

# Dispensa n. 2

## Letteratura e cultura spagnola III 2022-23

### Critica

2	F. Lázaro Carreter	“La Generación del 98”
8	D. Becerra Mayor	“El realismo social en España” (in L. Salinas, <i>La Mina</i> )
17	D.K. Herzberger	“La novela de realismo social de la Posguerra: historia hecha de ficción”
24	G. Champeau	“Imaginario y poéticas del conflicto en la narrativa de la Generación del 50”
47	F. Luti	“Carlos Barral e Italia”
63	A. Bresadola	“La letteratura spagnola nell’Europa Letteraria”
92	/	“Un realismo crudo de mal gusto: veti e censura all’opera di Cesare Pavese nella Spagna franchista”
114	F. Larraz	<i>Letricidio español</i> (cap. II “Las razones del vigilante”)
147	F. Larraz/D.S. Sánchez	“La literatura bajo el franquismo: anomalías de un sistema” (in <i>Poéticas y cánones literarios...</i> )
158	M. del Mar Jorge de Sande	“Los efectos de la censura franquista: <i>La juerga</i> , una novela inédita de Ángel María de Lera”
181	M.Á.Villalobos/C. Suárez	“Censura y creación literaria: entrevistas a Antonio Ferrer y Juan Mollá”
191		Informes de la censura sobre la obra <i>Los vencidos</i>

# LA GENERACIÓN DEL 98



**Circunstancias políticas y sociales** En la página 309, ofrecemos unas rápidas notas sobre la España del siglo xx. Añadiremos ahora algunos detalles necesarios para situar a los autores que estudiaremos en este capítulo.

• A finales del siglo xix y principios del xx, la vida política sigue establecida sobre bases conocidas de atrás: alternan en el gobierno los conservadores (Cánovas, asesinado en 1897, Francisco Silvela) y los liberales (Sagasta). Fuera de estos «partidos turnantes», existen otros grupos que van de los carlistas a los republicanos y, más a la izquierda, los socialistas y los anarquistas. Los principales temas de los debates y de las luchas son el regionalismo, la reforma agraria, la industrialización, la «cuestión social».

• De hecho, la sociedad española se compone, en su base, de una gran masa rural dominada por el caciquismo, a la que se añade —en Cataluña y en el País Vasco— un proletariado industrial relativamente poco desarrollado. La dura condición de estos sectores —misericordia e ignorancia— contrasta con las ambiciones y el lujo de la aristocracia y la alta burguesía de las ciudades. Los problemas económicos y sociales son graves, pero buena parte del país vive inconsciente y optimista. Unos trágicos acontecimientos vendrán a despertar las conciencias más sensibles.

**El «Desastre»** En 1895 estalla la guerra colonial: Cuba, Puerto Rico y, poco después, Filipinas —nuestras últimas colonias de ultramar— luchan por su independencia. Será decisiva la intervención de los Estados Unidos en su favor: la escuadra española quedará destrozada en Santiago de Cuba y en Cavite, y España se verá obligada a firmar el Tratado de París (en diciembre de 1898), por el cual abandona lo que le quedaba de su antiguo Imperio. Las pérdidas humanas y económicas han sido cuantiosísimas. Es el «Desastre del 98».

— Tales son los hechos que constituyen un fuerte aldabonazo en muchos espíritus. Inevitablemente, se cobra conciencia de la debilidad del país y se buscan sus causas en los problemas internos que España arrastra desde hace tiempo.

**Los regeneracionistas** Algunos hombres eminentes clamaban desde años atrás por una enérgica reconstrucción del país, por una política nueva de reformas agrarias, de obras hidráulicas, de educación general y profesional; por la necesidad, en fin, de regeneración del país (de ahí el nombre con el que se les conoce). Son, entre otros, Macías Picavea (1874-1899) y Joaquín Costa (1846-1911). De este

último se han hecho célebres frases en las que pedía «despensa y escuela» (es decir, política económica y educativa) o proponía «echar doble llave al sepulcro del Cid» (o sea, que el orgullo de nuestro pasado no fuera pretexto para el estancamiento). Precisamente en el 98 publica *Colectivismo agrario en España*, donde estudia nuevas estructuras para el campo. Y tres años después, en *Oligarquía y caciquismo como forma actual de gobierno en España*, ataca las bases de la política de la época: «No hay —dice— Parlamento ni partidos; sólo hay oligarquías» (esto es, pequeños grupos de poderosos que presionan o imponen su ley). O bien: «La forma de gobierno en España es una monarquía absoluta cuyo rey es Su Majestad el Cacique».

• Las ideas de los «regeneracionistas» —europeización, cambio de estructuras, etc.— serán recogidas por los jóvenes que más tarde serán llamados *generación del 98*. Pero, antes de seguir, veamos qué se entiende por «generación literaria» y hasta qué punto se aplica en este caso.

El concepto de «generación literaria» aplicado a la del 98

Para los historiadores, una generación es el conjunto de los hombres que tienen aproximadamente la mis-

ma edad y que, por lo tanto, comparten problemas e inquietudes, y se ven obligados a reaccionar ante los mismos acontecimientos.

Según este criterio, a la misma generación pertenecen Unamuno (nacido en 1864) y Rubén Darío (n. en 1867), a pesar de las profundas diferencias que los separan. Y es natural. De una parte, cabe todo tipo de discrepancias entre coetáneos. De otra, en cualquier momento histórico, conviven los miembros de una generación con hombres de generaciones anteriores y posteriores, y entre todos se dan coincidencias y discrepancias. Cierto es que la edad —y con ella la instalación histórica— cuenta mucho. Pero no es menos cierto que los hombres no nacen de quince en quince o de veinte en veinte años...

• Por eso, el concepto de «generación literaria» ha de ser —en todo caso— más complejo. No basta con que unos escritores sean *coetáneos* para que formen un grupo coherente en ideas y estética. Son necesarios otros requisitos. Un crítico alemán, Julius Petersen, estableció, entre otros, los siguientes:

- 1.º Formación intelectual semejante.
- 2.º Algún tipo de contacto entre ellos.
- 3.º Un «acontecimiento generacional» que aúne sus voluntades.
- 4.º Rasgos comunes en el estilo, por los que se oponen a la estética de la generación anterior.

¿A cuántos escritores de principios de siglo pueden aplicarse estos requisitos? Como hemos visto, el Desastre del 98 fue un tremendo acontecimiento para muchos: ese sería, pues, el «acontecimiento generacional». De ahí que *Azorín* —tras algunos precedentes— acuñara definitivamente, en unos artículos de 1913, el marchamo *generación del 98*. Pero incluía en ella a escritores tan dispares como Unamuno y Rubén Darío, Baroja y Valle-Inclán, Maeztu y Benavente. Resulta rigurosamente imposible aplicarles a todos ellos, en bloque, los requisitos enumerados.

Tales condiciones se cumplen, en cambio en un grupo inicial, el llamado «grupo de los Tres», al que podremos sumar otros escritores, con las maticiones oportunas.

El grupo de los Tres

Lo constituyeron *Azorín*, Pío Baroja y Ramiro de Maeztu a raíz del Desastre, y así lo denominaron ellos mis-

mos. Si repasamos los «requisitos generacionales», observaremos que —a pesar de su autodidactismo— hay muchos rasgos comunes en su formación, en particular sus ideas revolucionarias iniciales y

su admiración por el filósofo alemán Nietzsche. Conviven y colaboran en los mismos periódicos y revistas, sobre todo en la revista «Juventud». Se sienten despegados de la generación anterior —aunque más tarde maticen sus opiniones— y, por reacción, cultivan un estilo antirretórico, sobrio, vivo.

• Es más: pretenden llevar a cabo una acción común. En 1901 difunden un manifiesto conjunto. Es su reacción apasionada ante la realidad del país. «Había que actuar», dirá *Azorín*. Y en el manifiesto denuncian la «descomposición» que ven en la «atmósfera moral» de su tiempo, la desorientación de la juventud, «la bancarrota de los dogmas». «Un viento de intranquilidad —dicen— reina en el mundo.» En medio de todo esto, observan «un deseo común de mejorar la vida de los miserables». Sólo queda encontrar «algo que canalice esa fuerza» y no lo encuentran en las doctrinas políticas del momento («ni el doctrinarismo republicano o socialista, ni siquiera el ideal democrático»), sino en una auténtica «ciencia social» que sepa «poner al descubierto las miserias»; «todas las llagas sociales», y estudie las soluciones. De ahí su llamamiento.

• El «grupo de los Tres» duraría poco. Al no haber encontrado la acogida que esperaban, un sentimiento de impotencia les hará abandonar la acción. Cada uno seguirá su propio camino, pero el episodio ha sido sumamente revelador de una corriente de ideas.

Un maestro: A los autores citados debemos añadir el nombre del insigne rector salmantino (1864-1936). En efecto, «los Tres» entraron en contacto con él y le enviaron con atención especial su manifiesto. Unamuno les prometió apoyo. Tenía por entonces Don Miguel

un gran prestigio como luchador político y como agitador de las conciencias. En páginas vehementes, había manifestado su oposición a la política establecida, su repulsa de la atonía espiritual de los españoles y su desazón ante la decadencia del país. *Azorín*, *Maeztu* y *Baroja* lo consideran un maestro, y en la misma consideración lo tendrá más tarde *Antonio Machado*.

Los requisitos generacionales pueden aplicarse también a Unamuno, quien —en muchos aspectos— se erige en «guía» de la generación del 98.

Un precursor: Aunque un año más joven que Gánivet Unamuno, el granadino Angel Gánivet murió tempranamente (se suicidó en Finlandia, precisamente en 1898) y no puede pasar de ser un precedente de los otros autores, con quienes habría coincidido, sin duda, de haber seguido viviendo. En todo caso, produjeron honda impresión las ideas que expuso en su *Idearium español* (1897). En él analiza las características del alma española (senequismo, individualismo), las glorias pasadas, los males contemporáneos y la necesidad de renovación espiritual, aunque asentada en las tradiciones profundas.

También su *Epistolario* es interesante para conocer su pensamiento dolorido y pesimista. Pensamiento que está presente, incluso, en sus novelas *La conquista del reino de Maya* y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, cuyo protagonista es portador de los ideales políticos, filosóficos y estéticos del propio Gánivet.

Un epígono y un «hijo pródigo»: Si por «epígono» se entiende el que se incorpora más tarde a una escuela o a una corriente, tal apelativo puede aplicarse —y así se ha hecho— a **Antonio Machado**, sin que ello suponga reducir

su inmensa talla. En efecto, Machado es —por una parte— el más joven de estos escritores (once años más joven que Unamuno). Por otra parte, en la época del «grupo de los Tres», no se observan en el autor de *Soledades* (1903) inquietudes como las que hemos visto. Al menos en lo que publica por entonces, parece hallarse mucho más cerca de cierto Modernismo intimista, como veremos. Y sólo más tarde, cuando escribe *Campos de Castilla*, se incorporan a su obra temas y actitudes afines a las de los «noventayochistas»: el dolor de España, la visión crítica, el paisaje castellano...

• Parecido es el caso de **Valle-Inclán**, a quien Pedro Salinas llamó «hijo pródigo del 98». En su primera época, y a pesar de algunos contactos personales, no se aprecian afinidades ideológicas entre él y los autores vistos hasta ahora. Es un tradicionalista «por estética». Y su arte —profundamente nuevo, eso sí— se inscribe en el Modernismo. Pero más tarde, hacia 1920, da un giro radical. Confesará ideas avanzadas. Sus «esperpentos» y sus nuevas novelas recogerán entonces las críticas más despiadadas que se hayan hecho de la sociedad de su tiempo o de la época precedente, en un lenguaje implacable. En este sentido, fue incluso mucho más lejos que los otros autores de la generación del 98.

Un sabio: **LEER** Intimamente relacionado con la generación, aunque desde otro ángulo, se halla Don Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), fundador del Centro de Estudios Históricos, director durante muchos años de la Real Academia Española y figura máxima de la erudición española contemporánea. El apoyó desde la ciencia histórica y filológica muchas de las tesis e intuiciones de los hombres del 98. Léase, por ejemplo, ese apasionante librito que

se titula *Los españoles en la Historia*, honda interpretación —a la vez serena y preocupada— del ser histórico de España, en sus épocas lejanas o inmediatas.

• El castellanismo de los «noventayochistas» se hace en el sistema historiográfico: Castilla como centro de la historia española. En esa línea se inscriben sus monumentales obras sobre nuestra literatura medieval: los estudios sobre *La España del Cid*, *La leyenda de los infantes de Lara*, las jarchas, el Romancero; o sus ediciones. Notemos que los escritores del 98 sintieron particular devoción, precisamente, por los escritores castellanos de la Edad Media.

El idioma, tan amado y enriquecido por los autores de la generación, encontró en Menéndez Pidal al máximo investigador de su historia: *Orígenes del español*, *Manual de Gramática histórica española*, y tantísimos estudios más.

**Leer.**  
Nómina del 98. Resumiendo lo dicho hasta aquí, Los coetáneos el concepto «generación literaria del 98» comprende, pues —y aparte de Gánivet—, a un grupo inicial formado por *Azorín*, Baroja y Maeztu, más Unamuno; se incorporan después Antonio Machado y Valle-Inclán. Y les acompaña a todos Menéndez Pidal, como científico.

• Junto a ellos —insistamos— encontraríamos a otros escritores de la misma edad, pero cuya adscripción al grupo sería imprecisa o dudosa. Tal sucede, por supuesto, con **Rubén Darío**. Algo distinto es el caso de **Blasco Ibáñez**, cuyo parentesco con el «98» ha sido defendido recientemente por un crítico (Blanco Aguinaga), alegando el significado ideológico del autor. Nosotros consideramos a estos y otros autores como *coetáneos*, pero los incluimos en otros capítulos.

• ¿Y **Benavente**? Como sabemos, *Azorín* incluía en su generación a **Jacinto Benavente** (1866-1957), profundo renovador de la escena española, a la que sacó del teatro posromántico. Es cierto que, en sus comienzos, dio muestra de una actitud crítica vecina a la de los escritores estudiados: en comedias como *El nido ajeno* (1894), *La comida de las fieras* (1898) o *La noche del sábado* (1903), retrató a la alta burguesía con sus hipocresías y sus convencionalismos; en la deliciosa farsa *Los intereses creados* (1907), se oculta una cínica visión de

los ideales burgueses; *La malquerida* (1913) es un cuadro vigoroso, y algo sensiblero, del ambiente rural. No obstante, Benavente se vio muy pronto ante un dilema: mantener su carga crítica y verse rechazado por el público habitual de los teatros, o aceptar los límites impuestos por tal público y limar asperezas. Escogió la segunda vía. Y esta actitud acomodaticia —debida en parte a su deseo de triunfar— lo separó enseguida de la generación del 98.

**Ideología del 98** Establecidos ya el concepto y los límites de la generación, expon-dremos sistemáticamente sus principales ideas.

Pero hacemos una advertencia importante: las coincidencias de pensamiento y de actitud son notables en su primera etapa (entre 1890 y 1905, aproximadamente); más tarde comenzarán a advertirse numerosos puntos de divergencia entre ellos. Las peculiaridades de cada uno podrán verse en las secciones dedicadas más adelante a los distintos autores y, sobre todo, en los textos seleccionados.

• **En política**, durante su juventud, los «noventayochistas» profesaron ideas muy avanzadas. Unamuno perteneció durante varios años al partido socialista. También para Maeztu, «en los anhelos socialistas está el único camino». Azorín y Baroja adoptaron posiciones vecinas al anarquismo. Más tarde, todos ellos mitigaron de una u otra forma sus posturas, mientras que Machado y Valle-Inclán adoptarían líneas más audaces.

• Frente al **problema de España**, «la generación de 1898 —son palabras de *Azorín*— representa exactamente esto: un ademán de rechazar y otro de adherir». *Rechazan*, ante todo, la democracia liberal, el parlamentarismo, el espíritu de la sociedad. Denuncian con virulencia los males del presente. Unamuno ataca la «ramplonería», la «trivialidad»: España es —dice— «un espectáculo deprimente». Según *Azorín*, «la apatía nos ata las manos». Maeztu habla de «parálisis progresiva», de «marasmo» y hasta de «suicidio» del país. Baroja

abomina del «Estado caduco» y llega a pedir «una dictadura inteligente».

*Se adhieren*, en cambio, a «una España eterna y espontánea» (*Azorín*). Y esto explica su interés por el paisaje y por la vida de los pueblos, así como su constante buceo en nuestra historia y en nuestra cultura. Veámoslo.

• **Las tierras de España** fueron recorridas y descritas por ellos, con dolor y con amor. Junto a la visión de la pobreza y el atraso, encontraremos —cada vez más— *una exaltación lírica* de las costumbres y del paisaje. Sobre todo del *paisaje de Castilla*, en el que se proyecta su amor a España y una nueva sensibilidad. En Castilla vieron los hombres del 98 la esencia de España, a pesar de que todos ellos habían nacido en la periferia. Les atraía su austeridad, su reciedumbre, su capacidad de sugerir algo más de lo que captan los sentidos.

• **La Historia** fue otro de los campos en que se movían sus meditaciones, encaminadas a descubrir los grandes valores de la patria o las raíces de los problemas presentes. Pero, por debajo de la historia externa (reyes, héroes), sienten un interés especial por lo que Unamuno llamaría la «intra-historia»; es decir, la vida callada de los «millones de hombres sin historia» que, con su trabajo diario, construyen la realidad histórica profunda. Paralela a la exaltación del paisaje, hay, en efecto, una exaltación de los valores permanentes del pueblo de Castilla y de España entera.

• Este amor a España no es contradictorio con el **anhelo de europeización**, muy vivo en la juventud de los «noventayochistas». Apertura hacia Europa y revitalización de los valores propios están igualmente presentes en la famosa frase de Unamuno: «Tenemos que europeizarnos y chapuzarnos de pueblo». O en los versos de Machado, que sueña una España nueva, «con esa eterna juventud que se hace— del pasado macizo de la raza».

\* A estas preocupaciones —las fundamentales de la generación del 98— debemos añadir unas notas sobre su **actitud ante lo religioso**. Todos ellos se caracterizaron de jóvenes por su heterodoxia. Baroja mantuvo siempre un radical escepticismo. Unamuno, en perpetua lucha entre su razón y su hambre de Dios, fue un temperamento profundamente religioso, con una línea afin al protestantismo. También Machado mostró, en algunos momentos, una apertura conflictiva hacia lo religioso. En cambio, *Azorín* y Maeztu adoptaron, con el tiempo, posiciones católicas tradicionales.

*Leer*  
**Renovación estética.** Comparten estos autores la influencia y la admiración por ciertos escritores. Entre los extranjeros, Ibsen, Tolstoi, Poe, Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard... Entre los españoles, consideraron a Larra como un lejano predecesor. Muy significativa es su devoción por nuestra literatura medieval: el *Poema del Cid*, Berceo, Arcipreste de Hita, Manrique... De los clásicos, Cervantes ante todo (renovaron la interpretación del *Quijote*). Fray Luis o Quevedo contaron también con su predilección.

\* Respecto a la literatura inmediatamente anterior, reaccionan —como se ha dicho— contra lo que tenía de grandilocuencia o de prosaísmo (coinciden en esto con los Modernistas, aunque vayan por otros caminos). Por lo demás, *Azorín* reconoce en Galdós afinidades con el 98, valora con criterios modernos a Rosalía de Castro y a Bécquer (que tan presente estará en el primer Machado y en parte de la poesía de Unamuno).

\* Desde estas posiciones y preferencias, la generación del 98 —también como el Modernismo, pero en sentido distinto— aportará notables novedades

en la lengua literaria. Es difícil hacer una caracterización general de su estilo: todos sus componentes poseen una personalidad acusada y, por tanto, un estilo diferenciado. Con todo, no deja de haber *notas comunes*. Así, el gran escritor catalán coetáneo, Joan Maragall, apreciaba en ellos «el sentido de la sobriedad». En efecto, en todos se percibe *una voluntad antirretórica*, por la citada reacción contra cierta literatura del XIX. Pero, a la vez, esa misma reacción supone una repulsa del prosaísmo y, por tanto, *un exigente cuidado de la forma*.

\* Antirretórico y cuidado será, pues, el estilo predominante del 98. Y esto puede aplicarse tanto al tono apasionado de Unamuno o Maeztu, como a la limpia concisión de Azorín o a la densidad adusta de Machado. El aparente desaliño de Baroja o el sabio desgarro de Valle-Inclán requerirán especial consideración, aunque —en el fondo— responden a la misma tendencia.

\* Otro rasgo común —y muy importante— es el **gusto por las palabras tradicionales y terruñeras**. Unamuno, Azorín, Valle, etc., pusieron en circulación un enorme caudal léxico que recogieron en los pueblos o desenterraron de la literatura antigua. Algunas palabras, como *meollo* o *entresijo*, se han incorporado a nuestro vocabulario usual. Esta valoración de las palabras populares, castizas, está en íntima relación con su amor a ese pueblo que es protagonista de la «intrahistoria».

\* Finalmente, interesa destacar mucho un rasgo general de su estética: el **subjetivismo**. De ahí, el *lirismo* que impregna muchas páginas de estos autores, como indicio de su sentir personal. Y de ahí, sobre todo, que en sus visiones de paisaje sea, a menudo, difícil separar lo visto de la manera de mirar: paisaje y alma, realidad y sensibilidad (o ideología) llegan a fundirse indisolublemente.

reserva del que dispone el capital, a causa de los fuertes movimientos migratorios derivados de la asimetría social del país. De su fuerza de trabajo se extrae la plusvalía que va a permitir el crecimiento de la economía española. La descripción de esta realidad —la realidad que vive y sufre la nueva clase obrera— adquiere un papel muy relevante en algunas de las novelas más significativas del realismo social, como son *La piqueta* de Antonio Ferrer o *La mina* de Armando López Salinas, entre otras.

Un mundo en crecimiento, en vías de desarrollo, pero sin libertad, en el que el progreso económico se paga a un precio muy costoso, es el que se describe en *La mina*. Armando López Salinas va a situar el foco sobre las víctimas de este progreso, sobre el coste humano —la muerte y la explotación— que ocasiona el desarrollo económico, el progreso, la acumulación de capital. *La mina* describe una clase obrera sobre cuyas espaldas se construye la nueva política económica española que permite la pervivencia de la dictadura militar del general Franco. Los personajes que la protagonizan no son sino las primeras víctimas del «desarrollismo» económico español. Por este hecho, llama poderosamente la atención que el grueso de la crítica literaria que se ha ocupado del estudio de la llamada «generación del medio siglo» señale que el motivo por el cual se produce el «agotamiento» del realismo social en España sea, fundamentalmente, el desajuste que se produce entre sus postulados estéticos y la nueva sociedad que surge del «desarrollismo» franquista (véase Castellet, 1976, pp. 141-142; Martínez Cacho, 1977, pp. 263 ss.). Según parte importante de la crítica, la novela social española funciona como elemento de denuncia contra el retraso, la pobreza y la miseria que sufre la sociedad de la posguerra; y que una vez ésta desaparece con las nuevas políticas económicas que emprenden los distintos gobiernos franquistas, que impulsan una modernización de la sociedad y la economía españolas, mediante el desarrollo de las fuerzas productivas capitalistas, el realismo social pierde su razón de ser: sin una España anquilosada y pauperizada, el realismo social pierde su referente —el retraso y la miseria— y no puede sino desaparecer.

Pero estos argumentos caen por su propio peso si se analiza en profundidad de qué hablan novelas como *La mina*. Porque si bien es cierto que Armando López Salinas atiende a la miseria que asola la España de posguerra, sobre todo en las zonas rurales, tradicionalmente más desfavorecidas, cuyo retraso se debe en parte a la falta de una profunda reforma agraria que delimite los privilegios de los amos sobre la explotación de la tierra, como así puede extraerse de la lectura de sus libros de viajes e igualmente de la primera parte de la novela —el capítulo titulado «La huida», cuya acción transcurre en el campo andaluz—, no es menos cierto que *La mina* pone el foco en las nuevas relaciones de explotación que sufre una nueva clase obrera en las nuevas condiciones sociales que son propias del nuevo capita-

lismo que surge de las políticas «desarrollistas» de un franquismo que aplica las recetas económicas de la OCDE y el FMI. Los protagonistas de *La mina*, por lo tanto, son víctimas tempranas del moderno capitalismo que se consolida con el Plan de Estabilización del año 1959. Considerar que el «agotamiento» del realismo social está provocado por su incapacidad de adaptarse a los nuevos tiempos —y, en consecuencia, que el realismo social sólo sirve para describir el retraso socio-económico y no para describir sociedades más avanzadas— no puede sino tildarse de despropósito y aun de miopía por parte de una crítica que tal vez no supo —o acaso no quiso— ver de qué hablaban realmente novelas como *La mina*.

### *El realismo social en España*

La producción narrativa de la generación del medio siglo se encuentra muy lejos de ser homogénea, pues en ella convergen propuestas literarias muy diversas. Podemos reconocer en ella la existencia de dos periodos claramente marcados que, consiguientemente, registrarán dos estilos narrativos igualmente distintos. Pero antes de reseñar sus divergencias, habrá que apuntar que ambas vertientes del realismo del medio siglo comparten un fondo común que se localiza en relación con su precedente literario, ya que, como apuntan los autores de la *Historia social de la literatura española*, «el nuevo realismo se vincula directamente a la novela de los años treinta» (Rodríguez Puértolas et al., 2000, p. 504), recogiendo la intención verista del *tremendismo* de Camilo José Cela o de Carmen Laforet, aunque, en la mayoría de los casos, desde un posicionamiento ideológico radicalmente opuesto. No obstante, debe asimismo anotarse que los autores de los cincuenta y sesenta se diferencian del realismo de posguerra en una cuestión biográfica fundamental:

[...] los escritores que van ahora a ocuparnos nacen en su gran mayoría entre 1924 y 1928, resulta que nos encontramos ante una generación nueva, una generación que, a diferencia de la de Cela (veinte años en 1936), vivió la guerra en la niñez y primera adolescencia [...]. Aparecen, pues, en la vida literaria —y algunos son realmente precoces— con plena conciencia de la importancia de la guerra y sus consecuencias; pero no son ellos mismos los «vencedores» (aunque algunos de sus padres lo sean) y no están, por lo tanto, directamente comprometidos con la destrucción, la representación, la mitología y las mentiras del Régimen (*ibid.*, pp. 504-505).

La nueva hornada de escritores de la década de los cincuenta y sesenta no tiene responsabilidades de guerra. No son, en sentido escrito, ni vencedores ni vencidos. De forma parecida lo escribía José María Castellet en 1963:

[...] 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, que, aun cuando con relativa frecuencia hayan sufrido una evolución ideológica, conservan, sin embargo, no pocos resabios y compromisos que no dejan de traslucirse tanto en sus actividades políticas personales como en la elección de temas y tratamiento de los mismos en sus obras posteriores de la Guerra Civil (Castellet, 1963, p. 292).

Y seguidamente:

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 esos jóvenes novelistas (*ibid.*, p. 293).

José María Castellet apunta también que otro de los rasgos que define la narrativa de los cincuenta frente a la generación literaria precedente se detecta en el bloqueo intelectual al que fue sometida España, por la política desarrollada por sus propios dirigentes, durante el periodo de formación de los novelistas:

El segundo es el haber crecido y vivido el periodo de su formación juvenil en el aislamiento del mundo exterior al que España estuvo sometida durante toda la década de los años 40, por la Segunda Guerra Mundial, en primer lugar, y por la resolución de las Naciones Unidas de retirada de embajadores, etapa que duró de 1946 a 1950. Si añadimos el hecho ya descrito de la existencia constante de una censura previa sobre toda clase de publicaciones, acabaremos por describir la situación cultural totalmente anómala en la que estos jóvenes escritores crecieron (*ibid.*, p. 293).

Llama sin embargo la atención que un narrador de la época como fue Miguel Delibes argumentara, en un artículo publicado en 1962, que, en efecto, la diferencia entre las dos generaciones se encontraba en la formación recibida, pero invertía el novelista vallisoletano lo dicho por Castellet,

aduciendo que la generación de medio siglo había tenido acceso a una mayor formación que los novelistas que les precedieron:

Muy distintas consideraciones nos sugiere el grupo de novelistas aparecido en España a partir de 1950. El bloqueo intelectual ha perdido su virulencia en este tiempo: las fronteras se han ido haciendo cada vez más permeables. En el país penetran vientos renovadores impulsados casi en su totalidad por la «generación perdida norteamericana», Sartre, Camus y Kafka. Los novelistas que ahora inician su carrera en España no pueden sustraerse a tan fuertes influencias (Delibes, 1962, p. 38).

Claro que, cuando supuestamente llegan a penetrar esos vientos renovadores en España, el grueso de los novelistas ya ha iniciado su trayectoria literaria y, por consiguiente, puede inferirse que su periodo de formación ha concluido. De este modo, «faltos de una tradición novelística inmediata, los jóvenes autores españoles han recibido diversas y simultáneas influencias extranjeras que se traslucen en sus obras, quizá de un modo algo confuso y a veces gratuito, dándoles una modernidad formal, a veces un tanto artificiosa» (Castellet, 1963, pp. 294-295). En cualquier caso, parece evidente que estos novelistas fueron víctimas de la deficiencia cultural en la que estaba inmersa la España de posguerra. No sólo por el bloqueo cultural que impedía que circularan libremente por el país obras publicadas en el extranjero, sino también —y sobre todo— porque los referentes intelectuales se encontraban en las cunetas o en el exilio. Por consiguiente, y como escribía Ricardo Domenech en 1960, «la nueva generación ha crecido y está creciendo sin maestros» (Domenech, 1960, p. 5). También, en 1962, Pérez de las Horas escribía:

Nadie puede decir, pues, que hemos sido seducidos por ideologías extranjeras. Los libros y folletos que contenían esas ideologías desaparecieron de las librerías y de las bibliotecas públicas mucho antes de que nuestras mentes sintieran la necesidad de leer textos políticos. Y con ese barrido inquisitorial de letra impresa, fueron arrojados también del país hombres que eran capaces de enseñar a pensar en términos políticos. Por el contrario, toda nuestra adolescencia y nuestra primera juventud se han desarrollado en un clima mitológico, de cultura reverencial a un hombre «enviado por la Providencia para salvar a España» (Pérez de las Horas, 1962, p. 56).

Como sostiene Francisco Álamo Felices en su estudio sobre la novela social española, fue precisamente el realismo crítico el instrumento del que se sirvió esta generación sin maestros para hacer frente «a la parálisis y al marasmo de la cultura oficial» (Álamo Felices, 1996, p. 117):

Sin antecedentes culturales orientadores, sin magisterio al que acudir y en el que templatarse, sin interlocutores, intentando despegarse de los pegajosos hilos de araña franquista, buscando otra manera de entender la existencia, aislándose del funambulismo de otros, sin pasado y sin vislumbrar un futuro claro, fueron saliendo adelante con una formación de parches en la que, al menos, se ajustaban en esa precariedad, que luego les pasó inclemente factura, pero de la que fueron conscientes, cuando llegó el momento de los abandonos y de las catarsis de esto que, en los cincuenta, era un deber como intelectuales (*ibid.*, p. 122).

La no participación en la Guerra Civil y la pertenencia a una generación sin maestros son los elementos que dotan de cierta homogeneidad a los novelistas de la década de los cincuenta y sesenta en su conjunto, y lo que, de forma clara, los distancia de la narrativa de la inmediata posguerra. Todos ellos tienen además en común lo que señala Corrales Egea en su ensayo *La novela española actual*:

Todos ellos escriben por algo y para algo; todos consideran la literatura, en primer lugar, como medio de comunicación, y no como fin en sí misma, esforzándose en desvelar y revelar —a través de ella— la realidad viva y actual del país [...]. Es una novela *antitelevisionista*, que rehúsa convertirse en instrumento de huida o de abstracción del mundo. En consecuencia, resulta una novela, una literatura *preocupada* (Corrales Egea, 1971, pp. 58-59).

O como más recientemente ha escrito el crítico Ángel Basanta:

Estos jóvenes novelistas contribuyen poderosamente a rehumanizar la novela. Un decidido compromiso con la realidad del momento y un constante interés por los problemas humanos y sociales más acuciantes hacen que la novela [...] se oriente hacia el vivir de la colectividad española en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de una solución. Muchos de estos escritores se convirtieron en testigos informadores del atraso material y de las injusticias sociales de la época para ofrecer una información que la prensa falseaba intencionadamente o a causa de la censura (Basanta, 1986, p. 40).

Frente a la mentira institucionalizada que promueve la prensa oficial, los novelistas de la generación del medio siglo tienen por objetivo mostrar la realidad sin velos ni maquillaje, sin manipulación ni tergiversaciones ni mitologías. Simplemente la realidad. Las palabras de Juan Goytisolo sobre la urgencia de suplantarse, por parte del novelista, la función del periodista ilustran hasta qué punto existía un desajuste entre la realidad

«real» y la realidad «contada» por los aparatos de prensa y propaganda del franquismo:

Los novelistas españoles —por el hecho de que su público no dispone de medios de información veraces respecto a los problemas con que se enfrenta el país— responden a esta carencia de sus lectores trazando un cuadro lo más justo y equitativo posible de la realidad que contemplan. De este modo la novela cumple en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa, y el futuro historiador de la sociedad española deberá apelar a ella si quiere reconstruir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencio de nuestros diarios (Goytisolo, 1967, p. 34).

Muchos de estos novelistas comparten, asimismo, referentes literarios que, de una manera u otra, les influyen en su quehacer literario. Sobre las influencias de la generación del medio siglo han corrido ríos de tinta. Mucho se ha escrito sobre cuáles podían ser las fuentes de las que bebieron unos escritores que, por lo que se ha dicho, carecían por completo de maestros y referentes a causa del marasmo cultural y la autarquía intelectual que el «nuevo Estado» impuso tras su victoria en la Guerra Civil española. El crítico José María Martínez Cacho, en su *Historia de una aventura*, inicia la genealogía de influencias en la picaresca española, al considerar que la narrativa española del medio siglo comparte con aquella «el desgarrado de la picaresca o, mejor, su ofrecimiento de una "imagen cruel, certera, de la sociedad de los siglos XVI, XVII y XVIII"» (Martínez Cacho, 1997, p. 182). Y dice seguidamente:

Puede que Galdós en algún caso y título; *La Regencia* de Leopoldo Alas, cuyo testimonio denunciador de la hipocresía de una ciudad fue destacado en 1961 por el poeta José Agustín Goytisolo. Sólo Baroja, entre los noventayochistas. Y, cerrando la lista, el Cela de *La colmena*, cuya condición de libro de apertura había sido celebrada por Castellet, crítico de la generación. La llamada novela social de preguerra, es decir: Díaz Fernández, Arconada, Carranque de Ríos, etc., quizá fuese la preferencia de algunos de estos jóvenes si la rareza de sus libros no hubiese dificultado grandemente su conocimiento (*ibid.*, p. 182).

Vayamos por partes. Es cierto que, como apunta Martínez Cacho, los treintaístas, entre los que se cuentan Díaz Fernández o Arconada, por ejemplo, habrían ejercido una clara influencia en los autores de la década de los cincuenta y sesenta al compartir ambas generaciones parecidos supuestos políticos y literarios. Más clara, entre los miembros de esta generación, habría sido la influencia que hubiera ejercido sobre López Salinas, a la hora de

componer *La mina*, en el caso de haber podido acceder a ella, la novela del comunista Isidoro Acevedo titulada *Los topos. La novela de la mina*, o *Engranajes*, novela de temática muy similar a *La mina*, firmada por la escritora peruana Rosa Arciniega, publicada en España en 1931. No obstante, la dificultad de acceder a las obras esenciales de la generación de los años treinta no hizo posible que la continuidad entre las dos generaciones se produjera. De este modo, y como señala Rafael Bosch, el realismo social del medio siglo

[...] constituye una resurrección de la novela trinitista [...]. Decimos resurrección por no haber una continuidad efectiva al faltar la influencia literaria directa, pero sí la hay en las causas sociales de fondo, y, por lo tanto, ése es el origen de la coincidencia de espíritu (Bosch, 1970, p. 79).

Es posible localizar rasgos de continuidad respecto al realismo decimonónico y a la generación del 98, cuyas obras, en la mayoría de los casos, son mucho más accesibles que las de los autores trinitistas. Rafael Bosch establece una genealogía entre los social-realistas del siglo xx y los liberales y realistas decimonónicos, al retomar los autores del medio siglo no sólo la angustia ante los males de una nueva época que se avecina, sino también –y sobre todo– el legado de quienes han sido los primeros testigos de la crisis de crecimiento del capitalismo:

[...] estos herederos del liberalismo moderado del siglo pasado y principalmente de la perfección de Galdós han sido los primeros testigos de la crisis de crecimiento del capitalismo español coincidente con la restauración de 1874 y el giro del siglo. Su grandeza es la de los herederos de un legado histórico (resultado de las luchas sociales del siglo anterior), pero también proviene de la angustia humanitaria por los males de su época nueva (*ibid.*, pp. 95-96).

Del mismo modo, la relación con los noventayochistas es a todas luces evidente, si bien en algunos de los novelistas del medio siglo, como por ejemplo Armando López Salinas, se incorpora la cuestión de la lucha de clases, totalmente desatendida en las obras clave de los hombres del 98 –no así en sus obras de juventud (véase Blanco Aguinaga, 1998):

El principal mérito de los noventayochistas fue el de ser testigo del crecimiento capitalista de España en el giro del siglo –como consecuencia de la restauración–, pero su testimonio, de un valor inmenso, sobre todo porque envuelve la protesta humanista contra los problemas de la nueva enajenación tanto material como económica de capital y proletariado, es (salvo en el caso de Blasco y Baroja) demasiado indirecto para poder constituir en sí una evolución de las tendencias novelísticas propiamente dichas. Ese carácter indirecto impide

a los hombres del 98 tratar como central de sus obras la nueva problemática social: la lucha de las clases obreras por sus reivindicaciones económicas y culturales (Bosch, 1970, pp. 96-97).

Fuera de la tradición literaria española, también se reconoce la impronta, a juzgar por las declaraciones de algunos de los novelistas más destacados del realismo de los cincuenta y sesenta, de las obras de la «generación perdida» usamericana:

Por lo que se refiere a las incitaciones foráneas, algo se apunta en una respuesta de Luis Goytisolo-Gay, quien destaca como novelistas que le interesan a algunos norteamericanos de la «generación perdida»: otro tanto revelan [las] contestaciones de Antonio Ferrer: «Hay una primera fase de influencias en la literatura joven española, y concretamente en la mía, que es la de la novela norteamericana. Por un lado, William Faulkner y, de otro, John Dos Passos [...] por lo que concierne a Alfonso Grosso, en *Testa de copo* (1963) cabe señalar la conciliación entre Faulkner –técnica: salto atrás en la marcha del tiempo, empleo del monólogo interior, cambios de perspectiva– con el llamado realismo social –contenido o temática–, «lo cual confiere un notable interés a su obra» (Martínez Cachero, 1997, pp. 182-183).

Mucho se ha hablado también de la influencia que ha ejercido el neorealismo italiano sobre la narrativa española del medio siglo:

El mismo Goytisolo-Gay menciona al italiano Cesare Pavese, a cuyo lado podrían ir los nombres de Elio Vittorini, Vasco Pratolini, Carlo Levi, autores que han padecido durante años el régimen totalitario de su país y a los que preocupa un deseo de testimonio y denuncia (*ibid.*, p. 183).

El novelista Ramón Nieto señala también que el *nouveau roman* francés ha servido de modelo para los escritores españoles. Nieto sostiene que el *nouveau roman* «nos ha servido para conseguir una enorme depuración de estilo y de enfoque», pero, a su vez, se posiciona críticamente frente a él al considerar que soslaya «los males del mundo, los de Europa, los de Francia» a favor de privilegiar, en sus obras, la forma sobre el contenido, convirtiendo las novelas «en piruetas arquitectónicas, en malabarismos de circo, en equilibrios de mago mental: se cogen tres bolas de colores –el tiempo, el espacio y el objeto–, se tiran al aire varias veces, sin que ninguna caiga al suelo, y se espera el aplauso» (*apud* Martínez Cachero, 1977, p. 183). También Matías Escalera Cordero ha situado, entre los focos de inspiración de la narrativa del medio siglo el *nouveau roman* francés:

[...] novelas escritas y publicadas a finales de los cincuenta o muy al principio de los años sesenta (llamémoslas «novelas en el filo de la vieja España»), predominan fundamentalmente las prácticas del Neorealismo narrativo y cinematográfico, aunque se anuncian ya los primeros intentos de unas prácticas narrativas, digamos, postneorealistas; no nos olvidemos de que en Francia el «Nouveau Roman» está en plena vigencia, y que ha dado lugar a prácticas cinematográficas como la «Nouvelle Vague» (Escalera Cordero, 2011, p. 73).

Pero, y a todo esto, ¿qué dice Armando López Salinas? ¿Cuáles han sido las obras que, directamente, han influido en su quehacer literario? Él mismo responde en la entrevista que, en 1966, concede a Antonio Núñez, de la revista *Ínsula*:

El capítulo de influencias de una obra literaria es siempre muy difícil de determinar. Quizá donde se me encuentre más fácilmente sea en esa tradición española, que ha caminado a saltos: «Clarín», Galdós, Baroja... En cuanto a escritores extranjeros, pienso que este grupo al que pertenezco tuvo que partir un poco de cero, como consecuencia de la ruptura que supuso nuestra Guerra Civil. Ahora, sin embargo, a Pratolini, quizá Gorki, algún escritor norteamericano, quizá la primera época de John Dos Passos. La influencia de escritores mexicanos, argentinos y cubanos ha sido muy tardía; concretamente de la literatura cubana yo sólo podría mencionar a algún escritor del siglo pasado y, entre los modernos, a Alejo Carpentier, como autores de verdadero empuje. Con los argentinos pasa lo mismo. En este sentido, creo que, aunque hablamos la misma lengua, no hay una real comunicación entre nuestras literaturas, e incluso entre nuestros pueblos. Por desgracia, las influencias no se han producido dentro de nuestro propio idioma (Núñez, 1966, p. 4).

Bien parece que a Armando López Salinas se le olvida en su relación la que tal vez haya sido la obra que mayor influencia ha ejercido sobre *La mina*: *Germinal* de Émile Zola. Entre ambas novelas –y es imposible hacer un análisis detallado sobre ello en estas páginas– se localizan claros paralelismos y similitudes de tipo temático y formal. Es evidente que las dos comparten un componente de denuncia frente a las enfermedades propias del mundo de la minería y los accidentes que en la mina se producen, si bien en el caso francés la articulación política de la protesta es mucho más explícita –la censura asfixia– que en la novela de López Salinas. Existen analogías claras entre ambas novelas, como la relación que mantiene Joaquín con sus caballos, Tuerto y Tieso, muy similar a la que establece el minero de Zola con Trompeta y Batallador, así como el «huerto de esperanza» al que hace referencia Angustias al final de *La mina* encuentra resonancias en el «ejército oscuro y vengador [de hombres], que germinaba

lentamente para quién sabe qué futuras cosechas, y cuyos gérmenes no tardarían en hacer estallar la tierra» con que termina *Germinal*. Las similitudes entre ambas son básicamente históricas. Por ejemplo, en *Germinal* la explotación alcanza también a mujeres y niños, a quienes vemos trabajando a destajo en las minas, mientras que en *La mina*, en un contexto histórico donde la mujer está condenada a vivir y trabajar entre las cuatro paredes del hogar, el mundo del trabajo es exclusivo del género masculino. Por otro lado, desde el punto de vista estilístico, la presencia de un narrador omnisciente que describe con todo lujo de detalles cada elemento de la escena en la novela de Zola, contrasta con la *austeridad literaria* de López Salinas, donde el diálogo y el estilo directo se imponen sobre la palabra del narrador.

Pero, como decíamos al principio, más allá de las similitudes y de los rasgos que comparten el conjunto de novelistas de la década de los cincuenta y sesenta, se hace preciso señalar las dos direcciones que emprende el realismo del medio siglo. Siguiendo a los autores de la *Historia social de la literatura española*, creemos que es conveniente «marcar dos periodos muy distintos de la obra de la nueva generación, aunque debemos cuidarlos de no establecer entre ellos fronteras inquebrantables» (Rodríguez Puértolas *et al.*, 2000, p. 506). En efecto, la narrativa del medio siglo se bifurca en dos caminos bien delimitados: por un lado, el objetivismo y, por otro, el realismo social, también denominado social-realismo, realismo crítico e, incluso, en algunos casos concretos, realismo socialista –ya habrá tiempo, en las páginas ulteriores, de abordar el debate taxonómico. Por objetivismo –también llamado *behaviorismo*– se entiende lo siguiente:

El objetivismo se limita a dar cuenta de los hechos, sin emitir juicios de valor. Como si de una cámara cinematográfica se tratara, el novelista «filma» todo lo que aparece ante sus ojos para que la realidad pueda llegar al lector tal cual es, al margen de cualquier interpretación que lo condicione; él debe sacar sus propias conclusiones. Como consecuencia de ello, el análisis introspectivo de los personajes cede terreno a un tratamiento conductista (Pedraza y Rodríguez Cáceres, 1981, p. 163).

Definición parecida la ofreció Fernando Morán en su ya clásico *Novela y semidesarrollo*:

Trata de aprehender, en este primer momento, una realidad bruta: la vida cotidiana real de la que hay que dar cuenta [...]. Además, estos escritores piensan que antes de interpretar la realidad es necesario mostrarla, imponerla; pues el hecho cierto es que la realidad tal y como la entienden no es reconocida. Hay que hacer, pues, una novela de *presentación de la realidad*. Tarea muy urgente.

Aún no es tiempo de *indagar* lo que puede haber tras esta primera corteza y le da sentido (Morán, 1971, p. 353).

El paradigma del objetivismo español no es otro que *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, una novela que, en gran medida, cumple con lo dicho, pues, como reseñó el crítico francés R. R. Alberès, *El Jarama*

[...] met en scène, pendant près de six cents pages, les jeunes gens désœuvrés, employés et ouvriers, que se promènent le dimanche sur les bords de la rivière du Jarama, près de Madrid. C'est un naturalisme objectif, sans commentaires: un très long roman entièrement consacré à la description d'un pique-nique de jeunes employés de commerce ou d'usine dans la banlieue de Madrid. Rien ne se passe dans le roman, sauf l'ennui, les plaisanteries que retombent, un peu d'amour et, à la fin, un accident banal, un «accident du dimanche»; le pathétique réside précisément dans «l'emploi» de ces jeunes gens, ardents à vivre, vivants en fait et solides, mais sans buts (Alberès, 1961, pp. 85-86).

O también:

Sánchez Ferlosio opta por la representación objetiva, casi mecánica, de la realidad evidente en su superficie, y huyendo de todo análisis, de toda interpretación, de toda interferencia autorial, nos «reproduce» durante más de 350 páginas doce o catorce horas de una serie al parecer interminable de fragmentos triviales, anodinas, que se diría casi grabadas con un magnetofón (Rodríguez Puértolas *et al.*, 2000, p. 511).

*Los brazos* de Jesús Fernández Santos o las primeras novelas de Ana María Matute, Ignacio Aldecoa y Juan Goytisolo completan la nómina del realismo objetivista español.

Por su parte, frente a la estética del magnetofón que propone el objetivismo narrativo, el realismo crítico o social

[...] toma partido para agitar las conciencias y la denuncia de las desigualdades e injusticias sociales prevalece sobre cualquier otro propósito. Su interés se centra, claro está, en los colectivos más castigados: pasan a primer plano los obreros, campesinos, mineros, habitantes de los suburbios... (Pedraza y Rodríguez Cáceres, 1981, p. 163).

El realismo crítico o social contiene una clara intención «implicativa» (Bosch, 1970, p. 87). Frente al *presentativismo* objetivista, el realismo social «toma partido explícito por los acontecimientos [...]». Esto es, en parte, un recurso de estilo, pero no hay que olvidar que es, en parte, también

una necesidad política de los tiempos» (*ibid.*, p. 87). De este modo presentaba la cuestión el propio Armando López Salinas en carta escrita al crítico Rafael Bosch y que éste reproduce en su ensayo *La novela española del siglo XX*:

El término de «objetivismo» debe ser entrecomillado. En este problema del pensamiento objetivo hay mucha tela que cortar. En muchos casos nos lo han pretendido presentar como una literatura científicamente revolucionaria, cuando, así lo creo, no son más que una especie de punto culminante de la ideología literaria burguesa. Se nos pretende hacer creer que las cosas, las personas, el mundo, no son más que una realidad externa del mismo. Se trata, presumo, de una vitalización actual del behaviorismo, del conductismo. Y así, en un sentido político, consciente o inconsciente, que de todo habrá en la viña del Señor, se trata, en líneas generales, de un realismo cojo, acríptico. El mundo es así, y no se toma parte, parecen decirnos. Yo creo, aunque no sea capaz de hacerlo, en otro objetivismo, en otro realismo. Realismo que, teniendo en cuenta la realidad objetiva como única fuente de conocimiento, modifica esta realidad a través de las condiciones internas. Es el único método racional que conozco; lo otro, el objetivismo a secas, no es más que un materialismo idealizante (*apud* Bosch, 1970, p. 84).

Siguiendo, por lo tanto, la argumentación que nos ofrece López Salinas, cabría decir que el realismo social se define en oposición a un objetivismo que no es sino «punto culminante de la ideología burguesa» y mero «materialismo idealizante». Frente a ello, lo que se trata es de «mostrar la verdadera faz de nuestra sociedad y reflejar sus contradicciones para contribuir más eficazmente a su transformación», como así respondió el mismo López Salinas a la encuesta que Olmos García realizó a los más destacados novelistas del momento (Olmos García, 1965, p. 43).

Éstas eran las dos tendencias a debate en el interior del realismo español. No es casualidad que la cita más significativa de esta generación, el Coloquio Internacional sobre Novela, celebrado en el hotel Formentor de Mallorca los días 26, 27 y 28 de mayo de 1959, estuviera centrada en una discusión acerca de la función transformadora de la literatura y de su capacidad de incidencia sobre la realidad. 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 Karrigan; los escritores en lengua catalana Josep María Espinás y Joan Fuster, y los novelistas 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 y Jorge C. Trulock, junto a los ensayistas y críticos Juan Petit, José María Valverde y José María Castellet. 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, 1959, p. 83). Excusaron su ausencia Ernest Hemingway, John Steinbeck, Graham Greene, 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 Willson. 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.

Desde la lectura de las comunicaciones inaugurales, redactadas por los ausentes Vittorini y Willson, se hizo evidente el modo en que se irían delimitando las dos corrientes literarias —y acaso ideológicas— que se registraban en el interior de la narrativa realista española. De este modo, y siguiendo la crónica de primera mano que nos ofrece José María Castellet, observamos que una corriente, la que podíamos denominar *comprometida*, defendida por Elio Vittorini, proponía lo siguiente:

Elio Vittorini cree que el novelista puede y debe contribuir a la transformación de la sociedad, entendiéndola en sentido histórico. De esa concepción dinámica y social se desprende un tratamiento realista de los temas novelísticos, una crítica de la sociedad y un compromiso del escritor con el tiempo en el que vive (*ibid.*, p. 83).

Por su parte, la ponencia de Angus Willson manifestaba una concepción de la literatura opuesta a la presentada por Vittorini:

Para Wilson, en cambio, el novelista usa del mundo real para dar una apariencia de realidad al mundo imaginario de su creación. Importa antes la estricta creación artística que no las relaciones de la novela con la sociedad o la influencia que el novelista, a través de su obra, pueda ejercer sobre aquélla (*ibid.*, p. 83).

Las tesis que propone el novelista italiano en el Coloquio son prácticamente compartidas por dos de los textos teóricos fundacionales del realismo social español: *La hora del lector* de José María Castellet, publicado en 1957, y *Problemas de la novela* de Juan Goytisolo, de 1959. Sobre el libro de Castellet, los autores de la *Historia social de la literatura española*, con voz sin duda más autorizada que la nuestra, han dicho lo que sigue:

El libro de Castellet se apoya básicamente en *¿Qué es la literatura?* de Sartre y ésta ha de ser la fuente —entre otras seguramente— de una de sus ideas centrales: que la «literatura es, ante todo, un hecho social» y que, por lo tanto, al escritor se le «pide hoy responsabilidad social y [se] le exige comprometerse con su sociedad y su tiempo». En esta obra de Sartre [...] queda sobradamente claro que tal «compromiso» ha de entenderse desde una perspectiva de clase, es decir, desde la conciencia revolucionaria; pero tal idea, sorprendentemente, brilla por su ausencia en la obra de Castellet y la noción de «compromiso» se reduce a que «el autor debe ser, hoy, honesto», a que debe evitar «la inautenticidad formal», etcétera, en tanto que se nos habla de la existencia de un «público medio» (que, según Sartre, es precisamente el que desaparece ante la *praxis* de la escritura comprometida) y de la necesidad de crear una «economía sana» para superar la distancia existente entre escritor y lector. Entre buenas intenciones quedan así diluidos tanto el existencialismo de Sartre como el peculiar neomarxismo de aquel notable texto suyo (Rodríguez Puértolas *et al.*, p. 515).

Por su lado, el libro de Goytisolo, dominado por una «enorme confusión teórica implícita» que pretende «casar “el método objetivo” de un Hemingway o un Robbe-Grillet con Lukács y Brecht» (*ibid.*, p. 516), contiene una intención que habría de resultar clara para los novelistas de entonces:

Se trata aquí de la «motivación social» de la creación literaria (según dice J. Goytisolo en las breves palabras introductorias); se trata de ocuparse de los «sectores más desfavorecidos» de la sociedad; y se trata, en última instancia, de ocuparse de algún modo de la lucha de clases (Lukács-Brecht-Sartre) de manera testimonial («método objetivo»). Entre la insuficiencia teórica y la censura se bastaban sobradamente para que nada quedase muy claro (*ibid.*, p. 156).

La deficiencia teórica que muestran tanto Castellet como Goytisolo en sus libros teóricos, que en cierto modo se explica por la autarquía intelectual y cultural impuesta por el franquismo en España, promueve una literatura, que gozará de cierta hegemonía en el ámbito narrativo español de la década de los cincuenta y sesenta, que será realista —incluso social y crítica— pero que estará muy lejos de contener y representar un proyecto de transformación política o emancipación social. Sólo en algunos casos, como lo es, por ejemplo, el de Armando López Salinas, la literatura se pondrá al servicio de la lucha revolucionaria. En el resto de los autores de la generación del medio siglo —desde Sánchez Ferlosio hasta Carmen Martín Gaité, pasando por Ana María Matute, Ignacio Aldecoa o incluso Juan Goytisolo—, se observará que detrás de las «buenas intenciones», de la «honestidad» y de una noción de «responsabilidad» no atravesada por la lucha

de clases, no habrá ciertamente ningún proyecto político de futuro ni ningún propósito claro de transformar la realidad. Habrá crítica, denuncia, descripción de las desigualdades e injusticias, pero en ningún caso se traslucirá de sus páginas intención alguna de articular la denuncia –ese descontento retratado– en un proyecto político de futuro y de transformación social.

Esta cuestión es crucial para entender, realmente, en qué consiste el denominado realismo social en la literatura española. Un buen punto de partida para clarificar esta cuestión puede arrancar de la pregunta que el novelista Juan García Hortelano formula: ¿por qué no lo llamamos *realismo socialista*?:

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 lo llama realismo socialista y no hay por qué seguir ocultándolo. O ¿es por pudor? (García Hortelano, 1978, p. 23, *apud* Álamo Felices, 1996, p. 137)

Muchas de las novelas que recibieron las etiquetas a las que García Hortelano hace referencia no se catalogaron de *realismo socialista* precisamente porque no lo eran. Pero, ¿por qué no tildar de socialista el realismo de López Salinas, por ejemplo? ¿Acaso no lo es? ¿O es, como apuntaba Hortelano, por pudor? El realismo socialista –y *La mina* de Armando López Salinas es un buen ejemplo de ello–, a diferencia de otras formas de realismo social (en cuyo caso se ha tratado de meter, sin discriminación, a toda la hornada de novelistas de esta generación), parte de una concepción del mundo basada en el materialismo histórico, esto es, en que el motor de la historia es la lucha de clases y que, por lo tanto, toda forma de conflicto está, en última instancia, determinada por ésta. El realismo socialista, a la vez que busca apelar a la conciencia del lector sobre el mundo que le rodea, trata de mostrar –evidenciar o hacer visibles– las contradicciones radicales de la sociedad en que la novela se produce, con el objeto de combatir y enfrentarse a la clase dominante, que, en su posición de dominio, sale beneficiada de las contradicciones y desigualdades que rigen la sociedad. De este modo lo definió Adolfo Sánchez Vázquez en un artículo publicado en el número 3 de la revista *Nuestras ideas*:

El realismo socialista, lejos de ser un método puramente artístico, es el método que permite al artista comprender que el arte se eleva tanto más cuanto más firmemente llama a la conciencia de los hombres. El realismo socialista se ha visto sujeto también a una interpretación estrecha, vulgar, que lo reduce a la

concepción del mundo o a un mero método político. Esto significa ignorar el carácter específico del arte, como forma particular de la conciencia social, que consiste en reflejar la realidad de un modo concreto y sensible. El arte, en cuanto forma de la conciencia social, tiene caracteres comunes con otras expresiones de dicha conciencia, como son la filosofía, la moral, la política, etc., pero tiene, a su vez, caracteres específicos que lo hacen irreductible a cualquiera de ellas (*apud* De Vicente Hernando, 2011, p. 27).

Y ante la pregunta «¿qué significa crear hoy, en nuestro país, aplicando los principios del realismo socialista?», se ofrece la siguiente respuesta:

Significa que la universalidad de su contenido adopte una forma concreta, particular, sumergiéndose en el manantial de la realidad española y de sus vivas tradiciones nacionales artísticas. Hacer realismo socialista en nuestra España hoy, es hacer un realismo profundamente español; significa penetrar en la entraña misma de la realidad española, ver ésta en su movimiento, con sus contradicciones, con todo su dramatismo y su esperanza. Y es convertirse en conciencia de ella, registrar todas las heridas que en el cuerpo de España se abren cada día, pero registrarlas cargándose de futuro, pues sólo así puede verse el movimiento mismo de esa realidad. Este movimiento puede captarse en toda su plenitud y profundidad desde las posiciones del marxismo-leninismo, es decir, desde las posiciones ideológicas más profunda y consecuentemente vinculadas al movimiento mismo de lo real. Este realismo socialista atado a la realidad española ha de insertarse, a su vez, para mejor calar en ella, en una tradición nacional, en un modo peculiar, a través del tiempo, de mirarla, de tratarla (*ibid.*, pp. 27-28).

Existe, pues, una diferencia clara entre el realismo socialista y el realismo social, pero ¿a qué se debe esta ocultación del primer concepto? Como señala acertadamente, desde nuestro punto de vista, Ignacio Soldevila Durante,

[...] bajo el título de «novela social» se ha tendido a encubrir lo que, en términos más precisos, convendría llamar novela socialista, cuya intención, no por implícita menos real, es despertar o iluminar la conciencia frente a las injusticias de la clase dominante burguesa en el Estado dictatorial (Soldevila Durante, 1982, p. 212).

Mientras que, por otro lado, la novela social

[...] tiene una denotación exclusivamente científica, y puede equipararse a sociológica, es decir, que responde a la sociología ajustándose a los



esta ciencia [...]. La novela social o sociológica, en ese sentido, será, pues, la que estudie los efectos de las condiciones sociales y económicas en un tiempo y un lugar determinados sobre los hombres y sus conductas (*ibid.*, p. 212).

Novelas claramente socialistas, por lo tanto, como puede ser *La mina* de Armando López Salinas, han compartido hábitáculo terminológico con otras que —estas sí— pueden ser catalogadas, sin problema alguno, de sociales. De este modo, «el término social [que] se ocultó eufemísticamente durante la dictadura franquista» (*ibid.*, p. 213), por cuestiones políticas evidentes, ha contribuido a la existencia de una confusión semántica que sigue provocando, todavía hoy, un enconado debate sobre la clasificación taxonómica de la novela de los cincuenta y sesenta. Fruto de esta confusión es la definición de novela social que ofrece Pablo Gil Casado en su estudio, por lo demás excelente y fundamental, *La novela social española*:

[...] diremos que una novela es «social» únicamente cuando trata de mostrar el anquilosamiento de la sociedad, o la injusticia y desigualdad que existe en su seno, con el propósito de criticarlas [...]. La situación que se novela ha de tener un carácter colectivo. Por ejemplo, *La mina*, de Armando López Salinas, muestra los abusos de una empresa minera y las condiciones injustas en que trabajan y viven los mineros (no en un caso particular, sino en el de todos ellos), poniendo énfasis en la desigualdad que existe entre la holgada vida que llevan los ingenieros y directivos de la empresa, y las penalidades que sufren aquéllos (Gil Casado, 1968, VIII).

