calvas, como un yerto esqueleto de elefante. La enorme oruga de un tren minero les condujo desde el pueblo hasta las minas. [...] Obdulia iba sintiendo la angustia de un paisaje negro y hermético, donde el mismo sol se empavonaba y se hacía opaco. [...] Alrededor de los almiarés de carbón [...] trabajaban mujeres despeluchadas y asténicas, niños casi desnudos, cargadores de pecho negro, que lanzaban a los recién llegados miradas oblicuas. [...] Un mundo distinto, el del esfuerzo muscular, el de la esclavitud asalariada, se le revelaba de pronto como un ángulo siniestro de la vida¹.

Dans un geste quelque peu théâtral, Obdulia décide de revêtir le bleu de travail du chef d'équipe pour descendre dans les abysses de la mine. Elle y découvre une infra-humanité terrifiante, des mineurs « pegados a la tierra como sabandijas » (p. 114), des « espectros » errant dans les sous-sols d'un paysage hostile. Revenue de son séjour infernal, Obdulia se demande quel type de faute peuvent bien expier ces hommes plongés dans un tel purgatoire et sent poindre en elle une révolte violente : « Su alma estaba en rebelión y sentía como nunca una furiosa rabia contra el dominio y la fuerza » (p. 115).

Le récit se recentre sur la figure de Víctor, délaissé le temps de dérouler le parcours de déchéance et de mercantilisation d'Obdulia. À l'immersion de la jeune femme dans les entrailles de la

¹ *Ibid.*, p. 113.

terre et à la découverte sordide de tout un pan d'humanité malmenée et esclavagisée, fait pendant le mouvement de plongée en soi qu'expérimente Víctor, reclus dans sa pension après le départ d'Obdulia, dont il s'était épris. Au fond de son désespoir, Víctor entreprend la lecture de la biographie de Lénine par Trotski. Le héros de la révolution russe lui fait l'effet d'un surhomme ou, du moins, lui apparaît comme le modèle de l'« homme » véritable, voué à une « grande œuvre », ce par quoi l'existence peut trouver un sens :

Aquéel sí era un hombre. Aquél sí cumplía un alto mandato humano. [...] La existencia de Lenin estuvo en constante función de inteligencia para comprender y reparar. Víctor también sentía en ocasiones la necesidad de consagrarse a una gran obra, de perecer heroicamente en ella. Veía sufrir a su alrededor a los débiles; veía al Moloch de la opulencia devorar mujeres y niños en medio de la impasible estupidez cósmica¹.

Plus tôt dans le texte, Víctor était qualifié de dévoreur de femmes (« Usted, Víctor, es de esos hombres que no nos convienen a las mujeres. De esos que quieren devorarnos al primer minuto », p. 48). On retrouve ici l'image de la dévoration, associée au Moloch du capitalisme. Víctor accède ainsi à la conscience que son comportement d'homme du monde, d'amateur de femmes, le rend complice d'un système d'exploitation et d'oppression. La véritable virilité ne s'éprouve pas dans le batifolage érotique avec la femme, mais dans l'engagement héroïque dont la figure paradigmatique est celle du révolutionnaire russe. Il lui apparaît donc nécessaire de contribuer à la réparation des injustices du monde, non seulement en éveillant le peuple à une conscience politique (« era preciso crear una conciencia, despertar un ideal nacional », p. 121), mais aussi en se commettant dans l'action directe : « Había que hacer más. [...] Acción, acción. Armar a los obreros, sublevar a los soldados, inyectar rebeldía a los proscritos » (p. 121 sq.).

Obdulia et Víctor, bien que séparés, cheminent donc dans une même direction : leur conscience se politise et se radicalise, en envisageant de plus en plus clairement la nécessité de passer à l'action.

Réunis de nouveau à Madrid, Víctor et Obdulia décident de s'installer ensemble et conçoivent un enfant, promesse de la

¹ *Ibid.*, p. 121.

naissance d'une nouvelle humanité, délestée du poids de l'injustice.