El hecho de que Gil Casado se sirva de *La mina* de Armando López Salinas como ejemplo de novela social demuestra que el concepto de novela social o realismo social se ha utilizado con forma muy extensiva, aglutinando en su seno títulos de muy diversa procedencia estética e ideológica, y que, a su vez, esta utilización del término muestra su incapacidad de atender y de explicar la diversidad de la producción literaria de su tiempo. Pero la confusión se acentúa cuando Gil Casado desmarca la novela social de la novela política en los siguientes términos:

Se podría confundir con la novela política, pero la diferencia primordial consiste en que ésta propugna una solución concreta, tiene como fin la justificación o condena de una determinada ideología política y de los actos que ejecutan sus seguidores, proponiéndose en último término sustituir el régimen establecido por otro, o defender aquél, todo en nombre de una consigna [...]. Por el contrario, la novela «social» de denuncia sólo busca justicia, igualdad y dignidad para un sector de la sociedad que se encuentra en una situación de inferioridad (*ibid.*, X).

Sea como fuere, resulta imprescindible redefinir el concepto de *realismo social* para no seguir participando de una confusión terminológica que no puede sino dificultar la lectura e interpretación de las obras de la generación del medio siglo. Para ello será preciso, en primer lugar, establecer una distinción clara entre el *objetivismo* y el *realismo social*, para, a continuación, oponer este último al concepto de *realismo socialista* en los términos apuntados arriba (el realismo social estudia los efectos de las condiciones sociales sobre la conducta de los individuos, mientras que el realismo socialista visibiliza las contradicciones de la sociedad para transformarla). Una vez clarificado el asunto terminológico, y sin las presiones políticas de la dictadura que forzaba el encubrimiento del realismo socialista en la categoría del realismo social, y liberados asimismo del pudor al que hacía referencia Juan García Hortelano, bien parece que ha llegado el momento de sacarnos de encima los complejos y de llamar a las cosas por su nombre. Pero no es sólo una cuestión de complejos. Resulta a todas luces necesario, también en el ámbito académico, descubrir que los nombres que hoy figuran bajo el epígrafe de *realismo social*, como Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, Armando López, Antonio Ferrer o Jesús López Pacheco, son tan diversos, tanto en su concepción de lo que es literatura como en el proyecto político que de ésta deriva, que no es conveniente meterlos en un mismo cajón estanco. Considerar que todos ellos hacen la misma literatura, que su *realismo social* es el mismo, no sólo es poco riguroso, sino que además contribuye a un falseamiento de la historia literaria. Por ello creemos que hablar de *realismo socialista* para referirnos a *La mina*, como también a *Central eléctrica* o a *La piqueta*, responde a un acto de rigor histórico y no a una simple matización anecdótica y carente de *sentido*. Porque si homogeneizamos la generación del medio siglo como un conjunto uniforme de novelas y autores, y desatendemos su heterogeneidad, sus diversos proyectos literarios y políticos, correremos el riesgo de no entender el fenómeno en su *radical historicidad* (Rodríguez, 1991), y, en consecuencia, no seremos capaces de aprehender, de forma completa, su *sentido* histórico, ideológico y social.

## Sobre *La mina*

### Cuestiones formales

#### Argumento y estructura

El argumento de *La mina* es —sin que esto suponga un demérito— sencillo: cuenta la historia de un campesino de la localidad andaluza de Iero, Joaquín, que a causa del retraso en que se encuentra el campo español,

## LA NOVELA DE REALISMO SOCIAL DE LA POSGUERRA: HISTORIA HECHA DE FICCIÓN

DAVID K. HERZBERGER  
University of Connecticut

El realismo social en la novela de posguerra emerge como una forma narrativa provocativa en los primeros años de 1950, se desarrolla a lo largo de los próximos diez años, y cede a nuevas ideas teóricas y experimentales en la novela a partir de la publicación de *Tiempo de silencio* en 1962. Este breve marco cronológico puede considerarse a la vez normativo y generacional: los cánones que definen el realismo social son formulados y rechazados durante un período de aproximadamente quince años, y las novelas escritas durante este tiempo se asocian con un grupo de novelistas generalmente conocido como la Generación de Medio Siglo: Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité, entre otros.

Tanto el propósito del realismo social como su diseño narrativo arraigan en un pequeño pero importante grupo de supuestos literarios: la convicción de que la realidad objetiva existe y es traducible mediante un discurso narrativo; la coincidencia entre el signo y su referente; la creencia en la capacidad de la narración para representar la autenticidad total de la vida; el compromiso social según el cual escribir equivale a actuar y, de ahí, la posibilidad de transformar la sociedad si el escritor revela sus injusticias al público lector. Cada una de estas suposiciones sugiere una relación directa e íntima entre la realidad y el discurso novelístico y pone énfasis en el momento histórico actual como base de lo que el novelista puede observar y conocer en el fluir temporal de la vida. Al mismo tiempo, estas ideas se conforman al importante principio según el cual el significado literario es *expresado o reflejado* por la narrativa más bien que producido por ella. Para muchos críticos, entonces, el realismo social ha adquirido el valor de una crónica de la realidad, de un receptáculo que registra la historia de un momento determinado en la España de posguerra.

La correlación entre palabra y mundo tanto en la producción como en la recepción del realismo social da por sentado un conjunto de valores críticos ple-

namente abiertos al debate y la subversión. Sin embargo, el enfoque constante de esta novela en la realidad española, y la insistencia en su capacidad para representar la vida actual, sugiere un área de investigación que hasta ahora ha sido poco explorada: la relación del realismo social con la historia y con las contingencias de la historiografía en la posguerra española. Me refiero aquí a la manera en que la norma intencional y operativa más importante del realismo social, la representación de la vida «tal como es», es moldeada por una profunda preocupación por el fluir del presente temporal y el modo de percibir y narrar ese presente. Todo texto literario, como ha observado Thomas Green, «expresa o define implícitamente una versión de la historia, una teoría implícita de la historia».<sup>1</sup> Pero en el caso del realismo social, la representación de la historia es problematizada por la insinuación coincidente del tiempo afirmado y del tiempo negado. Es decir, la confluencia de la narración histórica y ficcional en el realismo social depende de circunstancias históricas *experimentadas* más bien que reconfiguradas mediante la narración (el tiempo presente afirmado), y de un pasado histórico del cual estos novelistas quedan excluidos por un régimen político que toma posesión del pasado y de su historia como si fueran propiedad exclusivamente suya (el tiempo negado). Mi propósito aquí no es eliminar las distinciones entre historia y ficción. Pero sí propongo socavar algunas de estas distinciones para revelar el proceso dentro del cual las novelas del realismo social exploran la historia y la inscriben en el discurso narrativo. Juan Goytisolo ha sugerido que «el futuro historiador deberá apelar a [la novela de realismo social]» si quiere entender la realidad histórica de la posguerra.<sup>2</sup> Mi propósito es indicar cómo y por qué esto es así.

Críticos e historiadores de la literatura española contemporánea han insistido repetidamente en la base histórica del realismo social. Aunque la postura crítica de estos comentarios se ha desarrollado de una manera menos que sistemática, en su conjunto demuestran con claridad la consistencia de la posición historiográfica de estas novelas. Por ejemplo, en su reciente estudio *Rojos y rebeldes*, Shirley Mangini coloca el realismo social plenamente dentro de la línea de la historiografía cuando asevera que la «problemática histórica» sirve de enfoque principal de los realistas sociales.<sup>3</sup> Mangini sugiere también que la contribución más importante de estos novelistas es «más histórica que literaria» (119). El novelista y crítico Antonio Ferrer ha subrayado en sus ensayos como el «vacío histórico» en gran parte inspiró la obra de los realistas sociales,<sup>4</sup> mientras que J. P. Quiñonero ha resumido la función de estos novelistas como la de

1. T. GREEN, «History and Anachronism», *Literature and History* (ed. G. Morson), Stanford, Stanford U. Press, 1986, pp. 205-220.

2. J. GOYTISOLO, *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 6.

3. S. MANGINI, *Rojos y rebeldes*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 111.

4. A. FERRER, «Evolución de la novela española», *Cuadernos Para El Diálogo*, XXVIII (1965), p. 25.

inscribir en su discurso «la realidad histórica del momento».<sup>5</sup> En su libro sobre la cultura de posguerra, Fernando Álvarez Palacios ha observado la importancia para estos novelistas «del ser y estar en su momento histórico»,<sup>6</sup> mientras que Carlos Barral, menos tolerante de la configuración normativa del realismo social, ha notado como estos escritores se preocuparon cada vez más por «rígidos dogmatismos sobre la fidelidad histórica».<sup>7</sup>

Podemos afirmar, pues, que tanto los novelistas españoles (a través de la intencionalidad) y la crítica literaria (mediante su discurso ensayístico) insisten en la esencia histórica y utilidad historiográfica del realismo social. Lo que nos concierne ahora es poner al descubierto la manera en que esta ficción funciona dentro del marco de lo real. Hay dos modos principales de enfocar esta investigación: 1) comentar la oposición entre la novela de realismo social y la historiografía oficial del Régimen durante este período y demostrar cómo la historiografía rechaza la capacidad del discurso narrativo para sugerir una multiplicidad de mundos alternativos. 2) analizar el modo en que el realismo social puede asociarse con la historiografía como disciplina, tanto en su uso del lenguaje como en las técnicas narrativas empleadas para representar la realidad. Aunque la primera posibilidad (el diálogo intertextual del realismo social con la historiografía franquista) queda implícita en todo lo que propongo aquí, por razones de espacio el enfoque principal de mis comentarios se centra sólo en la segunda área de investigación, la de la técnica y el lenguaje.

La tarea fundamental del historiador proviene de lo que podríamos llamar la función representativa de la historia. Es decir, el historiador tiene que transportarse a un mundo que generalmente no conoce directamente, y mediante el uso de documentos, archivos y otros materiales, crea una figura de ese momento con palabras. Este lazo temporal y referencial que el historiador formula se asocia íntimamente con el pensamiento de los realistas sociales. Pero en el caso de éstos el vínculo es aún más estrecho porque representan el presente no «como si» lo hubieran atestiguado directamente, sino como tiempo vivido y experimentado. Por eso podemos decir que en la jerarquía normativa del realismo social la narración es informada menos por su contenido social, político o económico que por su adherencia a una visión particular del tiempo. De modo que el significado profundo de lo histórico en el realismo social emerge en relación con lo que podríamos llamar su «cronotipo». Utilizado extensamente por Bajtin para examinar las complejidades formales de la novela, «cronotipo» significa literalmente «tiempo-espacio», y se refiere en el realismo social a la manera en que los componentes temporales y espaciales están enlazados dentro de la narración. En la novela

5. J. P. QUIÑONERO, «Entrevista con Carlos Castilla del Pino», *Informaciones* (Suplemento de Artes y Letras), 95 (1970), p. 1.

6. F. ÁLVAREZ PALACIOS, *Novela y cultura española de posguerra*, Madrid, Cuadernos Para el Diálogo, 1975, p. 47.

7. C. BARRAL, citado en Álvarez Palacios, p. 46.

realista, este enlace siempre privilegia lo temporal mediante la ironía constante del *stasis*. Es decir, mientras que el marco espacial del realismo social puede extenderse para incluir toda la Península Ibérica, el enfoque temporal queda fijado siempre en el presente e insinúa el determinante crucial de la repetición. La historia se manifiesta así en dos niveles: primero, los realistas sociales desafían el concepto (como lo hizo Heidegger) de que la distancia temporal sea un componente imprescindible de la historiografía. En otras palabras, «ser viejo» en su esquema ya no tiene significancia primordial. Segundo, y más pertinente para nosotros aquí, la idea del pasado deja una sombra sobre el presente mediante el juego de la paradoja: la sombra de lo ausente. Los realistas sociales siempre afirman la presencia autoritativa del presente, pero proponen con igual insistencia que el significado del presente procede del pasado ausente.

Como he sugerido antes, puesto que el pasado en la España de la posguerra pertenece al Estado, el énfasis del realismo social en el presente hace vulnerable al conflicto el concepto fundamental de la continuidad temporal. No quiero decir que los realistas sociales nieguen la idea de continuidad dentro del fluir del tiempo. Al contrario, su narrativa la implica siempre. En efecto el presente temporal del realismo social presupone un pasado que inevitablemente precede la realidad de ese presente dentro del marco de continuidad —pero un pasado que excluye los mitos heroicos e individualistas tan fuertemente propagados por el Estado. Tanto los personajes colectivos como los sucesos cotidianos de estas novelas son completamente vulgares y desmitificados, y a través de su presentación los novelistas afirman la lógica de la repetición histórica. Pero en este caso la afirmación viene al revés. Es decir, por medio de la estructura narrativa, el presente a la vez emerge del pasado y contiene el pasado dentro de sí. De esta manera se intensifican la divergencia y disidencia de los realistas sociales al nivel de la historiografía. La repetición afirma el proceso historiográfico de causa y efecto, pero niega las implicaciones míticas sostenidas por la historiografía del Estado.

Tanto la técnica de los realistas sociales como su intención de representar la vida tal como es tiene como fin la objetividad. Por supuesto la objetividad en este contexto es una convención literaria, y tiene poco que ver con el problema filosófico de lo objetivo, el sujeto, y el «yo». Sin embargo, el hecho de que la objetividad en este caso provenga de una convención (y por eso siempre vulnerable a la parodia y la subversión) quiere decir que es capaz de generar los significados asociados con esa tradición. Por ejemplo, el uso del narrador impersonal en la tercera persona produce la ilusión de la referencia pura. Claro que no es más que una ilusión, el efecto de un recurso retórico elegido de muchas veces potenciales. Pero el narrador en tercera persona parece proporcionar al discurso literario lo que Henry James ha llamado «la intensidad de la ilusión». Para los realistas sociales esto quiere decir que la técnica reduce la mimesis a la imitación, y así pone de relieve la simetría entre la estrategia narrativa y la preocupa-

ción por la verdad. El narrador en tercera persona evoca la ilusión de presenciar por medio de la imitación, y como consecuencia auténtica la equivalencia entre «el ver como» (la percepción de la realidad) y «el ser como» (la fuerza ontológica de la narrativa). Este acercamiento de la voz narrativa y lo narrado por ella sirve un doble propósito: 1) poner los conceptos de verdad y significado en el mismo plano ético; y 2) les permite a los realistas sociales eliminar las distinciones tradicionales entre lo real y lo irreal (entre historia y ficción) y, como consecuencia, ofrecer como base de su obra una representación historizada de la vida actual.

Una de las creencias institucionales que los realistas sociales comparten con los historiadores es la idea de que el lenguaje narrativo puede representar las complejidades de la vida real. En términos absolutos, por supuesto, esta postura es poco menos que ingenua y fácilmente rebatible por las recientes teorías postestructuralistas. Pero la intimidad de la palabra y el mundo inherente en la obra de los realistas sociales sugiere un nivel de significado más complicado que incorpora los conceptos de opacidad, transparencia, y metáfora. En efecto, el enlace de estas ideas define las estrategias fundamentales de representación para el realismo social y al mismo tiempo intensifica la autenticidad histórica de su discurso.

Para los realistas sociales el lenguaje es sobre todo útil. Las palabras sirven no sólo para abrir el mundo al significado más allá del lenguaje (o sea, las palabras hacen el mundo presente al lector), sino también para revelar la vacuidad del discurso impuesto y difundido por el Estado. La amonestación apasionada de Juan Goytisolo a atacar el régimen de Franco mediante la subversión de su lenguaje es validado por su propio discurso de disidencia empezando con *Señas de identidad* en 1966, y puede percibirse también en la narrativa de Benet, Guelbenzu y Luis Goytisolo, entre otros. El rechazo del lenguaje en su estrecho rango de uso por los realistas sociales eventualmente ayudó a revigorizar la novela española y a producir modos narrativos mucho más complejos. Pero esta postura de rechazo se llevó a cabo sin tener en cuenta dos estrategias fundamentales que rigen la dinámica del realismo social: las raíces metafóricas de toda obra de ficción; la manera en que el discurso del realismo social funciona mediante la ironía y la paradoja para socavar no la verdad, sino el *valor* de todo lo que aparece como auténtico en la España de Franco.

La paradoja del lenguaje tiene especial importancia en la intención de estos novelistas de representar la verdad. Por paradoja quiero decir la manera en que la tensión del realismo social prevalece mediante el cambio continuo de sentido entre lo que es transparente al nivel de referencia y lo que es opaco al nivel de significado. Tanto lo metafórico como lo intertextual definen este proceso y determinan su relación con lo histórico. Como he indicado anteriormente, la historiografía sancionada por el Régimen durante los 1940 y 1950 era mayormente épica en su alcance y heroica en su intención. Se apropió del pasado y lo enlazó

a los mitos que promovían la lógica de la progresión inevitable de la historia a costa de la disidencia y diversidad. Este proceso se puede discernir no sólo en el plano del significado, sino también en el plano correlativo de la autoridad lingüística en la búsqueda del Estado de un lenguaje común. Bajtin expresa esta misma idea de la siguiente manera: «The category of common language is the theoretical expression of historical processes of linguistic unification and centralization, the expression of the centripetal forces of the language. The common language is never given but in fact always ordained, and at every moment of the life of the language it is opposed to genuine heterology».<sup>8</sup>

Cuando Max Aub se queja de que el estilo de la narrativa española durante la década de los cincuenta es «el castellano administrativo»<sup>9</sup> está lamentando, en palabras de Bajtin, la ausencia de «una heterología genuina». Pero mientras Aub enuncia incisivamente el punto de contienda, desvaloriza la intencionalidad del discurso. Los realistas sociales hacen el lenguaje de su narrativa tan completamente común, tan abiertamente transparente, que solemos pasar por alto su presencia aún cuando formulamos un significado de lo que dice. En efecto, dice algo de la vida (los pescadores tienen hambre, los pobres no tienen casas, hay injusticia social en España, etc.), pero también dice algo sobre sí mismo. El lenguaje en toda su vulgaridad se revela unificado y centralizado, y por lo tanto desprovisto de significado-como-verdad. Es en este sentido que la narrativa del realismo social produce la unión íntima de forma y contenido: es un lenguaje vacío utilizado para representar y para encarnar una existencia vacía. Pero al nivel de historia, en manos de los realistas sociales este lenguaje infunde una tensión. Socava los mitos del Régimen (conquista, liberación, heroísmo, etc.) utilizando el lenguaje del Régimen, y así pone al descubierto la falsedad de su propio discurso homogéneo. De modo que el realismo social funciona irónicamente, como he sugerido antes, para desmitificar la historia española. Establece la base para entender lo histórico mediante la creación de una realidad en el presente que requiere un pasado radicalmente distinto del pasado oficial.

Es en este sentido que la narrativa del realismo social funciona metafóricamente. Tanto los novelistas como los historiadores usan metáforas en sus obras, pero éstas tienen poco que ver con lo metafórico tal como lo estoy empleando aquí. Me refiero más bien a la manera en que el lenguaje apunta en dos direcciones al mismo tiempo: hacia la realidad descrita en la narración y hacia un discurso o mito que la cultura de posguerra (y en particular, la historiografía) ha hecho familiar y ha impuesto como válida. En el caso de los realistas sociales,

8. M. BAJTIN, *The Dialogic Imagination* (ed. M. Holquist), Austin, U. of Texas Press, 1981, p. 390.

9. M. AUB, citado en R. Conte, «Narrativa española de la posguerra», *Informaciones* (Suplemento de Artes y Letras), 139 (1971), p. 1.

la negatividad es el ímpetu principal para nuestro entendimiento de esta función metafórica. Quiero decir, la visión de la historia y de la narrativa propuesta por los realistas sociales se engendra mediante el contraste con las normas dominantes de la historiografía franquista y los mitos que pertenecen a esta historiografía. En vez del pasado, los realistas sociales enfocan el presente; en vez de lo épico, lo épico-bufo; en vez de lo individual, lo colectivo; y en vez de lo heroico, lo cotidiano. La importancia de esta divergencia sólo puede ser percibida si entendemos que el discurso del realismo social se refiere al mundo, al mismo tiempo que revela la disyunción al nivel del significado con el estilo que asume. Entendido de esta manera, el lenguaje del realismo social participa como fuerza determinante en la circulación de códigos lingüísticos que constituyen lo real. Y así el funcionamiento metafórico del discurso es capaz de sostener la intencionalidad de los realistas sociales, puesto que la referencia es repartida entre la realidad del vivir y el discurso de la historia.

Podemos concluir, pues, que la potencialidad enriquecedora de la referencialidad dividida define la narrativa del realismo social en los planos de intención y representación. Como he sugerido a lo largo de este ensayo, la ficción del realismo social surge en parte como respuesta a la historiografía que repetidamente difiere la confluencia de la verdad y el significado, y en su lugar introduce un discurso de imitación que intenta ser igual a la verdad. Los realistas sociales nunca pretendieron reconfigurar el pasado como discurso, pero sí querían insinuar un pasado conocible mediante la lógica de la continuidad temporal. Era una manera de luchar por la memoria sin evocar las aporías del tiempo, una manera de rescatar el tiempo y de mantener la historia en toda su amplitud temporal enrollada debajo de la superficie del presente. El realismo social se concibe así como una empresa capaz a la vez de revelar y de transformar. Revela en el sentido que ilumina las verdades escondidas por el discurso de la historiografía, pero ya trazadas en el corazón de la experiencia humana. Transforma en el sentido que, como muestra Ricoeur, «una vida examinada de esta manera es una vida cambiada, es otra vida».<sup>10</sup> Por supuesto la ficción del realismo social no pudo metamorfosarse la España de posguerra, pero produjo la exigencia de pensar nuevamente sobre el presente y sobre el pasado que lo implica. El realismo social evocó y fomentó «la otra vida» de Ricoeur, y es esta vida en su multiplicidad de alternativas la que representa la contribución más importante de la ficción de realismo social.

10. Paul RICOEUR, *Time and Narrative* (trad. K. Blamey y D. Pellauer), Chicago, U. of Chicago Press, 1984, t. III, p. 158.

# GENEVIÈVE CHAMPEAU IMAGINARIOS Y POÉTICAS DEL CONFLICTO EN LA NARRATIVA DE LA “GENERACIÓN DEL 50”

Université Bordeaux Montaigne

## Resumen

La noción de generación puede ocultar la diversidad de imaginarios y poéticas entre escritores nacidos hacia 1930. En diacronía y a veces en sincronía esta generación biológica cultivó diferentes formas de realismo, incluso cuestionó esta estética. Varias son las rupturas que tuvieron lugar entre los años 50 y 70, que se analizan a partir de las representaciones del conflicto en un corpus de novelas y cuentos.

palabras clave: España; narrativa; imaginarios; poéticas; conflicto

## Abstract

### *Visions and poetics of conflict in the generación del 50 narrative*

*The notion of generation, applied to writers born around 1930, could hide the diversity of their visions of the world and their poetics. From a diachronic point of view, and sometimes from a synchronic one as well, this generation cultivated different forms of realism, and even questioned this kind of aesthetics. The ruptures that took place between the 50s and 70s are numerous. In this paper, they are analysed through the representation of conflicts in a corpus of novels and short stories.*

*keywords: Spain; narrative; visions of the world; poetics; conflict*

## I. Introducción

“Generación” es un concepto blando que cayó en desuso a partir de los años 50 por los problemas metodológicos que plantea. ¿En función de qué criterio se establece el inicio de una generación? ¿Con qué periodicidad se suceden? ¿Cuánto duran? ¿Es su sucesión regular (demografía) o a saltos (en función de un acontecimiento histórico o cultural clave)? Suele asociarse a factores extraliterarios como la fecha de nacimiento (en este caso, a finales de los años 20 y principios de la década siguiente), un acontecimiento histórico y cultural factor de ruptura (en este caso la guerra civil) o la irrupción de nuevos actores en el campo literario (lo que indican los marbetes “generación de los 50” o “del medio siglo”). Se supone que las vivencias generan una sensibilidad y una visión del mundo común. Ortega y Gasset precisa sin embargo que, aunque somos todos contemporáneos al compartir el mismo tiempo histórico, no somos coetáneos puesto que en un mismo momento coinciden tiempos vitales distintos (1964: 38-39). Por eso, el sociólogo alemán Karl Mannheim introdujo la idea de “grupos generacionales” (Vaillant 2015: 95) que se diferencian e incluso pueden oponerse por sus orientaciones político-ideológicas y –podríamos añadir, cuando de literatura se trata–, estéticas. Esta distinción permite distinguir inflexiones más finas en el campo de la narrativa que tomen en cuenta tanto factores topológicos (como la distinción entre el “grupo de Barcelona” y el madrileño) como cronológicos (modificación del imaginario y de las poéticas literarias en función de la evolución del contexto socio-político y cultural por el que transitó una misma generación).

Huelga decir que la guerra civil y la posguerra fueron factores lo suficientemente potentes como para condicionar la vida cultural durante el franquismo y la visión del mundo de la generación de los bien nombrados “niños de la guerra”. Pero no por eso deja de desconcertar el hecho de que el criterio biográfico reúna a escritores tan distintos como el antirrealista Juan Benet (nacido en 1927) y narradores que en su mayoría cultivaron el realismo. ¿Qué solidaridad literaria puede haber entre *Volverás a Región* de Benet y *La mina* de Armando López Salinas (nacido en 1925)? Incluso dentro de la corriente realista, ¿qué tiene que ver la poética de Ana María Matute (1925) o de Ignacio Aldecoa (1925) con la de Juan Marsé (1933) a partir de los años 70? También se ha de tener en cuenta que, en la década del 60, algunos escritores de esta generación rompieron los moldes narrativos heredados, como Martín Santos (1924) o el mismo Benet, o los que ellos mismos habían defendido, como Juan Goytisolo.

La forma singular de “generación” y “realismo”, estética dominante en aquella

época, corre el peligro de ocultar o al menos minimizar profundas divergencias tanto en lo relativo a la concepción de la realidad y la posibilidad de representarla como a la función de la literatura y a las prácticas de escritura. Tiende a generar el mismo efecto la diversidad y fluctuación de categorías clasificatorias aplicadas por la crítica a las escrituras realistas de los años 50, en particular el membrete “realismo social” cuyo empleo extensivo “ha contribuido a la existencia de una confusión semántica que sigue provocando, todavía hoy, un enconado debate sobre la clasificación taxonómica de la novela de los cincuenta y sesenta” (Becerra Mayor 2017: 59)<sup>1</sup>. Un acercamiento a escritores y obras –cuentos y novelas– representativos de las décadas 50 a 70 es susceptible de poner de relieve sucesivas rupturas que preparan las que tuvieron lugar más adelante en la España democrática, sin limitarlas a la distinción entre un pseudo realismo “objetivo” y el “realismo social”. Se hará rastreando en los textos las representaciones del conflicto, que constituye la base de vivencias históricas comunes, aunque sin escribir un artículo más sobre la novela de la guerra civil y prescindiendo de los factores culturales que contribuyeron a forjar una “conciencia de generación” como relaciones personales, tertulias, papel de las revistas y editoriales, nombres claves de la crítica, ya bastante bien estudiados.

## 2. Convergencias generacionales

A lo largo de tres décadas, las obras aquí examinadas presentan un denominador común, la configuración literaria de un mundo degradado que, sin gran riesgo, puede vincularse con vivencias compartidas, aunque según diferentes modalidades, de una guerra civil y una larga “posguerra” que prolongó bajo otras formas la contienda durante la dictadura<sup>2</sup>. El conflicto redundó para todos en una gran frustración que le hace reconocer a Juan Benet su pertenencia a “la generación

<sup>1</sup> El adjetivo “social” recibe una acepción amplia en *La novela social española* [1968] de Gil Casado, *La novela social desde 1936* (1980) de Ignacio Soldevila Durante, *Historia de la novela social española (1942-1975)* de Santos Sanz Villanueva (1980), mientras que “social” suele designar, por otra parte, una fracción de esta literatura de la generación del medio siglo, la corriente comprometida que surge a finales de los años 50 y principios de la década siguiente y se opone entonces a “crítico” y “neorrealista” “objetivista”. David Becerra Mayor (2017: 56-60) distingue un realismo objetivista o behaviorista, que no toma partido, y el “realismo social”, que no vacila en calificar de “socialista”, de corte revolucionario, que representa las contradicciones sociales de su tiempo.

<sup>2</sup> “La Guerra civil –en cuanto estado de excepción y referente político fundamental de la vida española– perduró hasta 1975, y puede sostenerse incluso que hasta 1981” escribe José Carlos Mainer (2006: 135).

que tenía las alas cortadas” (Catelli 2015: 47) y le hace hablar a la historiadora Magdalena González de una “generación herida” (2009: 87-112). Todos pintan, cada cual a su manera, un cuadro sombrío de decadencias y ruinas que contrasta con la representación oficial de un presente que supuestamente invierte el curso de la historia para asegurar un renacer de la nación. Que la guerra o sus consecuencias estén omnipresentes, como en el mundo literario de Juan Benet<sup>3</sup> o en *Si te dicen que caí* de Juan Marsé, o de un modo puntual como en la prosa de Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa o del “realismo social”, se desprende de gran parte de la producción de esta generación una atmósfera de violencia abierta o solapada, frustración o abulia, una “realidad doliente” (González 2009: 108). Más allá de la representación de destrucciones físicas y pérdidas humanas, se narra el duro vivir cotidiano. Será, en la inmediata posguerra, la amenaza de represión para los huérfanos desvalidos (“Cabeza rapada” de Fernández Santos), los ajustes de cuentas (*Si te dicen que caí* se organiza alrededor de la persecución de una prostituta “roja”) y la imposición de un sistema educativo casi carcelario fundado en el ejercicio arbitrario de la autoridad y la exclusión de los alumnos díscolos (“Patio de armas” y “Aldecoa se burla” de Aldecoa). Rondan la enfermedad y la muerte: tifus en “Chico de Madrid” de Aldecoa, tuberculosis en “Cabeza rapada” de Fernández Santos y *La zanja* de Grosso, patología cardíaca en “Un corazón humilde y fatigado” de Aldecoa, enfermedades y muertes diversas en los relatos de viaje del “realismo social” *Caminando por las Hurdes y Campos de Níjar*. El cementerio acaba confundándose con la ciudad en el incipit de *En la Hoguera* de Fernández Santos, como en “Día de difuntos” de Larra y *La colmena* de Cela. Al final de la década de los 50 y a principios de la siguiente, relatos y novelas colocan en primer plano la pobreza, el atraso y la injusticia, haciendo hincapié en los accidentes laborales. A ello se suman la corrupción física y moral central en *Dos días de septiembre* de Caballero Bonald y generalizada en *Si te dicen que caí*, así como, en el caso de Benet, una concepción del tiempo como agente destructor: “la dimensión en que la persona humana sólo puede ser desgraciada” según el doctor Sebastián en *Volverás a Región* (1967: 267-68). Novelas y cuentos ponen en escena, a lo largo de un cuarto de siglo, unos personajes desgastados por la lucha diaria y derrotados, entre un pasado conflictivo y un futuro obstruido. Son emblemáticos el niño “roto” o “partido” aplastado por el carro del titiritero Dingo

---

3 Elide Pittarello observa que “casi todas las novelas de Juan Benet tienen como referente la guerra civil española” y relaciona esta temática con la dimensión trágica de un universo literario que lleva el sello de lo efímero y plasma una “criatura abandonada, entendida como lo que queda del ser antes de la nada” (2006: 72, 76-77).

al principio de *Fiesta al noroeste*, y los personajes fantasmales de *Los bravos*<sup>4</sup>. La circularidad define unas existencias condenadas a la repetición, que sea la de Valba que exclama “No quiero envejecer aquí, no quiero arrastrar decadencias a lo largo de nuestra escalera de madera” (Matute 2014: 37)<sup>5</sup>, la de Amparo que recurre a la metáfora de la noria –“girar, girar ¿para qué?” (Fernández Santos 1954: 156)– o, en “Duelo” de Benet, la de Amelia cuya vida se resume a “coser y bordar indefinidamente, deshaciendo y reanudando,” pliegos de una tela tan blanca como su huera existencia (1984: 150).

### 3. Propuestas éticas y realismo simbólico

Alrededor de 1950, unos jóvenes escritores como Matute, Aldecoa y Fernández Santos, de distinta procedencia geográfica y clasificados de modo variable en las historias de la novela, coinciden, más allá de sus diferencias, en su concepción de la realidad, la naturaleza de los conflictos que escenifican y su práctica del realismo.

En los cuentos y novelas de Matute, de corte existencial, la realidad se enraíza en la historia de la posguerra, aunque sus diégesis queden situadas en los años 30 para sortear la censura. Pero lo real trasciende las contingencias de una situación histórica concreta para volverse inteligible a la luz de un estrato superior de realidad, la condición humana. Los conflictos representados no son tanto de orden estrictamente histórico y social como ético. Suelen aparecer en el marco restringido de la familia, de un pueblo pequeño o dentro del mismo individuo, siendo los primeros metonimias de la colectividad nacional y el último de la humanidad. Los sentimientos dominantes que los nutren son el rencor, la ira y el odio. El antagonismo surge entre individuo y colectividad, entre normas sociales (heteronomía) y normas morales (autonomía).

El antagonismo puede proceder de las frustraciones generadas por el ejercicio de un poder incontestable propio de comunidades fuertemente jerarquizadas y de regímenes autoritarios que dificultan el acceso de los individuos a la autonomía. En *Los Abel*, los hijos, incapaces de tomar en sus manos su destino, acaban regresando a la casa paterna o se encierran / son encerrados en otros espacios confinados, el

4 “Aquí están todos muertos” declara la criada de Pilar (Fernández Santos 1973: 38); Blanca, la joven embarazada tiene brazos que cuelgan como ramas muertas y se desliza como un espectro (41); el hijo paralítico de Amador es ceniciento y parece una pequeña muerte (53) y los personajes se desplazan de noche por el pueblo como sombras (94).

5 Valba es heredera de Andrea, la protagonista de *Nada* de Carmen Laforet (1945).

convento (Juan) y la cárcel (Gus). La rebelión no pasa de ser individual como la del alumno ante el maestro en “Aldecoa se burla”. Otra forma de conflicto nace de la costumbre que impone una norma exógena. Es la vida despreocupada y el alcohol para el gitano Sebastián y sus amigos en *Con el viento solano* de Aldecoa y la ley del talión para los pueblerinos de *Los bravos* de Fernández Santos que se enfrentan al médico cuando este sustrae a su venganza a un estafador. El enfrentamiento cobra formas más o menos agudas, siendo la más violenta el fratricidio –metáfora usual de la guerra civil–, central en las dos primeras novelas de Matute<sup>6</sup>, efectivo en la primera y simbólico en la segunda. En *Los Abel*, la rivalidad entre el conservador Aldo, asociado a un poder divino, y Tito, abierto a la modernidad, desemboca en el asesinato de este por aquel mientras que en *Fiesta...* el hacendado Juan Medinao anhela, en varias ocasiones, la muerte de su hermanastro y asalariado Pablo Zárate, su doble invertido, porque escapa a su poder avasallador y mortífero<sup>7</sup>.

El imaginario del conflicto es, en estos tres escritores, fundamentalmente existencial y ético. Matute privilegia la cuestión de la libertad en un mundo absurdo, una libertad impedida en *Los Abel* por una sociedad patriarcal y conservadora y en *Fiesta...* por una religión paralizadora que todo lo espera de una vida ultraterrenal. El conflicto acaba oponiendo pulsiones de vida y de muerte: se enfrentan en *Los Abel* el tenebroso Aldo (“Aldo y yo éramos sombras”, 249) y el luminoso Tito (“Tito era la juventud y la vida”, 249) y en *Fiesta...* el monstruoso Juan Medinao, que siente “un gigante desdén hacia la vida” (183), y el apolíneo Pablo Zárate (“Llegaba en un carro de paja, con todo el incendio del sol”, 129). Si bien fracasa en *Los Abel* la huelga de mineros y en *Fiesta...* la protesta de los jornaleros por mejores salarios, se abre sin embargo un portillo hacia la esperanza en esta novela donde el bastardo Pablo Zárate afirma ante su hermanastro un ideal de justicia y libertad, aunque sin poder concretarlo en el pueblo (137-38).

Aldecoa da una respuesta estoica a la heteronomía. Sobre la base de la descripción de males sociales, cuestiona más el uso de los bienes que las condiciones

6 Volvemos a encontrarlo en otras novelas como *En la hoguera* de Fernández Santos, bajo la forma de una representación teatral (1956: 167-68) y en *Saúl ante Samuel* de Benet.

7 Desea prender fuego a la choza del recién nacido (Matute 1953: 96); “lo deseó muerto con la cara podrida de polvo” cuando Pablo edifica su casa fuera de los predios de su hermanastro (131) y le invade un nuevo impulso criminal cuando Pablo se resiste a someterse a la ley del hermanastro/amo: “Deseó salvajemente asaltarle y morderle el cuello, clavarle despacio los dientes con pulgadas de muerte”; le hubiera matado allí mismo, le hubiera derribado a hachazos” (137). Varios críticos calificaron de melodramáticas estas novelas que escenifican indirectamente la violencia sociopolítica y moral de una sociedad en la que, según una norma de vida de Juan Medinao que pervierte el mensaje evangélico, se practica “el perdón contra el prójimo” (139).

de su adquisición, abogando incluso por una moral del desprendimiento que lo aleja de ese hombre de izquierdas que evoca su viuda (Josefina de Aldecoa 1985: 23). Condiciona el acceso a la autonomía un duelo interior en el que el personaje lucha contra la enajenación. Paradigmático es el gitano Sebastián Vázquez que, en *Con el viento solano*, después de matar a un guardia civil, emprende un viacrucis de siete días que lo aleja del pascaliano “divertimiento” y lo lleva a asumir su destino de criminal y entregarse a la guardia civil “siendo otro” (1985: 187), lo que se materializa en la afirmación del nombre: “–Decid que habéis conocido a Sebastián Vázquez, de Talavera. Decid que lo habéis conocido”(211). Desde la perspectiva de la cárcel y de la muerte es cómo el personaje descubre y goza el mundo: “Desde el rincón, Sebastián siente el mundo. Oye el mundo. Huele el mundo. Ve el mundo. Palpa el mundo. Saborea el mundo” (144). Encarnan la ascesis<sup>8</sup> que implica este estoicismo unos personajes secundarios, marginales y ejemplares: los “vagos” que se oponen a los “vanos” en el cuento “Los bienaventurados” (1985: 201-02), el antiguo preso Cabeda cuyas pertenencias caben en una maleta en *Con el viento solano* (99-100), el cual se receta “para el espíritu una medicina llamada presente” (98) y entrega al gitano fugitivo las economías de toda una vida (102), así como el faquir que aun viviendo malamente de su arte entrega a Sebastián la mitad de su bocadillo: un hombre valiente que da la cara al mundo, comenta el narrador (163-64). Encarnan la libertad del hombre absurdo que asume la finitud<sup>9</sup>.

Fernández Santos combate la abulia, la indiferencia (la del cura), el odio y la violencia optando, en *Los bravos*, por la ética de la atención al prójimo (1954: 195, 185 y 198), versión laica de la caridad cristiana, en una problemática que opone amor y odio: “era pronto [piensa el médico recién llegado] para sentirse a gusto o no, para odiar o amar” (1954: 159). La novela abre un abanico de opciones que se subsumen en un conflicto entre realidad y deseo, egoísmo y altruismo. Egoístas son las soluciones que redundan en beneficio propio: denunciar al vecino durante la guerra para acaparar sus bienes, practicar la usura como el cacique don Prudencio, pero también atenerse a los valores del capitalismo emigrando, como Pepe, a la ciudad para enriquecerse (“lo que hay que hacer es espabilar y ser más listo que el vecino”, 219), obsesionarse como Alfredo por la captura de una trucha

---

<sup>8</sup> Es similar al que encontramos en los relatos de viaje de Camilo José Cela.

<sup>9</sup> Comparten “cet incroyable désintéressement à l’égard de tout sauf de la flamme pure de la vie” al que se refiere Albert Camus (1965: 142). Sobre Aldecoa y el existencialismo, cfr. Gemma Roberts (1973).

vieja –metáfora de un deseo siempre insatisfecho (145-46, 148-52)<sup>10</sup>– o practicar la medicina urbana como los compañeros de promoción del protagonista que se entregan a la “buena vida” (179). En una trayectoria que se asemeja a la de una novela de aprendizaje, después de una estancia casi iniciática en el monte a donde ha subido a curar a un pastor<sup>11</sup>, el joven médico, instalado en un pueblo pobre y aislado de la montaña leonesa, acaba comprometiéndose con los pueblerinos –“la vida no le iba a dejar permanecer al margen” (199)– salvando la vida del estafador que se hizo con las economías del pueblo, encarnación de la codicia generadora de odio<sup>12</sup>, y exponiéndose a su vez a “la ira, el despecho, la amargura” (202). Porque “un amor animal” lo vincula a los que creen odiarle (202), se instala en el pueblo comprando la casa del cacique, dispuesto a bregar para “acercarse un poco a la otra orilla” (221). Por eso, en la controversia a la que dio lugar el desenlace, difícilmente puede sostenerse la idea según la cual el médico pasa a ser un nuevo cacique<sup>13</sup>.

Las tres novelas comparten una misma confianza en los poderes de la literatura para representar la realidad y cultivan formas similares de realismo que no puede reducirse al “objetivismo” o “behaviorismo”, mimbres bajo los cuales más de un crítico las ha clasificado<sup>14</sup>. Sus poéticas pueden calificarse de simbólicas<sup>15</sup> al orientarse hacia la búsqueda de sentido y coherencia, conformemente a la tradición realista, mediante la elaboración de un dispositivo triple que asegura la interpretación de la ficción combinando las redes léxico-metafórico-simbólicas que establecen analogías entre actantes humanos y no humanos, la intertextualidad que inserta lo particular en lo general y enunciados reflexivos en los que el relato se comenta a sí mismo.

Lo sensible se asocia a menudo a lo opaco para unos personajes inauténticos que se desconocen (Aldecoa) y viven como sombras, hundidos en el día a día

10 La bajada a la oscura cima de la poza de la trucha se describe como una bajada a los infiernos (Fernández Santos 1954: 149).

11 El episodio céntrico de la ascensión al monte ha sido analizado por Jean Alsina como ritual iniciático (1993: 87-100).

12 Sin embargo, no se describe como un culpable sino un derrotado más (Fernández Santos 1954: 198).

13 Una opción que refuta Gonzalo Sobejano (1983: 324-25).

14 El último de ellos, David Bacerra Mayor (2017: 47-49).

15 Jesús María Lasagabaster titula su libro dedicado a Aldecoa *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo* (1978) y Fernando Valls Guzmán aplica a la narrativa del escritor el marbete de realismo “simbólico y crítico” (2016: 1428).

(Fernández Santos). Significativa es la evolución de la focalización en *Con el viento solano* que individualiza progresivamente al protagonista designándolo primero como “un hombre”, luego “el que...” antes de que un compañero entregue su nombre en el diálogo (1982: 7-9), un nombre que el mismo personaje asumirá solo al final del relato. El objetivismo narrativo que promovía al principio de la década de los 50 José María Castellet en la revista *Laye*, el cual no se aplica a la escritura de Matute, se adecua en los otros dos casos, a la representación de la alienación: no ver es no conocer, lo que metaforiza, para el fugitivo Sebastián, la superficie del Manzanares que no deja ver el fondo: “El agua estancada rebrillaba, impidiendo ver el poco fondo” (Aldecoa 1982: 78). Si el desconocimiento viene asociado a menudo a la focalización externa, la focalización interna se adecua, en cambio, al proceso de autoconocimiento. Matute representa por su parte la inautenticidad en un mundo absurdo recurriendo a una poética de lo grotesco que deforma la cara como la realidad deforma a los individuos según la teoría del esperpento de Max Estrella en *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán. Deformes son el médico Eloy, “un enano enorme”, y el cojo Juan en *Los Abel*, Juan Medianao hijo, con su cabezota plantada en un cuerpo raquítrico en *Fiesta...*, y los niños muertos disfrazados en ambas novelas. En *Los Abel*, Gus hace de sus hermanos retratos desproporcionados en el zaguán de la casa paterna (2014: 52). Esperpénticos son aún los personajes por la presencia de rasgos animalizadores como los dientes de lobeznos que comparten Valba en *Los Abel* y Pablo en *Fiestas...*<sup>16</sup> Y su reificación bajo la forma de muñecos<sup>17</sup>. El esperpento sirve de marco a esta novela que empieza por la muerte del niño títere y termina con la narración de su grotesco entierro.

Un primer estrato de interpretación del relato por sí mismo reside en sus redes léxico-metafórico-simbólicas configuradoras de las isotopías que califican a los agentes de los conflictos. Se añaden a la degradación, la deshumanización, el miedo, el odio y la muerte ya aludidos, el encierro presente en las referencias al ruedo en el que acecha la muerte para el torero, y el pozo en los cuentos de Aldecoa, la casa baluarte de la familia Abel triplemente aislada por un recodo del río, una tapia circular y la puerta trasera atrancada para proteger la casa de un posible alud (Matute 2014: 60). Sugiere la circularidad, en la misma novela, la escalera que se sube y se baja (37) y el tiovivo (185); una circularidad que

16 También Juan Medianao que muerde a la madre y la novia de Pablo en escenas de agresión sexual y venganza (1999: 147, 149).

17 En *Los Abel*, avanzando a saltos por su cojera, Juan “parecía un muñeco” y Jacqueline es “la muñeca desteñida” (2014: 128, 137). El Gus militante es un pelele (214), Valba “un monigote sin objeto, necio y torpe” (214). Dingo dirige un teatrillo de muñecos en *Fiestas...*

reaparece en los vaivenes de los personajes por el pueblo de *Los bravos*, la noria que metafórica la existencia de las mujeres y el borrico que “corría un pequeño trecho circular y volvía a revolcarse en su lecho de polvo” (1854: 14-15). En la prosa de Aldecoa, insectos y otros animales suelen simbolizar la finitud: la mosca que persigue en su pupitre el alumno Aldecoa sin saber que prefigura su propio destino (“Aldecoa se burla” 1985: 134)<sup>18</sup> como el arrendote y la caila cazados en *Gran sol*. Los títulos de las tres primeras novelas remiten, por otra parte, a otras imágenes de la finitud: el fuego (*El fulgor y la sangre*), el viento (*Con el viento solano*) y el agua (*Gran sol*, nombre de un caladero).

Una intertextualidad con fuerte poder generalizador introduce un segundo estrato de descodificación del relato. Dominan las referencias bíblicas, familiares para los personajes y los lectores de la época. Matute reescribe el primer fratricidio subvirtiéndolo al repartir entre todos los personajes el papel de la víctima en el paso del nombre Abel al rango de patronímico<sup>19</sup>. Lo trágico de la existencia se anuncia desde los dos epígrafes de *Con el viento solano* que repiten el mismo enunciado, “Os herí con viento solano”, procedente del Libro de Hageo y del Libro de Amos. El episodio clave de la ascensión al monte en *Los bravos*, recuerda el “Sermón del monte” del Evangelio (Mateo: 5) en el que se califica de “bienaventurados” a los pobres, los que sufren –como el pastor enfermo<sup>20</sup>– y los misericordiosos. En cuanto al epígrafe sacado de *Los judíos de Zirndorf* (1897) de Jakob Wasserman “El destino de un pueblo es como el destino de un hombre. Su carácter es su destino”, anuncia la idea de un destino colectivo que el médico anhela modificar.

Fortalece aún la legibilidad del relato la presencia de enunciados que admiten una significación metatextual. Así la leyenda del lago de Isoba en el que fue precipitado un pueblo porque nadie quiso darle posada a Cristo, salvo una mujer de mala vida que se compadeció del viajero (Fernández Santos 1954: 191), leyenda que establece una analogía con las posturas morales opuestas del pueblo y del médico en *Los bravos*. La secuencia dedicada al punto de vista de un perro que solo ve lo que está a ras del suelo remite, en la misma novela (91-93), conjuntamente a la “ceguera” de los pueblerinos y a la narración objetiva (punto de vista limitado, culto del detalle, importancia del diálogo) trascendidas por el narrador: “aunque [el perro] no las veía, allí estaban las montañas azules (1954: 91). La

18 Reaparece la mosca, atrapada en la tela de araña, en otros cuentos, (1985: 79, 102, 144).

19 Rompiendo con el maniqueísmo imperante, cada personaje aúna luz y sombra, como el preparador del taller de Gus: “La luz le partía en dos el rostro, y aparecía un ser bueno y malo” (2014: 182).

20 Así como a los mendigos protagonistas del cuento “Los bienaventurados” (Aldecoa, 1985).

reflexividad se aplica en *Los Abel* a los códigos narrativos en referencias pictóricas. Constituyen una “mise en abyme” de la novela los cuadros de Gus, “una confusa mezcla de gentes deformes, todas avanzando –o al menos intentándolo– hacia un amanecer” (Matute 2014: 173), uno de los cuales duplica la referencia al mito del fratricidio –“un hombre musculoso y desproporcionado apoyando la planta del pie en el pecho de un mono muerto” (177)– y evidencia una poética esperpéntica, lo mismo que el oxímoron del título *Fiesta al Noroeste* puesto que el segundo sustantivo es el nombre del cementerio del pueblo y que la “fiesta” remite al entierro del “niño roto” convertido en una farsa grotesca.

Se establece así un contraste entre mundo representado y representación. Una instancia narradora potente supera la frustración e impotencia de los personajes en su dominio de la representación de esta impotencia y dando sentido al no-sentido. Pero, paradójicamente, aunque aboga por la libertad de los individuos, priva al lector de la suya guiando autoritariamente la interpretación.

#### 4. Lucha de clases y relato antagónico

La afirmación de las luchas sociales y de la resistencia al franquismo, el peso del PCE en este combate<sup>21</sup>, la difusión de un marxismo de segunda mano y la convicción, a principios de la década de los 60, de que el franquismo estaba a punto de derrumbarse favorecen, por esos años, el desarrollo de la literatura militante del “realismo social”. Se opera entonces una inflexión radical en el planteamiento del conflicto que sustituye una problemática de corte sociopolítico a la perspectiva existencial y moral y un antagonismo entre categorías sociales al enfrentamiento entre individuo y colectividad.

A una concepción corporativista y vertical de la sociedad escritores como José Manuel Caballero Bonald, Antonio Ferres, Jesús López Pacheco, Armando López Salinas y el mismo Juan Goytisolo oponen los intereses antagónicos de los pudientes y de las capas populares. A la continuidad nacional (progreso para todos) y la discontinuidad temporal (renacimiento del país) de las que se jactaba el régimen sustituyen una discontinuidad espacial, centrándose en las zonas más atrasadas y pobres, y una continuidad temporal, describiendo situaciones similares a las que habían puesto en escena los novelistas realistas de los años 30 como el paro rural, a lo cual añaden los efectos sociales de la industrialización

---

21 Varios eran miembros de este partido clandestino entre los escritores que empezaron entonces a publicar (Antonio Ferres, Alfonso Grosso, García Hortelano, López Pacheco, Armando López Salinas) mientras que otros eran “compañeros de viaje”.

y de las migraciones del campo hacia las ciudades. A la hora de los balances, al final de los años sesenta, se tachó de anacrónico al “realismo social” por aplicar a realidades del siglo XX fórmulas narrativas convencionales y ser incapaz de renovarse (Goytisolo 1977: 165). Observemos, sin embargo, que además de ser “anacrónica” la misma situación histórica, se adecuaban los medios narrativos al objetivo político que se perseguía: fomentar las luchas sociales –otra cuestión era su problemática eficacia dado el número reducido de lectores (Rico 1971: 16).

Estas novelas esbozan a menudo trayectorias individuales o grupales orientadas hacia la acción colectiva, en particular la huelga que promovía el PCE y que, por razones obvias no se podía tratar de frente como lo hacían antes de la guerra las novelas de Arconada, Arderús o Más<sup>22</sup>. Tímida, fracasa y es reprimida en *La zanja* una manifestación delante de la casa del Sindicato, aunque se perfila la perspectiva de futuros movimientos más estructurados –“matar el gusanillo no han podido”; “El gusanillo no muere” (Grosso 1961: 223, 225). En *La mina* de López Salinas, el hundimiento de una galería y la muerte de varios mineros provocan una breve huelga de protesta que, tal vez para sortear la censura, no se designa como tal –“como medida de protesta, los trabajadores de la cuenca no acudieron a la hora de los relevos y la sirena de la fábrica clamaba inútilmente” (1971: 285)– y la novela concluye con una alegoría de la Revolución: “Carmela, la novia de Luis, subida en una piedra, gritaba con aguada voz. Su pañuelo parecía flotar al aire como una bandera” (223). Más general es la crítica de los comportamientos que frenan la acción como fatalismo e individualismo y el elogio de las cualidades de fiabilidad, sobriedad, solidaridad, disciplina que la favorecen, en el marco de una unidad de trabajo, la “cuadrilla” –prefiguración metonímica de un pueblo en lucha– alrededor de su jefe, despertador de conciencias (Palomares en *Caminando por las Hurdes*, El Asturiano en *La mina*, Genaro en *El capirote*) que no se ha de confundir con el capataz al servicio del amo.

Distra mucho, sin embargo, de ser homogénea la representación del conflicto por esos años y pueden distinguirse al menos cuatro variantes. Si bien lo que se acaba de exponer es plenamente válido en las obras de Ferres, López Salinas y Grosso, *Central eléctrica* de López Pacheco presenta la peculiaridad de introducir otro conflicto, entre el hombre y la naturaleza, conforme a una épica socialista del trabajo. Esta vuelve ambiguo el mensaje de la novela que denuncia las pésimas condiciones de producción bajo el franquismo pero también ensalza el esfuerzo prometeico del hombre, nuevo demiurgo que transforma la naturaleza pagando el precio de la muerte en el episodio épico de la ruptura de una compuerta

22 Salvo en *La Huelga* de Isabel Álvarez de Toledo (1967) que se publica en París y presenta un modelo de huelga ideal.

(1971: 242, 249, 252). El antagonismo histórico se integra entonces en una lucha mítica entre atraso y civilización, prehistoria e historia, como en el episodio del asalto a la central por un pueblo iluminado por hachas encendidas en la noche: “Cien hombres caminando por una carretera, cruzando siglos y siglos, desde la época oscura en que ellos viven hasta este tiempo de luz” (1970: 112). En el contexto franquista, esta concepción socialista del trabajo no deja de ser ambigua al coincidir con la exaltación de la política hidráulica del régimen y emplear metáforas similares como la del panal de miel que forman los obreros (247). En *Dos días de septiembre* de Caballero Bonald, la perspectiva de cambio no procede de los trabajadores sino de los jóvenes y la actuación de una categoría social intermediaria, los técnicos, tanto el hijo del latifundista Don Gabriel como del capataz, que aúnan rectitud moral y competencia. En fin, las primeras novelas y los relatos de viaje de Juan Goytisolo introducen otra variable, la situación del protagonista –y del escritor– ante las capas populares. En vez de ser el portavoz de los humildes como los autores de *Caminando por las Hurdes*, o la avanzadilla de un pueblo en marcha como el ingeniero Andrés Ruiz poseedor de una perspectiva histórica en *Central eléctrica*, Goytisolo escenifica la mala conciencia del intelectual burgués que sólo por la violencia ejercida sobre sí mismo consigue superar el foso que lo separa del otro social, lo cual se transparenta en el motivo recurrente de muerte/renacimiento presente tanto en sus relatos de viaje como en sus novelas (Champeau 1993: 357-60 y 2004: 76-81).

La representación de antagonismos sociales supone un personaje colectivo y metonímico –rasgo poético que estudió en particular Gil Casado (1973)– que no remite ya a la humanidad sino a una categoría social particular. Además de la descripción de las condiciones materiales de vida y de trabajo, estas novelas presentan dos rasgos poéticos notables. El primero es la práctica de lo que Ruth Amossy (1983) llamó el “relato antagónico”, propio de las novelas de tesis, que defiende una doctrina mediante un acto narrativo de sentido unívoco en el que se oponen dos adversarios desiguales desde un punto de vista ético<sup>23</sup>. Se reparte en efecto el personal de la novela en función de una serie de oposiciones entre latifundistas y jornaleros, pero también se agrupa a amos, administradores, ingenieros y capataces frente a obreros fijos, empleados y trabajadores ocasionales o parados. Y refuerza a menudo el antagonismo entre las categorías sociales un contraste populista entre la inmoralidad de los ricos –perezosos y sibaritas– y las virtudes del pueblo. Este dualismo reaparece en elementos simbólicos, en particular en el contraste entre luz y sombra, factores de dramatización en *Central*

<sup>23</sup> La elección de las técnicas narrativas, como de las temáticas, son respuestas a la propaganda de la dictadura (Champeau, 1993).

*eléctrica*, *Caminando por las Hurdes* y *Campos de Níjar*. Otro rasgo distintivo es la función conativa del relato fundada en el *pathos*: se trata de conmover tanto como de convencer. Patéticas son muchas situaciones que por su reiteración se vuelven obsesivas y contribuyen a la progresión dramática de la obra que desemboca en una tragedia. Lo ilustra *Campos de Níjar*, jalonado por episodios de un creciente patetismo: el encuentro con un joven, ciego por falta de asistencia sanitaria (1968: 45), con un hombre condenado a vender tunas para no humillarse mendigando (60-63), la agonía de una mujer (104) y el entierro de un niño (115). En varios casos, el punto álgido coincide con un desenlace luctuoso, ya no un fratricidio sino un “accidente” del trabajo: la muerte de un grupo de mineros en una galería de mina por medidas de seguridad insuficientes en *La mina* de López Salinas, la defunción por la tuberculosis no curada de Tito en la novela de título simbólico de Grosso, *La zanja* y la muerte del jornalero Joaquín aplastado por un tonel en *Dos días de septiembre* de Caballero Bonald. *El capirote* de Grosso ofrece una alegoría de la explotación de clase insertando la muerte de otro jornalero en una representación de la sociedad sevillana mediante el símbolo de las procesiones de Semana Santa durante las cuales el hombre, que fue injustamente despedido y encarcelado, muere bajo un paso custodiado por la guardia civil mientras que el terrateniente para quien ha trabajado encabeza la procesión llevando la cruz.

## 5. Mitos enfrentados y representación de representaciones

El horizonte literario se modifica en los años 60 con una mayor apertura a las literaturas y las culturas exteriores y, dentro de las fronteras, un desencanto político —el régimen se consolida— que contribuye a cuestionar la función social de la novela y provoca una crisis de la literatura comprometida perceptible tanto en interrupciones momentáneas y reorientaciones de ciertas trayectorias literarias como en duros balances críticos. Se vuelve a valorar la autonomía o al menos la peculiaridad de la obra literaria, lo que allanará el camino para una literatura “ensimismada” (Sobejano 1988). No por eso abandona forzosamente esta generación la estética realista que sí renueva, lo que se observa en obras de ruptura tales como *Tiempo de silencio* (1962) o *Señas de identidad* (1966). Se abre una nueva etapa en la que la materia prima de la ficción no es tanto la realidad extraficcional comprobable como sus representaciones sociales o culturales. Buen ejemplo de este nuevo paso es *Si te dicen que caí*, obra maestra de Juan Marsé (1973) cuyo realismo pasa a ser un realismo de segundo grado que consiste en representación —y cuestionamiento— de representaciones.

La novela, situada en los años 40, entronca con la temática de una posguerra violenta y miserable que un desfase entre propaganda y realidad vivida ha vuelto opaca<sup>24</sup>, por lo cual un grupo de chavales introduce algo de coherencia inventando y contándose *aventis*. Sin embargo, a diferencia de las novelas precedentemente examinadas, en la de Marsé no emerge una verdad rotunda: una poética de la ambigüedad mantiene un margen de incertidumbre que no redundaría sin embargo en escepticismo puesto que emerge polifónicamente un saber situado en la encrucijada de una multitud de voces distintas y parcialmente discordantes. La realidad ha pasado a ser vivencia y construcción discursiva y la novela participa de lo que Jesús Izquierdo Martín y Pablo Sánchez León llaman “la guerra de las palabras” que prolongó la guerra de los fusiles (2006: 72).

La violencia de la guerra y la posguerra se manifiesta en particular en un centro casi oculto del relato. La familia burguesa de los Galán busca a la prostituta Aurora Nin oficialmente para regenerarla, en realidad porque está implicada en el asesinato del padre por los anarquistas en una cuneta, hecho que muy tardíamente se menciona (Marsé 2010: 355-56) aunque obsesiona a la prostituta que sueña de noche con la escena (317). Esta verdad reprimida como lo fue la memoria del conflicto bélico convertido por la ficción en un trozo de celuloide que viaja bajo la piel de la mujer como la bala en el cuerpo del alférez Galán, genera un relato compulsivo en el que lo reprimido prolifera bajo la forma de un motivo descriptivo, la ejecución de un hombre al amanecer en una playa reproducida en una alfombra<sup>25</sup>, un motivo que recuerda a Aurora la ejecución de su antiguo amo y se asocia a cuadros sexuales perversos en los que las víctimas son ella o el joven traperero Java.

El motivo recurrente y estructurante de la alfombra de los ejecutados participa de una escritura que se nutre del imaginario social, de los mitos del adversario ideológico y político desvirtuándolos para sustituirlos mitos propios. Es el programa que enuncia Sarnita, personaje de *Si te dicen que caí* y portavoz ocasional del autor: “Nuestra tarea no es de desmitificar, sino de mitificar: ahí les duele” (171-74). La novela lleva a cabo, de hecho, el doble proceso de desmitificación y mitificación<sup>26</sup>. Desmitifica modificando el contexto de un enunciado al insertar en el título un verso del *Cara al sol* en un contexto de degradación que rebate el advenimiento de una nueva primavera o convirtiendo la imagen de Franco saludando con el brazo

24 Una opacidad que reproducen las ambigüedades del relato pero que este también disipa.

25 El motivo ha sido magistralmente estudiado por Viviane Alary (2013).

26 Se aplica al término 'mito' la definición moderna que le da Roland Barthes: un sistema semiológico de segundo grado que atribuye a un signo dado un nuevo significado (Barthes 1957: 181-233).

en alto, en el NODO, en un pelele que lo alza y baja mecánicamente en un bloc de Sarnita (363). Otras veces parodia imágenes propagandísticas: el trapero Java –en el papel de la mujer– baila con el obispo –que encarna al diablo– (213-14) en una versión grotesca de un cartel propagandístico del nacionalcatolicismo que rezaba, debajo del dibujo de una mujer bailando con un diablo cornudo, “Bailes modernos. Joven... diviértete de otra manera” (Cirici 1977: 42). El cuadro bíblico del combate entre Luzbel –encarnación del Mal– y el arcángel Miguel –jefe de las milicias del Bien– en el Apocalipsis, que dio lugar a tantas obras de arte, subvierte por otra parte el mensaje cristiano y el maniqueísmo imperante al confundir los papeles en su representación por el grupo de chavales cuando Java/Luzbel se atribuye una réplica que corresponde a Miguel/La Fueguiña (224). El episodio mítico se convierte además en un grotesco cuadro erótico dirigido por el perverso alférez Conrado (224-31) en la cripta de una iglesia en ruinas.

El principal instrumento de mitificación es la copia de un cuadro histórico de Gisbert *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* (1831), “ícono de su tiempo” (Alary 2013: 80), que representa la ejecución de líderes liberales por el poder absolutista de Fernando VII, origen de la alfombra de los fusilados. La novela, que se inspira en el imaginario liberal, procede a una remotivación semántica del cuadro. A la representación simbólica de los vencidos y a la solidaridad que en el cuadro sugiere la fila de condenados asidos de la mano la novela añade una ampliación/transformación de un detalle pictórico: el sombrero de copa de uno de los ejecutados del primer plano que rodó por el suelo se convierte en la novela en otro sombrero de copa –insólito en el siglo XX– que otro condenado, imaginado por el novelista, un viejo sentado en el suelo entre desperdicios, mantiene a toda costa en la cabeza: “una ruina coronada por la nieve de los cabellos y el sombrero de copa del cual no quería desprenderse, quién sabe por qué (387-88). Comenta el narrador: “¿a quién se le ocurre ir a la muerte con un sombrero de copa?” (124). El anhelo del personaje por mantener puesto el improbable sombrero bien podría significar un afán de dignidad a la luz del eslogan publicitario de un sombrerero franquista: “los rojos no usaban sombrero” (Cirici 1977: 29). La guerra de las palabras resulta ser una guerra de las imágenes.

Con este discreto homenaje a la resistencia de las víctimas, sin equiparar la responsabilidad de ambos bandos aunque sin idealizar a los republicanos e incluyendo a todos en un mismo proceso de degradación y descomposición, *Si te dicen que caí* es precursora, en los años 70, de la novela de la memoria histórica. Por su estructura fragmentada y narración polifónica que imita en sus modalidades narrativas un proceso memorístico –metaforizado por un enunciado metanarrativo, las imborrables imágenes dispuestas en el escondrijo del anarquista

Marcos “como una memoria estrellada en caótica expansión” (367)–, la misma obra se convierte en una novela-memoria.

## 6. Escritura beligerante

La obra narrativa de Juan Benet converge con la de los miembros de su generación biológica en la plasmación de un mundo degradado. Pero con la publicación de *Volverás a Región* (1967) irrumpe, en una fase de renovación del realismo, una radical contestación de esta estética que incluso llegó a afectar su antigua amistad con Luis Martín Santos, a raíz de un duro comentario sobre *Tiempo de silencio*, novela de ruptura en la que Benet deploraba sin embargo restos de un realismo galdosiano debajo de la influencia de Joyce y Faulkner y un insuficiente vanguardismo (cfr. Azúa 2013: 85-86).

Omnipresente es la temática del conflicto en el universo imaginario de Región donde el enfrentamiento armado no deja de presentar homologías con la guerra civil española. A pesar de poseer el autor una inmensa biblioteca sobre el tema y dedicarle un librito factual, *¿Qué fue la guerra civil?*, la perspectiva ficcional es sin embargo fundamentalmente ahistórica por no respetar la narración las pautas de la verosimilitud, por escasear las referencias espacio-temporales a la realidad histórica, a protagonistas políticos y acontecimientos significativos y, más globalmente, por negar Benet la capacidad del discurso racional de dar cuenta de lo humano (cfr. Pittarello 2006: 72-75). La lectura histórica, cuando es posible, según una modalidad alegórica y en una poética de la incertidumbre, compite con otras interpretaciones. Benet suele partir de una anécdota banal y limitada para transformar lo anecdótico en representación de lo esencial para una mente humana: miedos irracionales, culpas inconfesables (“Baalbec, una mancha”, “Sub rosa”), obsesiones (“Duelo”), relación con la norma (“Numa, una leyenda”), el origen, el tiempo, la identidad, el otro. Por ello antepone la pasión a la razón (cfr. Pittarello 2006: 83-84) y privilegia el mito que pone al hombre en contacto con aspectos fundamentales de la realidad. La reciente contienda española no es más que la última etapa de un proceso antiguo, “una larga retahíla de guerras absurdas que culminaron con la guerra civil que fue la más sangrienta y que explica la ruina del presente” (Chaput 1995: 28). El tiempo se repite y en él afloran pulsiones arcaicas, dentro y fuera de contextos bélicos<sup>27</sup>. En el cuento “Duelo”, el indiano

<sup>27</sup> Escribe Elide Pittarello a propósito del mítico Numa en *Volverás a Región*: “Contra la concepción del tiempo histórico como trayecto irreversible, Numa materializa la vivencia del tiempo mítico que no se pregunta por la cronología y admite en cambio la ‘simultaneidad y la prefiguración, la

Lucas lucha con su criado Blanco por reprimir en él pulsiones sexuales, pero bien podría luchar consigo mismo puesto que el cuento confunde papeles e identidades. Si bien en las diégesis los conflictos, insuperables conformemente a una concepción agónica de la existencia humana (cfr. Benson 1992: 1681-90), suelen ser destructivos, también son, en la poética de Benet, un principio fecundo que arranca el espíritu a la parálisis. “Una mente clarividente –escribe el novelista– lo ha de ser en la medida en que será capaz de contender con una mente embriagada y que sólo en la pugna entre las dos –siempre incierta y jamás desembocando en la victoria de uno u otro contendiente– se puede contemplar la actividad del espíritu” (Benet 1972, vol. 1: 89). Para Benet, la beligerancia estilística es, por la incertidumbre y la indistinción que genera, la única manera de dar cuenta de una realidad inabarcable, de acciones humanas determinadas en una zona de sombras a donde no llega el pensamiento. Por eso el conflicto –y su fruto, el misterio– no se han de superar sino que la literatura los ha de preservar y cultivar (1972: 47-49). El *mythos* o poder del lenguaje, capaz de seducir y encantar cuando escapa de la oposición verdadero/falso (Benet 1965: 178-200), se sustituye al *logos* o capacidad de convencer del discurso racional (Vernant 1979: 198-200). Una poética del conflicto recalca la peculiaridad del uso literario del lenguaje que renuncia a ser informativo, a la necesidad de ser inequívoco, veraz, certero como lo es el lenguaje científico para internarse en el ámbito de lo ambiguo. En la literatura “imperla el espíritu de lucha de los contrarios. Es el imperio del oxymoron” (Benet 1976a: 53).

El conflicto será pues estilístico y afectará a todos los componentes del relato que se convierte en un campo fragmentado de yuxtaposiciones y contrastes (cfr. Pittarello 1995: 25-26). El léxico se vuelve polisémico como en el título “Duelo”, a la vez combate y ritual luctuoso<sup>28</sup>. La adjetivación es oximorónica –“vastedad limitada”, “voz no sonora” (“Una tumba”), “un invierno primaveral” (“Duelo”)– y las imágenes disonantes (cfr. Sobejano 1983: 412). La estructura de la frase, que dilata un núcleo sintáctico multiplicando incisos y paréntesis,

---

realización y el retorno de lo igual” (Pittarello 2006: 82); la cita incluida es de Eugenio Trías, *La razón fronteriza* (Barcelona, Destino, 1991: 47).

28 Ilustra también la polisemia del léxico benetiano el análisis del título *Volverás a Región* que lleva a cabo Elide Pittarello: [...] “‘volver’ significa no solo dejar el camino o la línea recta, o regresar al punto de partida, sino también anudar el hilo de un discurso interrumpido. ‘Región’, además de nombrar el lugar donde se desarrolla la acción, indica también un término de la fenomenología que remite a la conexión de los eventos, es decir a esos campos de la realidad o ‘regiones’ en que el sujeto se despliega. El título ambivalente de *Volverás a Región* puede expresar tanto la interrupción de un trayecto y la consiguiente inversión del movimiento, como la reflexión sobre un argumento preexistente y hasta la maldición de no poder escapar de aquello” (Pittarello 2006: 78).

lucha contra la progresividad del lenguaje (cfr. Bravo 1995). Del mismo modo, la explotación de unos mismos motivos narrativos recurrentes que fragmentan la narración según una “vocación por la estampa” por la que aboga el escritor (Pittarello 2018: 49-50) y la proyección del eje paradigmático (los diferentes posibles de una acción) en el eje sintagmático (su sucesión lógica) socava la narración de una historia, la linealidad del relato y los vínculos de causalidad. El respeto de la gramática guerrea con el sentido mediante la ambigüedad referencial de los pronombres del mismo modo que la paralipsis, o retención de una información que el narrador debería dar para una buena comprensión del enunciado, dificulta la conexión entre las unidades narrativas. No quedan mejor parados los personajes que presentan “una cohorte de caracteres enfrentados incluso opuestos” (Benet 1984, vol. 2: 11) y pueden confundirse como lo confiesa el narrador de “Nunca llegarás a nada” cuando menciona un “cruce de mujeres” (Benet 1984, vol. 1: 31) y “mezcla” el marido de Vera con el señor Charles (vol.1: 29), del mismo modo que también mezcla Madrid y París. Esta poética de la ambigüedad convierte los “duelos” diegéticos en “duelos” de interpretaciones para el lector y socava todas las categorías del relato realista clásico. Paradójicamente, al superar la beligerancia interna de la escritura la discontinuidad y los límites, el mito tiende a restaurar una primigenia unidad perdida que pueden metaforizar la trenza y la voluta de una cabellera femenina en “Nunca llegarás a nada” y la conclusión del mismo cuento:

Una vez más, pensó, el fuego y el agua habían dejado de lado sus mutuas diferencias e intercambiado parte de sus sustancias, habían decidido extender su dominación gracias a una alianza de un poder formidable e irresistible. El humo y vaho arriba, el agua abajo, como había sido en su origen y como volvería a ser, tras el efímero periodo abierto por su pugna en que demasiadas cosas habían querido, y por un instante ónico podido, tener personalidad propia (1984, vol. 1: 281).

## 7. Conclusión

Los mimbres “generación del 50”, “del medio siglo” o “de los niños de la guerra” trasudan un determinismo del origen que hace correr el riesgo de reducir los “tiempos vitales” de los escritores a vivencias de la juventud o de sus primeras armas literarias infravalorando la evolución de los contextos sociopolíticos y culturales a lo largo del franquismo. Se confirma que, en términos orteguianos, los narradores de esta generación son contemporáneos pero no coetáneos. Varía en diacronía el objeto de sus ficciones: el Hombre, las categorías sociales

y, en sincronía, mediados los años 60, las mitologías sociales y la insondable realidad. Difieren las concepciones del conflicto: primero de normas, luego de clases, después de discursos, hasta llegar a una escritura ella misma conflictiva. Evolucionan paralelamente la concepción de la realidad y de su representación. Si bien la mayoría de estos narradores son realistas, también en el seno de esta generación surge la reacción antirrealista encabezada por Juan Benet, mientras que los demás escritores practican modalidades distintas del realismo: centrado en la interpretación de la realidad en los primeros 50, informativo y didáctico al final de la década, luego abierto a la naturaleza discursiva de lo real. Estas variantes invitan a minimizar la importancia del objetivismo narrativo que ocupaba un lugar destacado en el discurso teórico y crítico de la época (cfr. Castellet 1951, 1957a y 1957b). Observamos, por otra parte, que el adjetivo “social”, que suele aplicarse ampliamente a la producción narrativa de esta generación, enmascara concepciones diferentes del hombre y su interacción con la colectividad. El cuestionamiento del realismo en los años 60 por escritores como Martín Santos y Goytisolo no constituye pues la única ruptura que tuvo lugar en el ámbito literario durante la dictadura, solo la más aparente en una sucesión de rupturas en las que se gestaron futuras orientaciones de la narrativa española. Así es como el discurso polifónico de Chirbes prolonga el de Marsé, precursor, por otra parte, de la novela de la memoria histórica, mientras que los nuevos realismos del siglo XXI (Gopegui, Rosa, Sanz), aunque inventando poéticas propias, no reniegan del compromiso y de la transitividad de la literatura que promovió el “realismo social”.

## Bibliografía citada

### *Corpus*

ALDECOA, IGNACIO (1985), *Cuentos*, ed. Josefina Rodríguez de Aldecoa, Madrid, Cátedra.

ALDECOA, IGNACIO (1982) [1956], *Con el viento solano*, Barcelona, Planeta.

BENET, JUAN (1967), *Volverás a Región*, Barcelona, Destino.

BENET, JUAN (1984) [1977], *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2 vols.

SANTOS, JESÚS (1959), *Cabeza rapada*, Barcelona, Seix Barral.

SANTOS, JESÚS (1973) [1954], *Los bravos*, Barcelona, Destino.

- GOYTISOLO, JUAN (1968) [1959], *Campos de Níjar*, Barcelona, Seix Barral.
- GROSSO, ALFONSO (1966), *El capirote*, México, Joaquín Mortiz.
- LÓPEZ PACHECO, JESÚS (1966) [1958], *Central eléctrica*, Barcelona, Destino.
- LÓPEZ SALINAS, ARMANDO (1971) [1960], *La mina*, Barcelona, Destino.
- MARSÉ, JUAN (2010) [1973], *Si te dicen que caí*, eds. Ana Rodríguez Fischer y Marcelino Jiménez León, Madrid, Cátedra.
- MATUTE, ANA MARÍA (2014) [1948], *Los Abel*, Barcelona, Austral.
- MATUTE, ANA MARÍA (1999) [1953], *Fiesta al Noroeste*, ed. José Más, Madrid, Cátedra.

### *Otras obras citadas*

- ALARY, VIVIANE (2013), *Filles de la mémoire: les images fixes de Juan Marsé*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais.
- ALSINA, JEAN (1993), “Para una relectura de *Los bravos*”, *Cuadernos interdisciplinarios de estudios literarios*, monográfico *Revisión historiográfica del realismo social en España*, 4/1: 87-100.
- AMOSY, RUTH (1983), *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF.
- ATTIAS-DONFUT, CLAUDINE; DAVEAU, PHILIPPE (2004), “Autour du mot ‘générations’”, *Recherche et Formation*, 45: 101-02 [10/04/2020] <<http://ife.ens-lyon.fr/publications/edition-electronique/recherche-et-formation/RR045-08.pdf>>
- AZÚA, FÉLIX DE (2013), *Autobiografías de papel*, Barcelona, Mondadori.
- AUERBACH, ERICH (1968) [1946], *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard.
- BARTHES, ROLAND (1957), “Le mythe aujourd’hui”, *Mithologies*, Paris, Éditions du Seuil: 181-233.
- BECERRA MAYOR, DAVID (2017), *El realismo social en España. Historia de un olvido*, Macerata, Quodlibet.
- BENET JUAN (1965), *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral.
- BENET JUAN (1976a), *En ciernes*, Madrid, Taurus.
- BENET JUAN (1976b), *¿Qué fue la guerra civil?*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- BENSON, KEN (1992), “*Saúl ante Samuel*. El motivo de la guerra en el discurso narrativo de Juan Benet”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias: 1681-90.
- BRAVO, FEDERICO (1994), “L’écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle. Lecture de *Numa, una leyenda*”, *Juan Benet*, eds. Anne-Marie Capdebosc ; Claude Mucia. Poitiers, La Licorne : 31-45.
- CAMUS, ALBERT (1965), *Le mythe de Sisyphé*, Paris, Gallimard.

- CASADO, GIL (1973) [1968], *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral.
- CASTELLET, JOSÉ MARÍA (1951), “Las técnicas de la literatura sin autor”, *Laye*, 12: 39-46.
- CATELLI, NORA (2015), *Juan Benet, guerra y literatura*, Madrid, Libros de la Resistencia.
- CATELLI, NORA (1957a), “De la objetividad al objeto”, *Papeles de Son Armadans*, 15: 309-32.
- CATELLI, NORA (1957b), *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral.
- CHAMPEAU, GENEVIÈVE (1993), *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez.
- CHAMPEAU, GENEVIÈVE (2004), “Viajar bajo el franquismo. Relato polémico y escritura del yo”, *Quimera*, 246-47: 76-81.
- CHAPUT, MARIE-CLAUDE (1995), “Historia y ficción en *Volverás a Región*”, *Hispanística XX*, monográfico *Juan Benet: Ensayos*, 12: 25-41.
- CIRICI, ALEXANDRE (1977), *La estética del franquismo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- FERNÁNDEZ SANTOS, JESÚS (1956), *En la hoguera*, Madrid, Arión.
- GONZÁLEZ, MAGDALENA (2009), “La generación herida. La guerra civil y el primer franquismo como seña de identidad en los niños nacidos hasta el año 1940”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 84: 87-112.
- GROSSO, ALFONSO (1961), *La zanja*, Barcelona, Destino.
- IZQUIERDO MARTÍN, JESÚS; SÁNCHEZ LEÓN, PABLO (2006), *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*, Madrid, Alianza Editorial.
- LASAGABASTER, JESÚS MARÍA (1978), *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- MAINER, JOSÉ CARLOS (2006), “Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil (1960-2000)”, *Memoria de la guerra y del franquismo*, dir. Santos Juliá. Madrid, Taurus.
- MANNHEIM, KARL (1990) [1928], *Le problème des générations*, Paris, Nathan.
- MARSÉ, JUAN (1977), *Confidencias de un chorizo*, Barcelona, Planeta.
- ORTEGA, MARÍA LINDA (1995), “Con Benet en Babel”, *Hispanística XX*, monográfico *Juan Benet: Ensayos*, 12: 119-29.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1964) [1951], “La idea de generación”, *En torno a Galileo, Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, vol. 5 : 29-43.
- PITTARELLO, ELIDE (1994), “Les contes exemplaires de Juan Benet”, *Juan Benet* eds. Anne-Marie Capdebosc; Claude Mucia. Poitiers, La Licorne: 19-29.
- PITTARELLO, ELIDE (2006), “Juan Benet: ‘La historia debería ser tema prohibido’”, *Guerra y literatura XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Juan Goytisolo: 71-88.
- PITTARELLO, ELIDE (2018), “Pintura y memoria en la novela española contemporánea”, *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*, eds. Maria Rosso; Felice Gambin; Giuliana Calabrese; Simone Cattaneo. Roma, Biblioteca ASPI: 49-86.

- RICO, EDUARDO (1971), *Literatura y política (en torno al realismo español)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- ROBERTS, GEMMA (1973), *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid, Gredos.
- SANZ VILLANUEVA, SANTOS (1980), *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 2 vols.
- SOBEJANO, GONZALO (1975), *Novela española de nuestro tiempo (en busca del tiempo perdido)*, Madrid, Editorial Prensa Española.
- SOBEJANO, GONZALO (1983), “Dos estilos de comparación: Juan Benet y Luis Goytisolo”, *Bulletin Hispanique*, 3-4: 408-22.
- SOBEJANO, GONZALO (1988), “La novela ensimismada (1980-1985), *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, 1/1: 9-26.
- SOLDEVILA DURANTE, IGNACIO (1980), *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- VAILLANT, ALAIN (2015), “Génération (littéraire)”, *Atala*, monográfico *Découper le temps II. Périodisation en histoire des arts et de la littérature*, 18: 95-97.
- VALLS GUZMAN, FERNANDO (2016), *Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*, Madrid, Iberoamericana.
- VERNANT, JEAN-PIERRE (1979), *Mythe et société dans la Grèce ancienne*, Paris, Maspero.

**Geneviève Champeau** es profesora emérita (Universidad Bordeaux Montaigne, Francia). Sus libros y artículos versan sobre novela contemporánea y libros de viaje del siglo XX. Es autora de *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme* (1995), editora científica de *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal* (2004), *Relaciones transtéticas en la España contemporánea* (2011) y coeditora de *Nuevos derroteros de la narrativa española actual* (2011).

**g.champeau@orange.fr**

// CARLOS BARRAL E ITALIA //

// CARLOS BARRAL AND ITALY //

-----  
SUBMISSION DATE: 25/04/2016 // ACCEPTANCE DATE: 06/05/2016  
// PUBLICATION DATE: 15/06/2016 (pp 15-30)

FRANCESCO LUTI  
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA  
ESPAÑA  
francescoluti@gmail.com

///

PALABRAS CLAVE: Relaciones literarias y culturales entre Italia-España, Carlos Barral en Italia, Escuela de Barcelona e Italia.

RESUMEN: El artículo se propone documentar, aunque sea muy brevemente, las relaciones editoriales y literarias entre Carlos Barral (y sus compañeros y amigos de la llamada Escuela de Barcelona) y el ámbito italiano. Además, trata de definir la trayectoria italiana en la formación del autor. Italia fue para Barral un descubrimiento, no solamente a través de las lecturas de sus autores, gracias a las cuales se enamoró del idioma y del país, sino que fue también gracias a algunos editores y escritores italianos que Barral entró por la puerta grande en el mundo editorial europeo. Se quiere, además, poner un poco de orden en las publicaciones italianas de Barral. Desde sus inicios en revistas donde publicó algunos poemas sueltos, hasta sus publicaciones en volumen. El apéndice final al artículo trata de ofrecer una lista lo más completa posible del itinerario barraliano en Italia.

KEYWORDS: Cultural and literary relationships between Italy and Spain, Carlos Barral in Italy, The School of Barcelona and Italy.

ABSTRACT: This article aims to study, although briefly, the literary and editorial relationships between Carlo Barral (as well as his classmates and friends from the Escuela de Barcelona) and Italy. It also tries to delineate the Italian trajectory in the author's development. Italy was a discovery for Barral: not only did he fall in love with the language and the country through its authors, but he was also introduced to the European editorial world through some Italian editors and writers. This article also tries to organize Barral's Italian publications, from his very first poems published in journals to his larger body of publications. The final appendix of the article aims to offer a list as complete as possible of Barral's itinerary in Italy.

///

Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel  
Rilke, Duineser Elegien, IV, 57

## 1. Editores y lecturas

Es entre 1959 y 1962 que Carlos Barral y sus amigos y estrechos colaboradores, Josep Maria Castellet, José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma, se acercan al ámbito literario y editorial italiano. La coyuntura coincide con la apertura del catálogo de Seix Barral hacia literaturas extranjeras y el consiguiente ingreso de Barral en el circuito literario y editorial europeo. Esto fue gracias a su relación con Giulio Einaudi que además le permitió formarse junto a un amplio abanico de contactos que resultarán determinantes para delinear su perfil de editor.

El viaje a España emprendido por Einaudi en 1959 le dio la oportunidad de vivir en primera persona la realidad española e inculcar en Barral la necesidad de consolidar el catálogo de la editorial. Los consejos y la complicidad entre ambos poco a poco desvelaba y fortalecía su amistad. Algunas cartas se consideran unas verdaderas declaraciones de intenciones (ecco il mio progetto strategico, como escribía Barral a Einaudi en enero de 1960);<sup>2</sup> otras, se consideran como el tema de las sanciones impuestas (Convento de los Capuchinos),<sup>3</sup> así como podemos encontrar comentarios sobre la polémica edición einaudiana de 1962 de los *Canti della nuova Resistenza spagnola* (1939-1961). Revisando la correspondencia entre la editorial Seix Barral y Einaudi, conservada en el Archivo de Estado de Turín, se comprende enseguida cuán necia y fastidiosa fueron estas intervenciones en libros de Cesare Pavese, de Carlo Cassola, y del mismo Italo Calvino.

A partir de la década de los sesenta Barral fue capaz de tejer relaciones con otros editores italianos de primera línea como Giangiacomo Feltrinelli y Alberto Mondadori. Con Mondadori la relación remonta a 1961, cuando en Frankfurt conoció a Barral que llegaba de la mano de Einaudi. Al cabo de unos meses, en 1962, Mondadori acude al Congreso Internacional de los Editores de Barcelona, participación que se debió, como se desprende de la correspondencia mantenida con Barral, a un reiterado número de viajes de negocios que llevaron al poeta-editor a Milán. Fue Alberto Mondadori el que publicó en 1964 el libro de Barral *Diciannove immagini della mia storia civile* en la "Biblioteca delle Silerie" de *Il Saggiatore*, en la versión de Dario Puccini (el hispanista que más estrechó contactos con la llamada Escuela de Barcelona.) En 2011, el mismo sello homenajea a Barral publicando parte de sus memorias traducidas al italiano bajo el sugerente título: *Il volo oscuro del tempo. Memorie di un editore, 1936-1987*.

Con algunos de los más fieles colaboradores de Feltrinelli, Valerio Riva y Nanni Filippini, las relaciones comenzaron en 1962, cuando la comitiva milanesa fue invitada a Formentor. Los continuos viajes de Barral (Turín, Génova, Milán, además de París y Frankfurt) para encontrarse con Einaudi y los demás editores facilitan la construcción de una red de contactos que, en menos de una década, le permite incrementar su catálogo. A mediados de los sesenta, el catálogo de la colección "Biblioteca Breve" contaba ya con

<sup>2</sup> Archivo Einaudi, (Barral, 26 enero, 1960)

<sup>3</sup> El 9 de marzo de 1966 se celebró en el Convento de los Padres Capuchinos de Sarrià una reunión no autorizada en la que se fundó el Sindicato Democrático de los Estudiantes de Barcelona. A la reunión que pasó a la historia con el nombre de La Caputxinada, asistieron José Agustín Goytisolo, Joaquín Marco, Manuel Sacristán, Joan Oliver, Carlos Barral, Antoni Tàpies, Salvador Espriu y otros escritores e intelectuales de la época. En una carta a Ubaldo Bardi (traductor y amigo de Goytisolo) de 27 de mayo de 1966 (Fondo José Agustín Goytisolo, Universitat Autònoma de Barcelona), Goytisolo cuenta: «Estuve refugiado en un convento con Barral, Tàpies, Espriu y otros intelectuales en solidaridad con una asamblea de estudiantes que allí se celebraba». El relato de lo ocurrido se documenta también en Italia en "Assedio al convento", n. 12 de *Rinascita* del 12 de marzo de 1966, p. 32

unos 130 títulos. El libro que lo inauguraba en 1955 era una traducción de Castellet, *La novela moderna en Norteamérica*, de Frederick J. Hoffman. Entre los títulos italianos se podía encontrar a Svevo, *La conciencia de Zeno*; Landolfi, *La piedra lunar*; Flaiano, *Diario nocturno*; Pavese, *La playa y otros relatos*; Pomilio, *El testigo*; Rosso, *El señuelo*; Gadda, *El zafarracho aquel de via Merulana*; Scalfari, *El poder económico en la URSS*; Pasolini, *Mamma Roma* y Eco, *La obra abierta*.

En aquellos años Barral podía presumir de poseer ya un considerable bagaje de lecturas italianas; uno de sus autores era Giovanni Verga, autor de *I Malavoglia*, lo cual no es de extrañar si consideramos su pasión por la vida marinera. De los diarios de Barral<sup>4</sup> y de una carta inédita escrita a mano de Einaudi en diciembre de 1959,<sup>5</sup> descubrimos que en aquellos días el catalán estaba leyendo esta obra del autor siciliano. La pasión por la cultura y la lengua italiana que lo acompañó desde su juventud, revela un italiano escrito con fluidez, basado en sus lecturas de Giacomo Leopardi y en su formación clásica en los jesuitas. La relectura de Leopardi será una constante a lo largo de toda su vida, como testimonian las muchas referencias al poeta de Recanati en sus memorias y diarios. A menudo, en la prosa de Barral se pueden encontrar palabras o expresiones italianas (*condottiero*, *ora di pranzo*, *insofferenza*, *in partenza* y muchas otras).

Como cuenta su amigo Puccini en un recordatorio escrito dos años después del fallecimiento de Barral, su interés por la literatura italiana era de primera mano y «anteriore e superiore a mode e influenze contingenti».<sup>6</sup> Sus fiebres pavesianas y sus constantes visitas a Italia le aportaron un buen conocimiento de su literatura. De ello son testimonio los cuadernos que forman los *Diarios 1957-1989* (Barral, 1993: 365) en los cuales se encuentran numerosas referencias a Pavese y a su *Il mestiere di vivere*.

Pese al interés que sentía por autores como Leopardi, el mismo Verga, Moravia, Calvino, Carlo Levi o Ungaretti, no los editará. La excepción resultará ser Italo Svevo, que con su *La conciencia de Zeno* fue, en 1956, el primero de los italianos impresos por Barral. Y es curiosa la coincidencia de que sea otra obra del escritor de Trieste, *Una vida*, uno de sus últimos logros editoriales, cuando ya en 1978 dirigía Barral Editores.

Desde 1970, tras la ruptura con Seix Barral, y ante la imposibilidad jurídica de retirar su nombre de este sello, había creado Barral Editores, que desarrolló su labor básicamente entre 1970 y 1978, editando 336 obras algunas pertenecientes a autores italianos como: Ripellino, *Sobre la literatura rusa*; Vittorini, *Las ciudades del mundo*; Gadda, *La mecánica*; Bassani, *Lida Mantovani* y otras historias de Ferrara; Fubini, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*; Bassani, *Los anteojos de oro*; Scerbanenco, *Al servicio de quien me quiera* y *Las princesas de Acapulco*; Basaglia, *La institución negada. Informe de un hospital psiquiátrico*; Capanna, *La tecnarquía*, entre otros.

## 2. Barral traductor

La labor desarrollada por los cuatro autores de la Escuela de Barcelona citados al comienzo (Josep Maria Castellet, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma y el mismo Barral), fue loable porque además de poetas eran también traductores. Aquí esbozaremos este aspecto poco conocido, al menos en Italia, centrándonos solamente en la figura de Barral y refiriéndonos sobre todo a la década de los sesenta hasta llegar a sus últimas publicaciones.

<sup>4</sup> 22 de noviembre de 1959: «Leo a saltos a Lukács y Verga. *I Malavoglia* me ha producido una excitación terrible. No sólo es una novela extraordinaria, con una construcción magistral, de una flexibilidad narrativa difícilmente comparable, sino que es la novela de mi gente; el libro que yo soñé escribir hace años sobre el Calafell de fines de siglo» (Barral, 1993: 88).

<sup>5</sup> Archivo Einaudi, (Barral, 5 diciembre 1959).

<sup>6</sup> Puccini (1991); véase también Puccini (1992).

El criterio será el cronológico y se citarán poemas recopilados en antologías colectivas con la finalidad de recomponer la perspectiva de la poesía española de aquellos años y definir su aportación y su ubicación dentro de la historiografía de la época. Un apéndice con un elenco de todas las publicaciones de las que tenemos noticia nos ayudará a completar este cuadro general.

Acercarse al mundo de Eliot (Gil de Biedma), al de Rilke (Barral), al de Pavese (Goytisolo), en un momento clave de su formación, lleva a suponer que la tarea traductora ocupe un papel relevante. Además de ser una manera atenta y honda de leer una obra, la traducción puede considerarse elemento decisivo de compenetración con la tradición poética europea. En el contexto de aquellos años a caballo entre las dos décadas (1950 y 1960), con la indigencia cultural provocada por la Guerra Civil, la posguerra y la dictadura, la traducción se convierte en pieza clave para la progresiva consolidación del grupo barcelonés.

De los tres poetas, Barral será el que primero edite sus traducciones. Lo hará presentando a Rilke, quien anteriormente ya había sido objeto de un estudio publicado en *Laye* (n. 22, de mayo 1953), “Temas de El cementerio marino en los Sonetos a Orfeo”. De ahí la semilla que llevará a *Sonetos a Orfeo* (Rilke, 1954) una edición bilingüe de la “Colección Adonais”. Barral define el trabajo de traducción como «un cuerpo a cuerpo con Rilke que me liberó de él [...], una expiación», tal como declara a Joaquín Soler Solano en una entrevista televisiva de 1976. De aquella “lucha” escribe Luisa Cotoner (2002: 5):

Si no se me ha escapado alguna, la primera en aparecer fue la entusiasta traducción de Carlos Barral de los Sonetos a Orfeo de Rainer María Rilke, publicada en la colección Adonais en 1954, en cuyo prólogo, fechado en Calafell en 1953, el traductor justifica algunas “arbitrarias trasposiciones de sentido más allá del matiz lingüístico o alteraciones gramaticales en un determinado poema que sigue o antecede a otro aparentemente traducido con rigor literal”.

Cotoner sigue especificando que:

Barral deja claro desde el principio que ha sido su propósito leer bien los poemas lo que ha ido generando la traducción de los mismos, ya que traducir le ha parecido el camino más seguro para una correcta interpretación de la obra. La traducción ha nacido, pues, al servicio de una mejor lectura y no como un objetivo previo a ésta. Esa consideración primordial del papel del lector, a mi entender está en relación con la importancia que Castellet le otorgaba como co-creador de la obra literaria.

Existen huellas de un ejercicio de traducción del italiano de Barral. En sus Diarios, nos cuenta cómo se divertía traduciendo un relato de Mario Soldati y poemas de Spagnoletti, Selvaggi, Cremaschi y Samonà. De Soldati cuenta en una única línea escrita el 29 de mayo de 1958: «Nada. Traduzco por hacer algo un raconto [sic] de Mario Soldati» (Barral, 1993: 70). El 11 de junio de 1957, apunta que acaba de enviar a Papeles de Son Armadans una traducción de Pavese y otra de Soldati con una exclamación en italiano: «Basta de divertimenti» (id.). El 3 de noviembre de 1958, escribe: «Traduje cuatro poemas italianos (Spagnoletti, Selvaggi, Cremaschi, Samonà) para el n. especial de Papeles. Tengo la sensación de que la joven p. italiana no es mejor que su correspondiente española» (Barral, 1988). Como pudo observar el mismo Barral, aquellos poetas no se encontraban entre los más cotizados de la Italia de entonces. Al final, jamás se publicó ningún texto de Soldati, ni de poetas italianos traducidos por Barral. Sin embargo, Barral en otoño de 1959 afirmaba: «Releí ayer “Primer amor” (que mejor se llamará “Primo amore”）」 (id.), haciendo referencia al soldatiano *America primo amore* y a un relato de Pavese, *Primo amore*. Recordemos que el entonces joven Soldati residió un par de años en Estados Unidos, de cuyo paso resultó el libro *America primo amore* (1935) que ofrece una imagen apasionada de la realidad americana como un mundo libre y diferente al de la Italia de aquellos años. Lo que nos da

pie a pensar que quizás Barral se sirviera de los títulos del libro “americano” de Soldati o del de Pavese, para inspirar los suyos. Merece la pena observar que, aparte de estos breves paréntesis traduciendo, Barral no se basa en autores italianos, aunque como relata en sus memorias es «la lengua, en cuyos ámbitos me muevo con absoluta soltura, permitiéndome incluso sfumature dialectales, y en la que no me cuesta gran esfuerzo improvisar, por ejemplo, una conferencia» (Barral, 2001: 335). Esto fue así quizás gracias a su pasión por Leopardi, Casanova, Verga, y Gramsci,<sup>7</sup> a quienes leyó habitualmente como él mismo revela: «Releo un rato Gli intellettuali...» (Barral, 1993: 76). Barral vuelve a la traducción en 1983, pero esta vez del alemán, y en colaboración con Gil de Biedma, para «poner en verso irregular castellano» la adaptación de Bertold Brecht de La vida del rey Eduardo II de Inglaterra de Christopher Marlowe, para el Centro Dramático Nacional.

### 3. Barral al italiano

Barral no sólo tradujo, sino que también fue traducido al italiano. Su estreno en Italia se remonta al mes de agosto de 1958, cuando la revista *Botteghe Oscure*, en el número 22,<sup>8</sup> publica un poema de *Metropolitano* (1957), “Ciudad mental”. Puesto que la revista de Marguerite Caetani era de corte internacional, el poema aparece en lengua original, sin la traducción italiana a frente. Mientras tanto el ingreso de Castellet en la COMES, la “Comunità Europea degli Scrittori”, ayuda a que sus amigos poetas publiquen en otra relevante revista de la época, *L’Europa Letteraria*. En ella, aparece de Barral “Luna de agosto”,<sup>9</sup> directamente en castellano. De una carta del hispanista Arrigo Repetto (colaborador de *L’Europa*) a Goytisolo, se deduce que hacia 1960, Giancarlo Vigorelli (director de la revista y secretario de la COMES) exigía que los poemas provenientes del extranjero se publicasen directamente en el idioma original.<sup>10</sup>

Pero su intención se prolongará apenas un par de años, ya que en el n. 22-24, de julio-diciembre de 1963, de Barral se publica “Prova di stato”, y de Goytisolo “Due poeti per due pittori. Nadie está solo”, (n. 17, octubre 1962), y “Salud Alberti”, (n. 19, febrero 1963), traducidos por Repetto. Por lo que se refiere al poema de Barral, “Prova di stato”, se trata de Prueba de Estado, titulado definitivamente Prueba de artista, recopilado posteriormente en *Usuras* (1965) y cuya redacción se remonta a junio de 1963 (enviada a Vigorelli el 19 de julio de ese mismo año).<sup>11</sup>

En el volumen de Castellet (1962) *Spagna poesia oggi*, se recogen poemas de Barral, Gil de Biedma y Goytisolo y del núcleo de Madrid, que años más tarde se conocerá como “generación de los 50” incluyendo a Claudio Rodríguez, José Manuel Caballero Bonald, José Ángel Valente y Ángel González. Los poemas se agrupan por año de publicación (de 1939 a 1961) y a cada año se adjunta una breve nota bio-bibliográfica bajo la firma de Puccini, que además escribe la “premesse all’edizione italiana”, mientras a Castellet le toca la introducción.<sup>12</sup> Como se lee en la página de los créditos, Castellet admite que «Per l’edizione italiana l’autore ha apportato al testo dell’introduzione e alla scelta numerose

<sup>7</sup> Se refiere a *Gli intellettuali e l’organizzazione della cultura* que Einaudi le había enviado con una carta del 15 de septiembre de 1959 (junto a otros volúmenes como *Lettere dal carcere*).

<sup>8</sup> En *Botteghe Oscure*, n. 22, del agosto de 1958, se publica “Ciudad mental”, de *Metropolitano* (1957).

<sup>9</sup> En *L’Europa Letteraria*, n. 4, octubre de 1960, (“Luna de agosto”).

<sup>10</sup> Se lee: «Direttamente in spagnolo come vuole Vigorelli». Carta de Arrigo Repetto a José Agustín Goytisolo del 9 de agosto de 1960 (Fondo José Agustín Goytisolo, Universitat Autònoma de Barcelona).

<sup>11</sup> Véase también Barral (1988: 140-143).

<sup>12</sup> Giulio Bollati entra en 1950 en la casa Einaudi en un momento de renovación: con él ingresan también Paolo Boringhieri, Daniele Ponchiroli, Renato Solmi, Luciano Foà y Cesare Cases

varianti ed importanti ampliamenti». Tres son los traductores: Dario Puccini, el hispanista Mario Socrate, y Rosa Rossi.

Como se lee en la página de los créditos, Castellet admite que «Per l'edizione italiana l'autore ha apportato al testo dell'introduzione e alla scelta numerose varianti ed importanti ampliamenti». Tres son los traductores: Dario Puccini, el hispanista Mario Socrate, y Rosa Rossi.

Carlos Barral está presente con cuatro poemas en orden cronológico, tal como establece la estructura del volumen de Castellet: "Ponte" (1957), "Bagno di domestica-1936" y "Le faccio presente le mie perplessità" (1961), todos traducidos por Mario Socrate.

En 1963 Castellet redacta otra introducción, esta vez para la antología de Giuseppe Cerboni Baiardi y Giuseppe Paioni (1963), *Hablando en castellano. Poesia e critica spagnola d'oggi*, que entre los poetas incluye también a Barral, Gil de Biedma y Goytisolo. Aquí se encuentra un único poema de Barral, "Sangre en la ventana" (traducido por Bardi). El libro también incluye un texto de Carlo Bo, *La misura della nuova poesia spagnola*, que confirma una vez más el interés que las nuevas generaciones suscitaban en la crítica italiana.

Una breve crónica de cómo se llega a la publicación en Italia de Diecinueve figuras se puede resumir así: en una carta escrita a mano de Barral a Giulio Bollati<sup>13</sup> (en francés) que se remonta al otoño de 1962,<sup>14</sup> el poeta, entre otras cosas, envía su 19 Figuras... y un artículo de la prensa de Barcelona que comenta el asunto Einaudi, es decir, la polémica publicación *Canti della nuova Resistenza spagnola* (1939-1961).

El 10 de diciembre de aquel 1962, Barral y Salinas se citan en Turín con Einaudi y otros editores de Formentor para la primera de las reuniones en las que se decidirá la nueva sede de los ex encuentros mallorquines.<sup>15</sup>

El 25 de diciembre de 1962, Giulio Bollati finalmente responde a Barral a propósito de Diecinueve figuras. La carta, esta vez, está redactada a máquina y en italiano. En ella Bollati elogia a Barral en su intento de racionalizar el romanticismo sin frenar el canto senza però negarlo; y declara que leyéndole recordaba a Giaime Pintor: «Sei tra i pochi che ancora credono nell'uomo e sono ancora capaci di presentarsi allo scoperto [...] e questo rende 'civili' i tuoi versi».<sup>16</sup> Sin embargo, el libro de Carlos ya está en manos del grupo Mondadori, información que se desprende de una carta que Goytisolo recibe de Alberto Mondadori. Éste, deseando incluir *El retorno* en la colección "Biblioteca delle Silerchie", escribe a fecha 1 de marzo de 1962 que justo en aquellos días acababa de concluir felicemente un contrato con Barral por Diecinueve Figuras.

El libro, donde el sujeto poético vuelve a recurrir a la infancia y a la adolescencia transcurridas ambas en los años de la Guerra Civil y en la inmediata posguerra española, aparece en el mes de octubre de 1964: *Diciannove immagini della mia storia civile*, al cuidado del mismo Puccini, con el n.100 de "Biblioteca delle Silerchie". Diecinueve Figuras será el primer volumen de poemas de Barral publicado en Italia y con el mérito de Puccini, que se dedica a traducir a su amigo con empeño, aprovechando sus visitas veraniegas a Calafell para revisar codo con codo la traducción con el propio autor; momentos éstos recogidos por Barral (2001: 626) en sus memorias:

Recuerdo también un largo agosto con la balsámica presencia del hispanista Dario Puccini, una persona eternamente bañada en ironía, quien empleó aquellas semanas en la traducción de mis

<sup>13</sup> Giulio Bollati entra en 1950 en la casa Einaudi en un momento de renovación: con él ingresan también Paolo Boringhieri, Daniele Ponchirolì, Renato Solmi, Luciano Foà y Cesare Cases

<sup>14</sup> Archivo Einaudi, (Barral, otoño 1962)

<sup>15</sup> *Ibid.*, (Barral, 28 novembre 1962)

<sup>16</sup> *Ibid.*, (Barral, 25 dicembre 1962)

Diecinueve figuras de mi historia civil, que publicaría Mondadori, y en conversar sobre poesía italiana del siglo XIX.

Casi treinta años después, en 1991, y con Barral ya fallecido, sería Puccini (1991) el que recordara a su amigo, “Le due barche di Carlos Barral” en la revista florentina Belfagor del 31 de julio:

Com'è noto, il libro Diecinueve figuras, portando più a fondo l'esperimento poetico de Las aguas reiteradas (1952) e soprattutto di Metropolitano (1957), è composto di una serie di 'quadri' o 'figuras', sistemati secondo un ordine cronologico rigoroso (rigoroso fino all'indicazione delle date reali di riferimento, non di composizione), che 'raccontano' la 'storia civile' del poeta. Ecco un primo dato da rilevare: la poesia di Barral (come per altri esponenti della generazione del '50) presuppone una struttura di 'narrazione', di resoconto di episodi e di 'aneddoti'. [...] Questa vocazione narrativa trova un valido precedente -per Barral come per José Agustín Goytisolo- nella poesia di Cesare Pavese, nome che ricorre più di una volta, ed esattamente a questo proposito, nel Diario ora ricordato. E qui va segnalato un altro elemento non secondario: se per gli altri componenti della sua generazione il richiamo a Pavese e a altri scrittori italiani del gruppo neorealista e impegnato o ai gruppi successivi come quello dell'antologia dei Novissimi di Giuliani è un richiamo frequente, ma spesso indiretto, per Barral la conoscenza della letteratura italiana è tutta di prima mano e anteriore e superiore a mode e influenze contingenti.

Precisamente en aquella época el nombre de Barral, empezaba a difundirse en Italia, principalmente como editor. Sus reuniones con los editores europeos de vanguardia, inevitablemente, pusieron en segundo plano su vocación de poeta, perfil que supo, a pesar de todo, mantener vivo, promocionándose también en el extranjero.

En la segunda edición del Romancero de la Resistencia Española (1936-1965) publicado por Puccini con Editori Riuniti en 1965, volvería a aparecer un poema de Barral en Italia: “Sangre en la ventana”, para cuya creación él mismo (Barral, 1993: 75) confiesa haberse inspirado en una anécdota de la Guerra Civil, como queda reflejado en su diario, con fecha de 3 de julio de 1958. En otra anotación, del 10 de junio de 1960, revela que le sobrevino «mientras acababa de releer el texto de la conferencia pronunciada en italiano la semana pasada en Milán y Roma (sobre “Literatura de la resistencia”)), y añade que cuando «Apareció “Sangre en la ventana” en Papeles,<sup>17</sup> Puccini me llamó, en Roma, una hora antes de nuestra cita para cenar, con el solo objetivo de felicitarme. Ve en él, desde luego, más de lo que hay» (Barral, 1988: 119-120).

Dos años más tarde, uno de los traductores de Goytisolo, el florentino Ubaldo Bardi, siempre atento en las novedades poéticas y narrativas de España, reseña Figuración y fuga para la revista suiza Cenobio (1967a: 369). La edición italiana nunca llega a publicarse y la reseña tan sólo sirve como pincelada general sobre los pasos de la nuova generazione. Bardi concluye que:

[...] apre al lettore il mondo favoloso di questa antica terra povera e ricca allo stesso tempo, oppressa da anni in rivolta contro un mostro che le impedisce quasi di vivere. [...] È uno dei libri più interessanti apparsi all'orizzonte poetico degli ultimi anni.

Bardi (1967b), volverá a hablar de Barral cuando aparece el artículo “Cronache di poesia: poesia spagnola”, en La posta letteraria del 1 de julio de 1967. Refiriéndonos a las publicaciones de Barral en Italia, y para llegar a reunir un cierto número de poemas suyos, habrá que hasta cuando Giovanna Calabrò (1980) recopile en su antología La rosa necessaria: “Le acque reiterate”, “Discorso”, “Sole invernale”, “Un paese”, “Bagno di domestica”, “Sangue alla finestra”, “Uomo sul mare”, “Silva di Siracusa o Bosco di

<sup>17</sup>(XVII, 49, 1960), pp. 75-77

Palermo”, “Nel nome di Pafo, esattamente”, “Stanze intorno all’opportunità di dipingere d’azzurro le travi” y “Prosa per la fine di un capitolo”. Los poetas seleccionados y traducidos por Calabrò fueron, además de Barral, Gil de Biedma, Pere Gimferrer, Ángel González, José Ángel Valente y Manuel Vázquez Montalbán. Llama la atención la decisión de Calabrò de no incluir a José Agustín Goytisolo entre ellos.

Después de los poemas en la versión de Calabrò, para leer algo de Barral en italiano, será necesario superar un silencio de casi treinta años, hasta la aparición de *Poesia spagnola del Secondo Novecento* (2008). La antología recoge *Las aguas reiteradas* (1952), “VI (fragmento). De Metropolitano (1957): “Tra tempi e tempi”; de *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961): “Festa nella piazza”; “Cognome industriale”; *Uomo in mare*; de *Usuras* (1965): “Parco di Montjuich”; de *Figuración y fuga* (1966): “L’armaiolo Juan Martín piange il destino d’un pezzo magistrale”; de *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares* (1970): “Método del alba”; de *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm* (1986): “Ti saluto”; “Il bimbo osserva un temporale memorabile” y “Lo scanno”.

*Poesia spagnola del Secondo Novecento*, con la introducción del hispanista Gaetano Chiappini<sup>18</sup> está publicada por Vallecchi en junio de 2008 y anticipa de algunos meses la salida de otra colección, editada por Annalisa Addolorato y Gabriele Morelli (2008) en Florencia y publicada por *Le Lettere: Poesia spagnola del Novecento. La generazione del ‘50*; siendo la misma Addolorato la que traduzca a los tres autores de Barcelona. Son nueve los poemas de Barral que se publican: “Un luogo ostile”, “Il campanello”, “Intermezzo”, “Il bagno della domestica”, “Cognome industriale”, “Parco di Montjuich”, “La dame è la licorne”, “Primo amore” y “Ti saluto”.

Con estos trabajos, en Italia empieza a formularse un balance de la poesía española de la segunda parte del siglo XX, en la cual la generación del cincuenta está presente con todas sus voces principales.

En lo que concierne a Barral, entre las antologías, se advierte una cierta similitud en el número de poemas escogidos; repitiéndose irremediabilmente algunos clásicos barralianos.

Finalmente, Barral, al igual que sus amigos Gil de Biedma y Goytisolo, consigue su antología personal en italiano (Barral 2010): *Poesie scelte* (1952-1986). La colección de poesía italiana y extranjera “La Fiamma e il cristallo” de la “Biblioteca del Caffè” editó *Poesie scelte* en el número 25 en Florencia, ciudad que fascinó en 1952 al joven Carlos Barral y que le rinde homenaje con tres publicaciones en el nuevo siglo. El mismo Barral afirmaba (334-335):

Estar distraídamente apoyado en un saliente muro en la Piazza della Signoria, sin pensar aparentemente en nada, viendo azulear la tarde sobre las fachadas de enfrente, es uno de los recuerdos más vivos de plenitud que conservo. [...] Porque Florencia es una ciudad excesiva, una experiencia desmesurada para el viajero encortido y que hace profesión de sensibilidad. [...] Ese viaje fue, en cambio, el principio de una duradera intimidad con la cultura y la civilización italianas. [...] En realidad, me siento mucho más arropado, menos extraño, en cualquier lugar de Italia que en la Iberia alejada de mis fijaciones mediterráneas y los usos sociales de los italianos me resultan, casi sin excepción, simpáticos. El italiano, quizá por todo ello, se ha ido convirtiendo en mi tercera lengua de cultura, de recurso más frecuente que las germánicas.

<sup>18</sup> Discípulo de Oreste Macrí: juntos editan A. Machado, introducción biográfica, histórico-textual, crítica y bibliográfica; edición, variantes y comentario de Oreste Macrí, colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa Calpe, 1989, 2 vols. Chiappini ha publicado importantes estudios sobre el manierismo andaluz del Siglo de Oro, sobre la mística española y sobre el teatro calderoniano y Quevedo. Es miembro correspondiente extranjero de la Real Academia Española de la Lengua

Florenia también llegará a ser objeto de un poema de *Usuras* (1965), “Contemplando el Perseo en la Loggia de la Señoría. La antología de 2010, puede considerarse como la única de Barral que se ha publicado en Italia hasta hoy. Los poemas que se incluyen atraviesan todo el itinerario poético de Barral (1952-1986), desde la fecha de su viaje a Florenia de 1952 hasta su último libro, *Lecciones de cosas*. Veinte poemas para el nieto Malcolm (1986).<sup>19</sup> A la antología se añade una nota inédita de Castellet, Giulio Einaudi y Carlos Barral pasean por la playa de Calafell. Aquel mismo año vuelve a aparecer en las librerías italianas el nombre de Barral, cuando la que fue su primera editorial italiana, *Il Saggiatore*, publica *Il volo oscuro del tempo. Memorie di un editore, 1936-1987*, recopilando fragmentos de sus memorias referidos a Italia. Además, se edita el cuento para niños *Nefelibata che viveva tra le nuvole* (Barral, 2010), traducido por Donatella Conti, con ilustraciones de Simona Mulazzani, que junto a *Poesie scelte (1952-1986)* es la única publicación de Barral que se encuentra en las librerías italianas hoy en día.

#### 4. La “Escuela de Barcelona”: el punto de vista italiano

Antes de cerrar estas páginas que relacionan la figura de Carlos Barral con Italia, quisiera añadir unas cuantas consideraciones que me parecen necesarias, empezando con una pregunta:

¿Qué es lo que podía interesar en Italia de aquellos poetas españoles?

Algunos indicios vienen del acercamiento que hubo por parte de los poetas del hermetismo florentino atraídos por el 27, la generación que en las palabras de Antonio Tabucchi (2013) «ha portato l’Europa in Spagna e la Spagna in Europa». Es lícito pensar que el clima de renovación que transpiraba en los versos de los poetas del cincuenta, entre ellos Barral, Goytisolo y Gil de Biedma, podía interesar a cierta crítica, especialmente de corte izquierdista, en la Italia de los sesenta. La incertidumbre sobre cuáles fueran los destinos de las nuevas generaciones constituía uno de los motivos para que directores y colaboradores de revistas y editoriales italianas insistieran en presentar a aquellos poetas que empezaban a consolidarse en España. Un juicio histórico que ya a mediados de los sesenta permitía entrever que en la poesía española había una continuidad con la tradición poética de los grandes valores literarios y de la “hispanidad”, que se preservaron.

Cuando las primeras antologías<sup>20</sup> aparecen en Italia, los poetas del cincuenta presentan muchas preguntas sin respuesta, muchas dudas, una imposible propensión al mito, gran ironía y una preocupación generacional. El revisitar sus propias educaciones burguesas (su “mala conciencia burguesa”) y una Guerra Civil vivida como niños constituyen la summa de cuánto podía interesar al lector italiano que de la situación política, social y cultural de España, en aquel entonces, poco sabía.

Así que en la Italia de los sesenta, en pleno desarrollo industrial llegaban antologías y libros sueltos de los núcleos geográficos determinantes, Madrid y Barcelona. Del más compacto, el de Barcelona, que ya desde finales de la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta se supo mover para gestar medidas promocionales llegaron: la antología del teórico Castellet, las colaboraciones en Laye, la asistencia al homenaje a Machado, la colección “*Colliure*”.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Para acceder a la recopilación completa de los poemas en esta antología, véase el apéndice que sigue a este apartado.

<sup>20</sup> Véanse Castellet (1962); Baiardi y Paioni (1963) y la segunda edición de Puccini (1965).

<sup>21</sup> Cuando empieza la maniobra verdadera de autopromoción de la Escuela de Barcelona. Gil de Biedma declaraba que en un momento dado decidieron autolanzarnos como grupo, en una operación absolutamente publicitaria, no literaria. Y el mismo Barral, recordando la serie de actos generacionales post-*Colliure*,

Hoy, con el paso del tiempo y la lenta maduración (no solamente en la concepción, sino también en sus mutaciones internas), es posible afirmar que una visión en conjunto continúa incompleta. Desde hace ya una década, unos pocos cursos universitarios en Italia ofrecen espacio a los poetas que integran la generación de los cincuenta, reconociéndola como la que más magisterio ha ofrecido en el Secondo Novecento spagnolo. El grupo barcelonés se estudia como presencia imprescindible: Gil de Biedma, Barral y Goytisolo tímidamente van instalándose en el panorama italiano de la poesía española de la segunda parte del siglo pasado, todavía eclipsada por los nombres clásicos de la primera.

Esto es lo que propuso, en la última década, la colección de la “Biblioteca del Caffè” de Pagliai-Polistampa de Florencia con sus veintiuno (hasta la fecha) antologías personales de poetas españoles del siglo XX. Además de la edición bilingüe, en ciertos casos, el lector se beneficia de unos estudios introductorios firmados por especialistas del mundo académico y literario.

Si exceptuamos unos cuantos poemas sueltos (revistas y la antología *La rosa necessaria*) la década de los ochenta ofrece pocas huellas de los poetas de los cincuenta en Italia. Sin embargo es indicativo que a partir de la siguiente, la Escuela de Barcelona empiece a ser considerada como grupo homogéneo.

¿Cuál es la razón de este pronto despertar?

Algunos hispanistas italianos tomaron al pie de la letra el método “generacional” tan abusado por muchos de sus colegas españoles, y aceptaron la inclusión de Goytisolo, Barral y Gil de Biedma en la generación de los cincuenta. Sin embargo, un planteamiento histórico de aquella generación en Italia, tal como había hecho Oreste Macrí hacia mediados del siglo anterior, solamente puede formularse a partir de lo que en España se iba definiendo a lo largo de aquellos años y que agrupaba a los poetas del cincuenta bajo ese nombre.<sup>22</sup>

En 2008, a pocos meses de distancia la una de la otra, con ganas de encarar un balance, como anticipamos, aparecen en Italia dos antologías que aportan un considerable número de traducciones de la lírica española de la segunda parte del siglo. Poesía spagnola del Secondo Novecento a cargo del autor de este texto, y Poesía spagnola del Novecento. La generazione del ‘50, de Gabriele Morelli y Annalisa Addolorato. Las buenas intenciones de los antólogos son reconocidas por algunas reseñas en importantes periódicos nacionales de relevancia como *Il Corriere della Sera*<sup>23</sup> e *Il Manifesto*, en el que la hispanista Maria Grazia Profeti incluye un fragmento de “Albada”.

Si el repertorio antológico de Morelli y Addolorato, último en orden de publicación, se preocupa directamente de presentar la generazione del ‘50, mi antología Poesía spagnola del Secondo Novecento cubre una abanico cronológico más amplio que empieza con los poetas del cincuenta (en sus sedes principales, Barcelona y Madrid), terminando con los más jóvenes, que tuvieron la tarea de restituir en poesía las muchas solicitudes del final del siglo pasado. En este trabajo, he querido incluir además a quienes, a partir de la muerte de Franco y durante la transición, se asomaron al panorama de la poesía de España. Juan Luis Panero, Antonio Colinas, María Victoria Atencia y los que comenzaron a darse a conocer en los ochenta, como Eloy Sánchez Rosillo, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena y los de la llamada poesía de experiencia, que tanto deben a sus predecesores del cincuenta.

---

afirmaba que todo a partir de Collioure fue una manera bien planeada de buscar una etiqueta de generación bajo la cual pudieran ser reconocidos y les otorgara cierta visibilidad

<sup>22</sup> Véanse Batlló (1968); García de la Concha (1973); García Hortelano (1978).