Víctor s'engage, à la faveur des circonstances et de l'effervescence sociale, dans l'accompagnement de l'action révolutionnaire. Le récit décrit un Madrid étouffé par la surveillance des cerbères du général Villagomil (double fictionnel de Primo de Rivera). Si Víctor décide de ne pas quitter la ville aux mille yeux, c'est parce que son jeune fils, conçu avec Obdulia, est tombé malade de la fièvre typhoïde. Deux agents de police se présentent chez lui pour procéder à une perquisition et lui signifier son arrestation, après la découverte de livres et de documents comportant la mention « Rusia [...], la palabra que lleva dentro un explosivo » (p. 210). Mis en détention, Víctor, qui aspirait à l'héroïsme, fait alors l'expérience de la dépossession de soi, de la « pérdida repentina de la personalidad » (p. 212). Le texte insiste : « Víctor ya no era Víctor », et la victoire, inscrite dans son nom, se fracasse sur l'horizon fermé d'une cellule lugubre, froide et répugnante.

Obdulia se présente quelques jours plus tard au parloir de la prison, les yeux asséchés, ardents. Elle annonce à Víctor la mort de son fils, en accusant le régime de l'avoir tué : « ¡Me lo han asesinado! » (p. 215). Víctor, dont l'apparence est changée (« parece otro », p. 216), lui déclare que ses jours passés en prison ont servi à embraser son âme, en le rendant disponible pour un engagement actif, aux allures de vengeance :

–[...] Hasta ahora yo no sabía lo que era el dolor. Pero advierto que el dolor no puede conmigo. Obdulia, amor mío, me encuentro más dispuesto que nunca. Cuando salga...

–Cuando salgas, yo te ayudaré a preparar nuestra venganza.

Venganza, venganza. Que bien sonaba la palabra allí, bajo las bóvedas sombrías, bajo el techo ingrato y polvoriento.

La boca de Obdulia parecía morderla como un fruto, el único que rueda, verde y apetecible, por el piso de todas las cárceles¹.

La mort de l'enfant, qui représentait les illusions d'un avenir de perfection par la simple grâce du changement des générations, fait surgir, comme une évidence, la nécessité d'une régénération conduite par les hommes du présent. C'est donc au terme du roman, après moult hésitations et engagements manqués, que se dessine clairement,

¹ *Ibid.*, p. 216.

quoique renvoyée dans un hors-texte, la figure de l'homme et de la femme agissants. Car, jusqu'alors, Víctor, comme Obdulía, ont été les comparses d'une dynamique révolutionnaire à laquelle ils n'ont été que tangentiellement associés.

En effet, si Obdulía a connu les affres de la marchandisation de son corps, c'est avant tout pour éviter de se fondre dans le corps collectif du prolétariat, pour échapper à la vie ordinaire de l'ouvrière, en raison d'un immense « amour-propre »¹. Lorsqu'elle descend dans les entrailles de la mine, pendant « quelques minutes », pour approcher la cruelle réalité d'une humanité asservie et ensevelie, elle revêt l'uniforme du chef d'équipe (« el "mono" azul del capataz »), et non celui du simple mineur, avant de s'empresser, revenue à la surface, de réendosser son « fin manteau » de laine grise².

Pour sa part, Víctor, grisé par l'atmosphère pré-révolutionnaire d'un Madrid effervescent, suit le mouvement de grève en tant que journaliste, et non en tant que militant. Il est la plume qui consigne et qui informe, non un agent de la transformation sociale et de la rébellion. Jeté en prison, il l'est pour avoir détenu des livres et des documents trahissant une sympathie révolutionnaire, mais en aucun cas pour avoir participé à une quelconque action de déstabilisation du régime.

Notons, enfin, que le motif qui sert de déclencheur à la volonté commune des protagonistes de s'impliquer dans le combat révolutionnaire est des plus ambigus et des plus obscurs. C'est la « vengeance » qui leur sert d'aiguillon, contre le régime qui est accusé, sans aucune raison, d'être responsable de la mort de leur enfant. L'expérience vive et personnelle de la « douleur » que Víctor éprouve pour la première fois (« Hasta ahora yo no sabía lo que era el dolor ») est ce qui lui permet de rejoindre, par analogie et par transfert, le monde de l'humanité souffrante, d'une façon tout aussi

¹ « [...] [S]e resistía a confesarle a Víctor su pobreza, su debilidad porque así se veía disminuida, insignificante, un poco mendiga de cariño y de bienestar. [...] Para tal pasión, ella quería ser fuerte, poderosa, eficaz, modelar su destino con las mismas manos que ella atrás, en el colegio, modelaban la vía aérea de la pelota de "tennis". "Tienes mucho amor propio", le decía con frecuencia Víctor » (p. 80 sq.).

² « Cuando Obdulía se encontró arriba indemne creyó recobrase a sí misma. ¡Oh, qué delicia! Estaba otra vez ilesta y libre, cerca de los caminos ligeros, de los vientos flexibles y de la luz radiante y total. Mientras se quitaba el "mono" de mahón y volvía a ponerse el fino abrigo gris, pensó: "Yo también he bajado unos minutos al infierno [...]" » (p. 114).

artificielle¹ qu'Obdulia qui, tout en vivant dans son écrin de luxe, à l'opposé de ces femmes « despeluchadas y asténicas » (p. 93) de la mine, se projette comme une figure allégorique du prolétariat (« virgen roja »).

Ainsi, il nous apparaît que, dans ce roman, la figure collective du prolétariat et celle du « sujet agissant » ne sont qu'un horizon asymptotique qui maintient en tension un récit centré, paradoxalement, sur l'extrême individualité², voire l'individualisme³, des personnages et leurs difficultés à « passer à l'action ».

Ce roman de la « réhumanisation » est, en réalité, nourri en grande partie par une matière autobiographique ou personnelle⁴, qui thématise les tensions et contradictions de l'intellectuel bourgeois, et sa difficulté à prendre part à un combat dont son statut l'exclut *a priori*. Muni de sa seule plume et préservé de la violence de l'exploitation capitaliste, sa sympathie pour les opprimés est-elle suffisante pour en faire une figure morale, supérieure à celle de l'auteur du roman « déshumanisé » ? Quel type d'engagement est disponible à celui qui ne possède ni les armes de l'action pour transformer le monde, ni la légitimité de l'opprimé pour crier sa colère et sa révolte ? C'est à ces questions que tente de répondre le roman, en passant à côté, néanmoins, de l'engagement effectif, au profit de sa problématisation.

¹ Ainsi que l'a relevé Laurent Boetsch : « A pesar de tanta resolución, la actitud revolucionaria de Víctor no es más que una reacción frente a una circunstancia individual. No revela una verdadera solidaridad con el proletariado porque no lo conoce. La verdadera conciencia revolucionaria surge de otro tipo de experiencia que Víctor no puede experimentar ». Boetsch, L., *José Díaz Fernández y la otra Generación del 27*, Pliegos, Madrid, 1985, p. 113.

² « Le falta [a la novela] el carácter colectivo que pertenece a la verdadera novela social. Sus protagonistas no son representativos sino individuos cuyo desarrollo forma la materia principal de la novela ». *Ibid.*, p. 126.

³ Comme le pointe Víctor lui-même : « Sureda diría que ésta es otra de mis contradicciones. Pero es que no sé si soy individualista o colectivista; si quiero la disciplina o el desorden » (p. 181).