<sup>23</sup> A propósito de la antología de Luti, en *Il Corriere della Sera* del 16 de octubre de 2008, véase el artículo de Sebastiano Grasso, “Transizione spagnola: i poeti degli anni ‘50 eredi dei tempi eroici” p. 50; e *Il Manifesto* del 6 de diciembre de 2008 con el artículo de Maria Grazia Profeti, “La fatica di vivere dei nati sotto Franco”, pp. 22-23

En ambas antologías se percibe una tentativa de ofrecer una visión panorámica de la historia de la poesía española más actual. Sobre los criterios de elección de Poesía spagnola del Secondo Novecento, escribe Gaetano Chiappini (Luti, 2008: 16) en la nota “A modo di antefatto”, especificando tratarse de una antología de tendencia y muy personal:

[...] che è anche un merito oggettivo, se si tiene in conto un assioma della critica comparatistica, per il quale la lettura e l'accettazione di un'opera vanno considerate come un giudizio (quasi) oggettivo e quasi, nel giusto senso, come effettuato postero.

Es efectivamente una antología que engloba a poetas con los que personalmente mantuve contactos a lo largo de varios años,<sup>24</sup> pero que igualmente pretende ser de utilidad como instrumento de investigación para los jóvenes hispanistas italianos y para afirmar, para que conste de manera definitiva, que las voces de los cincuenta, hoy en día, resultan entre las más vivas dentro de la tradición poética internacional por su contribución al recorrido futuro de la storia letteraria de su país y por seguir ejerciendo cierta influencia sobre las generaciones sucesivas hasta nuestros días.

Ambos trabajos quieren ser la natural continuación de las antologías aparecidas en los sesenta y compensar un par de décadas (setenta y ochenta) de casi total silencio de la voz italiana de la Escuela de Barcelona. Desde un punto de vista historiográfico se puede afirmar que la línea italiana del hispanismo coincide con la concepción más actual de entender la poesía de la segunda parte del Novecento que la crítica española ha ido desarrollando en los últimos años. Una ejemplificación orgánica y suficientemente completa dentro de un discurso histórico-crítico que puede justificar los trabajos de los principales hispanistas. El hecho de que antologías extranjeras vayan apareciendo sirve para consolidar de manera más contundente un conjunto de voces como las del cincuenta.<sup>25</sup>

Otra recopilación de la poesía española de la segunda parte del siglo XX de la manera que lo hizo Macrí no hubiera sido posible debido a la difícil agrupación de las muchas personalidades. Nuevos planteamientos serán realizables cuando el soporte de las líneas de evolución estética de finales del siglo XX termine de definirse también en España y se encaren balances. Tal vez cuando, tras un minucioso estudio, se encuentren fracturas o, por el contrario, se descubra si sigue existiendo una integración entre las voces que se han ido alternando y así finalmente cerrar el círculo y volver a interpretar el verdadero peso de los poetas de los cincuenta, especialmente de los tres de Barcelona en Italia.

Antes de acabar, una última consideración. Desde mediados de los sesenta hasta finales de los setenta, Gil de Biedma, Goytisolo y Barral no volverán a publicar en Italia. Barral se concentrará más en su intensa labor editorial publicando *Usuras* (1965) e *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares* (1970); mientras de Goytisolo en 1968 se imprime *Algo sucede*. Seis años después se publicará *Bajo tolerancia* (1974). Hoy es probable formular una respuesta concreta a este silencio. Justo en aquel periodo que va desde los primeros años sesenta hasta la mitad de los setenta, en Italia la Neoavanguardia se presenta como el único movimiento relevante en el panorama de la literatura militante. Archivado ya desde hacía algunos años el paréntesis neorrealista, bajo la estela de los estudios del estructuralismo y de Saussure, gana terreno el problema del lenguaje que para los neovanguardistas se liga a la situación político-ideológica de la realidad histórica del país. En aquel clima era difícil que la poesía española resistencial, tal como se había presentado en los primeros años de la década de los sesenta en las antologías aparecidas en Italia, pudiera continuar interesando. Aunque se tratara de un

<sup>24</sup> Para la selección de los poemas quise contar con las sugerencias de algunos de los autores, y de especialistas en la materia. El espíritu que animaba la selección debe mucho a un gusto personal.

<sup>25</sup> A este propósito véase Guereña (1977).

panorama ya superado por los mismos poetas españoles, orientados ahora hacia otros horizontes y aunque los parámetros histórico-literarios y socio-culturales no sean comparables, en la Italia literaria de aquellos años el vivo debate cultural lo dictaban un grupo de nuevos escritores (Sanguineti, Leonetti, Manganelli y Arbasino, entre otros), que ocupaban posiciones de relieve en el mundo editorial, de la crítica, de la academia y del periodismo. Los continuos congresos y encuentros permitieron la inmediatez de la recepción de sus teorías, destacando un pesimismo absoluto frente a la civilización y la cultura de masas y evidenciando una mayor atención por la investigación lingüística.

A pesar de todo, los tres poetas de Barcelona y su teórico pudieron mirar con interés hacia las nuevas tendencias que se adoptaron en Italia. Una nueva antología resultó ser vínculo de unión en este sentido: *I Novissimi* de Alfredo Giuliani (1961), que con su propuesta formalista no tarda en motivar a Castellet (1976) para su *Nueve novísimos* poetas españoles, que adoptará, inspirado por el trabajo del italiano, el término *novísimos*. La antología de Castellet tendrá poco después su versión italiana.

El término ha sido adoptado por Castellet para mejor aproximar su trabajo a la antología italiana. Al mismo prólogo de la edición española, Castellet añade una nota del *curatore per l'edizione italiana* preocupándose de evidenciar que hubo una rottura, es decir una fractura en la poesía española a mediados de los sesenta. Si consideramos que a comienzos de la década del sesenta Goytisolo se cartea con Spagnoletti (entonces director literario de Guanda y neovanguardista) manteniéndose (el uno al otro) al tanto de las novedades y que algunos poemas de Barral<sup>26</sup> se inspiran en el modelo de los *Novissimi* de Giuliani, como también Puccini muchas veces ha confirmado, es inevitable que la fuerza propulsora de esta oleada italiana haya influido en aquel grupo generacional que poco a poco asiste al “entierro” de los presupuestos defendidos diez años antes.

En febrero de 1967 hubo incluso una reunión barcelonesa con miembros del *Gruppo 63* y otros intelectuales españoles, entre los cuales se encontraban Barral, Goytisolo, Gil de Biedma y Castellet. Un proceso de transición que acabaría desembocando en el nuevo gusto estético de los setenta.

En cuanto a Carlos Barral, hasta su muerte el poeta mantuvo una vinculación muy estrecha con Italia y su literatura, un lazo italiano que permitió a un joven poeta de los años cincuenta transformarse en autor y editor de renombre internacional y ofrecer una contribución decisiva en el camino hacia la democracia.

### ///APÉNDICE///

#### 1. TRADUCCIONES REALIZADAS POR CARLOS BARRAL:

R.M. Rilke, *Sonetos a Orfeo*, versión y prólogo de Carlos Barral, Madrid, Ediciones Rialp, “Colección Adonais”, 1954.

L. Poliakov y J. Wulf, *El tercer Reich y los judíos*, en colaboración con Gabriel Ferrater, Barcelona, Seix Barral, 1960.

J. Larrea, *Versión celeste*, en colaboración con Gerardo Diego y Luis Felipe Vivanco, Barcelona, Seix Barral, 1970.

B. Brecht, *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra* en la adaptación de Christopher Marlowe, en colaboración con Jaime Gil de Biedma, para el Centro Dramático Nacional, 1983.

---

<sup>26</sup> “Estancias sobre la conveniencia de pintar las vigas de azul”, que se incorporará en 1965 a *Usuras*, inspirada en la lectura de *I Novissimi*

## 2. DIFUSIÓN DE SU POESÍA EN ITALIA:

### POEMAS SUELTOS<sup>27</sup>:

En *Botteghe oscure*, n. 22, del agosto de 1958, “Ciudad mental”, en castellano.

En *L’Europa Letteraria*, n. 4, octubre de 1960, “Luna de agosto”, en castellano. En *L’Europa Letteraria*, n. 17, octubre 1962, “Prova di stato”, n. 22-24, julio-diciembre de 1963; (traducción de Arrigo Repetto).

### VOLÚMENES PERSONALES DE CARLOS BARRAL TRADUCIDOS AL ITALIANO:

*Diciannove immagini della mia storia civile*, ed. Dario Puccini, Milano, “Biblioteca delle Silerechie”, Il Saggiatore, (octubre de 1964). Con una breve nota de Puccini.

*Poesie scelte (1952-1986)*, ed. Francesco Luti, con una nota de J.M. Castellet, Firenze, n. 25, “Biblioteca del Caffè”, Pagliari-Polistampa, 2010. (31 poemas): De *Las aguas reiteradas (1952)*: “VI”; De *Metropolitano (1957)*: “Tra tempi e tempi”; “Città della mente”; De *Diecinueve figuras de mi historia civil (1961)*: “Festa nella piazza”; “Cognome industriale”; “Uomo in mare”; “Fotografie”; “Regno nascosto”; “Sole d’inverno”; “Corridoi”; De *Usuras (1965)*: “Parco di Montjuich”; “Dintorni del Prado”; “Contemplando il Perseo nella Loggia della Signoria”; “Silva di Siracusa o Bosco di Palermo”; “Tenerezza della tigre”; “Sulla stessa sponda”; “Nella darsena”; “Ed al balcon s’affaccia l’abitator dei campi, e il sol che nasce”; “Ancora sull’insolenza dell’alba”; “Croce ospitale”; “Esterno del gatto”; De *Figuración y fuga (1966)*: “L’armaiolo Juan Martín piange il destino d’un pezzo magistrale”; “Bagno ignudo”; “Dormizione forzata”; “Svuotato dalla paura”; De *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares (1970)*: “Metodo dell’alba”; De *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm (1986)*: “Ti saluto”; “Il bimbo osserva un temporale memorabile”; “Lo scanno”; “Istruzioni per l’uso del gatto”; “Rituale della doccia”.

*Nefelibata che viveva tra le nuvole*, ed. Donatella Conti, ilustraciones de Simona Mulazzani, Milano, Salani, 2010.

### RECOPIACIONES DE POEMAS DE CARLOS BARRAL EN ANTOLOGÍAS DE VARIOS AUTORES:

En el volumen de Castellet, *Spagna poesia oggi. La poesia spagnola dopo la guerra civile*, ed. Dario Puccini, Milano, Feltrinelli, 1962, se publican tres poemas de Barral en orden cronológico: “Ponte” (1957); “Bagno di domestica-1936” (1959); “Le faccio presente le mie perplessità” (1961); (traducción de Mario Socrate); p. 461, p. 513, p. 541.

En *Hablando en castellano. Poesia e critica spagnola d’oggi*, eds. G. Cerboni Baiardi y G. Paioni, Urbino, Argalia, 1963, un único poema de Carlos Barral, “Sangue sulla finestra” (Lettura di un’immagine); (traducción de Ubaldo Bardi); pp. 168-171.

---

<sup>27</sup> Pensamos que debe de haber otros que no hemos podido localizar

En la segunda edición del Romancero de la Resistencia Española (1936-1965), ed. Dario Puccini, Roma, Editori Riuniti, 1965, de Carlos Barral se traduce “Sangue alla finestra”; p. 197.

En *La rosa necessaria*, ed. Giovanna Calabrò, Milano, Feltrinelli, 1980; de *Las aguas reiteradas* (1952): “Le acque reiterate”; de *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961): “Discorso”; “Sole invernale”; “Un paese”; “Bagno di domestica”; “Sangue alla finestra”; “Uomo sul mare”; de *Usuras* (1965): “Silva di Siracusa o Bosco di Palermo”; “Nel nome di Pafo, esattamente”; “Stanze intorno all’opportunità di dipingere d’azzurro le travi”; “Prosa per la fine di un capitolo”; pp. 39-75.

En *Poesia spagnola del Secondo Novecento*, ed. Francesco Luti, Firenze, Vallecchi, 2008; se recopilan 11 poemas de Carlos Barral; de *Las aguas reiteradas* (1952): “VI”; de *Metropolitano* (1957): “Tra tempi e tempi”; de *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961): “Festa nella piazza”; “Cognome industriale”; “Hombre en la mar”; de *Usuras* (1965): “Parco di Montjuich”; de *Figuración y fuga* (1966): “L’armaiolo Juan Martín piange il destino di un pezzo magistrale”; de *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares* (1970): “Metodo dell’alba”; de *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm* (1986): “Ti saluto”; “Il bimbo osserva un temporale memorabile”; “Lo scanno”; pp. 84-109. En *Poesia spagnola del Novecento. La generazione del ‘50*, eds. Gabriele Morelli y Annelisa Addolorato, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 123-162; traducción de A. Addolorato: de *Metropolitano* (1957): “Un luogo ostile”; “Il campanello”; “Intermezzo”; de *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961): “Il bagno della domestica”; “Cognome industriale”; “Primo amore”, de *Usuras* (1965): “Parco di Montjuich”, “La dame è la licorne”, de *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm* (1986): “Ti saluto”.

## ///BIBLIOGRAFÍA///

### 1. LIBROS

ADDOLORATO, Annalisa y MORELLI, Gabriele. *Poesia spagnola del Novecento. La generazione del ’50*. Firenze: Le Lettere, 2008.

BARRAL, Carlos. *Metropolitano*. Santander: Cantalapiedra, 1957.

BARRAL, Carlos. *Diciannove immagini della mia storia civile*. (Ed. Dario Puccini). Milano: Il Saggiatore, 1964.

BARRAL, Carlos. *Diario de Metropolitano*. (Ed. Luis García Montero). Granada: Maillot Amarillo, 1988.

BARRAL, Carlos. *Sonetos Diarios 1957-1989*. Madrid: Anaya-Muchnik, 1993.

BARRAL, Carlos. *Memorias*. Barcelona: Península, 2001.

BARRAL, Carlos. *Poesie scelte (1952-1986)*. (Ed. Francesco Luti). Firenze, Pagliai-Polistampa, 2010.

BARRAL, Carlos. *Il volo oscuro del tempo. Memorie di un editore 1936-1987*. Milano: Il Saggiatore, 2010.

- BARRAL, Carlos. *Nefelibata che viveva tra le nuvole*. Milano: Salani, 2010.
- BATLLO, Josep. *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.
- CALABRÒ, Giovanna. *La rosa necessaria*. Milano: Feltrinelli, 1980.
- CASTELLET, Josep Maria. *Spagna poesia oggi*. Milano: Feltrinelli, 1962.
- CASTELLET, Josep Maria. *Giovani poeti spagnoli*. Torino: Einaudi, 1976.
- CERBONI BAIARDI, Giuseppe y PAIONI, Giuseppe. *Hablando en castellano. Poesía e crítica spagnola d'oggi*. Urbino: Argalia, 1963.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Victor. *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Prensa Española, 1973.
- GARCÍA HORTELANO, Juan. *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, Madrid, Taurus, 1978.
- GAROSCI, Aldo. *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*. Torino: Einaudi, 1959.
- GIULIANI, Alfredo. *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*. Milano: Rusconi-Paolazzi, 1961.
- GUEREÑA, Jacinto Luis. *La Poésie espagnole contemporaine (Anthologie 1945-1975)*, Paris, Seghers, 1977.
- LIBEROVICI, Sergio y STRANIERO, Michele. *Canti della nuova Resistenza spagnola (1939-1961)*. Torino: Einaudi, 1962.
- LUTI, Francesco. *Poesia spagnola del Secondo Novecento*. (Prólogo de Gaetano Chiappini). Firenze: Vallecchi, 2008.
- PUCCINI, Dario. *Romancero della Resistenza spagnola 1936-1965*. Roma: Editori Riuniti, 1965.
- RIERA, Carme. *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeo*. (Texto en alemán y en español, versión y prólogo de Carlos Barral). Madrid: Ediciones Rialp, "Colección Adonais", 1954.
- TABUCCHI, Antonio. *Di tutto resta un poco*. Milano: Feltrinelli, 2013.

## 2. ARTÍCULOS

- BARDI, Ubaldo. "Figuración y fuga di Carlos Barral", *Cenobio*, (enero-febrero de 1967a), a. XVI, p. 369.
- BARDI, Ubaldo. "Cronache di poesia: poesia spagnola", *La posta letteraria*, (1 de julio de 1967b), p. 3.
- COTONER, Luisa. "Las traducciones de los poetas de 'La Escuela de Barcelona', notas de asedio", *Quimera*, n. 222, noviembre de 2002, p. 5.

GRASSO, Sebastiano. “Transizione spagnola: i poeti degli anni ‘50 eredi dei tempi eroici”, *Il Corriere della Sera*, (16 de octubre de 2008), p. 50.

PUCCINI, Dario. “Le due barche di Carlos Barral”, *Belfagor*, (31 de julio de 1991), pp. 457-461.

PUCCINI, Dario. “Carlos Barral nei miei ricordi en ella sua poesia”, en *Il segno del presente. Studi di letteratura spagnola*, Alessandria, Ed. Dell’Orso, 1992.

PROFETI, Maria Grazia. “La fatica di vivere dei nati sotto Franco”, *Il Manifesto*, (6 de diciembre de 2008), pp. 22-23.

# **La letteratura spagnola nell'*Europa Letteraria***

## **La Guerra Civile e l'antifranchismo tra repressione e ansia di riscatto**

**Andrea Bresadola**

Università degli Studi di Macerata, Italia

**Abstract** This article examines the presence of Spanish literature in the magazine *Europa Letteraria* (1960-65). First of all, we analyse the articles on authors who published before the Civil War, underlining how in the magazine their work is considered a political and moral model for the young generations, instead of a literary one. After this we examine poets and short fiction writers who were eliminated by the winning *bando* through death, prison or exile. The second part of the article is devoted to *Nueva Ola*: the group of young writers gathered under the banner of anti-Francoism and united by a realist poetics. Finally, we analyse the debate on censorship, focusing in particular on the case of López Pacheco.

**Keywords** Europa Letteraria. Spanish Civil War. Nueva Ola. Francoist censorship. Jesús López Pacheco.

**Sommario** 1 *L'Europa Letteraria*. – 2 La letteratura spagnola nell'*EL*: la frattura della Guerra. – 3 Prima della Guerra. – 4 Martiri ed esiliati. – 5 La nuova generazione. – 5.1 Il realismo. – 5.2 Repressione e censura. – 5.3 Le poesie 'salvate' di Pacheco. – 6 Conclusione.

Bolognina, 6 agosto 2019

Atreyu: Che cos'è questo NULLA?

Gmork: È il vuoto che ci circonda. È la disperazione  
che distrugge il mondo,  
e io ho fatto in modo di aiutarlo.

Atreyu: Ma perché?

Gmork: Perché è più facile dominare chi non crede  
in niente, ed è questo il  
modo più sicuro di conquistare il potere.

(*La storia infinita*)

## 1 L'Europa Letteraria

*L'Europa Letteraria* (a partire da ora *EL*) venne fondata a Roma nel gennaio del 1960 da Giancarlo Vigorelli, che ne sarà direttore fino al giugno del 1965, quando la rivista cesserà le pubblicazioni. Nei suoi cinque anni di vita videro la luce 35 numeri distribuiti in 26 fascicoli.<sup>1</sup> Era composta da quattro sezioni: «Testi», «Fatti e Idee», «Lecture» e «Notiziario».<sup>2</sup> Nella prima figuravano componimenti poetici, capitoli di romanzi, racconti o saggi che potevano essere riportati in lingua originale, in traduzione o in entrambe le versioni. «Fatti e Idee» era lo spazio dedicato ai contributi critici e ai dibattiti, mentre in «Lecture» si recensivano i volumi in uscita. «Notiziario», infine, dava conto di progetti editoriali o artistici, incontri, conferenze, film, mostre e, in generale, informava su ogni genere di spettacolo o evento in qualche modo legato al mondo culturale.

Le parole a introduzione del «Bollettino della Comunità Europea degli Scrittori» (COMES) – posto in coda ai primi tre numeri – offrono una chiara indicazione sull'impostazione teorica e sulla vocazione della rivista: «*L'Europa Letteraria* non è l'organo, né ufficiale né ufficioso, della Comunità Europea degli Scrittori, ma ne condivide gli ideali e gli interessi». Nasceva, quindi, nel seno della COMES – di cui lo stesso Vigorelli fu segretario generale per tutto il decennio – ed era

<sup>1</sup> Fino al nr. 20-21 (aprile-giugno 1963) il condirettore fu Domenico Javarone, ruolo che passò poi a Davide Lajolo. Dal nr. 3 (giugno 1960) viene inserito, dopo *L'Europa Letteraria*, il supplemento *L'Europa artistica*, e a partire dal nr. 9-10 (giugno-agosto 1961) se ne incorporò anche un altro, *L'Europa cinematografica*. Queste parti erano separate tra loro da una copertina interna, quasi che si trattasse di testate diverse, e solo negli ultimi tre numeri il titolo generale le comprenderà tutte: *Europa letteraria, artistica e cinematografica*. Per un quadro della storia della rivista si veda Mondello (1985, 112) e la scheda (comprendente gli indici) redatta da Paola Gaddo all'interno del progetto di catalogazione informatica CIRCE dell'Università degli Studi di Trento (<https://r.unitn.it/it/lett/circe>). Nel 1977 Vigorelli fondò quella che può essere considerata una continuazione dell'esperienza di *EL*, la *Nuova Rivista Europea*, che venne stampata fino al 1985.

<sup>2</sup> Più tardi troveremo «Testi», «Galleria» e «Notiziario» nell'*Europa artistica*, e «Testi» e «Primi piani» nell'*Europa cinematografica*.

animata dagli stessi obiettivi: superare le divisioni tra l'Europa occidentale e quella orientale per stimolare un dialogo tra l'intelligenza marxista e quella cattolica in nome della letteratura e dell'arte.<sup>3</sup> Per questo, come affermerà Carla Tolomeo (2007, 13), vi collaborarono «tutti gli scrittori di tutti i paesi, liberi e non, che [...] trovavano spazio per far sentire le proprie voci, anche di dissenso».

*EL* voleva anche ribadire la necessità di un impegno politico dell'intellettuale nella società contemporanea. Tali intenzioni erano avvertibili già nell'articolo che apriva il primo numero, firmato dal direttore:

Dire che la nostra è un'età politica, forse è soltanto confermare che viviamo in un'epoca di estrema responsabilità, supposto ma non concesso che uno scrittore possa, e peggio voglia, destituire la propria libertà creatrice in una irresponsabilità morale e sociale [...]. Ma è la stessa dismisura dell'uomo, della quale ha preso più drammatica coscienza attraverso la crisi in corso della società odierna, che condiziona l'artista di oggi a non tardare più a farsi il responsabile diretto dell'uomo e della società: per questa ragione, ed in questo senso, lo scrittore e l'artista dei nostri giorni può essere detto, senza speculazioni, un politico, proprio e soltanto in corrispondenza di quella insoddisfazione che gli è salita su nel sangue e gli ha fatto perduto capire che il bisogno dello scrivere non è un atto privato, non è più un privilegio; e che se anche l'arte fosse una mistica, l'artista non è né un santo né, peggio, un santone laico, ma è un uomo tra gli uomini, un uomo per gli uomini. (Giancarlo Vigorelli, «L'Europa questo rapporto», nr. 1, 7-8)<sup>4</sup>

La letteratura, allora, doveva offrire una chiave di lettura del presente in un momento in cui le contingenze storiche imponevano allo scrittore di schierarsi. Questa concezione caratterizzò la rivista fino al suo tramonto, come testimonia un articolo del 1965 di Gabriel Celaya, secondo cui la Poesia (con maiuscola) è:

non solo un'immagine della realtà, ma anche un reale rapporto fra uomini diversi o fra un uomo e gruppi o pubblici [...]. Resterebbe da soffermarci anche sui rapporti tra Poesia e Politica - Politica con la

---

**3** Come ricorda Vilhjálmsón (2007) «COMES era [Vigorelli], e Vigorelli era COMES. In quella singolare organizzazione di artisti, che scrivevano e pensavano autenticamente, non figurava nemmeno un burocrate o un funzionario: con Vigorelli c'erano i massimi poeti, i più grandi, che lui aveva scelto personalmente e che personalmente incoraggiava, con la sua intelligenza creativa fulminante, spesso salvatrice».

**4** Si indica solo il numero della rivista (con, eventualmente, le pagine della citazione), rimandando alla scheda finale per la collocazione e i dati precisi. Dove non indicato si intende che l'articolo non ha firma.

lettera maiuscola - per finirla una buona volta con questa superstizione che condanna come panflettista il canto ispirato agli interessi umani di questo mondo nei suoi allacci economici e sociali. («Poesia e politica: direzione spirituale non propaganda», nr. 33, 201)

La rivista condivideva, quindi, le inquietudini e le ambizioni di altre pubblicazioni del tempo, a partire dalla comunista *Rinascita*. Viste queste premesse non sorprende che il lettore di *EL* vada cercato essenzialmente nella stessa sfera dell'antifascismo e della sinistra del tempo, spesso, ma non necessariamente, vicino al PCI. Un lettore senza dubbio colto, e interessato alla letteratura in quanto mezzo per il cambiamento e il riscatto, nonché da intendersi come voce delle minoranze e degli oppressi.

La citazione del poeta spagnolo ci consente anche di addentrarci nello specifico di questa ricerca, che si concentrerà proprio sugli intrecci tra politica e letteratura, tra militanza e cultura, tra repressione e opposizione al regime franchista all'interno di *EL*. Lo scopo di queste pagine, infatti, è delineare una panoramica e una prima lettura interpretativa della presenza degli autori spagnoli nelle varie sezioni della rivista: non solo i «Testi», ma anche gli studi, gli approfondimenti, gli omaggi, le interviste, la critica e le segnalazioni di nuove pubblicazioni.

## 2 La letteratura spagnola nell'*EL*: la frattura della Guerra

Il primo dato che emerge dallo spoglio è l'abbondanza di riferimenti all'ambito iberistico: in tutti i numeri si conta almeno un testo, un articolo o una notizia. È probabile che questo sia dovuto anche al fatto che importanti scrittori spagnoli come il poeta Jorge Guillén e il critico Josep Maria Castellet fossero membri del comitato direttivo della COMES, nonché collaboratori di *EL* fin dai suoi esordi.

Emergono anche alcune costanti che rivelano un certo piano programmatico e, si direbbe, ideologico della rivista. Si nota, infatti, l'insistenza su determinati autori o filoni letterari e, soprattutto, la necessità di dare una lettura 'politica' a tutte le notizie e le manifestazioni letterarie che provengono da oltre i Pirenei.

Dal punto di vista cronologico osserviamo una netta linea di demarcazione. Anche se il gruppo di Vigorelli si dedica quasi esclusivamente alla letteratura contemporanea, in questo caso non può non volgere lo sguardo al passato, tornando al conflitto civile del 1936. La rivista, infatti, si sforza di porre l'attenzione sugli effetti della Guerra nel presente, con la vittoria del *Bando Nacional* che diviene il punto di frattura tra la libertà e la fioritura letteraria della Repubblica, da un lato, e la repressione e il clima asfissiante instaurato dalla dittatura, dall'altro. Un passaggio che spesso trova la sua

corrispondenza letteraria nel transito a 'generazioni' diverse.<sup>5</sup> Per-  
moli sintetizzava questo concetto nel primo numero, enumerando le  
ripercussioni del franchismo, che ha mutilato e condizionato la vita  
intellettuale e artistica della Spagna e i cui effetti nefasti giungono  
fino agli anni Sessanta:

rimane ancora viva e presente nella realtà odierna spagnola l'e-  
redità di quegli anni di lacerazione, che se per una o più genera-  
zioni di intellettuali rappresentò una crisi, per la Spagna di oggi  
rappresenta le costanti di una situazione intrecciata ai problemi e  
alle angosce contemporanee. Quella diaspora di intellettuali, quel-  
la emorragia di forze vive della cultura – si pensi prima di tutto  
al destino di Lorca nel quale è racchiusa, simbolicamente, la tra-  
gedia spagnola, a Salinas, a Hernández, a Guillén, a Cernuda, a  
Jiménez, a Machado – non fu senza conseguenze per il futuro della  
Spagna. Essa, all'indomani della violenta insurrezione franchista,  
si trovò svuotata della sua migliore intelligenza, posta ai margi-  
ni della cultura europea in una posizione isolata dopo aver distrut-  
to, senza possibilità di salvezza alcuna, tutti gli sforzi e i genero-  
si tentativi che due generazioni, quella del 1898 e la susseguente  
dei Lorca, degli Hernández, avevano fatto per inserire il proprio  
paese [...] nel dialogo vivo del pensiero europeo. Non è senza si-  
gnificato infine che, nelle ultime leve della letteratura spagnola,  
nella generazione uscita dalla guerra civile, e che tenta faticosa-  
mente di aprirsi una strada, il conflitto del 1936 è argomento da  
romanzo, di riflessione, di meditazione. («La Guerra di Spagna e  
gli intellettuali», nr. 1, 181)

Il critico esplicita anche quali siano le figure a cui è maggiormente  
interessata la rivista. Con scarse eccezioni gli autori spagnoli citati  
e studiati possono essere ricondotti a queste categorie:

- i poeti, gli scrittori e i pensatori che vissero nel primo Nove-  
cento o che, comunque, composero le proprie opere maggiori  
prima della Guerra;
- i martiri della Guerra Civile;
- gli esiliati repubblicani;
- i giovani della nuova generazione, i cosiddetti *niños de la Guerra*.

---

**5** Sul metodo storicista delle generazioni nella letteratura spagnola si faccia riferi-  
mento a Mateo Gambarte 1996.

### 3 Prima della Guerra

Il primo consistente gruppo è quello dei grandi autori di inizio secolo, come Ramón del Valle-Inclán, Jorge Guillén, Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno o Antonio Machado. Soprattutto gli ultimi due 'novantottani' sono oggetto di diversi omaggi in occasione di anniversari o dell'uscita di volumi che li riguardano. Più che dedicarsi a questioni poetiche o filosofiche, *EL* vuole metterne in risalto l'impegno civile. Machado e Unamuno - indipendentemente dalle loro marcate differenze ideologiche - vengono accomunati dalla preoccupazione che dimostrarono per il proprio paese, dall'indipendenza di pensiero e dalla sete di libertà. Le loro opere sono proiettate sul presente, dove devono suonare come denuncia verso l'oscurantismo della dittatura ed ergersi a esempio per i giovani.

Il filosofo bilbaino era difficilmente inquadrabile in una fazione politica, e anche nei giorni che seguirono il *levantamiento*, in un momento che imponeva una netta presa di posizione, seppe manifestare la sua avversione a entrambi i *bandos* (los «Hunos» y los «Hotros», come sentenziò).<sup>6</sup> Tuttavia su *EL* non traspare né lo scetticismo verso la Repubblica né il suo mancato schieramento a favore del governo legittimo. Una volontaria omissione che si riscontra sia nel contributo di Manuel Tuñón de Lara («A venticinque anni dalla morte di Miguel de Unamuno», nr. 12) sia in due successivi, firmati da Carlo Bo e María Teresa León (rispettivamente «Nel primo centenario di Miguel de Unamuno» e «Miguel: l'occhio del gufo in casa Alberti», nr. 29). Questo punto di vista è evidente soprattutto nel testo di Tuñón de Lara, secondo cui il «buon numero di contraddizioni» nell'opera dell'autore dell'*Agonía del cristianismo* fa parte del suo carattere «antidogmatico» ed «eterodosso», e diventa allora un aspetto da celebrare in un'epoca di conformismo ideologico. Lo storico esplora il pensiero di Unamuno in contrapposizione agli ideali del franchismo: al nazionalismo («intese sempre la *spagnolità* in contrapposto allo *spagnolismo*, che è un patriottismo da spadaccini e di fanfare») e al colonialismo («il patriottismo umanista di don Miguel lo portò a rifiutare le "glorie imperiali" e ad abbracciare fraternamente i popoli che, giunta la loro ora, si emancipano

---

<sup>6</sup> La bibliografia sul pensiero politico unamuniano è corposa: citiamo la tesi dottorale di Urrutia León (1997), mentre rimandiamo a González Egido (1986), Rojas (1995) e C. Rabaté, J.-C. Rabaté (2018) per un riepilogo degli ultimi anni di vita di don Miguel, e in particolare del celebre episodio del paraninfo dell'Università di Salamanca culminato con lo scontro con Millán Astray. In Spagna proprio negli anni Sessanta si riscoprì il periodo di avvicinamento di Unamuno al socialismo che precedette la sua crisi del 1907. A questo proposito ricordiamo l'uscita di due saggi, entrambi pubblicati a Madrid: *Política y sociedad en el primer Unamuno (1894-1904)* di Rafael Pérez de la Dehesa (Ciencia Nueva, 1966) e *Revisión de Unamuno. Análisis de su pensamiento político* di Elías Díaz (Tecnos, 1968).

dalla Spagna»). Don Miguel è celebrato anche per «la validità del pensiero in stato di allerta [...] che dispiega la bandiera ispanica di Alonso Quijano *el Bueno*, il liberatore dei galeotti, la bandiera della santa pazzia», e perché vedeva una speranza nel futuro del paese, sintetizzata dal suo motto «A pesar de todo, España se salvará», che Tuñon de Lara interpreta come auspicio della conclusione della dittatura. Nello stesso numero capeggia anche una foto del rettore di Salamanca con la seguente didascalia:

Miguel de Unamuno, uno dei maggiori spiriti europei della Spagna, morì 25 anni fa; il regime di Franco, in questi giorni, ha vietato ogni onoranza alla sua memoria.

La condanna all'oblio decretato dalla cultura ufficiale è un'ulteriore argomentazione per proporre Unamuno come avversario di una dittatura che, in realtà, non arrivò mai nemmeno a vedere visto che venne a mancare l'ultimo giorno del 1936, con la guerra ancora in pieno svolgimento.

Antonio Machado era ancora più adatto a rappresentare il ruolo di perseguitato dal regime e, al tempo stesso, di ponte tra il passato e l'attualità. L'andaluso ben incarnava allegoricamente le sorti stesse del proprio paese:

La guerra in Spagna stava per finire, si sarebbe detto che la strada per la verità fosse stata ormai chiusa per sempre. E Machado, il grande Machado, era un po' come una specie di simbolo di tante cose che stavano per finire, sommerse dalle nuove ondate della violenza e del disprezzo. («Un ricordo per Machado», nr. 1, 218)

*EL* dedica ben cinque contributi al poeta che morì sulla strada dell'esilio. Nel secondo si sottolinea il dovere dei «giovani di oggi» di imitarlo «non soltanto in veste di grande poeta, ma anche di maestro di vita» («Omaggio a Machado», nr. 2, 222). Questo legame fu effettivamente sancito dall'incontro che si celebrò a Collioure nel 1959. Come ricorda Permolì, in quel villaggio dei Pirenei francesi, dove trovò la morte il sivigliano:

dopo vent'anni, la nuova generazione, maturatasi all'ombra della guerra, si ritrovava unita con grandi esponenti della generazione passata in un ideale abbraccio per commemorare colui che fu il maestro di tutti loro. («Testimonianze poetiche della resistenza spagnola», nr. 3, 165)

Non si trattò di una semplice cerimonia simbolica ma portò nella nascita di una collana poetica, «Colliure» (voluta da Carlos Barral e diretta da Castellet), che Arrigo Repetto su *EL* esaltò proprio co-

me «clamorosa dimostrazione generazionale» («All'insegna di Machado», nr. 11, 162).<sup>7</sup>

Nel numero inaugurale si ricordava anche l'altro grande filosofo della Spagna di inizio secolo: Ortega y Gasset. Angela Bianchini («Tre fuochi contro Ortega y Gasset», nr. 1) si inserisce nell'accesso dibattuto sulla sua opera contrastando le interpretazioni fuorvianti o poco documentate sul suo pensiero: non solo gli attacchi dall'*establishment* franchista, ma anche le letture dei marxisti e dei «giovannissimi narratori realisti» spagnoli. L'obiettivo, tuttavia, è il medesimo che si è visto nei testi su Unamuno e Machado. Non si entra nel dettaglio della 'pericolosa' e poco allineata posizione di Ortega negli anni della Guerra, ma si vuole riabilitare il suo progetto di «ricostruzione filosofica della Spagna» rivolgendosi, una volta di più, alle «nuove generazioni». La Bianchini rimprovera ai «giovani realisti popolari» di non aver compreso appieno il magistero del pensiero degli anni Venti e li spinge a riscoprire Ortega in quanto autore, come loro, di quell'«opera di verità» tanto necessaria nella Spagna contemporanea.

Solo raramente su *EL* si recuperano autori del secolo precedente. Anche in questi casi, tuttavia, il punto di vista non cambia. Come esempio citiamo il lungo articolo di Juan Goytisolo su Mariano José de Larra (1809-37), significativamente intitolato «Attualità di Larra» (nr. 7). Lo scrittore satirico viene elevato a nume tutelare di chi si ribellò alla repressione, alla censura e alla grettezza della Spagna, esattamente come dovrebbe fare ogni intellettuale che vive nella società franchista:

Doppiamente attuale [...] in un'epoca tanto povera di penne e di spiriti satirici come la nostra, l'opera di Larra viene a colmare un solco, nel mentre che serve di stimolo e di guida [...]. I suoi articoli ci appaiono più attuali di tutto ciò che, al momento, si pubblica in Spagna, per la semplice ragione che la società che critica così aspramente continua ad essere nel 1960 la stessa del 1836, per lo meno, nelle sue linee generali [...]. Scrittore spagnolo, rivolgendosi ad un pubblico spagnolo, Larra doveva imbattersi nell'adempimento del suo impegno in numerosi ostacoli. Il primo di questi - è il più importante - era l'esistenza di quella istituzione così solidamente radicata nella nostra terra, chiamata *censura*. Il patriottismo di Larra lo portava a dire, spesso, verità ama-

<sup>7</sup> Sull'incontro, e sull'influenza di Machado nei giovani poeti, si veda il monografico di *Ínsula* curato da Iravedra Valea (2009); mentre per la collezione, che ambiva a coniugare interessi di tipo commerciale, artistico e militante, si faccia riferimento a Payeras Grau 1990.

re che non dovevano trovare buona accoglienza, immaginiamo, negli uffici dei censori [...]. Larra sferzò con durezza tutti quelli che tradendo la loro missione mettevano la penna al servizio degli oppressori: “Che importanza ha scrivere delle cose a cui non crede, né chi le scrive né chi le legge?” domanda. Lo scrittore che si è assunto la responsabilità di illuminare i suoi concittadini “deve insistere e consegnare alla censura tre nuovi articoli per ogni articolo che gli proibiscano..., deve reclamare, deve protestare... soffrire, infine, se occorre, la persecuzione, il carcere, il patibolo”. (nr. 7, 44-50)<sup>8</sup>

#### 4 Martiri ed esiliati

Tra le vittime della Guerra il più citato è Federico García Lorca. Il poeta andaluso godeva già di una certa popolarità in Italia, non solo perché considerato il più rappresentativo della generazione che sboccò negli anni Trenta, ma anche per le circostanze della tragica morte.<sup>9</sup> La sua fucilazione divenne presto emblema della barbarie di un esercito e di una fazione che vedeva la poesia, la letteratura e, più in generale, ogni manifestazione intellettuale, alla stregua di un nemico. Come si è visto, secondo Pericoli il destino di Lorca racchiudeva «simbolicamente, la tragedia spagnola», ed è proprio questa la lettura che emerge spesso dalle pagine di *EL*. È così, per esempio, in un articolo di Pablo Neruda:<sup>10</sup>

Questa è stata guerra contro la poesia. Se assommiamo assassini, incarceramenti e condanne all'esilio, se conosciamo che il fiore più alto di più di una generazione di poeti è stata condannata, avremo una guerra contro la poesia come mai prima ci fu nella storia del mondo [...]. Vorremmo che Franco cadesse in quel dirupo di Granada dissanguandosi come il nostro fratello assassinato

---

**8** Nella presentazione dell'autore si legge: «Goytisolo ha consegnato alle Edizioni Rapporti Europei, per la collezione “Colosseo”, una antologia organica degli scritti di Larra». Il volume, però, non uscì in Italia, ma in Francia (*Choix d'articles, présentés par Juan Goytisolo. Plume d'hier, Espagne d'aujourd'hui. Traduit de l'espagnol par Louise Mamiac*, Paris: Éditions français réunis, 1965). Vigorelli si riferisce probabilmente all'articolo di *EL* quando scrive, nell'introduzione a *Pongo la mano sobre España* di López Pacheco (1961, 10): «gli spagnoli hanno riconfermato [...] quella giustificazione e quell'urgenza sociale e politica, che noi avevamo subito dato, alle origini, al nostro più autentico realismo nazional-popolare, tanto è vero che Juan Goytisolo va a ritrovare in Larra quel che noi abbiamo rinvenuto in Gramsci».

**9** Sulla sua fortuna italiana rimandiamo a Dolfi 2006.

**10** Il poeta cileno partecipò in prima persona alla Guerra, come ricorda nelle sue memorie (Neruda 2015), in cui rievoca anche il suo impegno per l'espatrio di poeti e intellettuali all'indomani della sconfitta repubblicana.

e vorremmo che Franco risuscitasse per poterlo condannare agli anni di carcere e d'esilio che ha sofferto la poesia. («Franco e l'assassinio della poesia», nr. 15-16, 121)

Anche gli altri studi su Lorca sono orientati a svelarne aspetti della vita, e soprattutto della morte, più che ad approfondirne la poetica, contribuendo in questo modo ad accrescerne la valenza simbolica. Così gli articoli di José Luis Cano («García Lorca e la Residencia de Estudiantes», nr. 13-14), di Vittorio Bodini («Lorca non morì per errore», nr. 17) o di Andrej Voznesenskij. Nella sua appassionata «Dichiarazione d'amore per Federico García Lorca» (nr. 15-16, 143) il poeta russo fa del compianto granadino un'icona universale che va oltre la sua stessa contingenza:

Lo uccisero il 18 agosto del 1936. Le lezioni di Lorca non sono solo nei canti e nella sua vita. La sua morte è anch'essa una lezione. L'assassinio dell'arte continua. Solo in Ispagna? Mentre scrivo queste note, forse, i carcerieri conducono fuori a passeggio Siqueiros. Oppure un poeta algerino, o altri. Venticinque anni fa - sempre quelli - uccisero Lorca. (nr. 15-16, 143)

Si riproducono anche alcune lettere («Inediti di Lorca presentati da Guillén», nr. 4) e l'ugualmente poesia inedita «Una pasión oculta» (nr. 20-21), in traduzione di Bodini con testo a fronte. Non mancano, infine, segnalazioni di novità editoriali per il mercato italiano. Repetto (nr. 13-14) recensisce infatti *Il teatro di Federico Garcia Lorca* uscito per Einaudi nel 1961 e curato da Bodini. Anche in questa occasione si dà risalto al fascino che esercita in Italia la vita del poeta. Qui con una punta di polemica scrive, infatti, che il volume soddisfa:

l'aspettativa di quel pubblico, relativamente largo, che in Italia non si stanca mai di apprezzare e anche di esaltare, in certi casi più del dovuto, la geniale personalità dell'autore del *Romance gitano*. (152)

L'altro grande poeta martire è Miguel Hernández, morto nelle carceri franchiste nell'immediato dopoguerra. Anche su di lui si alternano componimenti («Diez pensamientos inéditos», nr. 7, con traduzione in calce); commemorazioni («Per il cinquantenario di Miguel Hernández», nr. 5-6, in cui si invitano «tutti coloro che ne riconoscono l'alto esempio umano» a divulgarne l'opera e ravvivare la memoria; «Per i 20 anni della morte di Hernández» di Josep Maria Castellet, nr. 11); e recensioni, come quella di Dario Puccini «Due libri su Miguel Hernández» [Recensione di Claude Couffon, *Orihuela et Miguel Hernández* e Juan Cano Ballesta, *La poesía di Miguel Hernández*] (nr. 25).

Vittima della dittatura nella contemporaneità è invece Cristóbal Vega Álvarez. Repetto ripercorre la vicenda («Poesie inedite di Vega Álvarez uscite dal carcere», nr. 2) dell'amico anarchico, incarcerato nel 1934, poi alla fine della Guerra Civile e ancora nel 1945 dopo aver militato nei *maquis*. *EL* pubblica anche alcune sue poesie, fatte uscire dal penitenziario di Puerto de Santa María dove è recluso il poeta in «due foglietti preziosi, chiusi nella fragilissima busta "por avión"». Il critico italiano ne approfitta per sottolineare la solidarietà internazionale che suscitò il caso di Vega Álvarez, sostenuto da personalità come Camus o Sartre oltre a diversi intellettuali italiani, tra cui proprio Vigorelli.

Gli esiliati - specchio di quella «emorragia di forze vive della cultura» di cui parlava Permolì - costituiscono un'altra importante presenza su *EL*. Così, troviamo testi o contributi su Emilio Prados, Max Aub, León Felipe, José Bergamín, María Zambrano, Luis Cernuda, Ramón J. Sender, Rafael Alberti e María Teresa León. Ancora una volta sembra che sia proprio l'esilio il fulcro di questi contributi, e la stessa poetica degli scrittori è messa costantemente in rapporto a questa condizione. Il ricordo può essere affidato a un altro esule, come in «Morte e vita di un poeta: Emilio Prados» (nr. 20-21) di María Zambrano, che scrive: «è morto e vissuto come un esule puro, come se l'esilio fosse stata l'espressione più compiuta della sua solitudine» (205). Anche degli esiliati si risalta l'esemplarità, come nel commosso «Omaggio a León Felipe» (nr. 28) di Giner de los Ríos, Silva-Herzog, Max Aub, Alexandre, Zuñiga e Celaya. Sciascia è ancora più esplicito nel ribadire l'influenza nell'attualità di un altro poeta che fuggì dalla Spagna in fiamme quando afferma che «pare che per le giovani generazioni spagnole Cernuda cominci a diventare, nel senso più proprio della parola, *importante*» («L'ora di Cernuda», nr. 7, 112). Si dà voce anche a un altro «grande poeta spagnolo esiliato», Rafael Alberti, di cui si pubblica già nel 1962 la poesia «Ritorno di Bertold Brecht» (nr. 18) in traduzione di Puccini. La sua presenza aumenta negli ultimi due anni della rivista, quando il poeta giunse a Roma dopo i soggiorni in Francia e Sud America. José Agustín Goytisolo (nr. 19) ne invocava l'arrivo nel componimento «Salud, Alberti» (con traduzione di Repetto), e nel gennaio dell'anno successivo «Il saluto romano di Rafael Alberti» (nr. 25) - trascrizione del suo discorso al Consiglio Direttivo della COMES - testimonia l'ingresso dell'andaluso nel mondo culturale della capitale italiana, confermato nel numero successivo da «Roma, primer poema» (nr. 26, con traduzione di Puccini). In occasione del suo saluto alla COMES Alberti riaffermava, una volta di più, il suo status:

La mia vita è condizionata dal pellegrinaggio imposto a me e a tanti spagnoli dalla breccia che si aprì nel destino di Spagna e che a vergogna della storia del secolo XX non si è ancora richiusa. (151)

## 5 La nuova generazione

Il gruppo più consistente di autori spagnoli su *EL* è costituito dai poeti, narratori e critici che si affacciarono al panorama letterario negli anni Cinquanta e che, anche se in modo diverso, potevano essere considerati oppositori del regime. Una generazione che è stata definita in vario modo: «de Medio siglo», «de los años cincuenta», «de los niños de la Guerra» o, come ha suggerito Repetto nella sua emblematica antologia del 1962, «la nueva Ola».<sup>11</sup> L'interesse verso questa prolifica stagione delle lettere spagnole non riguardò solo *EL*, ma coinvolse una fetta consistente del panorama intellettuale ed editoriale italiano, soprattutto quello legato ad ambienti di sinistra e, in particolare, in orbita del PCI. Per la prima volta dopo la Guerra Civile, l'intelligenza italiana *engagée* tornava a guardare con curiosità alla Spagna. La bandiera dell'antifranchismo fu l'agglutinante di un avvicinamento che diede i suoi maggiori frutti proprio negli anni di pubblicazione della rivista di Vigorelli, per poi progressivamente calare dalla seconda metà del decennio. Ma, anche se di breve durata, fu un dialogo estremamente proficuo, che portò alla realizzazione di progetti comuni, alla partecipazione congiunta a manifestazioni politiche e all'istituzione di premi internazionali.<sup>12</sup> Non da ultimo, questi contatti reciproci permisero di diffondere fuori dai propri confini le rispettive novità letterarie. Per gli intellettuali italiani la Spagna si ammantava ora di una nuova fascinazione. Al mito della resistenza al fascismo da parte del popolo e dei letterati nel 1936 ne era seguito un altro: quello della lotta contro la dittatura, una lotta che continuava quella iniziata più di venticinque anni prima, e che ora si credeva combattuta con le armi della cultura. Un'analisi che rivela una conoscenza superficiale della Spagna, basata talvolta su frettolosi dettami ideologici, e che non fu esente da qualche distorsione. Molto spesso, infatti, e non solo su *EL*, si esagerò il carattere *reivindicativo* degli scrittori.<sup>13</sup>

**11** Si tratta di *Narratori spagnoli. La «nueva Ola»* (Bompiani, 1962). Su questo volume si veda Maggi 2019, mentre della ricca bibliografia sulla penetrazione dei giovani scrittori spagnoli nell'Italia degli anni Sessanta ci limitiamo a menzionare gli studi di Lanz (2011) e Cerullo (2017).

**12** Si pensi agli incontri letterari che si celebrarono a Formentor - frutto del legame tra il gruppo di Einaudi e quello di Carlos Barral - che coinvolsero una buona fetta degli scrittori e dell'editoria di tutta Europa. Sulle frequentazioni italiane dell'editore catalano, principale fonte di arricchimento del catalogo di Seix Barral, si vedano alcuni passaggi delle sue memorie (Barral 2015, 646-9) oltre a Puccini 1992; Ladrón de Guevara Mellado 1993-95; Luti 2016; Bresadola 2018, 19-26.

**13** Gli episodi che raccontano lo scarto tra la visione immaginata dall'intelligenza italiana e la realtà spagnola sono numerosi. Tra questi ricordiamo che nel 1962 Rossana Rossanda - responsabile della Commissione Culturale del PCI - fece un viaggio clandestino in Spagna in vista di un Congresso Internazionale in aiuto al popolo spagnolo.

In questa 'riscoperta' dei letterati antifranchisti ebbero un certo peso proprio alcuni ispanisti legati a Vigorelli, come Repetto e Puccini, curatore a sua volta dell'iconico volume *Romancero della resistenza spagnola* (Feltrinelli, 1960).<sup>14</sup> Nel 1962, inoltre, vennero tradotti due testi chiave di Castellet: la raccolta *Spagna poesia oggi. La poesia spagnola dopo la Guerra Civile* (Feltrinelli), in cui figura una premessa di Puccini, e il saggio critico *L'ora del lettore. Il manifesto letterario della giovane generazione spagnola* (Einaudi).<sup>15</sup>

Furono proprio queste opere di carattere antologico la principale cassa di risonanza del gruppo. Come si vede, i titoli manifestano la volontà di proporre un'istantanea della letteratura spagnola contemporanea, un compendio che potesse supplire a un vuoto, per il lettore italiano, di oltre due decenni. Anche *EL* fece suo questo obiettivo, cercando di offrire un panorama globale, e di inquadrare *los niños de la Guerra* all'interno di precise coordinate storiche, politiche, culturali e, forse, anche simboliche. Si voleva trasmettere l'idea di un gruppo coeso che condivideva obiettivi letterari (la novità della proposta e l'urgenza di raccontare il presente della Spagna), schieramento politico (l'avversione al regime) e fattori anagrafici (la gioventù). In questo senso si spiega anche l'attenzione per la cosiddetta *Escuela de Barcelona*, che con il suo carattere di 'cenacolo' di giovani oppositori al franchismo incarnava tutti questi aspetti.<sup>16</sup> Per questo su

---

La militante cercò di avvicinare le voci più rappresentative dell'antifranchismo, tra cui alcuni intellettuali, ma tornò amareggiata dopo aver toccato con mano la disillusione e l'assenza di progettualità politica, così come l'inconsistenza di qualsiasi tentativo di abbattere il regime. Per questo intitolò il suo resoconto *Un viaggio inutile* (Bompiani, 1981). Maggi (2019, 127) riporta un altro aneddoto: sul *Corriere della Sera* si attribuì a un romanziere, Juan Goytisolo, la responsabilità del sequestro del viceconsole spagnolo Isu Elías avvenuto Milano nel 1962, a conferma di come in Italia si credeva che la dissidenza politica, anche violenta, fosse orchestrata dal mondo intellettuale.

**14** Su questa raccolta si veda Laskaris 2018.

**15** Il primo era traduzione di *Veinte años de poesía española. Antología 1939-1959* (Seix Barral, 1960). Su *EL* venne studiato prima da Carlo Bo in «Un'antologia-manifesto della poesia spagnola 1939-1959» (nr. 4), e quindi da Repetto in «Pro e contro il "manifesto" di Castellet» (nr. 5-6). Il secondo volume era la versione italiana (ad opera di Raffaella Solmi) di *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días* (Seix Barral, 1957). Sulla presenza di Castellet in Italia cf. Luti 2015.

**16** Riera (1988) e Bonet (1994) offrono un documentato quadro della produzione poetica della 'scuola'. Su *EL* si riscontra una certa predilezione per gli autori in lingua catalana, di cui vengono recensiti, anche in questo caso, testi antologici. Repetto («Espriu e la poesia catalana» [Recensione di *Poeti catalani* a cura di L.B. Wilcock, Bompiani, 1962], nr. 18, 111-12) offre una lettura ancora una volta ideologica, individuando un omogeneo fronte contro il franchismo: «Negli ultimi vent'anni, quelli del franchismo, la nazione catalana ha sofferto persecuzioni spietate, eppure il suo spirito di libertà, la sua aspirazione autonomista, sono bastati a far sopravvivere una tradizione culturale che già nel Medioevo e durante il Rinascimento ebbe larga fioritura [...]. Proibendo l'uso della lingua catalana, la pubblicazione di giornali e riviste, e censurando buona parte dei libri, il franchismo ha creduto di estirparne le radici e di farne ignorare l'esistenza dentro e fuori dalla Spagna, ma arti e letteratura si sono ugualmente mani-

*EL* sono numerosi i testi, le notizie e le recensioni sui fratelli Goytisoló, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma e Juan Marsé. Il più presente è senza dubbio Juan Goytisoló, proprio perché considerato il rappresentante del gruppo. Repetto lo definisce «il più famoso ormai tra gli scrittori spagnoli della sua generazione» («Reportage andaluso di Goytisoló», nr. 4, 184) e la Bianchini afferma che a lui

spetta, in parte, l'iniziativa di aver presentato la giovane narrativa sulla ribalta internazionale in occasione del Primo Colloquio di Scrittori a Formentor, nel maggio 1959, essi [i giovanissimi narratori realisti] lasciano quasi sempre il compito di portavoce delle loro idee. («Tre fuochi contro Ortega y Gasset», nr. 1, 141)

Con queste parole sottolinea anche un'altra costante che si attribuisce alla nuova generazione, questa volta di tipo poetico: il realismo.

### 5.1 Il realismo

In Italia negli anni Sessanta la corrente del realismo aveva già manifestato chiari segni di consunzione, sopravanzata dalle novità delle sperimentazioni formali, e si considerava ormai inadeguata a rappresentare il mondo contemporaneo. Tuttavia, per gli intellettuali italiani poteva essere ancora vigente in un paese giudicato arretrato e perlopiù imprigionato in una dittatura come era la Spagna. Lì gli scrittori avevano il dovere di rivelare «la verità» per smascherare la magniloquente retorica del regime che dipingeva un paese pacificato e benestante («Ni un hogar sin lumbre ni un español sin pan» scandiva infatti un celebre motto della propaganda). È esattamente questa la prospettiva di *EL*. Domenico Javarone, riferendosi a un incontro barcellonese del 1962 presieduto da Castellet, si interroga proprio su tale questione:

Perché [Castellet] si chiede, i poeti e gli scrittori spagnoli oggi trascurano formule e tecniche care alla tradizione europea, e scelgono la strada del realismo? E cos'è per ognuno di essi il realismo? [...] Forse non è per tutti la stessa cosa, e tuttavia non c'è dubbio che oggi per la letteratura spagnola il realismo ha un significato che va ben oltre una limitazione di scuola per assurgere a simbolo di una unanimità di intenti. Questi scrittori non parlano, si

---

festati e a volte ci hanno dato prove di alta misura». Come ricorda Castellet (2007), lo stesso Vigorelli era particolarmente attento alla questione linguistica e «fece in modo che un gruppo di scrittori in lingua catalana potesse partecipare attivamente agli incontri della COMES».

confessano: una confessione cocente e insolita [...]. Del resto non a caso, mentre nelle Asturie, nel León e nelle province basche gli operai incrociano le braccia, gli studenti di Barcellona accorrono in massa ad ascoltare la voce dei loro poeti. Una voce che è partecipazione e protesta al tempo stesso. («In mezzo agli studenti di Barcellona», nr. 15-16, 134)

In questo contesto la letteratura *objetivista* acquisiva un nuovo significato, e andava di pari passo con l'impegno politico-sociale contro il regime che si chiedeva agli scrittori.<sup>17</sup> Gli italiani stabilivano anche un facile parallelismo con la situazione che avevano vissuto durante il fascismo e nell'immediato dopoguerra. E ritenevano che proprio la letteratura italiana di quell'epoca fosse un'influenza primaria per gli spagnoli degli anni Cinquanta e Sessanta. Tra gli altri, Vigorelli espresse più volte questo pensiero, anche al di fuori di *EL*:

Non dirò, *tout court*, che il realismo dell'attuale narrativa e poesia spagnola venga unicamente e direttamente dall'Italia, ma senz'altro la lezione italiana del neorealismo è stata la più congeniale alle ricerche e alle esperienze spagnole. (in López Pacheco 1961, 10)

Su *EL*, allora, si celebrano e si propongono quei generi che più restituiscono un ritratto vivido e drammatico della Spagna. Compie questo scopo, innanzitutto, il romanzo sociale. Repetto usa termini connotati come «reportage» e «romanzo-inchiesta» per recensire *Las afueras* di Luis Goytisolo (nr. 8) o, solo per segnalare altri due esempi, loda *En Plazo* e *Un cielo difícilmente azul* («Avalos e Grosso due nuovi romanzieri», nr. 13-14, 160) in quanto «specchiano il senso della vita spagnola di oggi»; o *El haz y el envés* di José Corrales Egea per l'«insistere sulla realtà» e il «piegare la forma a farsi immagine e specchio del reale» («Un romanzo proibito», nr. 7, 148). Si pubblicano anche alcuni frammenti di romanzi rappresentativi del genere, come l'*incipit* della traduzione di *Nuevas Amistades* di García Hortelano («Isabel», nr. 8). Nella presentazione di quest'ultimo si annuncia anche l'uscita di *Tormenta de verano* - recente vincitore del Premio Formentor - insistendo sulla sua appartenenza al medesimo filone: «col nuovo romanzo, la scuola social-realista della narrativa spagnola ha in lui un nuovo assertore, violento, convinto, convincente». Anche opere di carattere più intimista si riconducono a un racconto - anche se più mascherato - della situazione della Spagna. Così Repetto, che intende in chiave metaforica *Encerrados con un solo juguete* di Juan Marsé:

---

**17** Su questa corrente, la sua valenza politica e le sue differenziazioni - non sempre colte dalla critica italiana - cf. Champeau 1995 e Becerra Mayor 2017.

Nel dramma di una madre perduta e dei suoi figli ostili, ma impotenti a reagire, smarriti, infatti, non c'è chi non veda, per più di un'allusione, [il simbolo] del suo sfortunato Paese. (nr. 8, 168)

Al pari della narrativa, anche la poesia aveva il dovere di informare circa l'attualità, come testimoniano le parole di Celaya citate in apertura e il vasto spazio dedicato ai cosiddetti «poeti sociali» su *EL*. Tra questi Carlos Barral («Luna de agosto», nr. 4, nella cui nota introduttiva si legge «appartiene all'ultima generazione poetica spagnola, quella che [...] per comodità storica viene definita dei "poeti sociali"»); Blas de Otero («La radice amara della mia patria», nr. 3 e «Impreso prisionero», nr. 19, entrambe in traduzione di Elena Clementelli); Victoriano Crémer («Donde mi tiempo», nr. 3, la cui produzione, per Sciascia che lo introduce, è «la storia di un uomo, e di un popolo»); o Jesús López Pacheco, come vedremo in dettaglio.

Un genere ancora più adatto a far conoscere la Spagna autentica erano le cronache di viaggio, che miravano a descrivere - senza nemmeno il filtro della finzione - i luoghi più desolati, marginali e arretrati del paese.<sup>18</sup> Di nuovo troviamo un tono elogiativo che esula quasi del tutto da argomentazioni poetiche. Repetto acclama, infatti, *Campos de Nijar* di Juan Goytisolo (Seix Barral, 1960) per il suo valore militante con queste parole:

Potrà disilludere i lettori che da bravi turisti affollano le spiagge del Costa del Sol, o le viuzze bianche, guarnite di gerani e di lucide inferriate di Sevilla, Cordoba e Granada, ma per una volta informerà infine tutti quanti sulla tragica realtà di quei paesi del Sud della Spagna tagliati fuori dal mondo dove la gente vive e muore, sepolta tra l'orrore delle *sierras*, nelle caverne, nelle squallide tane scavate nel monte. («Reportage andaluso di Goytisolo», nr. 4, 184)

Per l'ispanista sono proprio questi i testi di Goytisolo che meritano maggiore considerazione:

i suoi romanzi, ad eccezione, forse, dell'opera prima, *Juegos de mano* [...], sempre mi sono parsi meno compiuti, meno 'interi', che i suoi saggi e *relatos* o libri di viaggio, in cui mai l'evasione ha trovato spazio e tempo per sopraffare il resto, e mai l'impegno sociale ed umano dell'autore si è andato diluendo o ha suscitato poche o tante perplessità nel lettore. («Il reportage cubano di Goytisolo» [Recensione di *Pueblo en Marcha*], nr. 28, 154)

<sup>18</sup> Per la narrativa di viaggio in Spagna negli anni Cinquanta e Sessanta rimandiamo a due contributi della già citata studiosa francese: Champeau 2004, 2006.

Il critico recensì con argomentazioni molto simili anche *Caminando por las Hurdes* di Antonio Ferres e Armando López (Seix Barral, 1960):

un denso reportage sulla più triste e misera provincia spagnola, quella di Cáceres [...]. È diventato un amaro breviario, al quale [...] rimandiamo quegli ostinati cacciatori di folclore che usano ispirarsi ai dépliant pubblicitari della Dirección General de Turismo prima di mettersi in viaggio per la Spagna. («Un reportage spagnolo», nr. 8, 178)

In realtà, anche se per almeno tutto il decennio continuarono a essere pubblicati romanzi, *poemarios* e racconti di viaggio di taglio 'documentaristico', in Spagna una nuova stagione si stava progressivamente facendo strada. Fu proprio la casa editrice di Carlos Barral a promuovere opere che iniziavano a mettere in dubbio la vigenza del realismo. Ricordiamo un solo romanzo che per certi versi può essere considerato uno dei capostipiti di questa nuova tendenza: *Tiempo de silencio* (Seix Barral, 1962). Nel suo esordio narrativo, Martín-Santos si serviva - sulla scorta dell'*Ulisse* joyciano - di un variegato ventaglio di registri linguistici per determinare un distanziamento dalle istanze naturalistiche. L'anno successivo il congresso *Realismo y realidad en la literatura contemporánea* - presso l'Hotel Suecia di Madrid - segnò un'ulteriore presa di coscienza da parte degli scrittori spagnoli della necessità di esplorare altre vie.<sup>19</sup> Tuttavia questi sintomi trovarono poco spazio nelle pagine di *EL* e, in generale, nella cultura italiana.<sup>20</sup> Si può supporre che si considerassero poco adatti a narrare la Spagna in modo didascalico e che proprio perché abbracciavano forme più in linea con la produzione europea, fossero meno identificabili come 'prodotto spagnolo' e quindi risultassero meno appetibili per l'editoria e il lettore italiani. È sintomatico che lo stesso Castellet - che aveva ormai sposato la teoria del cam-

<sup>19</sup> Su questo incontro, vero e proprio crocevia per le lettere spagnole, si vedano Calabrò 1997, 174, e Amat 2009. Il processo era iniziato alcuni anni prima e proprio uno scrittore italiano ebbe un ruolo determinante: Italo Calvino, invitato d'onore al primo *Coloquio Internacional sobre novela* organizzato a Formentor dal gruppo di Barral nell'aprile del 1959. In quell'occasione l'autore del *Barone rampante* convinse anche i giovani narratori spagnoli a seguire l'esempio italiano, suggerendo la necessità di abbandonare la letteratura testimoniale in favore di nuove forme che potessero interpretare una società cambiata (cf. Muñiz Muñiz 1999-2000, 81).

<sup>20</sup> Il seminale romanzo di Martín-Santos, per esempio, non è citato su *EL* e venne stampato in Italia solo nel 1970 (Feltrinelli). Uno dei pochi segnali di interesse verso la nuova tendenza appare nell'ultimo numero della rivista (nr. 35) dove si anticipano alcune pagine in traduzione di *Señas de identidad*, spesso considerato il superamento da parte di Juan Goytisolo proprio della fase del romanzo sociale. Ricordiamo, tuttavia, che la versione italiana non vedrà mai la luce in volume, a conferma dello scarso richiamo anche da parte del mercato editoriale per le opere meno 'documentaristiche'.

biamento - in Italia fosse ancora considerato come teorico della letteratura realista.

Per questo in una data così tarda come il febbraio del 1965 su *EL* si continuava a proporre la stessa identificazione tra autori spagnoli e realismo di anni prima, anche se superata in patria:

La giovane narrativa spagnola, portando sempre più a fondo la scoperta 'reale' del proprio paese, a scorno di tutte le adulterazioni dei 25 anni del regime di Franco, spesso rinuncia alle risorse inventive per dedicarsi strenuamente alle inchieste a sfondo sociale, alle "tranches de vie", cioè a quel genere - rinnovatissimo - così tipicamente spagnolo che è il *relato*. («Dalla Spagna cinque *relatos*», nr. 33, 206)

## 5.2 Repressione e censura

Il regime spagnolo era probabilmente il governo dell'Europa occidentale che più condizionava, limitava e osteggiava la produzione letteraria. Erano numerosi i casi di perquisizioni e interrogatori ai danni di scrittori ed editori, che potevano essere vigilati o sottoposti a misure coercitive, come il divieto di espatrio e, in qualche caso, anche il carcere. Tuttavia lo stato franchista non sembrava davvero interessato alla lotta contro i letterati in quanto tali, ma mobilitava il proprio apparato poliziesco solo se sospettava che questi svolgessero attività politica e avessero legami con partiti clandestini o con organizzazioni di esiliati.<sup>21</sup> Una differenza che non venne sempre colta in Italia, dove, al contrario, si amplificò la portata della repressione.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Buckley (1996, 3-10) arriva a sostenere che ci fu una relativa tolleranza verso il «campo culturale» perché la dittatura era animata unicamente dall'obiettivo di impedire che la dissidenza degli scrittori «no pasara de ser puramente testimonial, de que nunca iba a pasar a la acción política». Per questo cercò di canalizzarla proprio all'interno dell'opera letteraria, in una sorta di «cárcel de papel».

<sup>22</sup> Basti un solo esempio di come i media italiani accentuassero il ruolo oppressivo del regime verso gli intellettuali. Il 13 ottobre 1963 *L'Unità* pubblicava un articolo in cui si esaltava la militanza di Carlos Barral: «ha affrontato con coraggio e astuzia i tranelli della censura franchista e ha pagato di persona con continui boicottaggi, interrogatori e arresti il dialogo intavolato con il ministro Fraga». L'editore catalano inviò il 10 dicembre una lettera al quotidiano del PCI per sfumare le parole della giornalista Gloria Rojo ed enumerare alcune inesattezze del suo testo: «1) Non sono mai, fino ad oggi, stato arrestato per motivi politici, come risulterebbe dal brano dell'articolo che mi riguarda. 2) Le difficoltà che ho potuto incontrare nel mio lavoro di editore, e qualsiasi altra difficoltà ci sia stata in proposito, non hanno alcun rapporto con il dialogo intavolato con il Ministero d'Informazione e Turismo, giacché da quando tale dialogo si è intavolato, e fino a oggi, esso si è mantenuto su un terreno d'innegabile correttezza e rispetto, e ha contribuito, comunque, ad alleviare quelle difficoltà. 3) Non è vero che i libri che pubblico si ispirino né in parte né complessivamente a certe ideologie. Pubblico opere di letteratura, scelte con un criterio esclusivamente estetico o

*EL*, come si diceva, si fece portavoce degli oppositori, e sono innumerevoli i riferimenti alla necessità di riscatto degli autori della *Nueva Ola* di fronte alle imposizioni. Ancora una volta è illuminante un frammento di un articolo di Permoli già citato:

E quanto mai vivo sia questo spirito di insofferenza al regime lo abbiamo potuto constatare in occasione di alcuni recenti avvenimenti fra cui l'arresto di uno scrittore della quarta generazione: Luis Goytisolo [...]. Si avverte, insomma, in questa quarta generazione di poeti e narratori, offesa, ma non umiliata dal regime di Franco, un vitale spirito di ribellione che non si piega davanti alle recrudescenze dei più spietati sistemi polizieschi della dittatura franchista. («Testimonianze poetiche della resistenza spagnola», nr. 3, 167-8)

Sintomatico è anche che in una successiva intervista a Luis Goytisolo, Repetto si concentra quasi esclusivamente su questi temi, dimostrando che gli argomenti meramente 'poetici' non sono il motivo della sua inclusione nella rivista. Dopo una prima considerazione a riguardo di *Las mismas palabras* (in cui chiede al romanziere se era intenzionato a mostrare «il comportamento di una determinata generazione, la gioventù borghese») gli rivolge queste tre domande:

- Ricordo che quando stavi scrivendo *Las mismas palabras* fosti arrestato e poi detenuto a Carabanchel. Quanto e come influì quella triste esperienza sul tuo lavoro successivo?
- Hai avuto noie con la censura?
- Quando pensi di venire in Italia? Ho saputo che per due volte ti è stato rifiutato il passaporto, eppure mi sembra che tu non abbia conti da rendere né alle autorità civili né tanto meno a quelle militari. (Arrigo Repetto, «Breve intervista a Luis Goytisolo-Gay», nr. 20-21, 211)

La seconda domanda tocca una questione fondamentale: l'ingerenza del regime sulla produzione letteraria. Durante tutta la sua esistenza, la dittatura dispose di un dipartimento ministeriale che – con denominazioni differenti e attraversando normative leggermente modificate nel corso degli anni – fu incaricato del controllo delle pubblicazioni.<sup>23</sup> Tale violazione alla libertà di espressione fu oggetto di aspre critiche in tutta Europa, e in questo Vigorelli e il suo gruppo furo-

---

di natura documentaria, basandomi per queste ultime sull'importanza dei fatti narrati o su motivi d'indole morale».

**23** La prima legge sulla stampa venne promulgata da Serrano Súñer il 22 aprile del 1938 e fu poi perfezionata da disposizioni successive. Sulla legislazione censoria in ambito editoriale, la sua evoluzione e il suo funzionamento si faccia riferimento a Gosalbo Gimeno 2017.

no particolarmente attivi, animando movimenti di protesta e di solidarietà.<sup>24</sup> Il direttore, infatti, nutriva, in parole di Castellet (2007),

un interesse particolare a capire e denunciare i casi problematici che nascevano tanto in Spagna quanto in Portogallo tra le relative dittature e gli intellettuali dissidenti.

La denuncia della censura attraversa tutte le sezioni della rivista e, come si è visto, è argomento di discussione anche per un autore ottocentesco come Larra. Soprattutto, sono numerose le notizie che riferiscono della proibizione di libri, e del fatto che venissero stampati in traduzione o all'estero. Vediamo qualche esempio: «Il primo libro di versi è del 1942, e da allora ha pubblicato sei raccolte: l'ultima a Parigi, in testo originale e in francese, perché ormai Blas de Otero ha rotto con la Spagna di Franco» («La radice amara della mia patria», nr. 3, 81); «La censura spagnola ha negato all'Editorial Seix Barral l'autorizzazione per la traduzione dell'opera *As máscaras finais* di Urbano Tavares Rodrigues, che già a stento era uscita a Lisbona presso l'editrice Livraria Bertrand» («Spagna e Portogallo due censure in gara», nr. 33); «José Corrales Egea, *El haz y el envés*, proibito in Spagna dalla censura, che l'editore Gallimard ha pubblicato in traduzione» (Arrigo Repetto, «Un romanzo proibito», nr. 7);<sup>25</sup> «*La isla* di Juan Goytisolo, bocciato dalla censura, è stato pubblicato in Messico, *Año tras año* di Armando López Salinas dal "Ruedo ibérico" in Francia, *Los vencidos* di Antonio Ferrés forse lo sarà in Italia» («Dossier spagnolo»: Arrigo Repetto, «Tempi duri per i censori franchisti», nr. 17, 71).<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Come ricorda Vilhjálmsón (2007), Vigorelli «fu sempre irremovibile nell'insistere sull'urgenza della libertà d'espressione, inesorabile nel difendere i poeti e gli scrittori minacciati, nel preservarne l'attività fertile anche a rischio della propria stessa vita». Tra le numerose manifestazioni di sostegno di cui fu protagonista, ricordiamo che fece parte dell'esecutivo del Comitato Italiano per la Libertà in Spagna (Bottai 2019, 322-3) e che nel 1962, in occasione del convegno milanese *Dove va la Spagna?*, promosse la creazione dei Comitati Antifascisti di appoggio agli intellettuali spagnoli. Su quest'ultima iniziativa si veda Cherchi (1997, 263-5), che ha lasciato un umoristico ritratto della giornata. Castellet (2007) rievoca un'altra prova dell'impegno di Vigorelli: nel 1964, in compagnia di Sartre, incontrò René Maheu - direttore generale dell'UNESCO - per chiedergli di intercedere a favore di José Bergamín e di altri scrittori che rischiavano un processo militare in Spagna.

<sup>25</sup> In realtà, come si è verificato da una ricerca nell'Archivo General de la Administración (AGA), l'autore non cercò di pubblicarlo in Spagna, visto che nel catalogo non c'è traccia di una sua richiesta. Tuttavia, il romanzo uscì effettivamente nel 1962 a Parigi (Librería española) con il titolo di *La otra cara*. Verrà stampato in Spagna solo nel 1978 (Madrid: Júcar).

<sup>26</sup> Sulla censura del romanzo realista si vedano i contributi di Álamo Felices (1996, 79-107) e Larraz, Suárez Toledano (2017). Si deve a Larraz (2014), invece, la monografia più completa sulla censura di tutta la narrativa del dopoguerra.

La censura riguardava non solo la narrativa e la poesia, ma anche opere di carattere religioso. Antonio Silenti («Un altro gesuita proibito», nr. 4) avvisa che *Apariciones* di Carlos María Staehlin, fu ufficialmente autorizzato, ma in seguito venne ritirato dalle librerie per il suo contenuto poco in linea con i dogmi della Chiesa. Nemmeno il teatro e il cinema furono immuni dai veti dei funzionari statali, e in alcuni casi su *EL* sono proprio gli autori bersagliati dalle capricciose proibizioni a lasciare la loro testimonianza. Così, nel già citato «Dossier spagnolo» (nr. 17) si pubblica «Un biglietto per il neo ministro Manuel Fraga Iribarne» di José María de Quinto. Il drammaturgo si rivolge al Ministro de Información y Turismo (da cui dipendeva il Servicio de Inspección de Libros, il 'dipartimento censorio') in seguito al divieto di stampa di un suo articolo nella rivista *Cinema Universitario*. La parte finale della missiva è un'ulteriore testimonianza dell'impegno del gruppo di Vigorelli, e, al tempo stesso, dell'esigenza degli scrittori e degli intellettuali spagnoli di dare risonanza internazionale al loro caso:

Lamento enormemente lo sucedido, pero no renuncio a dar cuenta de ello a la Comunidad Europea de Escritores (COMES), a la cual pertenezco como socio activo. (nr. 17, 73)

Su *EL* si pubblica anche, come dimostrazione del passaggio del testo per gli uffici ministeriali, «la fotocopia dell'articolo [...] con le stamigliature della censura» che, ovviamente, non poteva vedere la luce in Spagna.<sup>27</sup>

Anche il regista Julio Diamante, grazie alla rivista italiana, riuscì a esternare la sua condanna al sistema di controllo franchista, che considerava uno dei principali problemi della settima arte in patria:<sup>28</sup>

Il peggior difetto della censura spagnola non è tanto la sua durezza quanto la sua volubilità. L'assenza di un codice, di alcune norme, il diverso criterio adottato con i film spagnoli e stranieri, la disparità nel valutare temi analoghi in teatro e nel cinema... tutto ciò contribuisce a che ogni caso si converta in un caso unico, con il conseguente disorientamento di coloro che si accingono ad un lavoro di cinema, perché ogni soggettista -e ogni regista- deve immaginare se stesso al posto del censore per applicare una «pre-

---

**27** Per intendere l'importanza del documento va ricordato che il primo studioso ad aver accesso agli archivi statali per motivi di ricerca, e che poté riprodurre gli *informes* dei censori fu Manuel L. Abellán più di un decennio più tardi, nel settembre del 1976.

**28** Per un riepilogo dei suoi dissidi con gli apparati polizieschi franchisti - ed in particolare i divieti al suo film *Tiempo de amor* - si veda Vaquerizo García 2014, 223-6, mentre rimandiamo a García Rodrigo 2005 per un quadro più vasto sulla censura cinematografica.

censura» alla sua opera che, senza dubbio, pregiudicherà non poco la creazione artistica. («Proteste e speranze per un cinema spagnolo»: «Nostre condizioni per un nuovo cinema», nr. 13-14, 217)

Come si vede, *EL* cercò di combattere la censura in vari modi. Diede notizie della sua esistenza e delle sorti dei libri proibiti, ospitò al suo interno le vittime delle matite rosse dei censori e, infine, si impegnò in un modo ancora più diretto, con la divulgazione di testi vietati in Spagna. Fu così per un autore *comprometido* e giudicato 'pericoloso' in patria come Jesús López Pacheco.<sup>29</sup> Conviene ora soffermarsi su questa voce poetica e sulla pubblicazione della sua opera su *EL*, in quanto rappresentativa, da un lato, del *modus operandi* del Servizio ministeriale e, dall'altro, del fervore della rivista per riscattare testi destinati all'oblio.

### 5.3 Le poesie 'salvate' di Pacheco

Nel dicembre del 1960 *EL* pubblica per la prima volta un testo di Pacheco: la traduzione di Repetto del racconto «L'ora dell'aperitivo».<sup>30</sup> Nella presentazione si annuncia una futura uscita:

La prima edizione mondiale di *Pongo la mano sobre España* - un libro proibito dalla censura spagnola - inaugurerà la collezione letteraria «Colosseo» delle Edizioni Rapporti Europei. (nr. 5-6, 59)

Si tratta della stessa casa editrice che pubblicava *EL* e a cui collaborarono, tra gli altri, Carlo Bo e Domenico Javarone. La collezione, inoltre, era diretta proprio da Vigorelli.<sup>31</sup> Nello stesso numero della

<sup>29</sup> Lo scrittore rievoca il clima che respirò fin dalla sua gioventù e che lo spinse a una crescente opposizione letteraria e politica: «comencé a defenderme de la represión que estaban imponiendo sobre la cultura [...]. La cultura española - como la sociedad, como la vida - había sufrido brutales destrucciones, y sus fragmentos estaban desperdigados y enterrados. Les habían caído encima toneladas de miedo y odio, de silencio, de gritos rituales, huecos» (López Pacheco 1990, 215). Per queste ragioni decise anni dopo di abbandonare la Spagna e di partire per l'esilio: «Exactamente el 1 de octubre de 1968, que todavía fue Fiesta del Caudillo, me marché a Canadá. Me marché voluntariamente, pero no por gusto, sino por disgusto. Yo también había sufrido, en mi vida y en mi práctica literaria, los efectos depresores de la represión» (1990, 221).

<sup>30</sup> «El hora del aperitivo» si trovava all'interno della raccolta *El maniquí perfecto*, che vinse nel 1955 il premio Sésamo. Venne poi riproposto dall'autore in due raccolte: *Lucha por la respiración y otros ejercicios narrativos* (López Pacheco 1980, 88-103) e *Lucha contra el murciélagos y otros cuentos* (1989, 81-96).

<sup>31</sup> Così si descriveva la collana sulle pagine di *EL*: «Galleria di scrittori di tutta l'Europa. Romanzi, novelle, poesie, saggi, antologie, libri d'arte. Ogni volume sarà presentato da uno scrittore italiano. In quaderni criticamente aggiornati il quadro più unitario e comparativo della cultura europea contemporanea». Il primo libro che uscì per «Il

rivista si pubblicizza ancora il volumetto a tutta pagina, ribadendo che si tratta di «un libro proibito dalla censura spagnola».

La raccolta poetica di Pacheco fu effettivamente vietata dal Servicio de Inspección de Libros. Per poter stampare un volume la normativa vigente imponeva che l'editore inoltrasse domanda a questo apparato allegando due copie dattiloscritte. L'opera era quindi sottoposta al vaglio di uno o più *lectores* - così si denominavano i censori nel linguaggio franchista - che redigevano un *informe* che si concludeva con una di queste proposte: autorizzazione, proibizione, o autorizzazione con tagli. Il 10 gennaio 1961 Pacheco consegnò il dattiloscritto, e tre giorni dopo il *lector* emetteva questo giudizio:

De este libro de poesía íntima y social, como el autor declara en el *Prefacio*, resultan sospechosas las de las páginas 25, 52, 57, 62, 78, 84, 78. Por el matiz que ofrecen y la intención que pudieran ocultar las estrofas, estimamos que debe ser la Superioridad la que decida acerca de la conveniencia o no de su publicación.<sup>32</sup>

La firma permette di identificare chi ha redatto l'*informe*: è Juan Fernández Herrón, censore abituale nella narrativa dal 1955 al 1963 e noto per la sua rigida ortodossia politica.<sup>33</sup> Come si vede, qui domanda la risoluzione alle alte sfere del Servizio. La raccolta fu allora affidata a un nuovo censore (individuato da un numero, don 4, e la cui firma è illeggibile) che il 19 gennaio scrisse:

constante tema es la consideración peyorativa de la España actual y la esperanza de un cambio. Asoma el matiz comunista, visible

---

Colosseo» non fu quello di Pacheco, ma *Tutta l'Europa*. Con una prefazione di Carlo Bo e una *postface* di Gaetan Picon di Giovanni Battista Angioletti (1961). Seguirono poi altri due libri: Tristan Tzara, *De la coupe aux lèvres: choix de poèmes (1939-1961)* (1961) e Mihai Beniuc, *La vita dalla vita; antologia poetica a cura di Dragos Vranceanu e Elio Filippio Accrocca e una traduzione di Salvatore Quasimodo; presentazione di Rafael Alberti e un saggio di Nicolae Tertulian* (1964). L'ultimo testo stampato dalla casa editrice uscirà invece per la collezione «Il flauto magico»: Desmond O'Grady, *Separazioni; testo originale inglese e traduzione italiana con una presentazione di Domenico Javarone* (1965).

**32** Abbiamo consultato la documentazione conservata presso l'AGA, expediente nr. 125/61, segnatura 21/133114. Nella trascrizione degli *informes* e delle lettere che formano parte degli *expedientes* si aggiunge solo l'accentuazione, mantenendo inalterate grafia, punteggiatura, maiuscole e sottolineature.

**33** «Herrón hizo suyo un campo semántico compuesto por adjetivos marcadamente connotados en la jerga de la censura: bronco, crudo, vulgar, realista, descarnado, malsonante, etcétera, que le servían para justificar las muchas tachaduras y denegaciones que proponía. Le incomodaba especialmente la mala imagen que la literatura realista daba de las condiciones de vida de los más desfavorecidos y que hacía aparecer a la sociedad española marcada por sus desigualdades extremas. Consciente de su función de guardián de la estabilidad política, en ocasiones en las que se sentía especialmente inspirado, incluso hacía cálculos del impacto de un texto de acuerdo con rasgos coyunturales como el precio de venta o la situación social» (Larraz 2014, 93-4).

en «La canción de la mano cerrada», «El pueblo», «A Miguel Hernández», «Diluvio nacional de M.», etc. etc. Toda la obra es francamente tendenciosa. NO PUBLICABLE.

La *Superioridad* accettò questa seconda proposta e il 23 di gennaio sancì la fine dell'iter informando Pacheco che la raccolta *Pongo la mano sobre España* era sospesa.

Solo alla fine di gennaio del 1961, quindi, il poeta venne a conoscenza ufficialmente del divieto: un mese dopo la segnalazione di *EL*. È possibile che Pacheco fosse stato avvisato in modo informale o che sospettasse che la sua opera sarebbe stata proibita, e che avesse quindi allertato in anticipo i redattori della rivista di questa possibilità. Pochi mesi dopo, in aprile, *EL* pubblicò in anteprima due poesie della raccolta: «El garabato» e «Profecía cierta e inminente». Si tratta di componimenti che, curiosamente, non erano stati indicati dai censori.<sup>34</sup> Nella scheda introduttiva si rimarca di nuovo che la stampa del volume era stata impedita dal regime:

Dopo il 'caso' di Blas de Otero, questo del *libro proibito* di J.L. Pacheco sarà una data nella storia della poesia spagnola e europea. Qui sono anticipati pochi versi. *Pongo la mano sobre España*, nel testo originale spagnolo (vietato dalla censura) e nella traduzione italiana esce in Italia, in questi giorni. (nr. 8, 49)

Anche nel numero successivo (nr. 9-10, giugno-agosto, 176 e ss.) si promuove la raccolta: gli si dedicano tre pagine di giudizi apparsi in riviste e giornali italiani (come *L'Espresso*, *Il Giornale di Brescia*, *Il Mattino*, *L'Unità* o *Le Ore*, questo firmato da Salvatore Quasimodo) che si concentrano quasi esclusivamente sulla repressione che ha subito in patria.<sup>35</sup> Il volume italiano uscì nel 1961 («finito di stampare il 10/6» si legge nel colophon) con traduzione di Repetto e con presentazione di Giancarlo Vigorelli.<sup>36</sup> Il direttore di *EL* apre e chiude la sua introduzione sottolineando ancora il veto di stampa:

<sup>34</sup> Va ricordato che né autore né editore avevano accesso agli *informes* e che in caso di proibizione non potevano vedere quali passaggi erano stati giudicati inaccettabili.

<sup>35</sup> Gli editori italiani utilizzarono questa strategia commerciale per attrarre l'interesse del lettore anche in altre occasioni. Maggi (2019, 129) cita il caso della fascetta promozionale di *La ballata di Juan Campos* (1964) di Gonzalo Torrente Malvido (tradotto da Repetto): «In anteprima mondiale un romanzo proibito dalla censura spagnola». All'intero si riproduceva anche la lettera di proibizione inviata dal dipartimento ministeriale all'editore.

<sup>36</sup> Si riscontrano solo due varianti nei titoli dei componimenti rispetto al dattiloscritto presentato al Servizio: la «Canción para el hijo de un carpintero» diventa «Villancico-nana para el hijo de un carpintero», e la «Canción del dedo y el muelle» passa a «Fábula del dedo y el muelle».

Se questo libro, proibito in Spagna, esce ora in Italia, più che una benemerenda, in ogni caso non personale ma di tutti, a me pare che sia piuttosto una doverosa restituzione [...]. Questo libro proibito, mentre era la domanda di un poeta alla Spagna, ora che esce da noi, è già la risposta del suo popolo e dei suoi scrittori non compromessi [...]. Poesia per tutti. *Pongo la mano*, perciò, è anche giusto, e direi che era necessario, che vedesse la luce fuori dalla Spagna. (in López Pacheco 1961, 9, 17)<sup>37</sup>

Poco più di un anno dopo, nel numero estivo del 1962, *EL* offre cinque nuove poesie di Pacheco (in originale e con traduzione in calce di Repetto) tratte dalla sua successiva raccolta, *Canciones del amor prohibido*. Si introducono così:

Come al solito, la censura di Franco ha inferito su parte del libro; e le poesie che qui *Europa Letteraria* presenta, in esclusiva, sono appunto quelle proibite: «Los buenos», «Gente moral», «Mi corazón es izquierdo», «Si no, dejadme gritar», «El timbrazo». (nr. 15-16, 74)

Anche in questo caso è interessante ricostruire il processo che portò all'espurgazione in Spagna di questi componimenti.<sup>38</sup> L'autore inoltrò richiesta di pubblicazione (per soli 500 esemplari) il 13 febbraio del 1961. Il 20 dello stesso mese il libro venne affidato ancora una volta a Herrón, secondo cui:

<sup>37</sup> Vigorelli ripropone in questa sede anche alcuni topic che abbiamo visto essere usuali su *EL* per inquadrare gli autori della *Nueva Ola*. Nello specifico, ribadisce la novità di Pacheco e la sua appartenenza generazionale, collocandolo nel contesto della poesia spagnola coeva: «sbaglierebbe [...] chi ne deducesse che la poesia di Pacheco vale soltanto per il peso della sua denuncia, e che insomma la sua si attesti come una "poesia civile", una "poesia sociale": vorrebbe dire misconoscere il corso dell'ultima poesia spagnola, come lo ha percorso a fondo José María Castellet nell'antologia *Veinte años de poesía española* [...]. Nella prefazione a *Pongo la mano* - e non è azzardato riconoscerli il manifesto 1961 della poesia spagnola -, meno metaforicamente, e con il diritto proprio di altri coetanei, dice di essere uscito dall'adolescenza, appunto per essere venuto fuori dalla condizione unicamente estetica, pura, formale, del suo primo libretto dei venti anni, *Dejad crecer este silencio* (1952)» (López Pacheco 1961, 11,13). Murilo Mendes recensis il libro su *EL* rimarcando un altro *leitmotiv* associato comunemente agli autori del *Medio Siglo*: «l'isolamento culturale al quale fu sottoposta la Spagna dall'inizio della guerra civile tende a spezzarsi; nello stesso tempo che tenta di aprire una finestra sulla cultura europea, la nuova generazione spagnola si dedica ai problemi del suo popolo e del suo ambiente. Tale processo non potrà essere risolto se non in chiave di realismo» («Pacheco e la realtà secondo la poesia spagnola», nr. 11, 133).

<sup>38</sup> AGA, expediente nr. 932-61, segnatura 21/13170.

[...] otras [canciones] acusan marcada intención política. Procede suprimir lo tachado en los folios 16, 18, 19, 21, 31, 51, 52. Con esta salvedad. Puede autorizarse.

Le pagine segnalate fanno riferimento proprio ai cinque componimenti pubblicati in seguito nella rivista italiana. Questo 'verdetto' viene comunicato due giorni dopo al poeta, a cui si intima di presentare le bozze prive delle poesie incriminate. A nulla serve una sua missiva del 22 marzo (che riportiamo in Appendice), dove cerca di attenuare la loro valenza politica e di giustificare la necessità di preservarle per mantenere la coerenza strutturale del volume. Così, il 19 maggio Pacheco fu costretto a inviare cinque nuovi componimenti sostitutivi: «Dame la mano», «Tu corazón se puso...», «Tu vientre como una ola», «Bolita de carne», «Ha caído la niebla». Solo in questa nuova versione, frutto di una revisione coatta, il libro poté essere messo in vendita. *EL* dimostrò ancora grande tempestività, diffondendo già ad agosto le poesie epurate. L'operazione appare ancora più significativa se si considera che i cinque componimenti non sono mai stati pubblicati in un unico volume: *Canciones del amor prohibido*, infatti, non è più stato ristampato in versione integrale in Spagna, né ha mai goduto di una traduzione.<sup>39</sup>

Probabilmente anche a questo si riferiva Pacheco quando fece questa amara considerazione sulla sua opera:

La censura - sabotaje terrorista del Estado contra la cultura - había arrojado y seguiría arrojando a algunos de mis libros a gran distancia de España, y aún están desperdigados por el mundo, enterrados. (López Pacheco 1990, 221)<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Solo «El timbrazo» venne pubblicato in volume, all'interno della raccolta *Algunos aspectos del orden público en el momento actual de la histeria de España* (México: Era, 1970, 62). *EL* (nr. 27) divulgò anche altre poesie di Pacheco (in spagnolo con traduzione di Repetto in calce): «Con franqueza», «Toro eterno y engañado», «Aquel amanecer», «Pasaban a mi lado», che verranno stampate - tranne la terza - in un testo unitario solo nel 1970, sempre nella citata antologia messicana. Infine, nel penultimo numero della rivista (nr. 34) Elena Clementelli informava di una versione spagnola di Pacheco di poesie del sovietico Evtuscenko («Evtuscenko tradotto da Pacheco» [Recensione di *No he nacido tarde*]).

<sup>40</sup> Non aveva avuto problemi con il dipartimento censorio, invece, il suo romanzo *Central eléctrica* (1958). Il lector Javier Dieta - come riportato da Larraz, Suárez Toledano (2017, 81-2) - lo giudicò troppo intellettuale per avere grande diffusione e, quindi, per essere pericoloso. I due studiosi commentano così la decisione del Servicio: «se observa aquí un ejemplo de cómo desde el sistema censorio se subestimaba tanto la capacidad de los lectores para entender las críticas subyacentes en las obras como la difusión de las mismas, a pesar de que la editorial Destino solicitara una tirada de 4.000 ejemplares».

## 6 Conclusione

Lo spoglio di tutti i numeri di *EL* ha dimostrato la sua importanza nella diffusione in Italia della letteratura spagnola nei primi anni Sessanta. Innanzitutto, la rivista aiutò a mantenere vivo il dibattito sugli autori del primo Novecento grazie alla pubblicazione di testi inediti, di omaggi e di studi, o fornendo aggiornamenti editoriali. L'apporto per quel che riguarda la letteratura contemporanea fu ancora maggiore. Anche grazie alla pubblicazione di Vigorelli il lettore italiano scopriva che dopo la diaspora del 1939 nuovi fermenti letterari serpeggiavano al di sotto della cultura ufficiale del regime. L'operazione di *EL* fu sia culturale sia militante: divulgò le voci dissidenti della *Nueva Ola*, quelle che più raccontavano la resistenza alla repressione e alla propaganda dello stato franchista. In questa operazione non mancarono alcune semplificazioni e, soprattutto, la tendenza a ricondurre gli autori dentro alcune categorie fisse, sia politiche sia generazionali, sia, infine, poetiche.

*EL* ebbe anche un altro merito: essendo pubblicata al di fuori del controllo giuridico della dittatura poteva trattare con libertà argomenti banditi in patria, come la censura. E lo fece anche attraverso le testimonianze dirette dei narratori, poeti, drammaturghi e registi che sperimentarono sulla propria pelle – e sulle proprie pagine – i tagli del Servizio.<sup>41</sup>

La rivista, infine, svolse un ruolo chiave per alcuni scrittori spagnoli che, in modo clandestino, riuscirono a entrarne in possesso.<sup>42</sup> Come scrisse Vázquez Montalbán:

Recuerdo que esperaba con verdadera ansiedad la posibilidad de leer *Europa Letteraria* o *Rinascita* o *Critica marxista*, exponentes de una izquierda cultural que nos abrían perspectivas deslumbrantes a los encerrados en la caverna franquista y en la subcaverna de la precaria teoría crítica de la izquierda. (1997, 124-5)

Queste parole dimostrano che il rapporto tra intelligenza italiana e spagnola non era unidirezionale. *EL* fu, allora, uno dei tasselli

<sup>41</sup> Un'altra rivista che poté svolgere una funzione simile fu *Realidad. Revista de cultura y política*, stampata prima a Roma (dal 1963 al 1966) e poi a Parigi (fino al 1973). Nel nr. 13 (aprile 1967, 59-80), per esempio, si pubblicava l'articolo di Isaac Montero «Relatos y consideraciones en torno a las diversas artes y libertades existentes hoy día», in cui lo scrittore affrontava il tema della censura a un anno dall'entrata in vigore della nuova legge sulla stampa, la cosiddetta Ley Fraga.

<sup>42</sup> La rivista, infatti, non era venduta in Spagna. Nel nr. 2 si dice che è reperibile «in tutte le capitali d'Europa» ma allo stesso tempo si specifica che si poteva acquistare solo nei seguenti stati: Inghilterra, URSS, le due Germanie, Svizzera, Cecoslovacchia, Ungheria, Francia, Belgio, Polonia, Olanda, Jugoslavia, Austria, Svezia, Danimarca.

li di un dialogo, di uno scambio reciproco, di una comune crescita che riguardò sia il gruppo di Vigorelli e i suoi lettori, sia gli esponenti della nuova generazione spagnola, desiderosi di aprirsi all'Europa per uscire dall'isolamento in cui l'avevano confinato due decenni di franchismo.

## Appendice

### Lettera di Jesús López Pacheco al Director General de Comunicación (22-03-1961)

Don Jesús López Pacheco, de 30 años de edad, domiciliado en Madrid [...], de profesión escritor, a Vuestro Ilustrísimo, con todo el respeto:

#### EXPONE

Que ha recibido de esta Dirección General de Información (Inspección de Libros) una resolución a su instancia de fecha 13/2/61 (expediente 932-61) en la que se le indica que, con vistas a la publicación de su libro *Canciones del amor prohibido*, deberán ser suprimidos en él los poemas contenidos en las páginas 16-18-19-21-31-51-52.

#### CONSIDERANDO

Que la obra, ya de por sí breve, sufre graves perjuicios en su estructura con tales supresiones; que los poemas rechazados, en su opinión, no deberían haberlo sido, ya que los poemas contenidos en las páginas 16-18-19 y 31 no hacen otra cosa que fustigar la hipocresía, lo cual no parece al autor en desacuerdo con la más ortodoxa moral; y el poema que empieza con el verso «En una calle con luz» (página 21) no es sino una defensa de la espontaneidad y naturalidad propias de la juventud, metafóricamente expresadas con los versos: «Mi corazón es izquierdo / y rojo de su alegría», es decir, mi corazón, como todo corazón normal, está situado en el lado izquierdo, «es izquierdo», y, asimismo, tiene sangre, «es rojo de su alegría»; y el poema titulado «el timbrazo» (páginas 51 y 52) en opinión del autor no es censurable en sí, pues solo se propone crear un contraste entre un ambiente hogareño, feliz, y un miedo a algo inexpresado, externo, no amistoso, pero que no es imprescindible personalizar para comprender el poema, pues será cada lector quien, según sus circunstancias, personalice o no la causa de la sensación de angustia; por otra parte, el autor considera este último poema como muy importante dentro de la estructura general del libro, razón por la cual lo ha separado para que constituya, por sí solo, el epílogo; y, para terminar, que algunos de estos poemas han sido publicados ya en revistas españolas (el autor recuerda, sin poder precisar la fecha ni el número, que en la revista *Índice*); por todo ello, de Usía Ilustrísima

#### SOLICITA

que sea revisada la resolución a su instancia de fecha 13/2/61 (expediente 932-61), para lo cual adjunta nueva copia de su obra *Canciones del amor prohibido*.

Dios guarde a Vuestro Ilustrísimo muchos años.

Andrea Bresadola  
*“Un realismo crudo de mal gusto”: veti e censura  
all’opera di Cesare Pavese nella Spagna franchista*

“La letteratura è una difesa  
contro le offese della vita”

*(Il mestiere di vivere)*

1. *I primi anni Cinquanta: febbri pavesiane e autocensura*

Nella seconda metà degli anni Cinquanta una nuova schiera di poeti e narratori – la cosiddetta “Generación del medio siglo” – iniziava a muovere i primi passi nel mondo letterario spagnolo. Soprattutto il gruppo catalano, vincolato alla casa editrice Seix Barral, manifestò la propria vocazione internazionale e il desiderio di uscire dall’isolamento culturale prodotto da due decenni di franchismo. I “Seix Barralianos” guardarono con crescente interesse i fermenti che si muovevano oltre i Pirenei, ed in particolare in Francia e Italia, dove allacciarono fruttuosi contatti con i vertici dell’editoria e del mondo intellettuale<sup>1</sup>. L’Italia divenne presto luogo di elezione, e il principale modello da imitare. Era infatti la patria del “neorealismo”, una poetica che ai giovani spagnoli appariva idonea per raccontare il loro paese nella sua drammatica autenticità, infrangendo così la grandiloquente propaganda del regime. Inoltre, l’Italia aveva già vissuto la rinascita civile e artistica dopo la caduta del totalitarismo fascista, un passaggio che i “nietos de la Guerra” auspicavano anche per la Spagna. In questo intreccio di in-

<sup>1</sup> Già nel 1960 Macrí vedeva chiaramente alcuni espliciti modelli: “Per la generazione di Goytisolo Europa significa Francia e Italia: i nostri Vittorini, Pavese, Calvino, Pratolini e i francesi Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Margarite Duras” (O. MACRÌ, *Itinerario per libri e riviste*, “L’approdo letterario”, 11, 1960, pp. 124-126; p. 125). La bibliografia sul prolifico dialogo tra spagnoli e italiani nel secondo Dopoguerra è molto ricca; ci limitiamo a ricordare G. CALABRÒ, *Il neorealismo e il caso “Formentor”*, in *Gli Spagnoli e l’Italia*, a cura di D. Puccini, Milano, Banco Ambrosiano Veneto - Libri Scheiwiller, 1997, pp. 171-175; e G. MAZZOCCHI, *Italia y España en el siglo XX*, “Ínsula”, 757-758, 2010, pp. 28-33 (pp. 29-30).

teressi di ordine letterario e politico si colloca anche la scoperta dell'opera di Cesare Pavese.

Uno dei più grandi ammiratori del piemontese fu proprio Carlos Barral – centro gravitazionale del ‘cenacolo’ barcellonense – che nelle sue memorie ricordò di essere stato affetto in quegli anni da “fiebres pavesianas”<sup>2</sup>. Queste “febbri” non contagiarono solo l’editore catalano, ma anche numerosi narratori e poeti della sua generazione, come i fratelli Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Jesús López Pacheco, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Juan García Hortelano, Manuel Vázquez Montalbán o Jesús Fernández Santos<sup>3</sup>. Le ragioni di questa fascinazione sono diverse. Innanzitutto, Pavese aveva raccontato una realtà storica (il fascismo, la Resistenza e soprattutto il Dopoguerra, in cui si muoveva una borghesia inattiva e irrisolta) che, come si diceva, gli spagnoli proiettavano sul proprio presente e futuro. Gli si attribuiva, quindi, una valenza antifranchista e ‘sovversiva’, che Vigorelli sottolineò già nel 1961: “in Spagna Pavese è uno scrittore che non gode del ‘permesso dei superiori’; perciò [Pacheco] lo ha letto da tempo, e di proposito gli intellettuali spagnoli di punta lo traducono”<sup>4</sup>. Inoltre, gli autori della “Generación del medio siglo” sentivano inquietudini molto simili a quelle che avevano animato il piemontese: la difficile collocazione all’interno della

<sup>2</sup> C. BARRAL *Memorias*, ed. di A. Jaume, Barcelona, Lumen, 2015, p. 554. L’editore manifestò anche il turbamento per le circostanze del suicidio di Pavese (ivi, pp. 789-790), che alimentarono in Spagna una sorta di “mito biografico” sulla sua figura. Sull’influenza di Pavese in Barral si vedano F. LUTI, *Carlos Barral e l’Italia*, “Forma. Revista d’estudis comparatius: art, literatura, pensament”, XIII, 2016, pp. 15-30 (pp. 17-21); J. V. SAVAL, *Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación*, Madrid, Fundamentos, 2002, pp. 296-297; e P. L. LADRÓN DE GUEVARA, *La cultura italiana en las memorias de Carlos Barral*, “Estudios románicos”, VIII-IX, 1993-1995, pp. 47-66 (52-55).

<sup>3</sup> Sulla questione esiste una ricca bibliografia: E. ASENSIO SOLAZ, *La presencia de Cesare Pavese en los narradores del medio siglo*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, tesis doctoral, 1997; M. N. MUÑIZ MUÑIZ, *Il canone del Novecento letterario italiano in Spagna*, “Quaderns d’Italiá”, IV-V, 1999-2000, pp. 67-88 (pp. 75-79); F. LUTI, *Italia-España, un entremado de relaciones literarias: la “Escuela de Barcelona”*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, tesis doctoral, 2013, pp. 128-134 e 141-150; P. DAL BO, *La ricezione di Pavese nei narratori spagnoli del secondo Novecento*, “Cuadernos de filología italiana”, 7 extra, 2011, pp. 145-157 e *Sulla fortuna di Pavese in Spagna*, “Esperienze letterarie”, 25, 3-4, 2000, pp. 181-215. Sull’influenza di Pavese nel maggiore dei Goytisolo rimandiamo, infine, a J. MUÑOZ RIVAS, *Presencia y difusión de la literatura italiana en la obra de José Agustín Goytisolo*, in *Jaime Gil de Biedma y su generación poética. Actas del congreso*, a cura di T. Blesa e A. Pérez Lasheras, Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura, 1996, II, pp. 417-428.

<sup>4</sup> G. VIGORELLI, *Una luce che non perdona*, in J. López Pacheco, *Pongo la mano sobre España*, Roma, Rapporti Europei, 1961, pp. 9-17 (p. 14).

società; la tragica inesorabilità del destino; la solitudine urbana contrapposta al vagheggiamento di un mondo mitico e rurale; la problematica relazione tra intellettualità e azione rivoluzionaria, il dissidio inconciliabile tra teoria marxista e individuo. Infine, l'autore delle Langhe era modello di imitazione per la sua scrittura antiretorica e priva di orpelli espressivi<sup>5</sup>.

Viste queste affinità non sorprende che tracce 'pavesiane' siano rintracciabili nella produzione del gruppo, né che furono proprio alcuni dei suoi membri a tradurlo – come indicava Vigorelli – e a impegnarsi per diffonderlo in Spagna.

Nonostante ciò, secondo Asensio Solaz:

En los años cincuenta y en los primeros de los sesenta, en España, Pavese era solamente una referencia erudita en los artículos de distinguidas firmas, o bien era un nombre más en las listas de los escritores, cuando estos citaban a los autores extranjeros que más les interesaban<sup>6</sup>.

Il grande pubblico, al contrario, continuava ad ignorarlo, soprattutto perché fino alla fine degli anni Cinquanta non esistevano traduzioni stampate in Spagna. Questa lacuna era imputabile ad un fattore totalmente estraneo alla letteratura o al mercato editoriale: la censura statale. Per essere stampate, infatti, tutte le pubblicazioni dovevano prima passare per il setaccio di un dipartimento ministeriale, il Servicio de Inspección de Libros<sup>7</sup>. Erano numerose le ragioni che rendevano Pavese particolarmente invisibile a questo apparato di vigilanza. In primo luogo per la sua politicizzazione, in quanto era stato antifascista e membro del Partito Comunista. Inoltre, veniva etichettato semplicisticamente come "realista italiano": un sintagma che agli occhi dei censori assumeva una connotazione negativa, che equivaleva all'uso di un linguaggio "crudo" e all'abbondanza di intollerabili episodi erotici e anticlericali<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> P. DAL BON (*La ricezione* cit., p. 146) segnala che in questo influì anche la vicinanza di Pavese con gli autori della *Lost Generation*, altro modello esplicito del gruppo "del Cinquanta".

<sup>6</sup> E. ASENSIO SOLAZ, *op. cit.*, p. 83.

<sup>7</sup> Della vasta bibliografia sulla legislazione censoria, la sua evoluzione e il suo funzionamento ci limitiamo a segnalare qui D. GOZALBO GIMENO, *Historia archivística de los expedientes de censura editorial (1942-2017)*, "Creneida", 5, 2017, pp. 8-34.

<sup>8</sup> Solo per fare alcuni esempi, i censori utilizzarono la parola "crudo" o "crudeza" per definire opere così lontane – ma che classificarono tutte all'interno del "realismo italiano" – come *Il Cavallo di Tripoli* di Quarantotti Gambini (1963), *Mamma Roma* di Pasolini (1963), *Dietro la porta* di Bassani (1965) o *Il Pasticciaccio* di Gadda (1965) (cfr. A. BRESADOLA, *Barral*,

Così, temendo una quasi sicura proibizione, nessun editore si era avventurato a proporre la stampa del *corpus* pavese. Nel frattempo nel 1952 – a due anni dal suicidio dello scrittore – uscivano a Buenos Aires le prime traduzioni in lingua spagnola: *La luna e i falò* (*La luna y las fogatas*, Losada) e *Tra donne sole* (*Entre mujeres solas*, Sur)<sup>9</sup>. Diversi intellettuali spagnoli si familiarizzarono con Pavese grazie a queste, e fu proprio con le edizioni argentine che il nome dello scrittore italiano entrò per la prima volta anche negli uffici del dipartimento censorio franchista<sup>10</sup>.

Tutta la documentazione del processo di stampa e importazione si conserva ad Alcalá de Henares nell'Archivo General de la Administración (AGA). Si tratta di un totale di 48 *expedientes*: qui si studiano solo i casi più rappresentativi, mentre rimandiamo all'appendice per la lista completa.

## 2. I tentativi di importazione

Il 21 novembre del 1952 Joaquín de Oteyza y García chiese di importare 100 esemplari di *La luna y las fogatas*<sup>11</sup>. Venne affidato al *lector* n. 15

*Einaudi e la repressione franchista: il caso di Gadda in Spagna*, in *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, a cura di N. De Benedetto, P. Laskaris e I. Ravasini, Lecce-Rovato, Pensa multimedia, 2018, pp. 19-58; pp. 12 e 30).

<sup>9</sup> Anche le successive edizioni di Pavese vennero stampate a Buenos Aires: *El hermoso verano* (Goyanarte, 1956); *El oficio de poeta* (Nueva Visión, 1957); *El oficio de vivir* (Raigal, 1957); *Noche de fiesta*, (Sur, 1957); *Trabajar cansa. Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (Lautaro, 1961); *Fuego grande. Novela* (Stilcograf, 1963); *El compañero* (Siglo Veinte, 1963); *Entre mujeres solas* (Goynarte, 1966); *Feria de Agosto* (Siglo Veinte, 1968); *La literatura norteamericana* (Siglo Veinte, 1975) (cfr. F. LUTI, *Italia-España*, p. 142, nota 384). Sull'importanza dell'industria editoriale argentina come ponte con la Spagna si veda F. LARRAZ, *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)*, Gijón, Trea, 2010 e, più nello specifico su Losada, dello stesso studioso *La editorial Losada (Buenos Aires, 1938-)*, in Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018 (<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0888803>>). Quello di Pavese non fu un caso isolato, come ha studiato F. LUTI, *La difusión de los autores italianos de posguerra en las ediciones argentinas, "Cuadernos hispanoamericanos"*, 793-794, 2016, pp. 211-223.

<sup>10</sup> Per P. DAL BON (*Sulla fortuna* cit., p. 185, nota 21) le traduzioni bonaerensi erano “celebri per le loro malefatte”. Nonostante ciò, Luis Goytisolo conobbe Pavese grazie a queste, mentre il fratello Juan e Juan Marsé lo lessero in traduzione francese (F. LUTI, *Italia-España* cit., p. 146, nota 401).

<sup>11</sup> Nella trascrizione dei documenti di archivio si aggiunge solo l'accentuazione, mantenendo inalterate grafia, punteggiatura, maiuscole e sottolineature. In alcuni casi siamo riusciti a risalire all'identità del *lector* grazie alla firma; quando questo non è stato possibile, si indica

con il compito di giudicarlo. Il censore ultimò il suo *informe* l'1 dicembre; rispondeva affermativamente a due delle domande presenti nel formulario (“¿Ataca a la Iglesia o a sus Ministros? e “¿Ataca a la moral?”) e sintetizzava così tutti i motivi per cui il romanzo non poteva essere tollerato:

[...] En toda la novela impera un realismo crudo de mal gusto y todas las impresiones son tomadas desde el punto de vista del comunista amargado e impotente aprovechando cualquier oportunidad para denigrar al clero.

Anche senza dichiararlo esplicitamente, il *lector* sembrava propendere per un divieto, e infatti il 12 dicembre venne apposta la dicitura “denegada” sulla domanda. Solo quattro giorni dopo, però, il Jefe de la Sección e il Director General decisero di autorizzarla. Anche se ammessa, tuttavia, l'opera non potè avere una vera circolazione, sia per l'esiguo numero di copie ammesse, sia per il prezzo estremamente alto della vendita (68 pesetas).

L'anno successivo fu invece impedita la diffusione in Spagna di un'altra edizione bonaerense: *Entre mujeres solas*. La Editora y Distribudora Hispano Americana S. A. inoltrò la *solicitud de autorización* il 4 febbraio, chiedendo ancora una volta di importare 100 copie. La Administración non ritenne necessario redigere nessun *informe*, e il 23 dello stesso mese decretava la sentenza con un'unica laconica frase: “Suspendida su importación”. Tre mesi più tardi venne frustrato un altro tentativo da parte di Iber-Amer S. A. di importare lo stesso volume<sup>12</sup>. Nemmeno in questo caso ci sono documenti che motivino la decisione, e la pratica si chiuse in soli tre giorni.

### 3. Le prime traduzioni

Fu Carlos Barral il primo editore a tentare di pubblicare in Spagna quello che considerava uno dei suoi autori preferiti e che arrivò a definire “la mitad literaria de Einaudi”<sup>13</sup>. Tuttavia per farlo doveva scontrarsi con la questione dei diritti. Questo primo ostacolo fu superato anche grazie alla mediazione di Calvino, e il 16 novembre 1956 scrisse a Raffaella Solmi di Einaudi per av-

il numero a lui attribuito nell'*expediente*.

<sup>12</sup> Non si indicava la tiratura, come si segnala in una nota: “No se hace importación alguna hasta no saber su resolución”.

<sup>13</sup> C. BARRAL, *Memorias* cit., p. 647.

viare le pratiche per la traduzione de *Il Compagno*<sup>14</sup>. Barral era consapevole dell'altro grande scoglio da superare, la censura:

Temo que dicho texto presente serios inconvenientes en cuanto a la Censura. Sin embargo vale la pena intentarlo enviando a las oficinas de dicho servicio los ejemplares de la obra original. En el caso peor, si la Censura nos denegase el permiso de traducción o practicase en el texto gran cantidad de cortes y supresiones, nos decidiríamos por *La spiaggia* (que no creo que, en cambio, dé mucho pie al afán mutilatorio de los censores)<sup>15</sup>.

Il 6 marzo dell'anno successivo presentò richiesta al Servizio per entrambi i libri, allegando gli originali in italiano, evitando così di incaricarne la traduzione prima di sapere se sarebbero stati approvati<sup>16</sup>. Il 6 maggio Dionisio Porres redasse questo *informe* su *Il Compagno*<sup>17</sup>:

[...] es un estudio de las preocupaciones y ambiente de un proletario italiano, en la época de la guerra de España (a la que se hacen en este libro muchas referencias, situándose el protagonista y narrador del lado de los rojos). Por otra parte el relato es crudísimo en lo que atañe a la moral, obsesamente sensual [segue l'indicazione di 32 pagine]. No puede autorizarse.

La Superioridad ritenne necessario un secondo giudizio, che scrisse il 18 dello stesso mese Emilio Sáez:

novela de carácter antifascista y de crudo erotismo, en la que el autor se manifiesta partidario, a través de sus personajes, de los rojos españoles, en nuestra Guerra de Liberación. Estimo no debe autorizarse.

<sup>14</sup> Come indica F. LUTI (*Italia-España* cit., p. 206) “en aquel periodo, finales de 1956 y hasta mediados de 1958 se pone en marcha un intercambio de cartas para publicar a Pavese en España. La *questione Pavese* se mantiene a lo largo de un extenso periodo resultando tema único de los contactos entre las dos editoriales [Seix Barral e Einaudi]”.

<sup>15</sup> Ivi, p. 144.

<sup>16</sup> Come ricordò anni dopo “en caso de traducción, que era lo más frecuente, aunque se recomendaba la presentación del texto castellano, recomendación de difícil cumplimiento, por lo que representaba de azarosa inversión, se admitían ejemplares de la edición original” (C. BARRAL, *Memorias* cit., p. 455).

<sup>17</sup> Porres svolse numerose altre attività nel seno del regime al servizio della propaganda, tra cui la direzione della rivista pedagogica “Servicio”. L. MONTEJO GURRUCHAGA (*Discurso de autora. Género y censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid, UNED, 2013, cap. V) documenta che fu il suo *informe* negativo a sancire la proibizione di *Una mujer llega al pueblo* di Mercedes Salisachs, giudicato “impublishable” per motivi politici, morali e religiosi.

Entrambi i *lectores* non potevano tollerare né le “crude” scene erotiche, né una visione della Guerra discorde dall’unica ‘verità’ del regime, ma che mostrava anzi un tono apologetico verso il *bando* repubblicano. Tre giorni dopo una lettera comunicava alla casa editrice ciò che Barral aveva paventato alla Solmi: la sospensione della stampa. La traduzione di *El Compañero* che avrebbe dovuto realizzare Fernando Acevedo, non inizierà mai.

*La spiaggia* ebbe miglior fortuna, anche se l’*iter* fu lungo e farraginoso. L’opera passò ancora una volta a Dionisio Porres, che il 26 aprile 1957 propose l’approvazione ma con un avvertimento: “[...] Depende mucho de la traducción el tono de algunas frases un tanto atrevidas. Así convendrá cuidar la versión en pág. 77, 83, 84 y en el caso Berti”. Il censore faceva riferimento a due passaggi dei capitoli VI e VII e alla figura del giovane allievo del narratore, mosso da irrefrenabili pulsioni erotiche. Il 7 maggio la Administración impose a Seix Barral di presentare le bozze, ripetendo le parole del *lector*: “convendrá cuidar la traducción” nei due passaggi indicati e, appunto, nel “caso Berti”. Era un modo eufemistico per imporre modifiche e cassature, e in questo senso lo intese Barral. Il 19 giugno scrisse nuovamente alla Solmi, suggerendo anche la possibilità di pubblicare un volume miscelaneo:

[...] se nos autoriza *La spiaggia* suprimiendo íntegramente [...] más de cuatro páginas enteras, lo que representa mucho en una obra tan corta. Yo quisiera publicarla a pesar de todo [...], pero reconozco que no va a ser posible publicarla sola en un tomo de Biblioteca Breve. Convendría añadir un par de narraciones más [...] y publicar el volumen con el título *La playa y otros relatos*. Lo mejor sería que Einaudi nos propusiera dos narraciones que presenten poca presa a la fiebre mutilatoria de los censores<sup>18</sup>.

L’editore torinese accolse la richiesta, e in una lettera del 10 agosto consigliò di includere non due, ma cinque racconti di *Feria d’Agosto*<sup>19</sup>. Per poterli incorporare nel volumetto, Barral dovette inviare al Servizio (12/12/1957) anche questa raccolta pavesiana – ancora in italiano – che venne autorizzata senza problemi l’ultimo giorno dell’anno. Il 24 gennaio del 1958 la casa editrice catalana spedì infine le *galeradas*, anche queste approvate dopo che il Servizio constatò che i due passaggi indicati (non si fa più riferimento a Berti) erano effettivamente stati epurati<sup>20</sup>. Così il 6

<sup>18</sup> Citata in F. LUTI, *Italia-España* cit., p. 143, che offre anche la riproduzione fotografica dell’intera lettera a p. 419.

<sup>19</sup> Ivi, p. 144. Si tratta di *Il mare*, *La città*, *Giacchetta di cuoio*, *Primo amore e Storia intima*.

<sup>20</sup> Nella traduzione si riduce a questa frase “Los primeros pensamientos de amor los había

marzo – un anno esatto dopo la prima richiesta – il volume poté finalmente essere depositato<sup>21</sup>.

Nel 1958 – anche se mutilato – vedeva quindi la luce il primo volume di Pavese<sup>22</sup>. La pubblicazione scaturì un leggero effetto trainante. L'anno successivo uscirono infatti le prime traduzioni del suo *corpus* poetico: *Seis poemas*, in traduzione di José Agustín Goytisolo (nel n. 35 della rivista “Papeles de Son Armadans”), poi inclusi nel libro *Veinte poemas* (La Isla de los Ratones, 1961)<sup>23</sup>.