⁴ Nous avons signalé plus haut que la critique (Fuentes, López de Abiada, Boetsch) considère que Víctor est une représentation fictionnelle de Díaz Fernández, ce que la fin du roman vient confirmer en plaçant le personnage et son auteur dans une situation rigoureusement identique, c'est-à-dire dans une cellule de prison. Díaz Fernández a, en effet, et ainsi qu'il le consigne à la fin de l'œuvre, rédigé ce roman alors qu'il purgeait une peine de trois mois de prison, de février à avril 1929, auxquels se sont ajoutés trois autres mois d'exil forcé à Lisbonne, de juin à août de la même année.

La littérature engagée se caractérise, en effet, par le fait qu'elle inscrit explicitement au cœur du texte l'image du destinataire qu'elle choisit. C'est en déterminant le public auquel il s'adresse que l'écrivain engagé situe son œuvre socialement, politiquement et idéologiquement, dans la mesure où cette élection du public commande les buts, les sujets et les moyens de son entreprise. On n'écrit pas pour les prolétaires comme on écrit pour les bourgeois ou pour ses pairs en littérature. L'efficacité de l'engagement tient donc à cet ajustement étroit entre le propos du texte et les lecteurs pour lequel il est écrit. Quelles que soient sa bonne volonté et sa sincérité, l'écrivain bourgeois est marqué par ses origines sociales et les porte comme un stigmate. Déchiré entre son appartenance primitive et son désir généreux de rejoindre le prolétariat en lutte, il se sent irrémédiablement séparé de cette classe dans laquelle il voudrait se fondre, sans jamais y parvenir, parce que son individualisme, son goût pour la liberté, son expérience personnelle, sa façon d'habiter le monde, créent entre lui et la classe ouvrière une distance infranchissable¹.

Aussi, Díaz Fernández, dans ce roman de la « réhumanisation », refuse-t-il d'écrire *pour* le prolétariat, c'est-à-dire à son intention et à sa place, afin de se choisir un public qui lui ressemble, l'intellectuel ou le bourgeois, en le/se mettant face à un devoir moral de solidarité et d'engagement. Le roman se veut donc moins une dénonciation des injustices sociales et une légitimation de la lutte révolutionnaire qu'une réflexion sur la possibilité, pour l'intellectuel et le bourgeois, de rejoindre l'ouvrier en s'affranchissant de ses conditionnements sociaux et mentaux, économiques et culturels.

Le sujet du roman « réhumanisé », tel que le pratique Díaz Fernández, n'est donc pas un héros positif, linéaire, unidimensionnel,

¹ Cette conscience malheureuse qui habite l'écrivain révolutionnaire est un leitmotiv de la littérature engagée de l'entre-deux-guerres (voir, par exemple, *Mort de la pensée bourgeoise* d'Emmanuel Berl, pamphlet publié en 1929). Par ailleurs, Sartre, dans le chapitre 3 de *Qu'est-ce que la littérature* (1947), a formalisé le déchirement de l'écrivain en proposant la distinction entre « public réel » et « public virtuel » : le premier constitue le public traditionnel et bourgeois de la littérature, le second est celui que l'écrivain engagé cherche à atteindre, alors même qu'il ne constitue pas son public naturel. L'écrivain engagé est ainsi piégé par son projet et se trouve contraint à une forme de déloyauté : il lui faut feindre d'écrire pour des lecteurs qui ne le lisent pas et faire semblant d'ignorer qui le lit vraiment.

doté d'un « système de valeurs inambigu, dualiste »¹. C'est, au contraire, un sujet miné par la contradiction, déchiré entre son être social et son idéal politique, en proie aux doutes, et conduit, *in fine*, à l'engagement explicite et à l'action révolutionnaire par des motifs plus personnels qu'idéologiques. C'est une morale de l'action qui se dessine à la fin du roman, par-delà toute logique partisane, inscrite dans une individualité stricte, et qui renvoie chacun à la nécessité de trouver sa propre motivation pour agir².

Mais le roman de Díaz Fernández ne va pas au-delà de la construction du (possible) héros agissant, laissant le récit de la « vengeance » ou de l'action révolutionnaire à l'état de projet, un projet littéraire et politique.