Tuttavia, le matite rosse dei censori non si erano placate. L'11 marzo 1960 il madrilenio Antonio López González inoltrò la richiesta per *Pueblos tuyos* (*Paesi tuoi*) allegando il dattiloscritto con la traduzione. Lo esaminò un *lector* molto attivo in quegli anni: il professor Juan Fernández Herrón<sup>24</sup>. Nel suo succinto *informe* respingeva la pubblicazione per questioni morali: “Estampas aldeanas con personajes demasiado preocupados por lo puramente sexual [segue indicazione di 4 pagine]. No procede ser autorizada”.

tenido ante la estampa de un martirio” (p. 67) un lungo passaggio su Clelia: “I primi pensieri d'amore li aveva fatti davanti a un quadro di san Sebastinao martire, un giovane nudo, tutto coagulato di sangue e scrostato, con le frecce piantate nel ventre. Gli occhi tristi e innamorati di quel santo la facevano vergognare di guardarlo, e per lei l'amore voleva dire quella scena”; e “Un'amante è la moglie che costa di più” viene tradotto con “Créame, resulta ruinoso” (p. 72); mentre si cassa del tutto questo frammento poche linee dopo: “Un'amica fin che spera sta cheta. Ha tutto da guadagnare”.

<sup>21</sup> Al suo interno si indica “en versión de Enrique Sordo”, mentre nella domanda iniziale era indicato Horacio Moraleda come traduttore. Il romanzo venne recensito da José Agustín Goytisolo, che lo lodò in rapporto alle traduzioni argentine (“Ínsula”, 138-139, 1958, p. 14; e cfr. P. DAL BON, *Sulla fortuna* cit., p. 201).

<sup>22</sup> Sulle circostanze della diffusione di Pavese dagli anni cinquanta agli anni duemila rimandiamo a due contributi di A. CAMPS: *Traducción y crítica. Para un estudio de la historia de la recepción de Cesare Pavese en el sistema hispánico*, in *La traducción literaria en la época contemporánea*, a cura di A. Camps e L. Zybatow, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008, pp. 75-108; e *Traducción y crítica: Cesare Pavese en España*, in A. Camps, *Italia-España en la época contemporánea. Estudios críticos sobre traducción*, Bern, Peter Lang, 2009, pp. 123-158. La studiosa non include questo volume nella sua documentata rassegna delle traduzioni dell'autore piemontese in spagnolo e in catalano, a cui rimandiamo anche per tutti i dati bibliografici.

<sup>23</sup> Il *poemario* passò indenne la censura dopo un sintetico *informe* del censore n. 28. Nella richiesta si indicava una tiratura di soli 200 esemplari.

<sup>24</sup> “Herrón hizo suyo un campo semántico compuesto por adjetivos marcadamente connotados en la jerga de la censura: bronco, crudo, vulgar, realista, descarnado, malsonante, etcétera, que le servían para justificar las muchas tachaduras y denegaciones que proponía” (F. LARRAZ, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Somonte-Cenero-Gijón, Trea, 2014, p. 93).

Il testo fu affidato quindi a Saturnino Álvarez Turienzo, censore ecclesiastico e spesso fustigatore della narrativa “realista”, soprattutto quando conteneva allusioni erotiche<sup>25</sup>. È il caso anche del romanzo pavesiano, che giudicò così il 28 marzo:

un cuadro campesino con su vida trabajosa, rudimentaria y bastante brutal. El medio primitivo sirve de marco a una serie de escenas, donde el amor se pinta con un realismo animal francamente repudiable. El protagonista es, por lo demás, un tipo anormal que tranquilamente se echa al cuerpo todos los desafueros sin darles mayor importancia [17 pagine]. NO DEBE AUTORIZARSE.

Il cinque aprile la proibizione divenne ufficiale. Questa traduzione, il cui autore non viene menzionato nel dattiloscritto, giace dimenticata nell'archivio alcalaino.

Dopo questo vano tentativo seguì un silenzio editoriale che durò per quasi tutto il resto del decennio. È possibile che ciò in parte fosse dovuto all'autocensura delle case editrici, timorose di chiedere autorizzazioni durante gli anni caldi dell'*affaire* Einaudi. Nel 1962 l'editore pubblicò un libro invisato al regime, i *Canti della nuova Resistenza spagnola*. Da allora, e per almeno un paio di anni, il suo nome era argomento sufficiente per proibire o ritardare le pubblicazioni da lui stampate<sup>26</sup>. Per Pavese la situazione poteva essere ancora più problematica, visto che non solo la sua opera era stata pubblicata da Einaudi, ma ne era stato anche stretto collaboratore.

#### 4. *Gli effetti della “Ley Fraga”*

Nella seconda metà degli anni Sessanta, di fronte ad un mutato contesto internazionale, il regime intraprese una timida fase di aperturismo che ebbe qualche ripercussione anche sulla giurisdizione editoriale. Nel 1966 il ministro de Información y Turismo Fraga Iribarne promulgò la nuova Ley de Prensa e Imprenta. La normativa fu ben lontana dal rappresentare quel ritorno alla libertà di espressione sbandierato dalla propaganda, e per

<sup>25</sup> Cfr. A. BRESADOLA, *Barral* cit., pp. 37-38.

<sup>26</sup> Sugli effetti del veto a Einaudi nelle pubblicazioni in Spagna, cfr. BRESADOLA, *La ricezione della narrativa di Bassani nella Spagna franchista: traduzione e censura*, in *Cento anni di Giorgio Bassani*, a cura di G. Ferroni e C. Gurreri, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019, pp. 489-595 (pp. 498-499).

diversi aspetti si limitò ad una ristrutturazione formale del sistema censorio, che si denominava ora Servicio de Orientación Bibliográfica. Una delle maggiori novità della cosiddetta “Ley Fraga” era la possibilità di consegnare il libro direttamente a deposito. In questo caso si lasciavano due opzioni all’apparato ministeriale: l’approvazione o il sequestro dell’intera tiratura. L’alternativa era invece la “consulta voluntaria”, che differiva dalla precedente “previa” praticamente solo a livello terminologico. Anche nei criteri di autorizzazione si assistette a qualche lieve segnale di maggiore tolleranza<sup>27</sup>.

Questi cambiamenti ebbero qualche riflesso anche sull’opera pavesiana. Il primo effetto fu che negli ultimi anni del decennio ripresero vigore le richieste di traduzione, e vengono pubblicati per la prima volta testi vietati negli anni precedenti. Si registra anche un generalizzato aumento delle tirature (che in precedenza non superavano mai le 3.000 copie e superano ora spesso le diecimila), segnale di un tentativo di espandere Pavese ad un pubblico più diversificato, e non più una nicchia intellettuale<sup>28</sup>.

Nel 1968 Seix Barral inoltrò richiesta per *La playa y otros relatos* in una nuova traduzione di Juan Antonio Masoliver, che includeva tutti i passaggi tagliati undici anni prima. Ripetendo lo stesso titolo e gli stessi racconti, Barral poteva far credere al Servicio che si trattasse di una ristampa del volume approvato nel 1958. È possibile che questa strategia per aggirare la censura riuscì, e che i funzionari non si resero conto di dover esaminare una nuova versione. Nell’*expediente*, infatti, scrissero: “fue autorizada en el exped. 1097/57”. L’opera, presentata a “consulta voluntaria” passò comunque ad un nuovo *lector* (don 20) che lo stesso giorno in cui gli venne consegnato il libro, scrisse un sintetico *informe*: “Narraciones en torno al despertar de los jóvenes en las cuestiones de amoríos y curiosidades sexuales. Aunque no sean del todo inocentes, tampoco llegan a un extremo. Puede publicarse”. Il risultato di questo frettoloso giudizio fu che non si imposero modifiche né tagli e il volume poté essere negli scaffali delle librerie (fu stampato in 12.000 copie) nella sua integrità.

La repressione editoriale, però, non si poteva certo dire conclusa. Il 17 febbraio 1969 anche Destino scelse la “consulta voluntaria” per una raccolta

<sup>27</sup> Sulle novità introdotte dalla legge e le sue ripercussioni sull’editoria si vedano, almeno, G. DUEÑAS, *La Ley de Prensa de Manuel Fraga*, Colombres, Ruedo Ibérico, 1969, pp. 58-128; e G. CISQUELLA - J. L. ERVITI - J. A. SOROLLA, *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona, Anagrama, 2002.

<sup>28</sup> I dati che riportiamo sulle tirature sono quelli indicati nella richiesta al Servicio da parte della casa editrice.

‘problemática’, che includeva *Entre mujeres solas* (la cui importazione era stata vietata nel 1953) ed altri due romanzi inediti in Spagna: *El bello verano* (*La bella estate*) e *El diablo sobre las colinas* (*Il diavolo sulle colline*) in traduzione di García Lecha. Il *lector* n. 29 propose l’approvazione, indicando però passaggi da cassare in ventisette pagine. La Superioridad ridusse ‘solamente’ a dodici i frammenti non tollerabili, tutti riguardanti scene erotiche e allusioni all’omosessualità femminile: otto in *El bello verano* e quattro in *Entre mujeres solas*. Nel primo:

- Mientras se besaban le dijo que el día anterior le había hecho daño hasta gritar, y entonces Guido se comportó mejor con ellas [...]. Ya verás como te pasa. ¿Te hago daño? (p. 85)
- pero Amelia, entonces, le dio un rápido beso en la boca (p. 87).
- Vio a Guido por última vez la noche antes de que él se marchara al pueblo y se dio cuenta de que hacer el amor como a él le gustaba era como una muerte (p. 94).
- Estoy enamorada de ti, le dijo, y Ginía la miró. Pero no puedo besarte. Tengo sífilis (p. 99).
- Se abrió la blusa y se sacó un pecho [...]. Amelia levantó los ojos sin dejar de sostener el pecho con la mano. Entonces besame aquí, le dijo despacio, donde está la inflamación. Se miraron durante un momento; luego, Ginía cerró los ojos y se inclinó sobre el seno. ¡Ah, no!, dijo Amelia, Ya te he besado una vez (p. 100).
- Pero el Señor castiga. Lo que me ha hecho este regalito está peor que él. No se lo diré, dejaré que se quede ciega. ¿Es una mujer?, preguntó en voz baja. Desde hace más de dos meses. Esto es un regalo suyo. Y se tocó la blusa (p. 102).
- Todos se miraron riendo y Amelia se desabrochó la blusa, luego el sostén y mostró las mamas, teniéndoselas entre las dos manos (p. 116).
- Has impresionado a Rodrigues. Quería saber si me gustas (p. 124).

Mentre in *Entre mujeres solas*:

- y sin más ni más le metió la mano por el escote y le sacó una teta (p. 326).
- ¿Qué ha pasado? ¿Os habéis hecho el amor? (p. 366).
- Yo creo -le dije mirando a mi alrededor- que las chicas de los conventos empiezan por hacerse juntas el amor > No lo sé, le dije mirando a mi alrededor (p. 378).
- No... -murmuré- quisiera saber si únicamente te gustan las mujeres (p. 388).

L'8 novembre 1969 la casa editrice dovette consegnare il volume così mutilato a deposito<sup>29</sup>.

Nel 1971 uscirono altri due libri, questa volta depositati senza consulta: l'edizione bilingue dell'*Antología poética*, ancora in traduzione di José Agustín Goytisolo (Plaza & Janés)<sup>30</sup> e *Ciau Masino* (Alianza). La raccolta poetica venne accettata il giorno dopo la richiesta (anche se il censore Eusebio Ceballos Piñas ne sottolineava il “fuerte realismo”), mentre fu più complessa l'autorizzazione del secondo volume. Il *lector* don 20 esprimeva una sorta di impotenza dovuta alla nuova legge, visto che non si poteva più intervenire con cassature puntuali essendo il libro già depositato:

Se trata de una novela de pilletes italianos que se la pasan tratando mundos y cometiendo perrerías. Alguna que otra expresión poco reverente por las cosas santas, al estilo italiano, pero como ya no puede corregirse no hay nada que hacer [...]. Puede publicarse.

La Superioridad optò per una soluzione ‘pilatesca’: il “silencio administrativo”. Non si rispondeva all'editore e non si proibiva né si autorizzava ufficialmente l'opera, ma il Ministero si riservava in qualsiasi momento la possibilità di sequestrare tutte le copie e denunciare l'editore, attribuendogli la responsabilità della stampa. Anche se sotto questa minaccia, Alianza pubblicò *Ciau Masino* con una notevole tiratura di 15.000 esemplari.

Due anni più tardi il Servicio emetteva un'identica *resolución* per i due volumi dell'epistolario (*Cartas 1926-1950*) ancora una volta presentati da Alianza. Il *lector* n. 27 non poneva ostacoli al primo tomo (“no hay nada censurable teniendo además en cuenta que responden a la época en que [Pavese] estaba supervisado por el fascismo”), ma considerava il secondo non del tutto autorizzabile:

<sup>29</sup> *El Bello verano* uscì ancora mutilato come volume singolo per Salvat nel 1971 (questa è la data posta nel frontespizio, anche se la richiesta e l'approvazione del Servicio sono del febbraio dell'anno successivo). Venne ristampato ancora da Destino (1985), da RBA (1996) e da Cátedra (1988). Anche in quest'ultima versione rimane un'incrostazione del complicato *iter* censorio: probabilmente per una svista dell'editore non è presente, infatti, il passaggio del cap. XVI epurato nel 1969: “y mostró las mamas, teniéndoselas entre las dos manos”.

<sup>30</sup> In proposito J. ABAD, *Cesare Pavese en España: “La Antología poética” de 1971*, “Cuadernos de filología italiana”, 7, 2011, pp. 13-20; J. MUÑOZ RIVAS, *Fortuna de Cesare Pavese en la poesía española contemporánea*, “Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas”, 12, 2012, pp. 73-95; e L. COTONER CERDÓ, *José Agustín Goytisolo, traductor*, in *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisolo*, Palma, Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, 2005, pp. 17-37.

[...] las circunstancias políticas e históricas de estas cartas habían cambiado, [Pavese] no se encuentra bajo la presión fascista y la psicosis de guerra y se permite decir que “por fin su situación se ha aclarado, se ha afiliado al Partido Comunista”. Pero no hace más comentario. Sin embargo [...], he encontrado una expresión que no hace plenamente autorizable el libro. Dice que la ha tomado contra los curas, esos “cerdos negros”. Por eso considero que este volumen puede permitirse salir bajo silencio administrativo.

Sempre nel 1973 la stessa casa editrice pubblicò la prima edizione di *Paesi tuoi* tradotto da Ángel Sánchez-Gijón Martínez. Rispetto alla richiesta respinta tredici anni prima si cambiò il titolo in *De tu tierra*. Non è da escludere che anche questo fosse un tentativo di far credere ai funzionari che non ci fosse un antecedente di sospensione per agevolare l'approvazione. Il romanzo, presentato a “consulta voluntaria” (indicando una tiratura di 15.000 copie), fu autorizzato il giorno successivo. Il censore n. 32, a differenza dei *lectores* del 1960, non fa cenno alle ‘immorali’ descrizioni sessuali, ma riduce il testo del “frustrado novelista” a una vicenda sospesa tra costumbrismo e intimismo, che racconta la vita di un “misántropo [...] [que] añora la vida rural así como la soledad”. Un romanzo innocuo e, quindi, pubblicabile. Un ulteriore segnale che i tempi stavano cambiando e quelli della censura erano ormai vicini al tramonto.

## 5. *La fine della dittatura*

La morte di Franco portò all'implosione della dittatura, orfana dell'unico collante che rimaneva del *Nuevo estado* sorto dalla Guerra. Iniziava una nuova fase nella storia spagnola, che, necessariamente, riguardò anche il sistema di controllo editoriale. Nel 1977 cessò di esistere il Ministerio de Información y Turismo, e l'anno successivo l'entrata in vigore della Costituzione sancì la dissoluzione degli apparati del regime. Nonostante ciò, il dipartimento censorio continuò a funzionare, come impermeabile ai cambiamenti sociali e politici che il paese stava vivendo<sup>31</sup>. Fino ai primi anni ottanta le case editrici si sentirono ancora obbligate a inoltrare l'anacronistico permesso di stampa al dipartimento che aveva assunto un altro nuovo nome, più in linea

<sup>31</sup> F. ROJAS CLAROS (*La represión cultural durante la Transición: los últimos libros “prohibidos” (1975-1979)*), “Represura”, 3, 2007, <[http://www.represura.es/represura\\_3\\_mayo\\_2007\\_articulo6.html](http://www.represura.es/represura_3_mayo_2007_articulo6.html)> registra 299 denunce per pubblicazioni nel 1977, numero che diminuì gradualmente nei due anni seguenti per svanire del tutto nel nuovo decennio.

con la nascente democrazia: Dirección General de promoción del libro y de la cinematografía. Servicio de promoción editorial.

Tutti i libri di Pavese sono approvati rapidamente con la semplice annotazione: “No procede adoptar las previsiones del artículo 64 de la Ley de Prensa e Imprenta” e “Requisitos formales completos”<sup>32</sup>. In questi anni vedono la luce testi fino ad allora vietati o mutilati, prime edizioni e numerose ristampe, che registrano un ulteriore aumento delle tirature. Il merito fu soprattutto della catalana Bruguera, che a cavallo dei due decenni stampò gran parte del *corpus* pavesiano in traduzione di Esther Benítez (che già aveva curato le *Cartas* nel 1973). Secondo la Camps, l’operazione fu una “verdadera explosión”, e “corresponde a un intento de difusión entre el gran público [...], que dio innegables resultados”<sup>33</sup>. Nel 1979 uscì così la prima edizione de *Il compagno* (*El camarada*, con titolo modificato rispetto alla richiesta del 1957)<sup>34</sup> e di *El oficio de vivir. El oficio de poeta* (*Il mestiere di vivere*)<sup>35</sup>. Nel 1980 – nel trentennale del suicidio dell’autore – Bruguera stampò altre opere inedite: *Diálogos con Leucó* (*Dialoghi con Leucò*), *Relatos* (*Racconti*) e un volume che racchiudeva due prime edizioni: *La luna y las fogatas* e *Antes que cante el gallo* (*Prima che il gallo canti*)<sup>36</sup>.

L’ultimo *expediente* fu emesso il 30 maggio del 1983: una ristampa del *Diablo sobre las colinas* richiesta da Salvat (7.000 copie). Si chiudeva così, definitivamente, l’epoca della censura: da questo momento il franchismo poteva dirsi davvero concluso perché le case editrici non dovranno più passare per un ufficio ministeriale per diffondere l’opera di Pavese.

<sup>32</sup> La dicitura faceva ancora riferimento alla “Ley Fraga” e, in particolare, al “secuestro a disposición de la autoridad judicial del impreso o publicación delictivos donde quiera que estos se hallaren, así como de sus moldes para evitar la difusión”. Nonostante l’indicazione di un *lector*, tuttavia, non ci sono più né formulari né *informes* da completare.

<sup>33</sup> A. CAMPS, *Traducción* cit., p. 90.

<sup>34</sup> Venne stampato insieme a *De tu tierra*. Il suo successo è testimoniato sia dalla tiratura (10.000) sia dalle ristampe: nel 1980 (116.000) e nel 1982 (15.000).

<sup>35</sup> La tiratura fu di 8.000 copie. Si contano tre ristampe: nel 1979 (5.000) e due nel 1980 (rispettivamente 16.000 e 8.000).

<sup>36</sup> Completano l’elenco della collezione pavesiana di Bruguera *El diablo en las colinas. Entre mujeres solas* (1980, 8.500 copie) e *La playa. Fiestas de agosto* (1980, 8.000) ristampato anche l’anno successivo (53.000).

## 6. Uno sguardo alle traduzioni catalane

Negli anni sessanta Pavese iniziò a diffondersi anche in lingua catalana, proprio mentre in spagnolo subiva una certa flessione. Nonostante non mancarono proibizioni e tagli, le maglie del Servizio sembrano un po' più penetrabili: i libri in catalano, infatti, avevano una circolazione minore, e quindi nell'ottica del regime potevano sembrare 'pericolosi'. A ciò si aggiunge l'intraprendenza di alcune case editrici, ed in particolare Proa e la neonata Edicions 62, che stimolarono le traduzioni dei grandi autori della letteratura contemporanea<sup>37</sup>.

Fu Proa ad avanzare le prime richieste: il 17 settembre 1964 inviava congiuntamente le *solicitud*es per *Entre dones soles* (*Tra donne sole*), *El bell estiu* (*La bella estate*) e *Abans que canti el gall* (*Prima che il gallo canti*). I tre romanzi furono autorizzati e i primi due in versione integrale, a differenza della traduzione spagnola del 1969. Nonostante ciò, la casa editrice – evidentemente per problemi estranei alla censura – li pubblicò solo diversi anni dopo, mentre *Abans que canti el gall* non vide mai la luce<sup>38</sup>.

Anche Edicions 62 presentò contemporaneamente due richieste nel 1964: *La luna e i falò* e *Il compagno*. *La lluna i les fogueres* venne approvato e la traduzione, ultimata l'anno successivo, costituì il primo romanzo di Pavese in catalano. Al contrario fu proibito *El company*, che aveva subito la stessa sorte in spagnolo nel 1957. Il *lector* Petrovici motivò così la decisione:

<sup>37</sup> Edicions 62 fu diretta da Josep Castellet, che ideò nel 1965 la collana "El Balanci". In questa, oltre a Pavese, furono tradotti "alcuni tra i più significativi scrittori italiani del dopoguerra [...]: Vittorini, Pasolini e Calvino" (F. LUTI, *El Castellet italiano*, "Cuadernos hispanoamericanos", 774, 2014 pp. 275-290; p. 277). Sull'impegno della casa editrice contro la censura si vedano P. GODAYOL, *Josep Maria Castellet, editor de autoras feministes traductadas*, "Trans. Revista de traductologia", 20, 2016, pp. 87-100; e F. VALLVERDÚ, *La traducció i la censura franquista: la meua experiència a Edicions 62*, "Quaderns. Revista de traducció", 20, 2013, pp. 9-16.

<sup>38</sup> Stando ai cataloghi e alle liste stilate da A. Camps, la prima edizione di *El bell estiu* uscì nel 1967. Per l'approvazione erano stati necessari tre *informes*, rispettivamente di Petrovici, Manuel Pinés (?) e Javier Dieta. *Entre dones soles*, invece, fu stampato nel 1980. I *lectores* furono prima Petrovici e poi Javier Dieta, gli stessi che giudicarono anche *Abans que canti el gall*. Nei tre *expedientes* si rimarca che i volumi italiani erano di Einaudi, ma non pare che questa annotazione sia la causa del ritardo nella stampa o della mancata pubblicazione del terzo, visto che in tutti la firma del Director General, che decretava la fine del processo di autorizzazione, è posta già nel 1964.

La novela [...] por su contenido total es de tendencia comunista. El autor, Cesare Pavese, trabaja en la editorial de Einaudi, –que ha publicado la obra en italiano. Teniendo un carácter puramente antifascista, el personaje principal se muestra gran partidario de los rojos españoles. También hay muchas descripciones enfáticas, sensuales, que consideramos contra la moral [...]. En consecuencia, opinamos que la obra: NO PUEDE AUTORIZARSE.

Il censore sembra ignorare che Pavese non poteva più lavorare per la casa editrice, essendo morto quattordici anni prima. Ad ogni modo, il veto all'editore torinese e, soprattutto, le descrizioni sensuali e i riferimenti alla Guerra – esattamente le stesse argomentazioni di sette anni prima – spinsero la Superioridad a vietare il romanzo. La casa editrice lo ripresentò a “consulta voluntaria” nel 1967. Furono necessari altri tre *informes*: nel primo il *lector* don 16 proponeva la *denegación* per ragioni politiche<sup>39</sup>, mentre nel secondo Petrovici questa volta optò per l'autorizzazione con soppressioni in “algunos párrafos [...] donde se encuentran afirmaciones falsas sobre la guerra civil española y sobre la burguesía”. Antonio Iglesias Laguna firmò il terzo e decisivo *informe*; anche se con un tono sarcastico, acconsentiva alla stampa<sup>40</sup>:

Novela gris y monótona que lo mismo podría terminar en el capítulo primero que en el último. Intenta ser una apología de la “Resistencia” italiana pero esta resistencia tiene muy poca chispa [...]. El libro produce una impresión triste y hace sonreír. Se saca de consecuencia de que los comunistas italianos

<sup>39</sup> “Pertenece la obra al género neorrealista [...]. El elemento puramente literario es predominante, pero la novela va cobrando poco a poco sentido político, hasta terminar siendo un retrato del ambiente italiano y de la oposición al régimen en los años que precedieron a la segunda guerra mundial, y concretamente durante la guerra española, a juzgar por las alusiones, en alguna ocasión desagradables, que se hacen a ella. Cabe señalar también que aunque abundan las escenas amorosas, están estas exentas de erotismo o pornografía. La novela corresponde a la época tíbiamente comunista del autor, aunque la palabra comunista no aparece en ninguna parte, caracterizándose a los personajes como “rojos”, sin duda por sus simpatías hacia el bando homónimo. Aun reconociendo que en esta obra no se hace la apología ni se menciona expresamente ningún grupo político determinado, resulta claro por el tono demagógico de algunos diálogos, las alusiones denigratorias a la guerra española, el ambiente y los métodos de agitación y propaganda que emplean sus personajes, que corresponden a un grupo de filiación política bien definida y que desgraciadamente no han perdido actualidad, por lo que pudieran servir de incitación o inclinar a establecer paralelismo con la circunstancia española”.

<sup>40</sup> Sulla fitta attività censoria del critico e romanziere Laguna si veda F. LARRAZ, *Letricidio* cit., p. 90; tra i vari *informes* da lui firmati segnaliamo quelli sull'opera di Sender e Max Aub (pp. 298-304).

eran unos señores más interesados por comer y beber, por charlar y pasear, que no por hacer algo práctico en favor de sus ideas. Dan la impresión de tener un miedo cerval al fascismo. A este, claro, se le pone en la picota, se habla de persecuciones y torturas; pero estas se reducen, en la cárcel, a alguna bofetada que otra [...]. El tono voluntariamente reconcentrado e inane del relato acredita al novelista pero demuestra también que, en el fondo, no tiene nada que decir. Quiere hacer una novela con comunistas como héroes y resultan pelagatos. PUEDE AUTORIZARSE.

La *resolució*n fu di approvazione con tagli e allora il 30 novembre del 1967 – a quasi nove mesi dalla richiesta – Edicions 62 dovette depositare il romanzo con queste sei soppressioni:

- *D'Espanya, se'n riuen > D'Espanya?* (p. 156);
- *Hi havia mutilats dels nostres [...] que l'enemic rematava. N'he vistots amb els ulls arrencats* (p. 157);
- *A Espanya he vist intel·lectuals que feien les mateixes bestieses que els altres* (p. 165);
- *Els burgesos defensen la taula parada i la butxaca plena. Estan disposats a acabar amb la meitat de la terra, a assassinar els infants, per no perdre el pinso i el fuet. Pots estar segur que arribaran fins a Itàlia, actuaran encara que sigui en contra de Déu o de sa mare* (p. 167);
- *Què és el marxisme sinó això: veure les coses com són i actuar en consqüència* (p. 167);
- *No hem de deixar que esclati una altra guerra. Seria una altra Espanya* (p. 172).

Nonostante le mutilazioni, *El Company* venne stampato dodici anni prima rispetto alla versione spagnola<sup>41</sup>. Non fu l'unico caso: quindici anni separano la versione catalana di *La luna e i falò* e quattro quella di *Il diavolo sulle colline* (*El diable als turons*, Proa, 1965) dalle rispettive traduzioni spagnole. Per il secondo romanzo, tuttavia, la pratica durò quasi due anni, e si concluse con la soppressione di due passi, ritenuti offensivi alla religione, e di una frase del prologo (“més fort que mai gràcies al tornaveu soviètic, de les doctrines de Marx”)<sup>42</sup>. Infine, anche *Paesi tuoi* (*La teva terra*, Edicions 62, 1968), *Il mestie-*

<sup>41</sup> Il romanzo fu poi ristampato, con le stesse cassature, nel 1970 e nel 1975. La tiratura aumentò da 1.500 copie a, rispettivamente, 5.000 e 3.500.

<sup>42</sup> Questi i passaggi che non sono tradotti in catalano (pp. 64 e 108): “La religione è una vecchia bottega” (p. 48 dell'edizione di Einaudi del 1962, quella usata dai censori); e “In chiesa, – disse Pieretto, – vanno quelli che non credono in Dio. – Non mi dirà che l'arciprete crede in Dio, – dichiarò, – con quella faccia” (p. 89). Va sottolineato che non vennero restitui-

*re di vivere* (*L'Ofici de viure*, Anagrama, 1969) e *Lavorare stanca* (*Treballar cansa*, Curial, 1978) furono accessibili prima al lettore catalano che a quello spagnolo, rispettivamente di cinque, dieci e quaranta anni (stando ai cataloghi, infatti, *Trabajar cansa* uscì come volume autonomo solo nel 2018 per Visor)<sup>43</sup>.

## Conclusioni

Questo percorso di oltre tre decenni di repressione editoriale ha mostrato innanzitutto che la censura franchista fu un organo arbitrario, mutevole nel tempo e incoerente, come testimonia la disparità delle *resoluciones* a seconda che si trattasse di una traduzione spagnola o catalana.

La censura dell'opera di Pavese offre anche un vasto campionario dei rischi a cui poteva andare incontro la pubblicazione di un autore che – tornando alle iniziali parole di Vigorelli – non godeva del “permesso dei superiori”. Il Servizio, infatti, fomentò l'autocensura di case editrici e agenti letterari, vietò l'importazione e la stampa ad alcuni dei suoi romanzi più famosi e, infine, ne mutilò altri. Il risultato fu che l'opera di Pavese giunse in Spagna con decenni di ritardo rispetto al resto d'Europa e al Sudamerica. Solo dopo la fine della dittatura il lettore spagnolo riuscì ad averne accesso senza le limitazioni e i veti dei decenni precedenti. Ma alla soglia degli anni ottanta i suoi scritti non erano più lo specchio di uno spaccato storico, né l'emblema del gusto estetico innovatore che tanto apprezzarono gli autori della *Generación del medio siglo*. A decenni di distanza dall'originale e in un contesto storico e letterario totalmente mutato, Pavese non poteva più essere un modello né poetico né militante. L'immissione nel mercato del suo *corpus* per un pubblico sempre più vasto assumeva allora il sapore del ‘riscatto’ di un classico del passato, nasceva dalla volontà di recuperare il tempo perduto che la dittatura, attraverso i suoi apparati, aveva imposto.

iti nella ristampa del 2000 (in cui non figura il prologo).

<sup>43</sup> Per ciascuno dei tre volumi si emise un solo *informe*. Il censore n. 36, nonostante la segnalazione della consueta “*crudeza*”, esprimeva il suo apprezzamento per *La teva terra*: “La novela, aunque cruda, es siempre mesurada en la expresión y está escrita con gran economía verbal. Una pequeña obra maestra”. Anche per *L'Ofici de viure* il censore n. 13 si decantò per l'approvazione, seppur con qualche leggero dubbio: “a veces aparece algún pensamiento algo fuerte, pero no hay nada escandaloso” (n. 13) e parole simili espresse il n. 17 per *Treballar cansa*: “es una especie de angustia vital lo que acongoja al hombre y tan solo encuentra una cierta evasión en el sexo. Sin inconvenientes graves para su publicación. No contiene pasajes pornográficos”.

## Appendice

*Expedientes su Cesare Pavese conservati all'AGA*<sup>44</sup>.

In spagnolo

<b>Titolo-Casa editrice</b>	<b>Expediente-collocazione</b>	<b>Apertura-chiusura expediente: resolución</b>
<i>La luna y las fogatas</i> (De Oteyza y García, importazione ed. Buenos Aires, Losada, 1952)	6034/52 - 21/10105	21/11/1952 - 16/12/1952: <i>Autorizada</i>
<i>Entre mujeres solas</i> (E.D.H.A.S.A., importazione ed. Buenos Aires, Sur, 1952)	578/53 - 21/10181	4/2/1953 - 23/2/1953: <i>Suspendida</i>
<i>Entre mujeres solas</i> (Iber-Amer S.A., importazione ed. Buenos Aires, Sur, 1952)	3118/53 - 21/10319	19/5/1953 - 22/5/1953: <i>Suspendida</i>
<i>El compañero</i> (Seix Barral)	1096/57 - 21/11635	6/3/1957 - 21/5/1957: <i>Denegado</i>
<i>La playa y otros relatos</i> (Seix Barral)	1097/57 - 21/11635	6/3/1957 - 6/3/1958: <i>Autorizado</i>
<i>Feria d'agosto</i> ( <i>La playa y otros relatos</i> ) (Seix Barral)	5821/57 - 21/11867	12/12/1957 - 31/12/1957: <i>Autorizado</i>
<i>Pueblos tuyos</i> (Antonio López González)	1332/60 - 21/12699	11/3/1960 - 5/4/1960: <i>Denegado</i>
<i>Veinte poemas</i> (La Isla de los Ratonés)	7099/61 - 21/13670	5/12/1961 - 20/12/1961: <i>Autorizado</i>

<sup>44</sup> Non sono presenti gli *expedientes* di alcuni volumi che segnala A. CAMPS (*Traducción y crítica* cit., pp. 102-103): la seconda edizione di *El bello verano*, *El diablo sobre las colinas*. *Entre mujeres solas* (Destino, 1970) e *El diablo sobre las colinas* (Salvat, 1971). Si suppone che siano andati dispersi o non siano stati catalogati. Meno rilevante è la lacuna di ristampe degli anni ottanta: *De tu tierra* (Bruguera, 1982) e *La playa* (Bruguera, 1982).

<i>La playa y otros relatos</i> (Seix Barral)	1479/68 - 21/18769	20/2/1968 - 23/2/1968: <i>Autorizado</i>
<i>El bello verano. El diablo sobre las colinas. Entre mujeres solas</i> (Destino)	2274/69 - 66/2704	17/2/1969 - 11/11/1969 <i>Autorizado con tachaduras</i>
<i>Ciau Masino</i> (Alianza)	4472/71 - 73/0835	30/4/1971 - 5/5/1971: <i>Silencio administrativo</i>
<i>La playa y otros relatos</i> (Seix Barral)	1609/71 - 73/0602	16/2/1971 - 17/2/1971: <i>Autorizado</i>
<i>Antología poética</i> (Plaza & Janés)	5074/71 - 73/0877	17/5/1971 - 19/5/1971: <i>Autorizado</i>
<i>El bello verano</i> (Salvat)	1920/72 - 73/1621	14/2/1972 - 15/2/1972: <i>Autorizado</i>
<i>De tu tierra</i> (Alianza)	816/73 - 73/2739	19/1/1973 - 20/1/1973: <i>Autorizado</i>
<i>Cartas 1926-1950</i> (Alianza)	12239/73 e 12240/73 - 73/3578	3/11/1973 - 8/11/1973: <i>Silencio administrativo</i>
<i>La playa y otros relatos</i> (Seix Barral)	4473/75 - 73/4791	21/4/1975 - 22/4/1975: <i>Autorizado</i>
<i>El oficio de vivir. El oficio de poeta</i> (Bruguera)	4460/79 - 73/6934	27/4/1979 - 30/4/1979: <i>Autorizado</i>
<i>El oficio de vivir. El oficio de poeta</i> (Bruguera)	5617/79 - 73/6960	30/5/1979 - 31/5/1979: <i>Autorizado</i>
<i>De tu tierra. El camarada</i> (Bruguera)	7867/80 - 73/7313	18/7/1979 - 19/7/1979: <i>Autorizado</i>
<i>De tu tierra. El camarada</i> (Bruguera)	10782/79 - 73/7076	2/11/1979 - 6/11/1979: <i>Autorizado</i>
<i>El oficio de vivir. El oficio de poeta</i> (Bruguera)	2549/80 - 73/7188	29/2/1980 - 3/3/1980: <i>Autorizado</i>
<i>La playa. Fiestas de agosto</i> (Bruguera)	3381/80 - 73/7208	21/3/1980 - 24/3/1980: <i>Autorizado</i>

<i>Antología poética</i> (Plaza & Janés)	4882/80 - 73/7241	5/5/1980 - 6/5/1980: <i>Autorizado</i>
<i>Diálogos con Leucó. El hermoso verano</i> (Bruguera)	8234/80 - 73/7323	30/7/1980 - 1/8/1980: <i>Autorizado</i>
<i>El diablo en las colinas. Entre mujeres solas</i> (Bruguera)	9868/80 - 73/7359	26/9/1980 - 30/9/1980: <i>Autorizado</i>
<i>El oficio de vivir. El oficio de poeta</i> (Bruguera)	10641/80 - 73/7375	17/10/1980 - 20/10/1980: <i>Autorizado</i>
<i>Antes que cante el gallo. La luna y las fogatas</i> (Bruguera)	743/81 - 73/8121	23/1/1981 - 27/1/1981: <i>Autorizado</i>
<i>La playa. Fiestas de agosto</i> (Bruguera)	4258/81 - 73/7523	24/4/1981 - 27/4/1981: <i>Autorizado</i>
<i>Ciau Masino</i> (Alianza)	5437/81 - 73/7554	20/5/1981 - 22/5/1981: <i>Autorizado</i>
<i>Relatos</i> (Bruguera)	12439/81 - 73/7719	26/11/1981 - 30/11/1981: <i>Autorizado</i>
<i>El oficio de vivir. El oficio de poeta</i> (Bruguera)	12769/81 - 73/7725	4/12/1981 - 7/12/1981: <i>Autorizado</i>
<i>De tu tierra. El camarada</i> (Bruguera)	648/82 - 73/7774	22/1/1982 - 25/1/1982: <i>Autorizado</i>
<i>El diablo sobre las colinas</i> (Salvat)	2732/83 - 73/8121	30/5/1983 - 31/5/1983: <i>Autorizado</i>

In catalano

<b>Titolo-Casa editrice</b>	<b>Expediente-collocazione</b>	<b>Apertura-chiusura expediente: resolución</b>
<i>El bell estiu</i> (Proa)	5421/64 - 21/15495	17/9/1964 - 14/10/1964: <i>Autorizado</i>
<i>Entre dones soles</i> (Proa)	5420/64 - 21/15495	17/9/1964 - 9/10/1964: <i>Autorizado</i>
<i>Abans que canti el gall</i> (Proa)	5419-64 - 21/15494	17/9/1964 - 16/10/1964: <i>Autorizado</i>
<i>El diable als turons</i> (Proa)	5418/64 - 21/15494	17/9/1964 - 12/1/1966: <i>Autorizado con tachaduras</i>
<i>El company</i> (Edicions 62)	7289/64 - 21/15723	7/12/1964 - 23/12/1964: <i>Denegado</i>
<i>La lluna i les fogueres</i> (Edicions 62)	7290/64 - 21/15723	7/12/1964 - 9/12/1965: <i>Autorizado</i>
<i>El company</i> (Edicions 62)	1490/67 - 21/17947	22/2/1967 - 1/12/1967: <i>Autorizado con tachaduras</i>
<i>La teva terra</i> (Edicions 62)	4377/67 - 21/18173	27/5/1967 - 15/7/1968: <i>Autorizado</i>
<i>L'ofici de viure</i> (Anagra- ma)	2010/69 - 66/2654	11/2/1969 - 18/4/1969: <i>Autorizado</i>
<i>El company</i> (Edicions 62)	13037/75 - 73/5191	1/12/1975 - 2/12/1975: <i>Autorizado</i>
<i>La luna i les fogueres</i> (Edi- cions 62)	1163/78 - 73/6465	27/1/1978 - 30/1/1978: <i>Autorizado</i>
<i>Treballar cansa</i> (Curial)	2069/78 - 73/6495	9/2/1978 - 22/2/1978: <i>Autorizado</i>
<i>El company</i> (Edicions 62)	7288/78 - 73/6648	23/6/1978 - 26/6/1978: <i>Autorizado</i>

# LETRICIDIO ESPAÑOL



*Censura y novela española durante el franquismo*

FERNANDO LARRAZ

EDICIONES TREA

## Las razones del vigilante

Instalados en nuestro contexto político europeo del siglo XXI, alumbrados por la razón democrática, resulta difícilmente justificable la negación de la libertad de expresión y causa escándalo saber que ha habido y hay espacios donde se practica la censura de prensa y de imprenta. Desde esta óptica se asume que la censura carece de argumentos aceptables que respalden su aplicación y que su única causa real es el deseo de los tiranos de alcanzar el poder y mantenerse en él salvaguardándose de la crítica y de la duda sobre la legitimidad de los discursos en los que sustentan su posición. ¿Acaso es posible defender racionalmente que un Estado recurra a la proscripción de la libertad de expresión? ¿Cabe negar la libertad de expresión como pilar fundamental no solo de un Estado democrático o de la creación literaria, sino de un entorno social vivible? ¿Qué tipo de sociedad se instituye cuando sus élites intelectuales reconocen la conveniencia de la censura en razón del bien de la nación?

En realidad, la historia de estas preguntas arranca con la Ilustración europea del siglo XVIII, origen del humanismo moderno, y con el particular hallazgo de la libertad de pensamiento y expresión. Inherente a este descubrimiento es la República de las Letras, expresión con la que se nombró a ese naciente ámbito público al que el uso de la razón había otorgado un estatuto autónomo respecto de la obediencia debida al Estado y a la Iglesia y a sus respectivos códigos de comportamiento, cuyos miembros no habitaban el espacio abstracto del pensamiento, sino que formaban una red de intercambio cultural libre de todo control político. Ya desde el siglo XVI insignes defensores de la libertad de conciencia frente a los poderes religiosos o civiles, como Tomás Moro, Erasmo, Locke y Spinoza, habían comenzado a sentar las bases del ejercicio de la razón libre de los cotos del poder. Pero es en el siglo de las luces cuando Diderot, Rousseau, Voltaire y Montesquieu defienden la libre confrontación de ideas y reflexiones ya no solo por ser un derecho del ser humano ilustrado sino como instrumento para la estabilidad de los Estados y aun para su cohesión nacional. Racionalismo, autonomía del individuo, dialéctica y cosmopolitismo son elementos

propios del pensamiento racionalista que constituyen el envés de la ideología franquista, fundamentada en el tradicionalismo, el dogmatismo, el autoritarismo (o totalitarismo) y el nacionalismo.

Hasta ese siglo XVIII la censura fue en Europa poco menos que un elemento indiscutido de control de la comunicación cultural, una prerrogativa de las autoridades que emanaba de la ideología del Antiguo Régimen. La Iglesia católica y los Estados monárquicos habían garantizado la integridad civil y religiosa controlando y reprimiendo la difusión de ideas, particularmente a partir de la generalización de la imprenta. El Quinto Concilio de Letrán, celebrado entre 1512 y 1517, sancionaba una práctica ya extendida: la obligación de que cualquier obra impresa fuera antes autorizada por la Iglesia en todo el imperio de la cristiandad. En España, de hecho, la norma introducida por los Reyes Católicos en 1502 vedaba la impresión de cualquier obra sin el permiso de la autoridad civil o religiosa, a la que se instaba a «que prohíban el que se impriman las que fueren apócrifas, supersticiosas y reprobadas; que traten de cosas varias y sin provecho».<sup>25</sup> Felipe II dio un paso más en la institucionalización de la censura previa al ordenar que todo libro impreso o introducido en España llevara una Real Licencia a fin de impedir la difusión de aquellos libros que cautivaban a los lectores «sembrando con cautela y disimulación en ellos sus errores» para, aprovechándose de su inocencia, «derramar e imprimir en el corazón de los súbditos y naturales de estos Reinos, que por la gracia de Dios son tan católicos cristianos, sus herejías y falsas opiniones».<sup>26</sup> Poco después la Inquisición comenzó a publicar anualmente su catálogo de «libros reprobados», que eran los que contenían herejías, anticipándose al primer catálogo de libros condenados publicado por la Iglesia católica, en 1559, antecedente de su *Index Librorum Prohibitorum*.

En 1789, la *Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano* francesa y la *Bill of Rights* de los Estados Unidos, con apenas un mes de diferencia, declararon respectivamente que «la libre comunicación de pensamientos y de opiniones es uno de los derechos más preciosos del hombre; en consecuencia, todo ciudadano puede hablar, escribir e imprimir libremente» y que «el Congreso no hará ninguna ley que [...] limite la libertad de expresión o de prensa», respectivamente. Con ello se daba fuerza de ley a una de las ambiciones más importantes del siglo de las luces: el ejercicio de la conciencia pública, elaborada mediante el uso de la razón por los intelectuales, que se erige como una fuerza que debe ser respetada por los poderes públicos. La libertad de prensa aparece consignada por primera vez en España en la Constitución de 1812 (vigente hasta 1814 y, luego, de 1820 hasta 1823). Se trata de la primera derogación de

<sup>25</sup> José Eugenio de Eguizábal, *Apuntes para una historia de la legislación española sobre imprenta desde el año 1480 al presente*. Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1873, p. 7.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 9.

la censura previa, prevista en el artículo 371, según el cual «todos los españoles tienen libertad de escribir, imprimir y publicar sus ideas políticas sin necesidad de licencia, revisión o aprobación alguna anterior a la publicación, bajo las restricciones y responsabilidad que establezcan las leyes». Este derecho fue corroborado en 1931 por la Constitución de la II República, en cuyo artículo 34 quedaba estipulado que «toda persona tiene derecho a emitir libremente sus ideas y opiniones, valiéndose de cualquier medio de difusión, sin sujetarse a la previa censura. En ningún caso podrá recogerse la edición de libros o periódicos sino en virtud de mandamiento de juez competente».

Fascistas (falangistas) y conservadores (monárquicos, católicos, carlistas), las dos familias aglutinadoras más importantes que apoyaron el establecimiento del nuevo régimen en España, coincidían en preconizar la vuelta a un estadio premoderno anterior al liberalismo que conjurara el riesgo de disolución nacional que, desde su punto de vista, conllevaba la existencia de una esfera de debate público. Ambos grupos se complementaron en esta determinación y sus respectivas particularidades ideológicas dieron forma las dos direcciones de la censura española: los falangistas garantizaron el monismo político mediante el mantenimiento de una serie de caracteres axiológicos inatacables y la defensa cerrada ante cualquier ataque literario al que pudieran verse sometidos Ejército, Gobierno o Nación. El carácter clerical de la censura franquista, por otra parte, previno contra las reprobaciones a la institución eclesial y sus ministros pero sobre todo contribuyó a salvaguardar un puritanismo moral observado a rajatabla.

La crítica al fatídico siglo XVIII, génesis de la decadencia europea y española según los discursos predominantes del primer franquismo, es común a todas las ramas del fascismo y también al nacionalcatolicismo. La clave de estas críticas es el recelo que a toda idea autoritaria y totalitaria le despiertan las esferas intermedias de opinión entre el individuo y el Estado —lo que Jürgen Habermas ha llamado *la esfera pública política*— así como el hecho de que incluso la autoridad política o religiosa y los fundamentos de la moral establecida sean susceptibles de crítica y debate. Ante este riesgo, el poder asume la función de recuperar el monopolio de la crítica y la censura sobre los productos literarios e invadir la República de las Letras acabando así con su independencia. Todo ello es consecuente con la idea de un Estado corporativo fascista o de una comunidad católica y premoderna en el caso de los tradicionalistas, modelos sociales que, en realidad, son reverso y anverso de una misma moneda: instaurar en España una única comunidad de pensamiento, de expresión literaria y de ideas en la que se aborte todo atisbo de individualidad.

No hubo por tanto discrepancias teóricas acerca de la institucionalización de la censura. Las ideologías sustentadoras del franquismo conllevaban la certeza de que la Ilustración y sus proclamaciones de los derechos del hombre contradecían las características propias de un Estado hispano y, por tanto, católico. Estas ideas nutren la

particular idiosincrasia del nacionalismo español del siglo XX, marcadamente antiliberal. Desde finales del siglo XIX las derechas lo han interiorizado y hacen causa a su favor: el antiliberalismo está en las ideas de Balmes, Menéndez Pelayo y Vázquez de Mella, en el código de legitimación de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, en el pensamiento de su hijo José Antonio y en el grupo germinal de Falange, en la Iglesia católica española, en el grupo de *Acción Española* y en la *Defensa de la Hispanidad* de Ramiro de Maeztu. En este último hallamos escrito que «el daño que han de afrontar las sociedades modernas es la difusión de la mentira, de la calumnia, de la difamación, de la pornografía, de la inmoralidad de toda índole, por agitadores y fanáticos, pervertidos y ambiciosos que se escudan en Sócrates y en Cristo y en Stuart Mill y en todos los mártires de la intolerancia y abogados de la libertad para pregonar sus falsedades». <sup>27</sup> Y, según José Antonio Primo de Rivera, «para un criterio liberal, puede predicarse la inmoralidad, el antipatriotismo, la rebelión... En esto el Estado no se mete, porque ha de admitir que a lo mejor pueden estar en lo cierto los predicadores. [...] ¿Puede imaginarse nada tan tonto?». <sup>28</sup>

Para Falange el patrón en el que se basaba este credo antiliberal era la época mítica del imperio católico, cuya fuerza moral estaba sustentada en la unión de sensibilidades, territorios, religión e ideología en torno a las verdades que emanaban de las jerarquías nacionales que habían recibido la misión de encarnarla. La libertad del individuo debía estar sometida al cumplimiento de un destino colectivo prefigurado en las esencias de la nación y, por tanto, quedaba justificada cualquier represión de la heterodoxia por considerarla un obstáculo para dicho fin. De lo contrario, si el titular de la libertad no era la nación sino el individuo, la debilidad de este lo convertía en un títere a merced de intereses —ideologías, economías, políticas— privados que comprometerían la unidad nacional. Para los ultramontanos, por su parte, se trataba de restablecer principios de autoridad que garantizaran una estabilidad social asentada sobre unas castas tradicionales de poder y evitaran el riesgo de subversión. Al mismo tiempo el liberalismo era visto por la Iglesia católica como una amenaza contra su poder y sus privilegios públicos en España así como la intromisión, en igualdad de derechos, del laicismo, de otros códigos de moral privada y de otros cultos. La restauración de la teocracia, con un Gobierno cuya autoridad emanaba directamente de la gracia de Dios en coalición con la casta jerárquica de la Iglesia católica, era pues inconciliable con ningún principio liberal.

Falangismo y nacionalcatolicismo coincidían, en definitiva y con matices diversos, en un pensamiento nacionalista que incluía dos axiomas principales: primero, el si-

<sup>27</sup> Ramiro de Maeztu, *Defensa de la hispanidad*. Madrid, Rialp, 2001, p. 145.

<sup>28</sup> José Antonio Primo de Rivera, *Obras completas*. Madrid, Publicaciones de la Dirección General de Propaganda, 1949, p. 696.

glo XVIII había supuesto la crisis de la vocación imperial española a causa, entre otras, de la permisividad con que las ideas extranjeras de la Ilustración habían pervertido las señas de identidad nacionales; y segundo, estas señas de identidad eran unívocas y no admitían discrepancias, por lo que cualquier pluralidad establecía una dialéctica antinacional que era preciso cortar de raíz. La doctrina sobre la censura es resultado de puntos en común entre la antropología católica y la antropología fascista. Para la primera, el ser humano es bueno por naturaleza, pero hay una inclinación instintiva hacia el mal que, por sí solos, algunos individuos son incapaces de vencer: necesitan la iluminación divina y el magisterio de la Iglesia. Para conseguir la comunidad de Dios en la tierra es preciso impedir la propagación de estas tentaciones, posibilidad que solo las estructuras de un Estado autoritario pueden brindar a la doctrina católica. En cuanto a la antropología fascista, esta supone que la esencia del hombre no está en la libertad individual, sino en su sometimiento al destino y la idiosincrasia de una raza o nación cuya realización está por cumplir. Este objetivo debe prevalecer por encima de intereses y singularidades privadas.

La censura entra pues como una derivación práctica del principio restaurador que enarboló el ejército golpista el 18 de julio de 1936 y que implicaba, en consonancia con estas ideas, la negación de otras conquistas del liberalismo moderno, como la pluralidad de partidos políticos y el sufragio, la libertad religiosa y la aconfesionalidad del Estado, el constitucionalismo, el parlamentarismo, la representación sindical, etcétera. De acuerdo con su lógica política, la censura vendría a ser una forma de violencia fría necesaria para perpetuar la victoria de las armas en abril de 1939, para terminar de apagar los rescoldos ideológicos que quedaban de los campos de batalla y para instaurar una moral pública uniforme.

La vigilancia censoria era considerada, por tanto, un elemento axial en la política cultural franquista. Se fundamentaba «este acuerdo superior en cuanto ha representado para el sistema liberal y su monstruosa libertad de imprenta, la formación de las masas, que guiadas por pseudo-filósofos, liberaloides, masones y comunistas, y toda clase de ladrones de honra humana, llevaron a la España sagrada a la ecatombe [sic] del 18 de julio de 1936», según puede leerse en la carta fechada el día 31 de diciembre de 1942, del Secretario General de Propaganda a la Junta de compras para que autoricen el gasto correspondiente a la adquisición e impresión de fichas para elaborar un *Índice de libros prohibidos*.<sup>29</sup> Las posiciones quedan claras: frente al principio democrático de la construcción nacional mediante el fortalecimiento de una opinión pública capaz de dar orientación y sentido al poder estatal, se erige el principio autoritario de los conservadores y el principio totalitario de los fascistas por los cuales debe existir una suma de verdades y deben proscribirse todos los escritos que las

<sup>29</sup> AGA (03) 49 21/1361.

cuestionen en tanto que «socavan los principios básicos en que se asientan el orden social y la constitución interna de las naciones», según leemos en la introducción a la relación de buenas y malas lecturas elaborada por Garmendia Otaola en 1949.<sup>30</sup>

Nos ayuda a comprender mejor los fundamentos del pensamiento censorio el libro que uno de los censores más prolijos del aparato franquista, el agustino Miguel de la Pinta Llorente, escribió bajo el título *La inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia*. Este ensayo es una apasionada apología de la labor cultural que llevó a cabo el Santo Oficio desde el siglo XVI como defensor de las artes y las letras del humanismo. Tan extraordinario juicio se basa en el derecho de los Estados a preservar la pureza religiosa y, por extensión, de ejercer con celo la labor de censurar las publicaciones para evitar contagios. En una de las primeras páginas del libro leemos ya toda una declaración al respecto:

¿Para qué hablar de los derechos de todo Estado de proscribir los vehículos de expresión de la propaganda inmoral o de la propaganda política, atentatoria, no contra procedimientos y normas ajenos al propio pensar, sino debeladores de la autoridad, de la Moral, de los principios éticos y religiosos que constituyen la base de todo orden social y de la dignidad humana? ¡Intolerancia! Esta intolerancia es vieja en el mundo, y se ejerció en él por todos los Estados y por todas las Instituciones, para evitar la decadencia trágica a donde podía [sic] arrastrar al hombre los detritus de la inmoralidad con todas las escorias y vergüenzas humanas, y para conservar las tradiciones inmortales del espíritu, haciendo aflorar en la Humanidad el mármol y las rosas... No hay mejor golosina para el gusto que el buen libro, ni peor veneno que el libro emponzoñado.<sup>31</sup>

Son muchas las páginas de este carácter en el libro, del que se deduce que la censura franquista estaba animada por el mismo espíritu inquisitorial de los siglos XVI y XVII: la apología de la intolerancia como arma de combate en defensa de la dignidad humana y de las verdades seculares. No podemos evitar reproducir otro fragmento hallado páginas más adelante en el que la censura del Estado franquista se justifica en la gloriosa experiencia histórica del Santo Oficio:

Piénsese simplemente en los estatutos de prensa y en las leyes de censura gubernativa establecidas en las naciones modernas, exigidas para la normalidad y la coherencia políticas de los países en defensa de su propia constitución histórica, de su genio peculiar, y podremos fácilmente hacer la valoración definitiva de la fiscalización eclesiástica, urgida únicamente en nombre del patrimonio sagrado de la fe, sistemáticamente hostilizada.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Antonio Garmendia Otaola, *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral*. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1949, p. XLI.

<sup>31</sup> Miguel de la Pinta Llorente, *La Inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia*. Volumen I. Madrid, Cultura Hispánica, 1953, p. 12.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 12.

En numerosos documentos doctrinarios del primer franquismo se vierten las culpas de la guerra española sobre la contaminación ideológica padecida por los espíritus más cándidos. Estos habrían sido víctimas de un engaño masivo al quedar fascinados por la demagogia de las doctrinas izquierdistas a causa de su insensatez, su miedo, su credulidad y su estulticia. Si el veneno había sido el marxismo, el socialismo y el anarquismo, el vehículo por el que las masas («turba» u «horda» son sustantivos comunes en aquellos años) habían llegado a despeñarse por aquellas ideologías había sido un sistema de libertades que se consideraba demasiado permisivo para ser inocuo. Ahora se planteaba el reto de una regeneración para la que era ineludible mantener al pueblo incontaminado y dejar que, humillado y empobrecido, su visión de la realidad fuera moldeada por los vencedores en una unidad de doctrina. De ahí no solo que se demonizara la libertad de expresión sino que además se patrocinaran valores contrarios a su espíritu, como la jerarquía, el caudillaje, la fe, la obediencia y el dogmatismo. Como consecuencia de todo esto la censura tuvo un carácter social. El objetivo a alcanzar consistía en la plena autarquía de la inteligencia nacional, aquella que permitiría a España encerrarse para gestar sus propias ideas ajena a influencias contaminantes. Con el pretendido fortalecimiento intelectual que se seguiría de aquel proteccionismo, la nación, con formas políticas, económicas y artísticas propias, volvería a contar en el concierto internacional como una potencia con identidad propia. Así, la estrategia de la represión cultural puede verse como un cordón sanitario a la inversa: ya no se trata de cercar el lugar donde se ha producido el brote de una enfermedad contagiosa para prevenir la extensión del mal, sino de proteger a la nación donde se preserva la salud moral para, en el futuro, poder irradiarla al resto del mundo.

«El bien o el mal producido por los escritos es transmisible, duradero y fecundo, y por lo tanto la publicidad equivale a una siembra, de la cual no se podrán esperar frutos distintos de la naturaleza de las semillas depositadas».<sup>33</sup> Lo dice un bibliotecario —presuntamente, un bibliófilo— y sirve de portavoz, tal vez de manera inadvertida, de la máxima del totalitarismo según la cual la cultura está infiltrada de un germen corruptible si se difunde de manera indiscriminada sobre mentes cándidas. Prosiguiendo con la ilustrativa metáfora de la cita anterior, se hacía preciso eliminar «la cizaña de entre los sembrados de buen candel»,<sup>34</sup> según ilustraba Juan Beneyto, instruido admirador de fascismos europeos y por entonces responsable de la censura de libros. El razonamiento es muy básico: no es dable para todos distinguir el mal del bien y sus valores, por lo que generalizar el acceso a un incontrolado espacio de cul-

<sup>33</sup> Javier Sierra Corella, *La censura de libros y papeles en España y los índices y catálogos españoles de los libros prohibidos y expurgados*. Madrid, Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos, 1947, p. 10.

<sup>34</sup> *Arriba (Sí)*, 28 de febrero de 1943, pp. 6 y 9.

tura en el que no existen jerarquías ni una comunidad de intereses supone mistificar lo que antes estaba diferenciado y permitir la entrada de embaucadores que se sirven de los espíritus bobos y malformados para seducirlos con doctrinas del mal bien armadas propagandísticamente. La sociedad era inmadura para asumir por sí misma magisterios ajenos, «pues es cierto que las multitudes piensan o sienten con cerebro y con corazón prestados».<sup>35</sup> Por eso, el principio de autoridad debe prevalecer sobre el debate racional; la razón de Estado sobre la libertad individual; y la estabilidad política sobre la verdad.

Dado que tan concluyentes axiomas estaban ya establecidos y el ejercicio de la libertad intelectual no era asunto susceptible de debate, el Estado franquista asumió enseguida su papel de garante de la defensa de una dogmática esencial y, en consecuencia, se hizo cargo de la misión de permitir exclusivamente la comunicación pública de aquellos mensajes que se ajustaran a la verdad inconcusa e incuestionable. Dicho con palabras prestadas de Alfredo Sánchez Bella, uno de los últimos responsables de la censura, a los pocos días de asumir su cartera ministerial, «ninguna sociedad puede vivir sin dogmas intangibles, por tanto, indiscutibles».<sup>36</sup> Se pretendía abortar, de este modo, la amenaza de «la libertad del error, que en la última centuria cuajó en las libertades de cultos, conciencia y pensamiento, lanzadas e impulsadas por esa formidable catapulta que se llamó libertad de imprenta»,<sup>37</sup> en palabras de un antecesor de Sánchez Bella en el cargo de ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias-Salgado. El régimen (político y religioso) se arrogó mediante la censura la potestad de guardián de conciencias y se erigió a sí mismo en depositario del poder de decisión acerca de toda verdad susceptible de ser publicada, distribuida y leída. Para ello, contaba con una autoridad política y religiosa suficiente y última que los facultaba para filtrar los escritos: «¿es que por encima de toda resistencia de cualquier forma, activa o pasiva, clara o encubierta, una sociedad perfecta como es la Iglesia; una sociedad bien constituida y necesaria, como es el Estado, pueden carecer, a fines ulteriores, de medios convenientes y de criterio superior para distinguir la verdad del error, lo genial y lo original de lo extravagante, lo útil de lo nocivo y lo prudente y adecuado, de lo inoportuno?»<sup>38</sup> se pregunta el bibliófilo convertido en bibliófobo antes citado.