À la suite de ce roman, Díaz Fernández abandonne la littérature de fiction pour se consacrer à la critique littéraire, couplée à un engagement effectif dans la vie politique nationale. Remarquons, malgré tout, avec Víctor Fuentes, que les mêmes contradictions exposées dans le roman, les mêmes difficultés à rejoindre depuis sa position culturelle et sociale les masses prolétariennes, se retrouvent dans l'action politique de Díaz Fernández :

La tensión entre el artista y el político, presente en todos sus escritos, se resolvió a favor de este último; la contradicción entre las técnicas estilísticas vanguardistas, marcadas por el subjetivismo estético y el propósito de novelar una realidad objetiva político-social también debió contribuir al final abrupto de su carrera como novelista. Y, lo más decisivo a mi parecer, las contradicciones del intelectual pequeñoburgués en que se debatían sus personajes las resolvió él en los años del 31 al 39 con su militancia en una política pequeñoburguesa, la de Azaña, de desconfianza a las masas populares. De espaldas a las masas revolucionarias campesinas y obreras, su literatura, que había

¹ Tel que définit Susan Rubin Suleiman le personnage du roman engagé ou du « roman à thèse ». L'universitaire américaine identifie trois caractéristiques essentielles à ce type de narrations : « la présence d'un système de valeurs inambigu, dualiste », « la présence, fût-elle implicite, d'une règle d'action adressée au lecteur », et la présence d'un intertexte doctrinal. Rubin Suleiman, Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, Coll. « Écriture », Paris, 1983, p. 11 sq.

² On retrouve de semblables caractéristiques dans *La Peste* (1947) d'Albert Camus. Les convictions idéologiques des personnages y sont, sinon problématiques, du moins problématisés. L'auteur refuse à ses personnages le statut de héros positifs, pour faire de la question du choix de l'action l'enjeu principal du roman. L'engagement des différents protagonistes contre le fléau de la peste est progressif et étroitement lié à des motivations individuelles et subjectives.

*abogado por marchar hacia ellas, quedó sin posibilidad de continuación*¹.

Sur le plan littéraire, la réalisation du projet qui se dessine à la fin du récit conduit à l'acceptation des postulats doctrinaux et esthétiques du roman social, que Díaz Fernández encourage sans y participer².

La Venus mecánica offre bien un modèle de transition entre l'avant-garde et la littérature sociale et militante. Le roman se rattache à la littérature d'avant-garde par ses thèmes, son inspiration esthétique, le regard ambivalent porté sur la modernité, la faible constitution de ses personnages, en même temps qu'il aspire à les dépasser par une vision politique qui engage une réformation du réel :

*Por sus esfumadas individualidades, sus protagonistas, que se afirman a través de la inacción, la ironía, el deseo erótico, entronca con los antihéroes de los relatos vanguardistas. Sin embargo, su ideal de vida, el de la solidaridad y la acción revolucionaria, les relaciona con el personaje militante de la novela social-revolucionaria de los primeros años de la República*³.

Le récit de Díaz Fernández s'arrête donc au seuil d'une nouvelle histoire, qui est celle, à proprement parler, du roman social. Díaz Fernández, sans condamner le « roman révolutionnaire » ou prolétarien, préféra poursuivre l'histoire de ses protagonistes par son propre engagement politique dans la vie nationale, plutôt que dans la littérature sociale. Ce n'est pas le choix que firent d'autres figures de la « réhumanisation », comme Joaquín Arderús ou César M. Arconada, issus tous deux des rangs de l'avant-gardisme, qui accentuèrent, au fil du temps, l'engagement social-révolutionnaire

¹ Fuentes, Víctor, préface de Díaz Fernández, J., *El blocao* [1928], Turner, Madrid, 1976, p. 16.

² « Díaz Fernández no participa como novelista en el lógico desarrollo de la novela que su propia obra ayuda a iniciar, pero una vez que la literatura se dirige más intensamente hacia temas humanos otros novelistas van a convertir la novela en un instrumento de análisis crítico de la sociedad para luego proponer soluciones revolucionarias a las injusticias que sus libros descubren. Necesariamente este desarrollo exige que la novela deje de orientarse hacia la burguesía para ir directamente a la masa proletaria, único grupo capaz de llevar a cabo la revolución ». Boetsch, L., *op.cit.*, p. 131.

³ Fuentes, Víctor, *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)* [1980], La Torre, Madrid, 2006, p. 100.

dans leurs récits, au point de flirter avec la littérature de propagande.

Díaz Fernández dessine donc un chemin qui mène de l'avant-garde vers l'action politique, en faisant l'impasse sur la littérature sociale et engagée. Certes, il aura à cœur de défendre le roman social, même s'il n'acceptera jamais le prosélytisme dans l'art ni ne s'aventurera, à titre personnel, sur le terrain miné de la littérature engagée. Le politique gravite autour de son œuvre, mais n'en constitue pas la trame, ni ne dicte le sens exclusif de ses romans.

Que la politisation de l'avant-garde ait conduit à son extinction, le mouvement de la « réhumanisation » le prouve, en prétendant définir un « sujet agissant », qui cesse, par conséquent, de problématiser le rapport à soi, aux autres, au monde, pour déployer une action politique ou idéologique. Díaz Fernández, lucide et prudent, conduit ses personnages à la lisière de l'action. Mais l'ambition de la « réhumanisation », réalisée dans le roman social, est bien de clore la problématique du sujet, enjeu thématique et poétique central de la modernité, au profit d'une solution politique :

En el proceso de la rehumanización, la narrativa española busca una salida a la crisis de identidad del sujeto moderno, situando de nuevo al individuo en relación con la sociedad. Mientras que los autores de la avanzada izquierdista varían el modelo de una solidaridad de clases a favor del progreso, las visiones de los escritores prefascistas abarcan un panorama que va desde la utopía de la reconciliación social en la vida privada, pasando por el retrato de personajes dirigentes protofascistas, hasta la ilustración narrativa de determinados conceptos político-sociales de la Falange¹.

Les mille et un parcours du sujet dans le monde de la modernité finissent donc par déboucher, dans l'Espagne fiévreuse des années 30, sur le carrefour de l'idéologie, avec ses deux chemins également risqués du « soviét » et du « fascio ». Le foisonnement du sens, la liberté créative, la célébration de l'érotisme, l'errance du sujet, se disciplinent et cèdent face à l'identité ferme d'une idéologie, emportés par une conviction politique pour laquelle la littérature et les hommes étaient disposés à mourir.

¹ Mechthild, Albert, *Vanguardistas de camisa azul*, Visor, Madrid, 2003, p. 61.

Bibliographie

Boetsch, Laurent, *José Díaz Fernández y la otra Generación del 27*, Pliegos, Madrid, 1985.

Díaz Fernández, José, *El nuevo romanticismo* [1930], in *Prosas*, Fundación Central Hispano, Madrid, 2006.

Díaz Fernández, José, *La Venus mecánica* [1929], Laia, Barcelona, 1983.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Gredos, Madrid, 1982.

Fuentes, Víctor, préface de Díaz Fernández, J., *El blocao* [1928], Turner, Madrid, 1976.

Fuentes, Víctor, *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)* [1980], La Torre, Madrid, 2006.

Mechthild, Albert, *Vanguardistas de camisa azul*, Visor, Madrid, 2003.

Rubin Suleiman, Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, Coll. « Écriture », Paris, 1983.

Tussel, Javier et Queipo de Llano, Genoveva, *Los intelectuales y la República*, Nerea, Madrid, 1990.

Vicente Hernando, César (éd.), *Una generación perdida. El tiempo de la literatura de avanzada*, Stockcero, Miami, 2013.