La única libertad de pensamiento admisible consistió en «la independencia frente al error, en la obediencia y en la servidumbre interior y exterior de la verdad»,<sup>39</sup> ver-

<sup>35</sup> Javier Sierra Corella, o. cit., p. 11.

<sup>36</sup> *La Vanguardia Española* (9 de noviembre de 1969), p. 7

<sup>37</sup> Gabriel Arias-Salgado, *Política española de la Información (Volumen I)*. Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1957, p. 106.

<sup>38</sup> Javier Sierra Corella, o. cit., p. 18.

<sup>39</sup> Gabriel Arias-Salgado, o. cit., p. 112.

dad dictada y transmitida de una vez por el Estado y la Iglesia católica: no hay, pues, posibilidad de dialéctica en torno a estas verdades, convertidas en dogmas. Consecuentemente, se proclamó la preeminencia, en España, de «toda la libertad para la verdad; ninguna libertad para el error».<sup>40</sup> El Estado asumía la misión de salvaguardar la salud y la cohesión sociales y solo mediante el ejercicio del monopolio ideológico sobre lo publicado podía ejercer tal servicio: «en una concepción católica de la misión que incumbe al que tutela el bien común desde una tarea de gobierno, la consulta previa no es solo una facultad, sino una obligación jurídica y moral».<sup>41</sup> Dado que se entendía que la vigilancia sobre lo publicado era uno de los pilares de la construcción del nuevo Estado, y no podía evitarse el cumplimiento de esa función, el régimen franquista pretendió revestir a la censura de un carácter burocrático y plenamente despolitizado, como si fuera un servicio público gestionado por las autoridades que nada tenía que ver con la orientación ideológica del Gobierno. Los poderes públicos venían a satisfacer así la «necesidad de una línea clara, que al crearse la unidad de la patria vigile y encauce lo que puede haber de peligroso y vicioso para la idea que se entroniza».<sup>42</sup> Con ello «no se trata de limitar un derecho personal. Se trata, a lo sumo, de urgir la obligación de una institución social, de un servicio público»<sup>43</sup> que debía predominar sobre cualquier pretensión de autonomía de la información o de la expresión literaria, ya que no es posible para un gobierno legítimo hacer dejación de una imposición contenida «en el Derecho Natural, máxime cuando se trata de un Estado católico y del Gobierno de un país íntegramente católico».<sup>44</sup>

Junto a todos estos razonamientos sobre las bondades intrínsecas de la vigilancia de cualquier material impreso, había también argumentos acerca de la coyuntura de excepcional agresividad externa contra los valores políticos de la nación que sirvió de coartada durante los años cuarenta. Era imprescindible, según se repetía en numerosos textos, tener en cuenta el ambiente de hostilidad que venía sufriendo España desde las postrimerías de la guerra mundial —socorrido victimismo apto para ser utilizado como argumento justificativo de un buen número de anormalidades políticas— por su condición de nación victoriosa y por su inequívoca actitud de avanzada contra el comunismo. En medio de tales amenazas urdidas por enemigos tradicionales se preguntan los apologistas de la censura lo siguiente: «¿Es que a raíz de una guerra larga y apasionada y en medio de un mundo hostil se podían abrir las columnas de los diarios españoles a todos los chismes, calumnias, rumores, insidias,

<sup>40</sup> Gabriel Arias-Salgado, o. cit., p. 112.

<sup>41</sup> *El Español*, 331 (1955), pp. 13-14.

<sup>42</sup> Antonio Rumeu de Armas, *Historia de la censura literaria gubernativa en España*. Madrid, Aguilar, 1940, p. 6.

<sup>43</sup> *El Español*, 333 (1955), pp. 9-10.

<sup>44</sup> *El Español*, 289 (1954), pp. 9-10.

medias verdades, omisiones, falsedades y rescoldos rojos y separatistas, armas siempre útiles y siempre manejadas por los enemigos exteriores e interiores de la unidad de la libertad y de la recuperación de España?».<sup>45</sup>

Los ideólogos y propagandistas del franquismo eran conscientes de las refutaciones de toda índole (cultural, política, moral, legal, económica, etcétera) que cabía presentar a la institución censora e intentaron aportar contraargumentos. En primer lugar, se decía, la existencia de tal institución no menoscababa la creación literaria, en tanto que «no existe contraste entre una vigilancia cuidadosa y una actividad literaria fecunda».<sup>46</sup> Por el contrario, la censura podía interpretarse como un engranaje positivo que pretendía «orientar determinados campos de producción».<sup>47</sup> Se apela también al ejemplo histórico, que permite comprobar «cómo contribuyó España a la creación de la ciencia y al progreso universal» de una «manera indirecta o preservativa del error y defensora de la pureza científicoliteraria, contribución realizada por medio de la revisión, examen y alta vigilancia de toda actividad intelectual y de la circulación ordenada, racional, justa y prudente de las obras, libros y papeles».<sup>48</sup> Los investigadores del equipo Límite, que realizaron un estudio sobre censura editorial en España, consignaban la deformación casi grotesca de este argumento, puesto en boca de Carlos Thomas de Carranza, quien había sustituido a Carlos Robles Piquer en la Dirección General de Cultura Popular. En una conversación con el editor Carlos Barral, Thomas de Carranza le explicaba lo siguiente: «Que una cultura humanística se vea perjudicada por la censura es falso. Mire, si no, cómo prosperó la teología en la época de la Contrarreforma a pesar de las prohibiciones».<sup>49</sup> Por último, se aducía en favor de la censura la necesidad de vigilar la proliferación de «pseudopensadores descontentadizos, sedicentes intelectuales»<sup>50</sup> que malograsen el prestigio de la cultura de un país y ocultasen el brillo de los creadores más excelsos. Todos los argumentos a favor de la censura dados en este capítulo y alguna coartada comentada en el anterior están sintetizados en el libro humorístico de Máximo *Carta abierta a la censura*: «a) La censura defiende a la comunidad de los excesos y agresiones de los individuos; b) La censura no ha impedido jamás la creación de una obra de arte; c) La censura es la gran coartada de los tontos y de los impotentes; d) Con censura se escribió el Quijote; e) La censura (y ésta sí que es buena) “mejora el estilo”».<sup>51</sup>

<sup>45</sup> *El Español*, 289 (1954), pp. 9-10.

<sup>46</sup> Juan Beneyto, o. cit.

<sup>47</sup> Juan Beneyto, op. cit.

<sup>48</sup> Javier Sierra Corella, o. cit., p. 9.

<sup>49</sup> Georgina Cisqueña, José Luis Erviti y José Antonio Sorolla, *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-76)*. Barcelona, 1977, p. 39.

<sup>50</sup> Javier Sierra Corella, o. cit., p. 18.

<sup>51</sup> Máximo, *Carta abierta a la censura*. Madrid, Ediciones 99, 1974, pp. 19-20.

Semejantes razones estaban en definitiva encaminadas a concluir que «solo algún pobre escritor, contagiado, desgraciadamente, de un liberalismo trasnochado, podrá ya en lo sucesivo combatir, con apariencias de convencimiento, el ejercicio legal de la censura científica y literaria, como si esta función vital de la sociedad en general fuese una enojosa e injusta intromisión del poder, cercenadora humillante de la inteligencia».<sup>52</sup>

Otra de las refutaciones que se apresuraron a contradecir era la antinomia entre libertad y censura, sobre todo a partir del acercamiento hacia las democracias occidentales que el régimen se vio obligado a ensayar en la década de 1950 y del abandono en las formas del furor antiliberal que caracterizaba los discursos del primer franquismo. Así, se afirmaba que es «realmente inexplicable [...] dar por sentado que “la censura previa” y “la responsable libertad de Prensa” son términos objetivamente contradictorios». Por el contrario, la censura vendría a suponer la armonía definitiva entre «el bien común y la libertad de criterio de cualquier periodista o redactor, impidiendo que prevalezca esta libertad de criterio y de redacción cuando no se ajusta a lo que pide la verdad, la doctrina de la Iglesia o los intereses auténticos de la comunidad, que son a los que se debe, ante todo, el periodista».<sup>53</sup> Incluso con la censura teóricamente derogada tras la Ley de Prensa de 1966, el ministro de Información y Turismo Alfredo Sánchez Bella recordaba que su misión consistía en ser guardián de lo publicable, porque «lo más difícil es fijar las reglas del juego, entender que se ha pasado de un periodo de censura a una libertad, y que esa libertad debe entenderse como tal dentro de un orden. Verá usted: es muy difícil separar la libertad del libertinaje. [...] Este es el juego y en España no estamos muy acostumbrados a él. Durante el último siglo y medio, cuando se ha pretendido la libertad, se han dado auténticos bandazos».<sup>54</sup>

El marco jurídico que el régimen franquista urdió para reglamentar la práctica de la censura y las directrices concretas de su aplicación son datos cardinales para poder dar respuesta a nuestro interrogante acerca de su influjo sobre la creación literaria. De ahí que busquemos en los textos legislativos las reglas del juego que den razón de cómo se ejercía la vigilancia, con qué criterios se aplicaba, quiénes eran sus res-

<sup>52</sup> Javier Sierra Corella, o. cit., p. 17.

<sup>53</sup> *El Español*, 288 (1954), p. 9. Se trata de fragmentos contenidos en uno de los cuatro artículos aparecidos en *El Español* con los que se respondía a un insólito texto del director de la revista *Ecclesia*, en el cual se argüía que «la censura hace perder peso y prestigio; a una campaña de prensa que pretenda recoger un clamor auténticamente popular y sinceramente unánime siempre se le podrá quitar valor en una polémica internacional con solo recordar que la prensa de aquel país está dirigida y que no consta si se trata del eco del pueblo o de una consigna de un ministro. La censura deja malparada la adhesión del país a un Gobierno, la sinceridad de una fe, los valores mismos que con la censura quieren protegerse», Jesús Iribarren, «Cuarto Congreso Internacional de la Prensa Católica. Reflexiones de un participante». *Ecclesia*, 670 (1954), pp. 19-20.

<sup>54</sup> *Gaceta Ilustrada*, 738 (1970), pp. 4-13.

pensables y ante quién debían rendir cuentas, qué base doctrinal sustentaba su existencia..., información de relieve para juzgar la dirección, intención y extensión de la intrusión de la censura editorial sobre el ejercicio literario, así como su coherencia ideológica, los criterios generales y la organización institucional.

El primer dato a tener en cuenta respecto a la legislación en materia de censura editorial es que su práctica estuvo únicamente regida por dos ordenamientos. El primero corresponde a un conjunto de órdenes y disposiciones fechadas durante la guerra y la primera posguerra, entre las que destacan las órdenes del 22 y 29 de abril de 1938. Este marco legal cubre la primera etapa de censura editorial, que se alargó hasta la primavera de 1966, cuando, por iniciativa del ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, se aprobó la ley de Prensa e Imprenta vigente durante el tardofranquismo. Las particularidades de cada uno de estos marcos legales son un reflejo de la evolución del régimen político español a través de su política de comunicación social.

Ya la Junta de Defensa Nacional, en la declaración de guerra en todo el territorio español el 28 de julio de 1936, firmada por su presidente, Miguel Cabanellas, ordenaba la previa censura de cualquier impreso y amenazaba con juicios por procedimiento sumarísimo a quien difundiera por medio de la imprenta principios opuestos a los oficiales: «serán sometidos a previa censura dos ejemplares de todo impreso o documento destinado a la publicidad».<sup>55</sup> La orden dictada por el Gobierno de Burgos el 23 de diciembre de 1936 fue la prueba de que la censura previa no era una medida excepcional debida a la situación bélica, sino que los sublevados pretendían elevarla a regla fundamental de la comunicación social más allá del fin de la contienda. De hecho, en el preámbulo de aquella orden —la primera en la que se hacía explícita la necesidad política de la vigilancia sobre la libertad de prensa— se recordaba que

[...] una de las armas de más eficacia puesta en juego por los enemigos de la Patria ha sido la difusión de la literatura pornográfica y disolvente. La inteligencia dócil de la juventud y la ignorancia de las masas fueron el medio propicio donde se desarrolló el cultivo de las ideas revolucionarias y la triste experiencia de este momento histórico demuestra el éxito del procedimiento elegido por los enemigos de la religión, de la civilización, de la familia y de todos los conceptos en que la sociedad descansa. La enorme gravedad del daño impone un remedio pronto y radical. Se ha vertido mucha sangre y es ya inaplazable la adopción de aquellas medidas represivas y de prevención que aseguren la estabilidad de un nuevo orden jurídico y social y que impidan además la repetición de la tragedia.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> BOE del 30 de julio de 1936. Una extensa recopilación de estos textos legales puede ser consultada en la utilísima página web [www.represa.es](http://www.represa.es), dirigida por José Andrés de Blas, y dedicada a la difusión de estudios acerca de la censura en España.

<sup>56</sup> BOE del 24 de diciembre de 1936.

Este texto reiteraba que para el proyecto nacional de los sublevados la censura no era una medida circunstancial explicable por la coyuntura de guerra, sino que, por el contrario, respondía a la exigencia moral de combatir el ejercicio de libertades individuales y, esencialmente, la de expresión, especificándose que las nuevas autoridades habían asumido la misión de establecer el control y apadrinamiento de «la inteligencia dócil de la juventud y la ignorancia de las masas». Hay en ello una referencia implícita a la política de lectura y difusión cultural que había caracterizado algunos de los empeños más notorios de la República, y en particular de sus ministros Marcelino Domingo y Fernando de los Ríos. Para poner coto a aquella idea democratizadora de la cultura —que se manifestó, en el ámbito público, en Misiones Pedagógicas, bibliotecas populares, planes de alfabetización...; y, en el sector privado, en la creación de colecciones y editoriales de avanzada y de libros populares—, el Estado abogaba por una idea paternalista según la cual no todos los lectores estaban capacitados para comprender correctamente determinadas lecturas y distanciarse críticamente de aquellas que contuvieran falsedades o que incitaran a practicar algún tipo de mal moral o político. Se atribuía a la letra impresa un desmedido potencial disolvente y anticivilizador que había llevado al país al furor iconoclasta contra las verdades de la tradición. La permisividad había sido una de las bazas jugadas por el enemigo, que, con su idea democratizadora y la ayuda de lecturas peligrosas, había favorecido la revolución y el aniquilamiento de las ideas en torno a las cuales se articulaba la nación española. En consecuencia, se ilegalizaba la producción y comercialización de libros contrarios a lo netamente español, que se resumían en la siguiente enumeración: pornográficos, socialistas, comunistas y libertarios, añadiendo sintéticamente que debía prohibirse, en general, todo libro de carácter «disolvente».

La palabra no es inocente. El concepto «disolvente» evoca, claro está, a todo aquello contrario a la doctrina o la costumbre, pero le añade un significado corruptor: disolvente es la idea que se introduce entre aquellas consideradas rectas para crear una amalgama informe que termina por separar, desunir y aniquilar un cuerpo cohesionado de creencias nacionales. La censura se justifica pues en la misión redentora del golpe de Estado del 18 de julio de eliminar aquellos elementos «disolventes» recuperando, como si de un tesoro mancillado se tratara, las purezas de un supuesto pensamiento español originario. Las ideas pornográficas, socialistas, comunistas y anarquistas habrían podido actuar como un disolvente por culpa del derecho a la libre exposición de las ideas. El liberalismo habría sido así el vehículo por el que se habían introducido los elementos nocivos y, por tanto, era necesario atacar tanto a estos elementos nocivos como al medio que los había posibilitado. Coherentemente con el pensamiento fascista, solo en la pureza ideológica es posible identificarse como nación; y la pureza exige, antes de nada, unidad.

Recién iniciado el segundo año de guerra, el Boletín Oficial del Estado recogía el decreto de Creación de la Delegación de Prensa y Propaganda. Su fin era contrarrestar «el envenenamiento moral a que había llegado nuestra Nación, causado por las perniciosas campañas difusoras de doctrinas disolventes, llevadas a cabo en los últimos años, y la más grave y dañosa que realizan en el extranjero agentes rusos al servicio de la revolución comunista». Por este motivo, sigue el preámbulo del decreto, se creaba aquella Delegación «a fin de que se restablezca el imperio de la verdad, divulgando, al mismo tiempo, la gran obra de reconstrucción Nacional que el nuevo Estado ha emprendido». Encontramos en esta justificación teórica los dos aspectos fundamentales de la política cultural franquista: uno restrictivo —evitar la difusión de ideas disolventes y en particular marxistas— y otro expansivo —hacer propaganda de la doctrina y realizaciones del nuevo Estado—. La nueva Delegación dependía de la Secretaría General de Franco. El primer delegado fue el catedrático de la Universidad de Valladolid Vicente Gay Forner,<sup>57</sup> que en abril de 1937 fue sustituido por un militar, Manuel Arias Paz. Cuando se organizó el primer Gobierno del ejército sublevado, ya en Burgos, la censura recayó en el Ministerio de Interior (desde diciembre de 1938, de Gobernación), cuyo titular era el hombre fuerte del Gobierno, Ramón Serrano Súñer. La Delegación de Prensa y Propaganda cambió a subsecretaría y estuvo dirigida sucesivamente por José María Alfaro y Antonio Tovar, falangistas integrados en el círculo de Serrano Súñer. Dentro del organigrama del ministerio se nombró a los dos jefes nacionales que debían difundir las ideas del nuevo Estado según el modelo alemán: el de prensa era José Antonio Giménez Arnau; el de propaganda —y responsable de la censura—, Dionisio Ridruejo. Ridruejo contó con sus camaradas de Falange para las diversas secciones de la Secretaría: Pedro Laín Entralgo para ediciones y Antonio Tovar para radiodifusión antes de ser nombrado subsecretario de prensa y propaganda; Juan Beneyto fue nombrado jefe de censura de libros.

En la misma línea que la orden de diciembre de 1936, pero mucho más explícita en su basamento doctrinal, la ley de Prensa de Serrano Súñer del 22 de abril de 1938 antecedió en poco a la orden del 29 de abril de ese mismo año en la que se oficializaba la censura previa para cualquier documento no periódico que fuera a ser publicado en la España sublevada. En las consideraciones preliminares de la ley de Prensa e Imprenta se establecía que los empeños del bando sublevado consistían en devolver a España «su rango de nación unida, grande y libre de los daños que una libertad entendida al modo democrático había ocasionado a una masa de lectores diariamente envenenada» por los periódicos. Hay una profesión de totalitarismo manifiesta en este texto, según la cual la libertad de prensa e imprenta había generado la multipli-

<sup>57</sup> BOE del 17 de enero de 1937.

cación de concepciones e ideologías y, en definitiva, la división y la dialéctica que habían desgastado la unidad de la nación. Coherentemente, la orden del 29 de abril de 1938 disponía la censura previa para cualquier libro publicado o importado en España y, a causa de las restricciones de papel a las que se veía sometida la industria editorial española, incluía un criterio de excepcional rigor con aquellos libros que, sin contradecir la ortodoxia del régimen naciente, no contribuyeran a su fomento. Pero sobre todo establecía en su artículo segundo que «la presentación de originales para que se autorice su impresión en España se hará indefectiblemente antes de que ésta se verifique, bajo la responsabilidad solidaria de autores y editores». El concepto de «responsabilidad» asociado al de autoría —y al del editor— es una de las muestras más expresivas de la criminalización del acto intelectual que llevó a cabo el franquismo. En su último artículo la orden derogaba toda disposición opuesta a la norma; especialmente, aunque sin mencionarlo, el artículo 34 de la Constitución de 1931.

Este decreto y las órdenes que lo siguieron son el único fundamento de una forma de funcionamiento de la censura que careció de rango de ley hasta 1966. El hecho de que la censura funcionara con una ley emanada de una situación de emergencia bélica en un proyecto de Estado todavía en ciernes fue un elemento especialmente anómalo dentro de la anomalía política general del franquismo, que otorgó una especial arbitrariedad e inseguridad jurídica de las que se beneficiaba el sentido represor de la censura. La orden fue ampliándose en sucesivas disposiciones. Así, por ejemplo, en la del 22 de junio de 1938 se establecía la norma de entrada de libros extranjeros en España y se determinaban algunas exenciones de censura, en casos concretos, de obras de carácter técnico o religioso, y también las editadas por los países amigos —Alemania, Italia y Portugal— a partir del advenimiento de sus respectivos regímenes.

La Sección de Censura, ubicada en Barcelona tras la caída del frente republicano de Cataluña, se trasladó a Madrid tan pronto como las condiciones lo permitieron. A partir del final de la guerra y durante bastantes meses su tarea se centró, sobre todo, en la depuración de fondos de editoriales, bibliotecas y librerías, para lo que recabaron la asistencia del personal de las Cámaras Oficiales del Libro. Los libros requisados eran destruidos. Ante el ingente trabajo que tenían con la revisión de librerías, el Ministerio de Gobernación permitió, a petición de las Cámaras, que cada editor pudiera voluntariamente depurar sus *stocks*, destruyendo los libros cuya circulación había sido prohibida, o bien se les autorizó a que, en el mejor de los casos, intentaran venderlos en el extranjero. Para ello los editores debían rellenar un formulario en el cual el editor juraba su compromiso de no vender dentro del territorio español ninguna de las obras prohibidas.

La orden ministerial del 15 de julio de 1939 decretaba la creación de una Sección de Información y Censura dentro de la Jefatura Nacional de Propaganda y le confiaba la vigilancia de obras teatrales, cinematográficas y composiciones musicales, además

de las publicaciones no periódicas. Nuevamente se justificaba tal encomienda por «la necesidad de una intervención celosa y constante del Estado en orden a la educación política y moral de los españoles como exigencia de éste que surge de nuestra guerra y de la Revolución Nacional». La orden se refiere a la exigencia de que «esta obra de educación» posea unidad y duración, de lo cual se deduce la conveniencia de crear la Sección que, con diferentes denominaciones, iba a durar casi cuatro décadas. Se refuerza el carácter previo de la censura al recordar que los autores no podrán difundir ninguna obra sin autorización previa de esta Sección.<sup>58</sup> A su frente estuvo Juan Beneyto, que ya desde los años de la guerra había dirigido la censura editorial y a quien poco después iban a nombrar también Catedrático de Historia del Derecho de la Universidad de Salamanca. Todos los nombrados hasta aquí, comenzando por Serano Súñer, eran miembros de Falange, profundamente filonazis y defensores de un Estado totalitario, lo cual tuvo importantes consecuencias en esta primera fase del sistema censor, ya que la supervisión se centró en los aspectos relacionados la ideología fascista más que en la defensa de la pacata moral de los grupos católicos, que a menudo tenían que actuar a posteriori sobre determinadas obras autorizadas, como veremos en los siguientes capítulos.

En aquellos meses de 1939 las Cámaras del Libro de Madrid y de Barcelona — que poco después iban a desaparecer al asumir sus funciones el Instituto Nacional del Libro Español— elaboraron varias listas de autores proscritos entre los que se amalgamaban filósofos de la Ilustración —Voltaire, Rousseau—, teóricos marxistas y anarquistas, escritores del siglo XIX —Victor Hugo, Tolstói, Eça de Queiroz, Zola—, intelectuales y políticos republicanos en el exilio —Sender, Manuel Azaña, Álvaro de Albornoz, José Antonio Balbontín, Corpus Barga, Manuel Chaves Nogales, Juan José Domenchina, Marcelino Domingo, Luis Jiménez de Asúa, Max Aub, Federica Montseny, Margarita Nelken, Fernando Valera—, filósofos sospechosos —Pascal, Freud, Gandhi—, novelistas contemporáneos —Sinclair Lewis, Upton Sinclair, John Dos Passos, Thomas Mann—, y, en general, cualquier obra incluida en el *Index Librorum Prohibitorum*. Las listas estaban confeccionadas ante la ausencia de una relación oficial de libros prohibidos y de acuerdo con los que habían sido retirados en las librerías inspeccionadas.

Para la historia de la cultura del franquismo es especialmente relevante la constitución y funcionamiento, a partir de 1941, de la Vicesecretaría General de Educación Popular, órgano en el que, desde entonces, recayó la censura. Su enclave dentro de la Secretaría General del Movimiento de José Luis de Arrese la mantenía bajo el control de Falange. La Secretaría tenía rango de ministerio desde 1941; fue de hecho la versión del Ministerio de Propaganda según el modelo totalitario y su titular era,

<sup>58</sup> BOE del 30 de julio de 1939.

después de Franco, la máxima jerarquía de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS. El primer vicesecretario general de Educación Popular fue Gabriel Arias-Salgado, que después ocuparía el Ministerio de Información. Dionisio Ridruejo, que parecía señalado como destinatario del puesto después de su experiencia al frente del Servicio Nacional de Propaganda, había sido apartado de su antiguo puesto por Arias-Salgado y poco después partió a la guerra mundial como combatiente en el frente ruso. De la Vicesecretaría dependían diversas delegaciones nacionales: la de prensa cayó bajo responsabilidad de Juan Aparicio, mientras la de propaganda —de la cual dependía la censura editorial— fue detentada, sucesivamente, por Manuel Torres, David Jato y, definitivamente, Patricio González de Canales. El jefe de la Sección de Censura de Libros siguió siendo Juan Beneyto, y Claudio Miralles de Imperial el jefe de Negociado.

Una fecha destacable en este recorrido legal e institucional es la del 7 de junio de 1941, cuando se firma el Convenio entre el Estado Español y el Vaticano por el cual se restauraban provisionalmente algunas cláusulas del Concordato de 1851 en tanto se acordaban las premisas de un nuevo concordato. Entre los artículos restaurados, el tercero observaba lo siguiente: «S. M. y su real Gobierno dispensarán asimismo su poderoso patrocinio y apoyo a los obispos en los casos que le pidan, principalmente cuando hayan de oponerse a la malignidad de los hombres que intenten pervertir los ánimos de los fieles y corromper las costumbres, o cuando hubiere de impedirse la publicación, introducción o circulación de libros malos y nocivos». En la práctica, esto convirtió a los obispos en censores ajenos al Servicio, y estos ejercieron de tales ordenando la retirada a posteriori de libros que habían alcanzado el plácet administrativo. El concordato de 1953, que terminaba con la situación de provisionalidad del anterior convenio, no estableció variaciones en este sentido, ya que su artículo xxvi rezaba que «los Ordinarios podrán exigir que no sean permitidos o que sean retirados los libros, publicaciones y material de enseñanza contrarios al Dogma y a la Moral católica».

Tras la desaparición de la Vicesecretaría de Educación Popular como parte del lavado de imagen totalitaria tras la guerra mundial siguieron años menos claros para la censura, que coincidieron con un periodo de zozobra para el régimen, que oscilaba entre las manifestaciones de orgullo nacional frente a su marginación de los organismos internacionales y los intentos para lograr la aquiescencia de las democracias occidentales. El servicio de censura de libros pasó en 1946 a estar encuadrado dentro del Ministerio de Educación Nacional, en la recién creada Subsecretaría de Educación Popular. El control que sobre tales materias había venido ejerciendo Falange fue diluyéndose, si bien el camisa vieja Juan Beneyto siguió al frente del Servicio.

La promulgación del Fuero de los Españoles de 1945 fue un primer paso en el proceso de esquizofrenia política y social que siguieron en los años posteriores el ré-

gimen y la sociedad franquistas. La misma proclamación de una orden fundamental de derechos y libertades individuales y colectivos suponía una retractación implícita del anticonstitucionalismo franquista. Las proclamas de corte totalitario que habían decretado los riesgos de la libertad de imprenta se veían ahora desmentidas parcialmente en el artículo 12 de dicho Fuero, en el que se proclamaba con falsa solemnidad que todo español podría expresar libremente sus ideas. Eso sí, se establecían salvedades tales como los inconcretos principios fundamentales del Estado y la salvaguarda de la unidad espiritual, nacional y social de España. Salvedades que, pese a las apariencias, se colocan en las antípodas el reconocimiento verdadero de la libertad de expresión consagrada en las constituciones de 1812 y 1931 y hacen que la proclamación del principio carezca de cualquier consecuencia práctica. Es interesante este vertiginoso trastrueque desde el principio totalitario en el que se basaba la orden de 1938 al principio pretendidamente liberal de la defensa de la expresión libre con el solo freno de la defensa de la nación y el Estado y el buen nombre de sus ciudadanos. La excusa ya no es «debe purificarse a España y preservarla para que pueda realizar su identidad» sino «en todos los países existen mecanismos imprescindibles de defensa frente a los abusos de expresión»; y esto es porque también se ha iniciado un cambio en los motivos profundos de la censura y en general de la represión estatal: su función preeminente no será a partir de entonces coadyuvar a la creación de un Estado totalitario, sino servir al sostenimiento de las personas e instituciones que alcanzaron el poder tras su victoria en la guerra civil. Así comienza, sobre todo a partir de 1950, el proceso de desideologización de la censura: pasa de tener un alto fin ideológico y nacional a ser un mero instrumento en manos del poder.

La censura causó perjuicios a la industria editorial española, que atravesó entre 1936 y 1950 una de las etapas más críticas de su reciente historia. La ventaja competitiva de la que gozaban las industrias editoriales argentina, chilena y mexicana, que vivían su particular edad de oro, se vio favorecida por el hecho de poder disponer en sus catálogos de títulos prohibidos en España, si bien este mercado exterior les estaba vetado. Editores españoles como Gustavo Gili<sup>59</sup> decían comprender la necesidad de la censura e incluso la aplaudían, pero pedían que se les permitiera asumir la responsabilidad censoria a través de pautas concretas y objetivas que limitarían la discrecionalidad administrativa y, con ella, los inconvenientes que sufría su negocio. El amplio margen de arbitrariedad en el ejercicio de la censura hacía imprevisible la suerte de una publicación que se enfrentaba a la lectura de los burócratas. Las salvedades, restricciones y amenazas implícitas debieron de pesar de una manera muy es-

<sup>59</sup> Ver Gustavo Gili Roig, *Bosquejo de una política del libro*. Barcelona, 1954, pp. 115-120 y también nuestro libro *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)*. Gijón, Trea, 2009.

pecial sobre el criterio de los censores, pues aquellos autores «desafectos» estuvieron totalmente ausentes del panorama editorial español durante casi tres decenios. Juan Beneyto, director de la censura, reconoció la existencia de más de un «índice de autores vitandos»,<sup>60</sup> entre los cuales, a buen seguro, debían de encontrarse la mayoría de escritores en el exilio.

A pesar del conjunto de argumentos y enmascaramientos con que se quería hacer pasar la censura como un procedimiento normal de comunicación pública, la vigencia de la censura previa supuso un escollo para la promoción de la normalización política española que llevó a cabo el régimen cuando quiso sacudirse de encima sus anteriores inclinaciones totalitarias. Durante el periodo de transición que transcurre desde la caída del nazismo hasta la aceptación internacional del régimen franquista, la censura jugó su pequeño papel deslegitimador del supuesto estado de libertades que se quería demostrar hacia el exterior. Como muestra de ello, en 1947 tuvo lugar en Buenos Aires el primer Congreso de Editores de América Latina, España y Portugal y fue precisamente la ponencia titulada «Trabas administrativas, cambiarias y políticas a la libre circulación del libro» el punto de mayor tensión y aislamiento de la delegación española, ya que todos los demás países aprobaron la condena de la censura previa y, en concreto, la que imperaba en España, dándose la imagen de aislamiento internacional que se intentaba evitar.<sup>61</sup>

En la práctica, aquel Ministerio de Propaganda proyectado en el momento de mayor fascistización del Estado y cuyo primer esbozo lo había constituido la Vicesecretaría General de Educación Popular, se concretó, de una manera mucho menos expresa, con la creación del Ministerio de Información y Turismo en julio de 1951. Hay que tener en cuenta que por «información» debe entenderse tanto la propaganda irradiada hacia el interior, para asegurar la lealtad de la población, como, en un sentido inverso, la adquisición de información acerca de las actividades, opiniones y actitudes de los ciudadanos y poder anticiparse así a los peligros de subversión. Así pues, sobre el Ministerio de Información y Turismo recayó la tarea de controlar, diseñar políticas de propaganda y represión ideológica y cultural y por este motivo se le incorporaron las competencias de Prensa, Propaganda, Radiodifusión, Cinematografía, Teatro y Turismo. Es decir, las que hasta entonces habían correspondido a la Subsecretaría de Educación Popular y antes a la Vicesecretaría de Educación Popular. Era la concreción de la vieja aspiración de los falangistas: un ministerio para asegurar que la comunicación pública del régimen contribuyese al mantenimiento y legitimación del mismo. Su primer titular fue Gabriel Arias-Salgado, antiguo vicese-

<sup>60</sup> Juan Beneyto, «La censura literaria en los primeros años del franquismo. Las normas y los hombres». *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 5 (1987), pp. 27-40.

<sup>61</sup> Fernando Larraz, o. cit., pp. 170-174.

cretario general de Educación Popular, que se mantuvo en el cargo durante más de diez años.

Con Arias-Salgado al frente del Ministerio de Información y Turismo se fueron perfeccionando muy parcialmente las estructuras de control en torno al libro, mediante órdenes y leyes como las de inserción obligatoria del pie de imprenta.<sup>62</sup> A él se debe asimismo una de las fundamentaciones teóricas de la censura más explícitas y prolijas, el libro programático *Política española de la Información*. La beatería por la que el ministro ha pasado a la historia tiene su reflejo en la no menor del máximo responsable de la represión cultural entre 1951 y 1957, el director general de Información Florentino Pérez Embid, miembro del Opus Dei, procedente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y una de las personas más activas en materia de censura. Con la llegada de Pérez Embid fue nombrado jefe de la Sección de Inspección de libros Joaquín Úbeda, falangista de primera hora que llevaba diez años trabajando en censura y que ocupó el cargo hasta su muerte en accidente de tráfico en 1959. A partir de 1957, durante la segunda parte del ministerio Arias-Salgado, la Dirección General de Información recayó en otro insigne opusdeísta, Vicente Rodríguez Casado.

La original combinación ministerial de propaganda, turismo y represión fue perfectamente comprendida por el sucesor de Arias-Salgado, Manuel Fraga, quien demostró una alta capacidad para conjugar las tres realidades, intentando propagar la fachada de un país cordial, pacífico, moderno y abierto al turismo, mientras sostenía con firmeza cualquier disenso de esta imagen. Fraga llegó al ministerio en julio de 1962 haciendo apología de un aperturismo en materia cultural que iba a consistir, según decía, en que el Estado abandonase el dirigismo férreo para, sin inhibirse en el ámbito de la opinión pública, atenuar un tanto la vigilancia y la coerción. Al frente de la censura colocó a su cuñado, Carlos Robles Piquer, como director general de Información, dirección que en 1967 cambió su nombre por el de Cultura Popular y Espectáculos.

La esquizofrenia entre los falsos alardes de liberalismo y la estricta vigilancia de toda palabra pública se agudizó con la ley de Prensa e Imprenta de marzo de 1966, fecha tardía en el proceso de apariencias aperturistas del régimen, si bien tuvo una larguísima gestación que se inició en 1959 con la creación de una comisión para elaborar el proyecto.<sup>63</sup> La ley debe ser interpretada como un instrumento formal para suavizar la denigrada palabra «censura» y eliminar nominalmente algunos de sus instrumentos más reconocibles y desprestigiados, como la consulta previa obligatoria y la designación gubernamental de los directores de periódicos.

<sup>62</sup> BOE del 7 de agosto de 1957.

<sup>63</sup> Servicio Informativo Español, *España 66. Libertad de prensa e imprenta*. Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1966.

La ley entró en vigor el día 9 de abril de 1966 y con ella, se decía, quedaba suprimida la censura y se garantizaba la libertad de expresión de ideas consentida en el Fuero de los Españoles. La mayor parte del articulado de la ley se refiere al régimen de la prensa y solo unos pocos fragmentos están dedicados a la libertad de imprenta para publicaciones no periódicas. En su preámbulo, que presenta sustanciales diferencias en retórica y contenido con el de la ley de Serrano Suñer promulgada casi treinta años antes, se achacaba la modificación del rumbo a los cambios que la sociedad española había experimentado como consecuencia del asentamiento del régimen franquista. La paz, valor fetiche que el propio Ministerio de Información y Turismo había explotado en las campañas para celebrar los veinticinco años de franquismo, y la estabilidad institucional, consecuencia de la rectitud de comportamiento público de la sociedad española, fueron entonces esgrimidos como las causas de que se pudiera garantizar el ejercicio de la libertad de imprenta sin necesidad del recurso de la censura previa. También se mencionaba la necesidad de desarrollar el artículo 12 del Fuero de los Españoles, que, hasta entonces, no había tenido repercusiones legales y en el que no se reconocía de manera explícita la ausencia de censura previa.

En sustancia, la ley derogaba la censura previa como mecanismo de control gubernamental; el Estado decía respetar y garantizar de esta manera la libertad de expresión, la misma que, en aquellos primeros años totalitarios, habían dicho combatir por ser un instrumento de quienes querían descomponer la nación. Había, sin embargo, como en el mismo Fuero de los Españoles, una salvedad que, más que excepción, se convirtió en el hueco en el que el Estado franquista ocultó el talante autoritario bajo la máscara de su conversión al liberalismo democrático. Es el artículo segundo de la ley, donde se enumeran las limitaciones del ejercicio de la libertad de expresión: el respeto a la verdad, a la moral, a las leyes, a la seguridad del Estado y a sus instituciones y a las personas que las detentan, así como el mantenimiento del orden público y la salvaguarda del honor de las personas. Salvedades tan vagas y amplias que, en la práctica, equivalían a los mismos criterios por los que los censores se habían guiado para prohibir, tachar o autorizar un libro hasta entonces. De hecho, a pesar de las grandilocuentes palabras que acompañaron a la tramitación de la ley y su defensa en las Cortes, las consecuencias prácticas que se derivaron de su entrada en vigor tuvieron más que ver con los cambios de funcionamiento de la práctica censoria que con la genuina apertura que, en teoría, venía a representar.

La ley incluía además un artículo especial en el que se preveía la posibilidad de que los editores pasaran por el trámite que se denominó «consulta voluntaria», algo así como una censura previa facultativa que, de resultar en respuesta afirmativa, los liberaba de toda responsabilidad posterior siempre y cuando realizasen las tachaduras y modificaciones que se les propusieran. Así pues, el editor no tenía la obligación inexcusable, como hasta entonces, de presentar las galeradas o el manuscrito de un

libro antes de imprimirlo, aunque, en caso de duda, podía hacerlo y solicitar asesoramiento a los censores: si presentaba su propuesta editorial a una consulta previa, los censores aconsejaban o desaconsejaban la publicación o bien sugerían determinadas tachaduras, pero, en la práctica, tal consejo se convertía en vinculante. Obras inocuas a las que el censor apenas prestaba atención podían ahorrarse el incómodo trámite de la presentación ante la censura. En caso de que los editores optasen por arriesgarse a presentar el libro ya impreso ante las autoridades, esto los ponía ante la eventualidad de que el Ministerio de Información ordenase cautelarmente el secuestro de la edición y lo denunciara ante el juez de orden público. De hecho, el Estado se aseguraba por ley un plazo de veinticuatro horas por cada cincuenta páginas editadas antes de que el libro fuera distribuido. Pasado ese plazo, podía ser aceptado el depósito o dejar el libro en el limbo del silencio administrativo, que lo hacía pender siempre de la eventualidad de una denuncia sin que pudiera caer sobre el ministerio ninguna responsabilidad por haberlo autorizado.

Semejante procedimiento convertía a los editores, a través de su decisión de presentarlos al denominado «depósito directo», en censores de sus propios libros. Como dicen los autores del libro sobre los últimos años de censura franquista al que nos hemos referido ya varias veces,

[...] el Director Literario de estas editoriales, en constante relación con la censura, llegaba a construirse su propio código de autocensura y con él creía que, dentro de la imprevisibilidad que caracteriza al mecanismo censor, podría continuar con su tarea cultural soslayando lo mejor que pudiera las dificultades que se presentaran. Si un libro, a su juicio, no tenía objeto censurable —se decía—, no merecía la pena presentarlo a consulta. Y si creía que podía tener problemas, el mismo hecho de presentarlo sería ya motivo de suspicacias y recelos por parte del censor. Por tanto, mejor no consultar o hacerlo solo esporádicamente para sondear el estado de la coyuntura.<sup>64</sup>

Para concretar las vaguedades del artículo segundo de la Ley debemos recurrir al Código penal vigente para ver a qué penas se arriesgaban los autores y los editores que traspasaran los límites en sus libros. Como ya hemos dicho, en caso de observar indicios de delito, los censores debían ordenar el secuestro preventivo y denunciar el libro y a su autor ante el Tribunal de Orden Público. Los delitos que podía contener un libro de acuerdo con el Código penal revisado en 1963 incluían algunos como el ultraje a la nación (artículo 123: «Los ultrajes a la Nación española o al sentimiento de su unidad, así como a sus símbolos y emblemas se castigarán con la pena de prisión menor; y si tuvieran lugar con publicidad, con la de prisión mayor»), ofensa a la Religión Católica (artículo 209: «El que con ánimo delibe-

<sup>64</sup> Georgina Cisquella, José Luis Erviti y José Antonio Sorolla, o. cit., p. 45.

rado hiciere escarnio de la Religión Católica, de palabra o por escrito, ultrajando públicamente sus dogmas, ritos o ceremonias, será castigado con la pena de prisión menor, si el hecho hubiere tenido lugar en las iglesias o con ocasión de los actos de culto, y con arresto mayor si el delito se hubiere cometido en otros sitios o sin ocasión de dichos actos», escándalo público (artículo 431: «El que de cualquier modo ofendiere el pudor o las buenas costumbres con hechos de grave escándalo o trascendencia, incurrirá en las penas de arresto mayor, multa de 5000 a 25 000 pesetas e inhabilitación especial» y 432: «El que expusiere o proclamare por medio de la imprenta u otro procedimiento de publicidad, o con escándalo doctrinas contrarias a la moral pública, incurrirá en la pena de multa de 5000 a 50 000 pesetas»), insultos al jefe del Estado (artículo 147: «Incurrirá en la pena de prisión mayor el que injuriare o amenazare al jefe del Estado por escrito o con publicidad fuera de su presencia»), blasfemia (artículo 239: «El que blasfemare por escrito y con publicidad, o con palabras o autos que produzcan grave escándalo público será castigado con arresto mayor y multa de 5000 a 25 000 pesetas»), insultos contra el Movimiento (artículo 242: «Las penas señaladas en el artículo 240 son aplicables a las calumnias proferidas contra el Movimiento Nacional encarnado en Falange Española Tradicionalista y de las JONS y a los insultos o especies lanzados contra sus héroes, sus caídos, sus banderas y emblemas»), insultos a la autoridad (artículo 245: «Se impondrá la pena de arresto mayor a los que injuriaren, insultaren o amenazaren de hecho o de palabra a los funcionarios públicos o a los agentes de la Autoridad, en su presencia o en escrito que les dirigieren»), propaganda ilegal (artículo 251: «Se castigará con las penas de prisión menor y multa de 10 000 a 500 000 pesetas a los que realicen propaganda de todo género y en cualquier forma, dentro o fuera de España, para alguno de los fines siguientes: 1.º Subvertir violentamente o destruir la organización política, social, económica o jurídica del Estado; 2.º Destruir o relajar el sentimiento nacional; 3.º Atacar a la unidad de la Nación española o promover o difundir actividades separatistas [...] Por propaganda se entiende la impresión de toda clase de libros, folletos, hojas sueltas, carteles, periódicos y de todo género de publicaciones tipográficas para ser repartidos»), etcétera. Además de los delitos y penas contemplados en el Código penal civil, el escritor debía tener en cuenta las ofensas al Ejército, en sus Clases o Cuerpos contempladas como delito en el Código de Justicia Militar.

Entre las reformas del Código penal de abril de 1967 se introdujeron además algunas correcciones: en contrapartida a la liberalización que suponía la nueva ley, se endurecieron las penas contra quienes no observaran sus trámites de control «en aras de que la libertad que se regla pueda ser eficaz y normalmente ejercida por los ciudadanos». En virtud de este principio contrarreformista se establecían penas de arresto mayor contra autores, editores e impresores de impresos clandestinos, en-

tendiendo por tales las que no han pasado por el prescriptivo periodo de depósito para que sean examinadas por la censura.<sup>65</sup> Es cierto, por tanto, que se elimina la obligatoriedad de la «censura previa» a la edición de un libro, pero en la práctica se trata de una mera transformación accidental en «censura previa» a la difusión del mismo.

Examinada con ojo crítico, la ley de Prensa e Imprenta de primavera de 1966 enseguida aparece como una artimaña habilidosa, propia del eficaz ministro de propaganda que fue Fraga Iribarne: mientras se proclamaba públicamente que en España había por fin libertad de imprenta al quedar abolida la censura previa, se cargaba a los editores —y subsidiariamente, a los autores— con la responsabilidad de ejercer el control sobre lo que ofrecían al público. Ellos mismos debían saber qué publicar o no publicar; en caso de duda, podían consultar a los viejos censores, claro está, pero en última instancia, se enfrentaban ante vacilantes principios que no podían atacar. Suprimiendo la censura previa pero no la censura el Gobierno franquista institucionalizaba el ejercicio de la autocensura: se liberaba a sí mismo de la vigilancia primaria y convertía a los editores y autores en responsables últimos de lo que se publicaba. Otra cosa era si el editor decidía pasar por el trámite de la consulta voluntaria: en ese caso, el procedimiento era igual al que existía con la antigua ley. En la práctica, no se aflojaba la presión vigilante pero, en cierta medida, se delegaba el ejercicio de la censura en los propios editores, que durante años se habían venido entrenando en los usos y costumbres —a menudo irregulares— de las instituciones censorias. Como concluye Manuel L. Abellán, «la falacia liberal de la nueva Ley obligó a que los editores fueran más precavidos que antes y censuraran previamente manuscritos o galeradas so pena de ser considerados cómplices de los delitos en los que una obra publicada podía todavía incurrir».<sup>66</sup> Algunos autores, como Francisco Candel, dijeron preferir incluso los tiempos de Arias-Salgado,

[...] pues tú escribías un libro, lo enviabas y se acabó la historia: prohibían y tachaban o no, y ellos eran los responsables y los de la mala conciencia. Pero la censura posterior, la que implantó Fraga y han seguido los demás, es más sutil, porque según y cómo, en este caso y otros similares, no son ellos los que te censuran algo que tú ya te autocensuraste cuando lo escribiste, sino tú. Como ve, es una trampa genial. Siempre pueden decirte: nosotros no le hemos censurado nada, fue usted mismo quien lo suprimió. La consulta previa resulta lo mismo. Te «aconsejan» que suprimas lo que te marcan en rojo.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> BOE del 11 de abril de 1967.

<sup>66</sup> Manuel L. Abellán, «Censura y autocensura en la producción literaria española». *Nuevo Hispanismo*, 1 (1982), pp. 169-180.

<sup>67</sup> Antonio Beneyto, *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona, Plaza y Janés, 1977, p. 36.

Ya durante el proceso de tramitación de la ley en las Cortes españolas, algunos escritores se pronunciaron públicamente contra su contenido, denunciando que «la persistencia de la censura —que se declara “prohibida” en el proyecto (art. 3)— parece evidente» por varias razones, entre las que citan algunas consideraciones que se hicieron evidentes una vez que la ley entró en funcionamiento. En primer lugar, ponían al descubierto «la amplitud y ambigüedad de las figuras delictivas» contempladas en el inconcreto artículo segundo, las cuales mantenían el estado de arbitrariedad y de inseguridad jurídica de escritores y editores ante la vigilancia estatal. Denunciaban además que el nuevo procedimiento del depósito directo sin hacer pasar la obra por los ojos de los censores no cancelaba la práctica de la censura, ya que los libros así procesados no dejaban de ser «meros “proyectos” de publicación, con la agravante de que la sanción previa, en el caso de producirse, se hará sobre el impreso (libro, periódico, etcétera) ya materialmente realizado, con el consiguiente perjuicio económico para el editor. Lo dicho y la extremada gravedad de las sanciones posibles, así como la ambigüedad de las figuras delictivas que se establecen, creará una situación de temor que coartará muy seriamente la libertad postulada». La alternativa de la consulta voluntaria «asumirá la casi totalidad de las funciones de la actual censura previa obligatoria». El escrito, fechado en enero de 1966 estaba elaborado inicialmente por la SGAE (Sociedad General de Autores de España), pero se adhirieron a él numerosos escritores de primera fila, entre los que constan las firmas de no pocos novelistas, como Ángel María de Lera, Armando López Salinas, José Manuel Caballero Bonald, Antonio Ferres, Isaac Montero, Jesús López Pacheco, José Luis Sampedro, Carmen Martín Gaité, Ignacio Aldecoa, Antonio Martínez Menchén, Daniel Sueiro, Ricardo Fernández de la Reguera y Susana March.<sup>68</sup>

Como denunciaba aquella carta, ante un texto de dudosa ortodoxia la nueva ley planteaba al editor un dilema. Si lo publicaba sin pasar por la consulta voluntaria tal vez no fuera denunciado, y en ese caso el libro llegaría a los lectores libre de tachaduras y enmiendas. Pero podía también ser secuestrado con el consiguiente quebranto económico que resultaba de sumar la inversión realizada que nunca —o muy tardíamente— podría amortizar, la multa que se le podría imponer y los costes del juicio al que virtualmente podría llegar a verse enfrentado como inculpado: era el riesgo del todo o nada. Por el contrario, si lo presentaba a la consulta voluntaria, sería previsiblemente autorizado siempre y cuando se lo sometiera a ciertas tachaduras: sería resignarse al procedimiento anterior a la ley de Prensa e Imprenta y reconocer «voluntariamente» al Gobierno su legitimidad censorial. Así lo vieron enseguida no pocos editores. Por ejemplo, Carlos Barral declaraba a una revista sueca solo dos meses después de su implantación que «la nueva ley es más peligrosa que la antigua

<sup>68</sup> AGA (03) 107.42/9109.

[...] Más peligrosa por ser menos clara. Mantiene una especie de autocensura entre los editores y escritores y da la impresión de una amenaza latente».<sup>69</sup>

Esta percepción es acertada a la vista de un buen número de expedientes. Por ejemplo, en el de la novela *Inés just coming*, de Alfonso Grosso, que había sido presentada a consulta voluntaria, leemos la siguiente nota interna del jefe de Sección Antonio Barbadillo: «En el supuesto de que la presente obra se presentase íntegramente a Depósito, estimaríamos que debería publicarse libremente por no apreciar infracción de nuestra legislación penal vigente que justificarse el secuestro e intervención judicial; en Consulta Voluntaria —y al objeto de obviar tales infracciones administrativas—, aconsejamos la supresión de los párrafos y expresiones consignados en bolígrafo rojo». La novela, que fue considerablemente tachada, habría podido editarse limpia de toda intervención si el editor (en este caso, Seix Barral) se hubiera atrevido a presentarla directamente a depósito; sin embargo, en prevención del riesgo de ver su inversión arruinada y de tener que comparecer ante el juez por lo publicado, había optado por someterse a la vieja censura. En cualquier caso, y a pesar de las palabras del censor, dado que el criterio de la censura era tan sumamente voluble, este riesgo era considerable.

Esta diferencia de criterios entre las obras presentadas directamente a depósito y las presentadas a consulta voluntaria se confirma en informe de 1969 elaborado por la Oficina de Enlace bajo el título «Aplicación de la Ley de Prensa e Imprenta. Informe sobre la producción editorial». En sus páginas se encarecen en primer lugar los beneficios que ha traído entre los que, como es de esperar, no se aprecia el reconocimiento de una mayor libertad pública, como se pretendía en la propaganda que acompañó a su implementación, sino, por el contrario, una mejora en el nivel de «educación ciudadana de editores y lectores, en la medida en que ofrece a los segundos más amplios márgenes de información e impone a los primeros un mayor sentido de su propia responsabilidad ante la sociedad española y las leyes españolas». Esta «educación» servía para consolidar el régimen, no para debitarlo a través de una mayor permisividad crítica, más aún teniendo en cuenta que otra de las ventajas que se reconocía a la ley —la primera de las enumeradas y casi con seguridad propósito fundamental de la reforma— consistía en que «ha servido, como pocos actos del Gobierno, al rápido incremento del prestigio del Estado español en el mundo occidental». Reconocía posteriormente que con la nueva ley los editores se habían dedicado a «probar los límites, tentar el techo de lo editable», obligando al Servicio

<sup>69</sup> *Expressen* (17 de mayo de 1966), p. 56. Apenas un año antes, unas declaraciones de Barral a esta misma publicación y también sobre la censura habían motivado que no se le concediera la renovación del pasaporte para poder asistir a la adjudicación del Premio Formentor, por entonces ya «desterrado» forzosamente por las autoridades franquistas de la isla de Mallorca.

a estar especialmente prevenidos y a adoptar nuevos criterios que podían resumirse en los siguientes:

- a) en la consulta voluntaria se ha ejercido un mayor rigor restrictivo, pero no tan duro que pudiera representar una marcha atrás en el proceso de apertura muy solicitado por todos los estamentos culturales o que impulsara al editor a no consultar jamás.
- a) en el depósito directo, en cambio, el criterio ha sido más amplio, apelando parcamente al secuestro y denuncia, a fin de no gastar el prestigio de la propia Ley y, especialmente, a fin de reducir al mínimo la probabilidad de sentencias absolutorias que supongan para el libro vetado una fabulosa y gratuita publicidad.

Además, añadía, la principal razón para el veto era la inspiración marxista de muchos textos, ante los cuales habían decidido adoptar un criterio general que divergía del seguido hasta entonces y consistía en permitir aquellos que considerasen la doctrina desde un punto de vista puramente teórico —«de cuyo conocimiento no puede privarse a los españoles sistemáticamente y a perpetuidad» porque «la ceguera no parece el mejor procedimiento para combatir al marxismo» pues «el prestigio de lo tan drásticamente vetado sería tremendo»—, mientras se sigue impidiendo aquellos considerados «propaganda proselitista y subversiva», así como la globalidad de los de inspiración castrista.<sup>70</sup> Todo ello prueba nuevamente la existencia de normas y criterios ocultos que el editor debía ir tanteando con el consiguiente peligro y también una cautela que, nuevamente, nada favorecía a la práctica de una escritura en libertad. Hay que recordar que, de acuerdo con la ley, los criterios debían ser exactamente los mismos para los libros presentados directamente a depósito que para los libros presentados a consulta voluntaria, cosa que, como enseguida descubrieron editores y autores, nunca fue así. Esto hizo que, por ejemplo, al comprobar esta disparidad de criterios, la editorial Seix Barral tomara al pie de la letra el carácter de mero «asesoramiento» que tenía la consulta voluntaria y obviara algunas veces tachaduras realizadas por los excesos de la consulta voluntaria que eran claramente no denunciables, como en el caso de la novela *Antifaz*, de José María Guelbenzu, en octubre de 1970, lo que se saldó, al presentarla a depósito, con un silencio administrativo que no impidió la difusión del libro en su integridad. Con todo, venció la propaganda, que hizo de Manuel Fraga el paladín de la lucha por el aperturismo y la modernización de España, cuyas acciones en pro de la libertad «se dirigen especialmente a esos sectores herméticos de la vida española que aún piensan que es mejor silenciar muchos temas y mantener al pueblo alejado de la dirección de sus destinos. Afortunadamente, Fraga cree en la mayor edad del país y

<sup>70</sup> AGA (03) 107.42/9033.

está dispuesto a continuar por el camino emprendido: institucionalizar la democracia social, según sus propias palabras».<sup>71</sup>

Algún dato más sobre la naturaleza de la nueva ley lo encontramos en el discurso del ministro Fraga con motivo de su defensa ante las Cortes. Además de apelar al magisterio de José Antonio Primo de Rivera en lo tocante a la libertad de prensa y a los atropellos que contra ella se habían cometido durante la II República, afirmó que la apertura era posible porque se había restablecido el principio de autoridad que viene de Dios, y también porque se habían superado determinados debates: «No volveremos a discutir si Dios existe; si la verdad es verdad; si la Patria debe permanecer o es mejor que se suicide».<sup>72</sup> Se daba por supuesto un consenso en ciertos temas inmunes al ejercicio de la libertad que se estaba promoviendo: una verdad unívoca sobre la que no era permisible el cuestionamiento.

Por debajo de la retórica aperturista que la acompañó, acorde con la propaganda gubernativa de los nuevos tiempos, en la ley de Prensa e Imprenta de 1966 cabe hallar motivos de diversa índole aparte de la oportunidad promocional del régimen. En primer lugar, liberarse del engorroso trámite de lectura de aquellas obras que, por su misma naturaleza, eran inofensivas: libros técnicos, religiosos, incluso algunos textos literarios, filosóficos o políticos legitimistas del orden imperante. Esto suponía un importante descargo para un servicio, el de lectura de libros, que había visto cómo la producción editorial, que en la década de 1940 estaba en torno a los 4.000 títulos anuales, se había disparado en los últimos años y, a la altura de 1966 se acercaba rápidamente a la cifra de 20.000. El incremento de medios que esta variación implicaba resultaba sumamente oneroso para la Sección.

El funcionamiento de la ley de 1966 dependió durante los primeros años de vigencia de las arbitrarias injerencias de Manuel Fraga, como ministro, y de su cuñado Carlos Robles Piquer, como director general de Información primero y de Educación Popular y Espectáculos después. La etapa de Manuel Fraga y Carlos Robles Piquer es una de las más interesantes para el estudio de la censura. Los intentos de modernizar su funcionamiento los llevó a sustituir el nombre del servicio de censura: no debía de parecerles suficientemente eufemístico el de «Servicio de Inspección de Libros», por lo que optaron por el más paternalista y acorde con los nuevos tiempos y prácticas de «Servicio de Orientación Bibliográfica». Siguiendo la nueva consigna de asesoramiento en vez de la coacción, se generalizó la llamada *consulta oficiosa*, con la cual Robles Piquer introdujo mayores cotas de discrecionalidad en la aplicación de la censura. El propio Robles la ha justificado de la siguiente manera:

<sup>71</sup> *Diario de Mallorca*, 24 de octubre de 1969, p. 11.

<sup>72</sup> Servicio Informativo español, *España 66. Libertad de prensa e imprenta*. o. cit., p. 79.

Era inevitable que bastantes libros, cuyo número fue aumentando a medida que la sociedad demandaba más libertades y los editores se confiaban, hubieran de llegar a mi mesa y requerir una lectura personal, que podía conducir a soluciones amistosas, a veces dialogadas con el autor, el editor o ambos; a veces adversas y, en esos casos, posiblemente erróneas. Más de una vez hube de dedicar a esas lecturas, no siempre amenas, ese tiempo del fin de semana que estaba teóricamente reservado a la familia.<sup>73</sup>

En la práctica, se trataba de una práctica que apelaba al posibilismo extremo del autor para que él mismo se autocensurara siguiendo los consejos del jerarca franquista. Para ello se celebraba una reunión personal entre el propio Robles Piquer o un subalterno —frecuentemente Faustino Sánchez Marín, jefe de Ordenación Editorial— y el autor o el editor, en la que se repasaba pormenorizadamente cada tachadura hasta llegar a un acuerdo oficioso, al tiempo que servía a las autoridades para hacer una valoración de criterios invisibles en el texto, tales como la persona del autor, su disposición, su capacidad de negociación, etcétera, y para establecer un vínculo personal que en algunos casos podría hacer más dócil su actitud en el futuro. Esto otorgó a ciertos editores y escritores la posibilidad de poner en circulación libros problemáticos que habían sido presentados a consulta voluntaria. Algunos de ellos han revelado los delirantes argumentos y transacciones que se producían en aquellos encuentros, en los que el censor decía ser un ferviente partidario de la libertad de expresión y aseguraba estar de parte del autor y comprender sus inquietudes. Otros, como la editora Esther Tusquets, han descrito lo humillante del proceso: «La segunda tarea siniestra [después de la autocensura] consistía en ir a Madrid a negociar, a suplicar, ante el jefecillo del Ministerio. Era, si la memoria no me engaña, un tipo canijo, moreno, con bigotito. Muy a lo Berlanga. Tan en su papel que parecía una caricatura de españolito menguado y rijoso. Y allí nos tocaba a las pocas mujeres editoras jugar a la niña buena, lo más mona y lo más modosita posible».<sup>74</sup> La consulta oficiosa, que en realidad se había iniciado de una manera más esporádica ya en la época de Pérez Embid, aspiraba a sustituir la dualidad entre autor y censor por una cooperación más constructiva en la que ambos intervienen en el proceso creador. Es la manifestación de la degeneración doctrinal de la censura franquista y, como veremos en algunos casos particularmente sangrantes, supone una corrupción de la doctrina del franquismo originario sobre libertad de expresión, pues ya no primaban tanto los principios sino la ocasión o las contrapartidas que el intelectual estuviera dispuesto a ofrecer.

<sup>73</sup> Carlos Robles Piquer, *Memoria de cuatro Españas*. Barcelona, Planeta, 2011, p. 189.

<sup>74</sup> Esther Tusquets, *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona, RqueR, 2005, pp. 66-67.

El poder que Fraga y Robles Piquer detentaron sobre las obras publicables en España en aquellos años fue casi absoluto. Dieron un peso hasta entonces insospechado a las relaciones entre el editor o el autor y el aparato censor a la hora de sopesar la viabilidad de la publicación de una obra. Como ha puesto de manifiesto Manuel L. Abellán, con Fraga en el Ministerio de Información «la censura, mucho más que antes, se convierte en instrumento represaliador según las simpatías políticas manifestadas o latentes de librerías, escritores o editores».<sup>75</sup> Esto generó en algunos escritores «unas relaciones alienadas censor-editor (en menos ocasiones, censor-autor) que se asemejan a las que mantienen torturador y torturado cuando éste sabe que se encuentra irremediabilmente en las manos del otro».<sup>76</sup> Por supuesto, estas prácticas, que incluían adulaciones mutuas, promesas de buena voluntad, compromisos para el futuro y, en general, una negociación casi siempre fructífera, eran, salvo excepciones, inaccesibles para los autores exiliados y para los editores mexicanos o argentinos que intentaban importar sus obras en España.

Otra novedad introducida por el ministerio de Fraga en los años sesenta fue la Oficina o Gabinete de Enlace, una oficina de información política instaurada mediante un decreto de noviembre de 1962 para coordinar la investigación sobre cualquier persona, institución o actividad que pudiera ser contraria al régimen. El Gabinete de Enlace, dirigido por Gabriel Elorriaga, coordinaba la información de los ministerios y departamentos interesados en seguridad y organizaba la red de escuchas de emisoras y medios extranjeros, de seguimientos a personas y acciones clandestinas y de comunicaciones diplomáticas.<sup>77</sup> En algunas ocasiones se utilizaron los servicios de este gabinete para asesorar en el caso de libros que pudieran plantear a los lectores del servicio especial dificultad política.

Tanto Manuel Fraga como Carlos Robles Piquer, responsables ambos del aparato de represión de la libertad de expresión durante largos años, tuvieron después del franquismo cargos públicos de la máxima relevancia. El primero ha sido vicepresidente del Gobierno y ministro de la Gobernación, presidente de la Junta de Galicia, senador y hasta su muerte en 2012 presidente fundador del Partido Popular, la principal fuerza política de derechas en España. Robles Piquer, entre otros cargos, ha detentado desde 1975 los de ministro de Educación y Ciencia, secretario de Estado de Asuntos Exteriores, director general de Radio Televisión Española y diputado en el Parlamento Europeo. Este hecho, insólito en otros países en los que a una dictadura militar sucedió una democracia constitucional, marca la particularidad de la

<sup>75</sup> Manuel L. Abellán, «Fenómeno censorio y represión literaria», o. cit.

<sup>76</sup> Georgina Cisqueña, José Luis Erviti y José Antonio Sorolla, o. cit., p. 40.

<sup>77</sup> José Luis de la Torre (et al.): «El Gabinete de Enlace: una oficina de información y control al servicio del Estado». En: *Comunicaciones presentadas al II Encuentro de Investigadores del Franquismo*, Tomo primero. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, pp. 7-13.

transición en España de un sistema a otro. El propio Robles Piquer se ha esforzado en varias ocasiones por manifestar las bondades de esta excepción política, como al inicio de sus recientes memorias, las cuales, según explica, quieren demostrar que «es posible haber trabajado —como millones de compatriotas— con ideas y principios que enmarcaron muchos años de mi vida durante el franquismo y cooperar lealmente, después, en el establecimiento y la consolidación de un sistema democrático muy diferente de aquél», sin que haya ningún inconveniente en el hecho de que gentes como él «supieron mantenerse tan leales al Rey como antes lo habían sido al Generalísimo y jefe del Estado, guste o no guste».<sup>78</sup> Pero el hecho de que tal mutación de lealtades y principios fuera posible no disipa las dudas de la legitimidad moral de aquellos agentes para ser los legisladores y valedores de libertades que ellos mismos habían reprimido pocos años antes. Mucho más si, como son los casos de Fraga y Robles Piquer, no ha habido nunca una retractación —sino más bien todo lo contrario— de aquella participación protagónica en el sistema dictatorial franquista y en sus más execrables manifestaciones. No podemos dejar de anotar la precaria inteligencia con que aún en 2011 Robles Piquer intenta justificar su actitud apelando a falsas posiciones liberalizadoras, lamentándose por algunas prohibiciones que se debieron promulgar obligado por las circunstancias e incluso reprendiendo con cinismo a determinados escritores que no supieron comprender las razones por las que las leyes españolas no les permitieron publicar sus libros.

Manuel Fraga fue sustituido a finales de 1969 por Alfredo Sánchez Bella, destacado miembro del Opus Dei. En un informe interno del Ministerio de Información y Turismo sobre el balance de la censura editorial en los años 1970 y 1971 se ofrecían los siguientes datos: «por lo que se refiere a la edición de libros nacionales se realizaron 14.404 consultas voluntarias, de las que se han contestado desfavorablemente 1.031; asimismo se han efectuado 11.874 depósitos directos, habiéndose procedido a 62 denuncias y no habiéndose prestado conformidad expresa a 733».<sup>79</sup> Otro informe de la Oficina de Enlace titulado «Tendencias conflictivas en cultura popular» indica que «solo» un 7,56 % de las obras presentadas a consulta voluntaria fueron denegadas en 1971.<sup>80</sup> Por lo tanto, cinco años después de la promulgación de la ley Fraga puede decirse que sus efectos habían sido muy positivos desde el punto de vista del Gobierno, que podía mostrar su buena disposición hacia la libertad de prensa, ya que solo el siete por ciento de las consultas voluntarias habían sido denegadas (no se computa aquí las obras que recibieron un veredicto de «aceptadas con tachaduras» o de «silencio administrativo»). Probablemente causaba más satisfacción in-

<sup>78</sup> Carlos Robles Piquer, *Memoria de cuatro Españas*. O. cit., pp. 22-23.

<sup>79</sup> AGA (03) 104.04/580.

<sup>80</sup> AGA (03) 107.42/9025.

cluso el segundo de los datos, que revelaba que solo el 0,5 % de los libros presentados directamente a depósito habían sido objeto de denuncia, con lo que, podía inferirse, la autocensura se practicaba con rigor. Sin embargo, el informe interno de la Oficina de Enlace concluía con advertencias no tan optimistas:

La Ley de Prensa e Imprenta ha creado un problema de censura, ya que no existen disposiciones muy concretas sobre prohibiciones de temas de propaganda política disolvente.

La acción positiva del MIT, de nacimiento ahora, tropieza con un largo período de inactividad anterior.

Las denegaciones de obras por motivos políticos representan solo un 2 por ciento de las presentadas a consulta. Las denuncias judiciales son solo una treintena al año.

Lo que aún no es un problema grave puede llegar a serlo si no se impulsa la acción positiva y continúa la presión creciente de los editores y autores anti-régimen, apoyados realmente en la Ley vigente.

La carga de la censura moral (un 80 por ciento de la labor actual), a la que podría contribuir la Iglesia, obra en detrimento (escasez de personal, medios, etc.) de la censura política.

Falta una labor de atracción de personas consagradas y de promoción de nuevos valores, lo que hay que impulsar en el marco de la acción política.<sup>81</sup>

A la vista de los procedimientos descritos, enseguida confirmamos lo ya avanzado páginas más arriba: que el funcionamiento de la censura experimenta una evolución progresiva marcada por el debilitamiento de las consignas políticas que va permitiendo su transformación en un maquiavélico instrumento de poder. Como vimos antes, la censura se había instaurado en sus orígenes como consecuencia de una doctrina antiliberal y como mecanismo de defensa de una ortodoxia —moral, religiosa, política—. A finales de la década de 1960 no era ya sino un instrumento de supervivencia del régimen en el que nada importaba tanto como la conveniencia. Como en tantos otros ámbitos, este desarrollo ejemplifica el triunfo de la razón utilitaria. Se trata de un proceso de gradual corrupción de la institución, cuyo momento álgido tuvo lugar con los procedimientos puestos en práctica por Manuel Fraga y Carlos Robles Piquer. Para entonces la censura, como el mismo Estado español, había perdido todo norte ideológico y era un mero mecanismo represor cuya única función era participar en el mantenimiento de las estructuras de poder vigentes. Los censores, desde el más humilde administrativo del servicio hasta el mismo ministro eran peones al servicio de una maquinaria cuyo fin se desconocía por completo.

<sup>81</sup> AGA (03) 107.42/9025.

## La Casa de la Riqueza Estudios de la Cultura de España

58

El historiador y filósofo griego Posidonio (135-51 a.C.) bautizó la Península Ibérica como «La casa de los dioses de la riqueza», intentando expresar plásticamente la diversidad hispánica, su fecunda y matizada geografía, lo amplio de sus productos, las curiosidades de su historia, la variada conducta de sus sociedades, las peculiaridades de su constitución. Sólo desde esta atención al matiz y al rico catálogo de lo español puede, todavía hoy, entenderse una vida cuya creatividad y cuyas prácticas apenas puede abordar la tradicional clasificación de saberes y disciplinas. Si el postestructuralismo y la deconstrucción cuestionaron la parcialidad de sus enfoques, son los estudios culturales los que quisieron subsanarla, generando espacios de mediación y contribuyendo a consolidar un campo interdisciplinario dentro del cual superar las dicotomías clásicas, mientras se difunden discursos críticos con distintas y más oportunas oposiciones: hegemonía frente a subalteridad; lo global frente a lo local; lo autóctono frente a lo migrante. Desde esta perspectiva podrán someterse a mejor análisis los complejos procesos culturales que derivan de los desafíos impuestos por la globalización y los movimientos de migración que se han dado en todos los órdenes a finales del siglo xx y principios del xxi. La colección «La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España» se inscribe en el debate actual en curso para contribuir a la apertura de nuevos espacios críticos en España a través de la publicación de trabajos que den cuenta de los diversos lugares teóricos y geopolíticos desde los cuales se piensa el pasado y el presente español.

### CONSEJO EDITORIAL:

DIETER INGENSCHAY (Humboldt Universität, Berlin)

JO LABANYI (New York University)

FERNANDO LARRAZ (Universidad de Alcalá de Henares)

JOSÉ-CARLOS MAINER (Universidad de Zaragoza)

SUSAN MARTIN-MÁRQUEZ (Rutgers University, New Brunswick)

JOSÉ MANUEL DEL PINO (Dartmouth College, Hanover)

JOAN RAMON RESINA (Stanford University)

ULRICH WINTER (Philipps-Universität Marburg)

## POÉTICAS Y CÁNONES LITERARIOS BAJO EL FRANQUISMO

FERNANDO LARRAZ  
DIEGO SANTOS SÁNCHEZ (eds.)



IBEROAMERICANA • VERVUERT • 2021

1959: TRIUNFOS, DISCORDIAS Y PARADOJAS EN EL CANON DE LA POESÍA DEL MEDIO SIGLO <i>Maria Teresa Navarrete Navarrete</i> .....	189
A DESHORA, 1956-1963: "LITERATURA RESPONSABLE" Y ENGAGEMENT. SEGUIDO DEL EPISTOLARIO G. DE TORRE-J. M. CASTELLEJ <i>Bénédictte Vauthier</i> .....	211
UNA LECTURA IMPOSIBLE: EL UNILATERALISMO REALISTA PENINSULAR ANTE LA RECEPCIÓN DE LA NARRATIVA DEL EXILIO (1958-1963) <i>Fernando Larruz</i> .....	251
QUESTO LIBRO NON É PER TE: LA NEOVANGUARDIA NARRATIVA AL FILO DE 1970 <i>Domingo Ródenas de Moya</i> .....	277
AUTORES Y OBRAS LLEGADAS DESDE EL OTRO LADO DEL ATLÁNTICO: LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA EN ESPAÑA DURANTE EL FRANQUISMO <i>Cristina Suárez Toledano</i> .....	297
SOBRE LOS AUTORES .....	319

# La literatura bajo el franquismo: anomalías de un sistema

FERNANDO LARRAZ  
Universidad de Alcalá

DIEGO SANTOS SÁNCHEZ  
Universidad Complutense de Madrid

Álvaro de Mendiola, *alter ego* de Juan Goytisolo en *Señas de identidad*, describe su proceso de toma de conciencia de la experiencia de vigi- lancia y opresión en una biografía desarrollada bajo las condiciones de la dictadura con estas palabras:

Tu patria se había convertido en un torvo y somnoliento país de treinta y pico millones de policías no uniformados (incluidos los discolos y los rebeldes). Con tu natural optimismo pensabas que dentro de poco los funcionarios ya no serían precisos puesto que, en mayor o menor medida, el vigilante, el censor, el espía se habían infiltrado veladamente en el alma de tus paisanos. [...] Policías paralelas y opuestas cubrían de un extremo al otro el yerto y exangüe solar [...]. El marido policía de la mujer y la mujer del marido, el padre del hijo y el hijo del padre, el

hermano del hermano, el ciudadano del vecino. Burguesía (monopolista o nacional, rural o urbana), proletariado, campesinos, capas medias: todos policías. Policía igualmente el soberbio intelectual aislado y hasta el bondadoso novelista con inquietudes sociales (al menos, de sus íntimos). El amigo de toda la vida, el compañero de las horas difíciles: policías también (Goytisolo 1966: 235).

Doce años después, al ser entrevistada por un misterioso hombre de negro, la protagonista de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, con quien esta comparte una misma identidad, evoca la impresión que sintió al ver en televisión a Carmen Franco acompañando el cortejo fúnebre en el entierro de su padre:

Y ya me parecía emocionante verla seguir andando hacia el agujero donde iban a meter a aquel señor, que para ella era simplemente su padre, mientras que para el resto de los españoles había sido el motor tramposo y secreto de ese bloque de tiempo, y el jefe de máquinas, y el revisor, y el fabricante de las cadenas del engranaje, y el tiempo mismo, cuyo fluir amortiguaba, embalsaba y dirigía, con el fin de que apenas se les sintiera rebullir ni al tiempo ni a él y cayeran como del cielo las insensibles variaciones que habían de irse produciendo, según su ley, en el lenguaje, en el vestido, en la música, en las relaciones humanas, en los espectáculos, en los locales. [...] Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo, Franco inaugurando fábricas y pantanos, dictando penas de muerte, apadrinando la boda de su hija, hablando por la radio, contemplando el desfile de la Victoria, Franco pescando truchas, Franco en el Pazo de Meirás, Franco en los sellos, Franco en el NO-DO, mientras todos envejecíamos con él, debajo de él (Martín Gaité 1978: 137-138).

El Estado se simboliza en la figura de su caudillo: durante cuarenta años ha sido “el motor”, “el jefe de máquinas”, “el tiempo mismo” de la existencia de esta mujer, nacida en 1925. El entierro de aquel hombre significa, para ella, el cierre del ojo omnipotente que vigilaba su comportamiento público y privado, las palabras dichas, escritas y aun pensadas, la música que escuchaba, las películas que veía, los libros y revistas que leía; en definitiva, todas sus idas y venidas: nada se sustraía

a aquella supervisión que atenazaba el comportamiento de la protagonista. Había sido, también, el ojo vigilante de su obra literaria, que la orienta siempre, incluso cuando la pone al servicio de la resistencia contra el dictador. Páginas antes, Carmen ha explicado al hombre de negro que la entrevista cómo inconscientemente había torcido su natural inclinación estética a causa de esa misma omnipresencia de Franco, que le imponía, como una obligación, vetar la ambigüedad y lo fantástico en favor del utilitarismo de “el cuarto de atrás” (Martín Gaité 1978: 48-55).

Ambos testimonios literarios expresan una sensación análoga: un país lleno de cómplices involuntarios del sistema, de colaboradores necesarios para mantenerlo y reproducirlo aun cuando su voluntad es rebelarse contra él, consecuencia de una incesante vigilancia y unas consignas repetidas hasta la extenuación que penetran la conciencia hasta sus estratos más profundos y siembran la sospecha por doquier. Ello había llevado simultáneamente a sentir el deber de combatir aquella estricta ortodoxia y a no tener claro cómo hacerlo sin caer bajo su influjo. Carmen y Álvaro —Martín Gaité y Goytisolo— son sujetos forjados en un universo totalitario de cuyas dimensiones solo tardíamente han alcanzado una conciencia cabal. Hasta realizar sus respectivos procesos de autoconocimiento, que han sido también procesos de escritura literaria, no se han hecho conscientes de que toda su formación e incluso los lenguajes que han ensayado para enfrentar al régimen estaban mediados por la multiforme capacidad de este para penetrar en las conciencias. Otros testimonios —no solo literarios— se podrían añadir a estos ejemplos para demostrar que cuarenta años de dictadura consiguieron, si no constreñir la vida social y, con ella, la literatura a un modelo único —puesto que el franquismo tampoco fue ideológicamente monolítico y, además, evolucionó al compás de la coyuntura interna y exterior—, sí coaccionarla, forzarla e, incluso, determinarla a través del control de las conciencias de autores, industrias literarias, lectores y crítica.

Por ese motivo, cualquier historia literaria que cubra el pasado siglo constata, de forma más o menos explícita, una suerte de axioma: que el violento cambio de régimen político que tuvo lugar entre 1936 y 1939 produjo consecuencias tan radicales en el sistema literario que provocó

el surgimiento de un periodo acotado de la literatura española cuya cronología persistió tanto como, si no más que, el propio régimen. Pese a las retenciones de las aproximaciones más inmanentistas a la historia de la literatura —aquellas que pretenden segregarla del resto de historias particulares (historia política, historia social, historia económica...)—, la realidad se impone: el franquismo penetró la médula de la creación, la difusión, la recepción y la crítica de la literatura, determinando fatalmente la génesis y pervivencia de sus poéticas y cánones. En consecuencia, no es posible comprender cabalmente la literatura española del periodo franquista como si la dictadura no hubiera ocurrido. Aún más: no puede ser obviada la profunda sima que imposibilitó la continuidad entre la literatura anterior y posterior a la guerra porque el régimen político de Franco fue la condición más radical de este periodo.

Como atestiguan los fragmentos transcritos más arriba de *Señas de identidad* y *El cuarto de atrás*, en el diseño del Estado franquista prevaleció la originaria voluntad totalitaria fascista representada por Falange, cuya idea determinante, única e imperativa de la vida humana y de la historia debía permear en todas las conciencias hasta los valores ajenos a ella. La ideología única debía abarcar todas las esferas de la vida nacional y, de manera particular, aquellas que implicaran representaciones culturales y, por tanto, ideológicas. El sistema de valores, encarnado en la figura de su jefe, debía ser el "motor" que demarcara y troquelara las conciencias, y para su funcionamiento era necesario crear un Estado repleto de "policías" que supervisarían el proceso. Consecuentemente, la anatematización de la libertad individual y de su corolario, la diferencia, implicó que todas las facetas de la praxis literaria se vieran afectadas tanto por medidas restrictivas que confinaban sus posibilidades como por políticas activas cuyo objetivo era dirigir las hacia modelos únicos que simbolizaran la ideología del Nuevo Estado. Se trataba, por tanto, de despejar el camino de heterodoxias para que la literatura encajase en los estrechos márgenes de lo que se concibió como la nueva ortodoxia. Acorde con aquel espíritu totalitario, el Estado, en su concepción dualista de la existencia, se reservó una fuerte competencia para definir los límites de lo expresable y también para prescribir cómo debía ser la literatura dentro del proyecto político que promovía.

La imposibilidad práctica de un control social total, especialmente a partir de la necesidad de supervivencia que significó el fin de la II Guerra Mundial y el ocaso de los fascismos de Estado, hizo que aquel proyecto inicial de Estado totalitario se diluyera parcialmente. Sin embargo, ello no implicó ni la debilitación del aparato represivo ni tampoco el fin de la retórica, las consignas, las ortodoxias, los himnos, los dogmas, los axiomas, la adoración al líder o los mitos de origen, que se mantuvieron con el objetivo de garantizar la movilización patriótica, que ahora se dirigía oportunistamente hacia aquellos focos que pudieran garantizar más convenientemente la supervivencia del régimen.

El control estatal de la libertad implicó un amplio rango de modos de sumisión ejercidos sobre un sistema literario compuesto por cuatro agentes esenciales: escritores, empresarios de la edición y la escena, lectores y críticos. Como consecuencia, se multiplicaron las posibles respuestas en un abanico que va desde el exilio —más o menos voluntario— al silencio, pasando por el posibilismo —de nuevo, más o menos complaciente— y, lógicamente, la adhesión a la ideología dominante. Se establecieron grupos y redes cuyos diálogos y debates reflejaban no solo posiciones ideológicas, sino también intereses individuales y colectivos y se reconfiguraron relaciones con otras literaturas hispánicas. Los editores y los empresarios teatrales transformaron sus prácticas para adecuar la viabilidad del negocio a las nuevas normas, mucho más controladas, y, paulatinamente, fueron acomodando sus catálogos, sus políticas editoriales y sus repertorios a normas e imposiciones cambiantes. Los escritores aprendieron a autocensurarse: a evitar descripciones, expresiones, personajes heterodoxos, pero también a ensayar modelos de expresión que pudieran representar modelos de modernidad adecuados al contexto y a tantear, en cada etapa del régimen, hasta dónde se podía llegar. También hubo una minoría creciente de creadores que abjuraron de aquellos cálculos de posibilidades y reaccionaron con propuestas inaceptables, imposibles, cuyas ediciones y estrenos debieron producirse fuera de España o verse condenados al cajón. Por su parte, los lectores más avezados se acostumbraron a la lectura entre líneas, mientras que esta actitud convivía con la más generalizada práctica de una lectura anestesiada y evasiva.

La crítica, igualmente, tipificó y sancionó categorías y poéticas que derivaban del limitado margen de lecturas formativas y transferencias internacionales ocasionadas por el aislamiento español. De este modo, todos los agentes literarios se vieron, de una u otra forma, íntegramente subsumidos en el encuadre literario del régimen.

Lo que estas posibilidades diversas tenían en común era, precisamente, derivar de una situación anómala: ser una respuesta a la intensa intervención estatal en el sistema literario. Ello provocó que se acentuara hasta el extremo la necesidad de que toda acción literaria (creación, distribución, lectura y crítica) significara una toma de posición ideológica ante aquella realidad y que, para ello, se exploraran múltiples y sucesivas formas de decir adecuadas al contexto. Estas tenían muy presentes la censura y sus efectos: el lenguaje buscó eludir, reanudar un contacto con los lectores que había sido quebrado o bien desautomatizar y violentar definiciones unívocas de la realidad que habían sido impuestas desde la omnipresente propaganda movilizadora de la sociedad, propia de un Estado totalitario. "Anomalía" es quizá el concepto que describe más adecuadamente esta situación. Definida por la RAE como "desviación o discrepancia de una regla o de un uso", resulta fácil comprobar cómo este término explica la literatura bajo el franquismo, que se ve desviada de los que habían sido su uso y su tradición, los anteriores a la Guerra Civil, para verse sometida durante cuatro décadas a una nueva serie de reglas que alterarían irremediablemente el que habría sido su desarrollo natural. Santos Sanz Villanueva subtituló hace unos años su estudio sobre *La novela española durante el franquismo* como *Itinerarios de la anomalía*, escogiendo un término de connotaciones próximas a esta "anomalía". Convenimos con él en las palabras con las que introduce su libro:

Con la guerra civil de 1936 se truncó la normal evolución de la vida española y se instauró un largo periodo de anomalías varias, sociales, políticas y culturales. No fue, claro, ajena la literatura a esta circunstancia general. Durante cuatro décadas las letras padecieron las consecuencias de una situación anómala, y su recorrido lo vemos, con la perspectiva ya suficiente de comienzos del nuevo siglo, como el rumbo zigzagueante en pos de la normalidad (Sanz Villanueva 2010: 11).

Para sustentar la hipótesis de que la literatura bajo el franquismo fue un sistema anómalo, partimos de una relación de postulados que los estudios críticos e historiográficos sobre la literatura de este periodo deberían asumir:

1. La dictadura franquista provocó el fin de uno de los periodos más fértiles y diversos de la historia literaria española. La anatematización de las vanguardias —del carácter revolucionario de sus ideas y de sus lenguajes—, el rechazo al realismo decimonónico y la propuesta de refundar una literatura católica e imperial dejaron tras de sí, en las conciencias de los escritores, un conjunto de axiomas difícilmente eludibles e impusieron un enorme vacío y una profunda ruptura intergeneracional. La expurgación de catálogos, librerías y bibliotecas, y los silencios en historias literarias y currículos académicos redujeron la memoria de aquel periodo literario a un conjunto de clichés mal comprendidos. Todo ello quedó evidenciado en la falta de lecturas de aquellos jóvenes que, habiendo nacido en los años previos a la guerra, carecían de un conocimiento profundo de la tradición inmediata.
2. El nuevo régimen implicó también la segregación de la literatura española en dos parcelas distanciadas geográficamente y, sobre todo, ideológicamente: la literatura del interior y la literatura del exilio. Cada una de estas parcelas padeció la dictadura bajo efectos diversos que dieron lugar a caminos estéticos, temáticos e ideológicos también disímiles. Sin embargo, durante largos años solo se identificó como literatura nacional a la del interior, a pesar de que el exilio representaba de manera idónea la continuidad y la evolución de los modelos literarios de preguerra y se convirtió, en buena manera, en guardián de una modernidad frustrada por el franquismo. La escisión entre ambas literaturas, la del interior y la del exilio, apenas fue paliada por proyectos efímeros y relaciones personales y las transferencias de las obras de los exiliados sobre la literatura del interior fueron residuales.
3. El régimen de Franco mantuvo una actitud declaradamente hostil con las literaturas de expresión no castellana, que habían venido experimentando un claro desarrollo en las décadas previas. Si bien

el catalán, el euskera y el gallego recibieron un trato no siempre igual, en función de su diversa idiosincrasia social y cultural, lo cierto es que las cortapisas a sus desarrollos literarios, partiendo de una prohibición total y evolucionando después hacia fórmulas más permisivas, fueron una más de las herramientas de coerción cultural destinadas a fundamentar una imagen unívoca de la nación. El desarrollo anómalo de esas literaturas es, por tanto, una más de las minusvalías causadas por la dictadura franquista. Fruto de esa anomalía es, también, la alteración del papel que ostentaba la literatura española en el polistema que formaba con esas otras literaturas; valga, como ejemplo, el hecho de que muchos autores se viesen forzados a escribir en una lengua que no les era propia y que consideraban, muchas veces, herramienta de opresión.

4. La dictadura franquista impuso sobre los autores y autoras que quedaron bajo su jurisdicción un régimen de censura que, con el tiempo, fue afinando sus prácticas y adquiriendo mayores niveles de burocratización, arbitrariedad, favoritismo y oportunismo. Durante casi cuarenta años, cualquier obra publicada, importada o estrenada en España de manera legal debía acomodarse a la ortodoxia moral, política y religiosa del régimen, tal como la interpetaba un conjunto de funcionarios que se erigían en árbitros de lo admisible. En consecuencia, cualquier acto de creación literaria implicaba un virtual diálogo previo entre el autor y sus censores, los cuales eran dueños de la última palabra sobre la vida pública de los textos. Ello determinaba estrategias retóricas diversas a las que se conoce con el término genérico de autocensura.

5. La represión cultural no solo determinó los cauces de la escritura. También limitó de forma sustantiva la participación de los agentes del sistema literario español en el intercambio y las transferencias de ideas literarias durante largos años, impidiendo el acceso a una importante porción de la literatura producida en el extranjero. Como consecuencia de ello, la recepción de las tendencias mundiales en la España interior fue parcial y anacrónica y los jóvenes escritores del interior padecieron en su formación los efectos de una formación tardía e incompleta que condenó a la literatura española a la autarquía y el aislamiento.

6. La crítica, la historiografía y la teoría literarias tuvieron que realizarse en marcos institucionales controlados por el régimen: la universidad y los centros de investigación, las instituciones culturales y la prensa fueron diseñados en la posguerra para responder a las premisas ideológicas de los vencedores de la guerra. Las personas que el Estado colocó para dirigir estas instituciones pertenecían a grupos que representaban las ideologías oficiales y, obviamente, velaron por mantenerlas. Esto provocó, nuevamente, que muchas corrientes ideológicas y estéticas tuvieran vedados estos cauces mayoritarios o bien que se distorsionara su verdadero significado, mientras se estimulaba el estudio de otras corrientes que podían ajustarse a los marcos discursivos del falangismo, del nacionalismo y del catolicismo.

7. Las implicaciones de todos los fenómenos anteriores siguen proyectando su alargada sombra en el acceso que, desde la España democrática del siglo XXI, tenemos a la literatura del periodo franquista. La herencia, sin una debida revisión crítica, de los discursos historiográficos del momento, que por partir de marcos conceptuales ortodoxos (concepción exclusiva y unívoca de la nación, aplicación de normatividades lingüísticas o de género, por citar los ejemplos más evidentes) desplazan al margen textualidades heterodoxas supone seguir perpetuando un canon y una forma de relacionarse con ese canon más propios del franquismo que de una sociedad moderna y plural. Por ello, el estudio de la literatura bajo el franquismo se alinea con los estudios de memoria en su afán por entender el pasado desde los intereses del presente: en aras de pluralizar y problematizar la literatura del periodo, pero también de someterla a un riguroso proceso de reparación, se hace necesaria la tarea de recuperar para el canon textos proscritos por el franquismo, así como de evidenciar y superar lecturas heredadas de la dictadura sobre los textos sancionados por la misma.

Lo expuesto hasta aquí conduce a pensar en la necesidad de establecer una categoría específica para entender y explicar la literatura escrita, editada y estrenada, leída y sancionada críticamente durante este periodo atendiendo a su anomalía. Una categoría es una perspec-

tiva conceptual que permite a quienes se dedican a la historia literaria definir un marco de comprensión sincrónico o diacrónico particular dentro del cual se establecen relaciones causales. La propuesta de la que parte este volumen es la existencia de una "literatura bajo el franquismo" que, precisamente en virtud de las anomalías que la atraviesan, requiere una epistemología específica de comprensión del hecho literario en este período. Toda producción literaria llevada a cabo bajo el franquismo tiene la dictadura como lugar de enunciación, lo que la determina necesariamente: bien para seguir sus dictados y difundirlos, bien para intentar ejercer una precaria autonomía crítica localizando alguno de los escasos espacios de indeterminación ideológica y retórica, o bien para intentar subvertir las razones del estado de cosas condenando la obra a la proscripción y a los estrechos cauces de la circulación clandestina. Ese marco conceptual dota a la literatura del período de una especificidad que la hace única en el marco de la literatura española del siglo xx: en ningún otro momento la coacción sobre autores, empresarios editoriales o teatrales, lectores y críticos fue tan omnipresente, tan elevada al rango de política de Estado, tan coercitiva. Esa coacción es la que genera la anomalía, la especificidad de la literatura del período. El estudio de esa literatura demanda, por tanto, estructuras propias que eviten que al encuadrarla en la historiografía más amplia de la literatura española se borre este conjunto de especificidades.

De este modo, se hace necesario establecer un campo propio para este objeto de estudio, atravesado como hemos visto de toda una serie de anomalías. Como resultado de ellas, surgen también algunas cuestiones problemáticas que se hace preciso aclarar. La primera de ellas es la propia etiqueta con que nombrar este ámbito de estudio. Por "literatura bajo el franquismo" entendemos el hecho literario (producido, distribuido, leído y criticado) desde el lugar de enunciación que plantea el régimen de Franco. Ese lugar de enunciación no es, sin embargo, geográfico, sino que trasciende las fronteras del Estado. El rótulo incluye múltiples procesos de la praxis literaria afectados por la ideología y las medidas represivas del régimen franquista, incluidos subsistemas como la literatura del exilio republicano, que es uno de los productos más palpables de la propia dictadura: los exiliados de-

ben abandonar el país como estrategia de supervivencia y buena parte de su legado literario plantea precisamente una reacción al régimen de Franco desde lugares ajenos a su jurisdicción. Si bien pudieron enfrentarse a la dictadura a través de una escritura en libertad, no fueron indemnes a otro tipo de males: la incomunicación con el público y su falta de reconocimiento como escritores nacionales. De este modo, entender la literatura "bajo" el régimen de Franco se hace más preciso que contemplarla "en" o "durante" el régimen, ya que sus implicaciones geográfica y temporal no inciden tanto en el valor conceptual de sometimiento a las constricciones de la dictadura que comporta la preposición "bajo". Otros sintagmas como "literatura franquista" o "literatura del franquismo" resultan aún menos precisos, a la par que denotan adhesiones y apuntan más a la literatura apologetica del régimen; es decir, a una de las múltiples literaturas que se desarrollan "bajo" el franquismo.

El espectro temporal del franquismo es la segunda de esas cuestiones porosas. La dictadura comienza en buena parte del país ya en 1936 y, desde entonces y hasta su implantación definitiva en toda España en 1939, el goteo de territorios que pasan a depender de Salamanca o Burgos es consecuencia de la mengua de la España republicana. Ello determina el primer problema de datación del franquismo: si bien el arranque de la dictadura se ha consensuado en abril de 1939 por ser la fecha del final de la Guerra Civil y, a efectos literarios, el momento en que las dos grandes capitales de las letras (Madrid y Barcelona) pasan a depender de Franco, no es menos cierto que la coacción sobre núcleos de gran importancia literaria (Sevilla o Salamanca) arranca en 1936. Por otro lado, existe el consenso de que el franquismo acaba con la muerte del dictador en 1975 y de que ahí arranca un período transicional que, en función de los distintos discursos historiográficos, alcanza hasta la promulgación de la Constitución en 1978 o hasta la victoria del PSOE de Felipe González en las elecciones de 1982. Desde el punto de vista de la coacción del hecho literario, es preciso hacer notar que la medida más castrante de todas las impuestas por el régimen, la censura, sobrevivió con creces al dictador y que sus distintas modalidades (prensa, cinematográfica, escénica) fueron aboliéndose progresivamente, hasta que la última de ellas cayó en enero de 1978.

Así las cosas, si bien entendemos que el régimen acaba en 1975, su desaparición como lugar de enunciación literaria es paulatina y sigue proyectando su sombra hasta 1978. Esta concepción más abierta de las cronologías del franquismo en términos literarios es coherente con el hecho de que solo en junio de 1977 se celebran las primeras elecciones libres. Las consecuencias de este hecho que aquí nos conciernen son dos: la primera es que el exilio siguió existiendo formalmente más allá de la muerte del dictador hasta que el presidente de la República y el presidente del Consejo de Ministros en el exilio emiten la *Declaración de la Presidencia y del Gobierno de la República Española en el exilio*, que da por terminada la República en el exilio; la segunda, que el exilio republicano, como reconocen buena parte de sus historiadores, llega solo entonces a su fin formal. Esto implica que el franquismo ha seguido siendo el lugar de enunciación de los exiliados hasta mediados de 1977. De este modo, el estudio de la literatura bajo el franquismo, a pesar de contemplar el periodo 1939-1975 de manera prioritaria, puede también necesitar abordar los años que le preceden y le siguen por observarse en ellos, aunque en diversos grados, una casuística acorde con la de la dictadura.

La definición de cuál es el objeto de estudio encerrado en la categoría "literatura bajo el franquismo" es quizá menos ambigua que la acotación temporal del periodo, pero no por ello deja de requerir alguna aclaración conceptual. En este sentido, optamos por una pluralización del corpus de textualidades generadas desde el lugar de enunciación "franquismo". Esto implicaría ampliar la mirada hacia *corpora* cuyo estudio se ha visto excluido del marbete "franquismo". Aislar, por ejemplo, el exilio de su causa primera, la dictadura, supone una fragmentación y, en consecuencia, un empobrecimiento de su comprensión. Como se apuntó más arriba, no pretendemos negar al exilio su especificidad epistemológica y su cronología propias, pero tampoco podemos dejar de entenderlo como un producto más de la literatura generada "bajo" el régimen de Franco. De hecho, prueba de ello es la creciente atención académica al estudio de las relaciones entre las literaturas del exilio y el interior. Por otro lado, el truncado proyecto estético de Falange, de gran interés para comprender el sistema literario español de la época en su conjunto, no ha recibido una

atención suficiente en su relación con los otros proyectos literarios coetáneos, que han venido copando la mayor parte de la atención crítica. Sin embargo, en la literatura del periodo, los ejes hegemonía/subalteridad y ortodoxia/heterodoxia no se dejan entender certeramente desde una perspectiva crítica estática, ya que estas categorías fluctuaron y estuvieron sujetas a dinámicas móviles. Así, o bien para ejercer de apologetas o bien para contestar al régimen, tanto la literatura de Falange como la de los exiliados y las voces del interior, es decir, toda la literatura producida bajo el régimen, son producto de la dictadura como lugar de enunciación y constituyen, por tanto, objeto de estudio de la disciplina "literatura bajo el franquismo".

La "literatura bajo el franquismo" trataría de explicar, por tanto, este periodo como fruto de una tensa dialéctica entre el proyecto totalitario del nuevo Estado —ideólogos, publicistas, censores—, por un lado, y, por otro, las sucesivas revisiones estéticas a dicho proyecto y las reacciones de los agentes literarios —autores, editores y empresarios teatrales, lectores y crítica—. La finalidad última de este campo de estudio sería, en esta línea, la de problematizar categorías fosilizadas en los discursos historiográficos que, como ortodoxia y heterodoxia, a veces dificultan más que facilitan la comprensión del fenómeno literario en un periodo lo suficientemente dilatado y con las suficientes modulaciones políticas, sociales y económicas como para generar discursos historiográficos unívocos. En este sentido, el conocimiento que hoy tenemos de la literatura de la época precisa de una revisión crítica profunda que permita superar estructuras obsoletas como las impuestas por el relato de la nación, que aún pesan fuertemente en las historias literarias del periodo franquista. En este sentido, la más que compleja adscripción nacional de la literatura del exilio y la coexistencia de las literaturas catalana, vasca y gallega con la literatura en español sugieren la adopción de nuevos paradigmas críticos que permitan entender la literatura producida, distribuida, leída y criticada bajo el franquismo desde una perspectiva menos estanca y monolítica y más compleja, dinámica y plural.

Por todo ello, abogamos por un campo de estudio que plantee una metodología más adecuada y capaz de enfrentar las anomalías del objeto de estudio descritas más arriba; una metodología más plural

que dé respuesta a varias tareas pendientes que exceden la mera crítica textual y el estudio de caso. Primeramente, contemplamos como necesaria, cuando no urgente, la labor de edición tanto de textos literarios inéditos como de la documentación de archivo relativa a la producción, la difusión, la recepción y la crítica de esa literatura, ya que nuestra disciplina adolece, principalmente, de la fragmentariedad de su objeto de estudio, que aún se hace necesario recomponer para lograr una imagen más real de qué fue la literatura del periodo. Consideramos, a continuación, fundamental contemplar esa literatura más allá de su nivel meramente textual para abordar también los entramados culturales de su difusión, su recepción y su crítica. Por ello, entendemos los estudios literarios de este periodo insertos en un marco metodológico mucho más amplio en el que dialogan con disciplinas concomitantes como la historia cultural, los estudios de memoria o los de traducción, por citar algunos ejemplos de una nómina, sin lugar a dudas, más extensa. Este campo de estudio no puede, por otra parte, obviar la necesidad de un intercambio fluido con los estudios de las literaturas que le son próximas: por un lado, la catalana, la vasca y la gallega, con las que comparte lugar de enunciación y con las que forma un complejo polistema literario; y, por otro, las literaturas hispanoamericanas y las europeas, que proponen marcos más amplios de diálogo.

Los trabajos reunidos en este libro parten de esta misma concepción epistemológica de la literatura bajo el franquismo y la desentrañan desde una serie de abordajes metodológicos que trascienden el mero análisis textual y la tipología del estudio de caso para ofrecer una perspectiva que, sin afán de exhaustividad, nos permite entender las poéticas y los cánones de la literatura bajo el franquismo de una forma dinámica, como un proceso en que operan factores tanto literarios como extraliterarios. Dos reflexiones de corte transversal que observan el hecho literario bajo el franquismo desde la perspectiva crítica, prestando atención tanto a los discursos historiográficos como a los teóricos, abren el volumen. En el primero de estos dos trabajos, la profesora Valeria De Marco analiza la incapacidad de la historiografía literaria para asimilar la heterodoxia estética. De Marco muestra cómo los discursos críticos del franquismo no son en realidad propios,

sino que heredan la visión conservadora, nacionalista y católica de la filología de Menéndez Pelayo, de gran conveniencia para el régimen de Franco. Así, la autora desgrana cómo las lecturas basadas en las relaciones entre nación, lengua y tradición literaria, a través de mecanismos como la desnaturalización de etiquetas (*barroco* y *realismo*) y la aplicación del concepto de generación, desdénan y desatienden la especificidad formal de la obra literaria, dañando de manera especial algunos *corpora* que, como la literatura del exilio o la narrativa breve, habrían podido ayudar a una pluralización de los discursos críticos.

En diálogo con este trabajo va el de Max Hidalgo Náchet, centrado en la estilística de Dámaso Alonso, que, como De Marco apuntaba ya en su trabajo, tampoco logró independizarse plenamente del menendezpelayismo. Hidalgo pone el foco en el contraste entre el ejercicio de la crítica estilística por el Alonso de preguerra, heredero de los postulados de la Institución Libre de Enseñanza, más analítico, formalista y cercano al materialismo, y su ruptura con esta tradición para abrazar, durante el franquismo, una forma de crítica en la órbita de lo místico, susceptible de un fácil acomodo a los preceptos de la ideología nacional-católica. El capítulo desgrana el modo en que la estilística alejó la crítica literaria de un enfoque positivista para infundirle un idealismo de raigambre religiosa que tuvo hondas repercusiones en recepción de la teoría literaria en España y, de hecho, condicionó la praxis de otros paradigmas críticos como el estructuralismo y la semiótica, cuya comprensión como continuadores del enfoque estilístico espiritualista resultó en una merma de su especificidad y en un empobrecimiento, en definitiva, de la teoría literaria en nuestro país.

Tras este marco teórico, el capítulo de Rocío Ortuño Casanova aborda la dimensión neocolonial del proyecto estético del franquismo a través de un estudio que ilustra las relaciones del régimen con la literatura filipina. Después de trazar una breve historia de las relaciones tendidas desde Falange y los aparatos del Estado franquista con la antigua colonia, Ortuño analiza las políticas culturales con las que se pretendía la recuperación o creación de vínculos con Filipinas tanto desde sus presupuestos ideológicos como desde sus resultados estéticos; de hecho, la autora destaca que el modernismo anquilosado y prohibido de Filipinas maridaba a la perfección con la retórica im-

perialista del régimen de Franco, lo que conduciría a una reiterada visibilización de la literatura de Filipinas en la España de aquellos años.

Tras estos capítulos de corte más transversal llega un bloque de trabajos centrados en la propia producción literaria del periodo. Abre esta parte del volumen el trabajo de Berta Muñoz Cáliz, que ofrece una panorámica de todo el periodo a través de las distintas respuestas estéticas del teatro a la mayor fuerza coercitiva del franquismo: la censura. Así, las diversas propuestas teatrales gestadas durante el régimen (desde la voluntad de crear teatro nuevo para la España que nació en 1939 hasta el teatro del exilio, pasando por el teatro de humor, los realismos y las neovanguardias) se analizan a la luz de la censura, con el fin de desmontar asunciones y clichés heredados del franquismo que siguen condicionando la comprensión del teatro de la época en la actualidad. Sigue el trabajo de Geneviève Champeau, que aborda el género del relato de viaje, a caballo entre los discursos factual y ficcional. El análisis adopta una perspectiva que le permite deslindar las múltiples finalidades del género: la informativa, la ideológica y la estética. En este sentido, la autora ve una clara evolución en estos dos últimos aspectos: si bien los primeros textos ilustran el relato nacional franquista a través de una interpretación antirracionalista, teleológica y mítica de la historia española, Champeau desgrana cómo los distintos cambios formales que se observan en el desarrollo posterior del género (una mayor subjetividad, una apertura al conocimiento o una mayor voluntad de compromiso social) lo acabarán conduciendo por nuevos derroteros que lo alejan de la ortodoxia propagandística y lo llevan a enunciar distintas formas de disidencia con el régimen.

Los dos siguientes trabajos abordan la poesía española de una forma panorámica y cronológica. En el primero de ellos, Juan José Lanz analiza, haciendo uso de las categorías sociológicas de Bourdieu, el campo literario de la poesía del primer franquismo, hasta 1955. Presta especial atención a historias literarias, antologías, monografías, artículos y manifiestos en tanto agentes canonizadores. Lanz rastrea las pugnas discursivas por mantener o excluir del canon, tras el cisma de la Guerra Civil, a ciertos nombres, y lo hace a la luz del concepto de *generación*, cuyas implicaciones en los discursos historiográficos problematiza. Por su parte, María Teresa Navarrete Navarrete toma el

testigo en el crucial año de 1959, usando como hito el germen de la "operación realismo" forjada en el homenaje a Antonio Machado en Collioure. A través de un análisis exhaustivo de diversos agentes literarios (grupos, premios, tertulias, colecciones, revistas y antologías), Navarrete reflexiona sobre el modo en que el proyecto estético de Carles Barral de situar una nueva promoción lírica en el campo literario del franquismo acaba generando una serie de disputas y paradojas en la poesía del medio siglo.

Bénédicte Vauthier le concede también una gran importancia a 1959 en su trabajo y lo hace no únicamente por el encuentro de Collioure, sino también porque en aquel mismo año tuvieron lugar las "Conversaciones Poéticas" de Cela en Formentor y el "I Coloquio Internacional de Novela" auspiciado por Seix Barral. Al hilo de la correspondencia epistolar mantenida por un joven Castellet y el exiliado Guillermo de Torre, Vauthier estudia el giro realista emprendido a finales de los cincuenta en la literatura española y lo contrapone a las propuestas de Torre, cuya difícil recepción en la España interior parece estar en la base de la confrontación entre los escritores jóvenes del interior y la generación anterior del exilio, al tiempo que impidió una alternativa ética y estética al *engagement* sartreano. También Fernando Larraz trata de delimitar el alcance de las relaciones literarias entre el interior y el exilio, y lo hace fijándose en lo que considera un periodo clave: el que va de 1959 a 1963. A través del análisis de varios artículos de prensa y textos historiográficos, se demuestra en su trabajo cómo en aquellos años se malogró la posibilidad de una reunificación siquiera parcial de ambas ramas de la literatura española, con el consiguiente perjuicio histórico para la producción del exilio.

El trabajo de Domingo Ródenas de Moya se adentra en el terreno de la neovanguardia narrativa. Partiendo de la figura de Juan Benet, traza un amplio recorrido por las varias formas de la experimentación para mostrar el desplazamiento de las prioridades de la novela: de un más que manido *engagement*, del que el oficio del escritor ya se había desembarazado en los años sesenta, hacia la reflexión sobre el propio lenguaje y las estructuras de articulación del discurso. Se contraponen, así, dos modelos de la neovanguardia, el más radical de la poética de la incommuniación y el que se abría a la innovación figurativa tenien-

do en cuenta "los derechos del lector", a la luz de las consideraciones estéticas de sus distintos lenguajes, pero también de las implicaciones que ambas propuestas tuvieron para el mercado editorial.

Por último, el capítulo de Cristina Suárez Toledano cierra el volumen con una reflexión acerca de los desafíos que supuso la irrupción de los autores del *boom* de la literatura hispanoamericana en la España del franquismo. La autora comienza cuestionando la fundamentación literaria del propio *boom*, que presenta más bien como una estrategia comercial que excluye a una serie de autores y genera, en consecuencia, un corpus incompleto. Gestado desde la Ciudad de México, Buenos Aires y Barcelona, el *boom* tuvo claras implicaciones en el sistema literario español: Suárez aborda desde la génesis de alianzas internacionales para editoriales como Seix Barral y la imagen de modernidad para el propio régimen de Franco hasta los debates, tanto en el seno de los autores como de la crítica, de la conveniencia de la apertura de compuertas que significaba abandonar un mercado dominado por la literatura nacional para entrar en otro de corte claramente transnacional.

El conjunto de trabajos aquí sintetizados traza un mapa, si no exhaustivo, sí muy completo de las causas de la anomalía y de sus efectos sobre las poéticas y los cánones literarios gestados bajo el régimen de Franco. El volumen aspira, en definitiva, a convertirse en un punto de partida para nuevas interpretaciones, más cabales, complejas y problematizadoras, de un periodo excepcional de la historia literaria española.

## Bibliografía

- GOYTISOLO, Juan (1966): *Señas de identidad*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1978): *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2011): *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anomalía*. Madrid: Gredos.

# Ceguera estética e historiografía literaria en la era Franco

VALERIA DE MARCO

Universidade de São Paulo/CNPq

Para acercarnos a la práctica hegemónica de la escritura de la historia literaria española durante el periodo que nos ocupa, debemos indicar una singularidad de su matriz, pues esta extendió su vigencia durante más o menos un siglo. Si es verdad que el telón de fondo del inicio del discurso historiográfico es la ascensión de la burguesía al poder político, el liberalismo y el ideario de la Ilustración, con sus propuestas para sistematizar el conocimiento de las naciones en proceso de formación y de sus respectivas identidades, también lo es que tal proceso se desarrolló de modos muy diferentes en contextos histórico-sociales tan inestables como el español. Piénsese en el largo periodo, y en las transformaciones, del proyecto de la Revolución francesa; en las transformaciones de Inglaterra y de los Estados Unidos de América para conquistar algunos mercados de las colonias de las monarquías europeas; de las guerras napoleónicas que derivaron en lo que a España se refiere en la

**LOS EFECTOS DE LA CENSURA FRANQUISTA:  
LA JUERGA [1957, 1961], UNA NOVELA INÉDITA  
DE ÁNGEL MARÍA DE LERA (1912-1984)**

DIE AUSWIRKUNGEN DER ZENSUR UNTER FRANCO:  
LA JUERGA [1957, 1961], EIN UNVERÖFFENTLICHER  
ROMAN VON ÁNGEL MARÍA DE LERA (1912-1984)

MARÍA DEL MAR JORGE DE SANDE<sup>1</sup>  
Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg  
mjorge41@alumno.uned.es

Fecha de recepción: 20-09-2018

Fecha de aceptación: 15-03-2019

RESUMEN

Ángel María de Lera (1912-1984), autor de éxito en las décadas del sesenta y setenta del pasado siglo, es en la actualidad un escritor apenas recordado y muy poco conocido. Y ello a pesar de ocupar un importante lugar en la Historia de la Literatura española gracias a *Las últimas banderas* (Premio Planeta 1967), una de las primeras novelas publicadas en España que trata sobre la Guerra Civil desde la perspectiva de un *vencido*. Muy poco conocidas son también las muchas dificultades que hubo de enfrentar para publicar algunas de sus obras a consecuencia de la censura.

Con este artículo nos proponemos rescatar del olvido la novela *La juerga* [1957, 1961], sepultada en los archivos de la represión franquista durante casi sesenta años. Su análisis desde el punto de vista literario pondrá de manifiesto cómo el hecho de que esta novela quedara inédita constituye una grave mutilación en el conjunto de la obra de Lera; con el

---

<sup>1</sup> María del Mar Jorge de Sande pertenece al Programa de Filología de la EIDUNED y el presente trabajo se enmarca dentro de la investigación de su tesis en dicho Programa.

estudio de su expediente de censura esperamos arrojar luz sobre las posibles causas por las que a Lera le resultó imposible publicarla, al tiempo que confiamos en hacer una pequeña aportación a la reconstrucción del complejo entramado de la institución censoria.

PALABRAS CLAVE: Ángel María de Lera; *La juerga*; censura franquista.

## ZUSAMMENFASSUNG

Kaum jemand erinnert sich heute noch an Ángel María de Lera (1912-1984), einen Erfolgsautor in den 60er und 70er Jahren des letzten Jahrhunderts, kaum jemand kennt ihn überhaupt. Und dennoch hat er aufgrund seines Romans *Las últimas banderas* (Premio Planeta 1967) einen bedeutenden Platz in der Geschichte der spanischen Literatur inne, war es doch immerhin einer der ersten in Spanien veröffentlichten Romane, in denen es um den Spanischen Bürgerkrieg aus dem Blickwinkel eines Besiegten ging. Wenig sind auch die vielen Schwierigkeiten bekannt, denen sich Lera infolge der damals herrschenden Zensur bei der Veröffentlichung einiger seiner Werke ausgesetzt sah.

Mit diesem Artikel soll der Roman *La Juerga* [1957, 1961] vor dem Vergessen bewahrt werden. Fast 60 Jahre lang war er begraben in den Archiven, in denen die Zeugnisse der franquistischen Unterdrückung aufbewahrt werden. Die literarische Analyse von *La Juerga* zeigt klar und deutlich, dass, diesen Roman dem Publikum weiterhin vorzuenthalten, dem Gesamtwerk von Lera schweren Schaden zufügen würde. Der genaue Blick in die Unterlagen der Zensurbehörde wird Licht werfen auf die möglichen Gründe, die dazu geführt haben, dass dieser Roman nicht veröffentlicht werden konnte, und so sicherlich einen kleinen Beitrag dabei leisten, die komplexe Struktur der institutionalisierten Zensur zu rekonstruieren.

SCHLÜSSELWÖRTER: Ángel María de Lera; *La juerga*; Zensur in der Franco-Zeit.

## ARTÍCULO

*A la memoria de Pilar Calero Medina*

Ángel María de Lera<sup>2</sup> (Baidés, 1912-Madrid, 1984) fue un autor de éxito en los años sesenta y setenta del pasado siglo, aunque hoy haya caído en el más absoluto de los olvidos.

<sup>2</sup> Existen dos biografías de Ángel María de Lera, ambas escritas en vida del autor: RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio (1971), *Ángel M.<sup>a</sup> de Lera*, Madrid, Epesa y HERNÁNDEZ, Ramón (1981), *Ángel María de Lera*, Madrid, Ministerio de Cultura. Una inagotable fuente de información la constituye también el Archivo de Ángel María de Lera, adquirido por la Biblioteca Nacional de España (BNE) a sus herederos en 1996. Contiene un extenso epistolario, así como también numerosos documentos de gran interés (BNE, Arch. AML/1-38. Período que abarca: 1935-1984). (En proceso de descripción, el Archivo de Ángel María de Lera no se hallaba todavía

Combatiente en las filas republicanas, sufrió, tras la guerra, casi ocho años de prisión, razón que explica su tardía incorporación al mundo de las letras.

Publica *Los olvidados*, su ópera prima, en 1957, momento de eclosión de la novela social. *Los olvidados* presenta notables coincidencias, tanto temáticas como formales, con las obras de los entonces jóvenes narradores. De ahí que parte de la crítica haya adscrito a nuestro autor a la llamada Generación del 50. Sin embargo, quienes han estudiado su obra de forma más profunda insisten en el carácter transicional de su figura, a caballo entre dos generaciones literarias, y en su profunda independencia.<sup>3</sup>

*Los olvidados* pasa completamente desapercibida tanto para el público como para la crítica. No obstante, tan solo un año después de su publicación, en 1958, Lera sorprenderá a ambos con una obra de tema taurino que concitará los unánimes elogios tanto de la crítica española como extranjera, *Los clarines del miedo. Hemos perdido el sol* (1963) y *Tierra para morir* (1964), novelas en las que analiza el fenómeno de la emigración, constituyen nuevos hitos en su trayectoria. Pero si Ángel María de Lera ocupa un merecido lugar en las historias de la literatura española es gracias a *Las últimas banderas* (1967), una de las primeras novelas que en España trata el tema de la Guerra Civil desde la perspectiva de un *vencido*.

Autor prolífico y versátil, a lo largo de su vida publicará un total de dieciséis novelas, tres libros de viajes, obras de carácter ensayístico, la biografía del líder anarcosindicalista Ángel Pestaña e innumerables artículos periodísticos. Ángel María de Lera destaca, además, por su labor en defensa de los derechos de los escritores, labor que le llevará a la creación de la Mutualidad de Escritores de Libros en 1970 y de la Asociación Colegial de Escritores de España en 1976.

Las novelas de Lera disfrutaron tanto del favor de la crítica como del público. Y así, en 1966 Escolar Bareño sostenía: “Cualquiera que sea el juicio de los críticos, nacionales o extranjeros, respecto a las novelas de este autor, no se puede hablar de novela española contemporánea sin mencionar su nombre y su producción”.<sup>4</sup> Para García de Nora Lera era una “revelación tardía, pero en extremo significativa e importante”.<sup>5</sup> La trayectoria de Lera era, en opinión de Marra-López, “una de las más curiosas e interesantes de nuestra literatura actual”.<sup>6</sup>

Su labor fue recompensada con la concesión de premios como el “Álvarez Quintero”, de la RAE, y el “Benito Pérez Galdós”, de la Casa Colón de Las Palmas de Gran Cana-

---

abierto al público en mis primeras visitas a la BNE. No obstante, me fue permitida la consulta de los documentos que necesitaba para mi investigación. Agradezco la profesionalidad y el amable trato de las personas que me atendieron, en particular de la Jefa de la Sección de Manuscritos e Incunables, María José Rucio Zamorano).

<sup>3</sup> LISTERMAN, Mary Sue (1982), *Ángel María de Lera*, Boston, Twayne Publishers, “Preface” (no figura página); LEEDER, Ellen Lismore (1978), *El desarraigo en las novelas de Ángel María de Lera*, Miami, Ediciones Universal, p. 17.

<sup>4</sup> ESCOLAR BAREÑO, Luis (1966), Prólogo a *Novelas*, de Ángel María de Lera, Madrid, Aguilar, p. VII.

<sup>5</sup> GARCÍA DE NORA, Eugenio (1970<sup>2</sup>), *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Tomo III, Madrid, Gredos, p. 181.

<sup>6</sup> MARRA-LÓPEZ, José Ramón (1964), “Una novela de interés nacional”, *Ínsula*, 207, p. 5.

ria, por *Tierra para morir*; el Planeta, por *Las últimas banderas*; o el “Ateneo de Sevilla” y “Fastenrath”, de la RAE también, por *Se vende un hombre* (1973).

Pese a una trayectoria tan dilatada y tan jalonada de éxitos, lo cierto es que la bibliografía específica existente sobre la figura de Ángel María de Lera sigue siendo escasa.<sup>7</sup> Por otro lado, sorprende la ausencia de estudios que aborden el análisis de la producción leriana desde la perspectiva de la censura, sobre todo si tenemos en cuenta que nuestro autor escribe la mayor parte de su obra condicionado por este ineludible factor.<sup>8</sup>

El objetivo que perseguimos con nuestro artículo es, pues, doble: en primer lugar, arrojar nueva luz sobre la bibliografía leriana con un trabajo que, al rescatar del olvido la novela inédita *La juerga* [1957, 1961], ofrece por vez primera una visión completa de la producción novelística del autor; en segundo lugar, contribuir al estudio del ejercicio de la censura en España, mediante el análisis del expediente de censura de *La juerga*, sepultado en los archivos de la represión franquista durante más de sesenta años.

## 1. LA JUERGA [1957, 1961] EN LA PRIMERA ETAPA DE LA PRODUCCIÓN NOVELÍSTICA DE ÁNGEL MARÍA DE LERA

Ángel María de Lera inicia su andadura literaria a los cuarenta y cinco años con la publicación en 1957 de *Los olvidados*. Según Rodríguez de las Heras<sup>9</sup>, primer biógrafo y amigo personal de nuestro autor, ese mismo año Lera escribe *La juerga*, también titulada *Bronce*. En 1958 aparece *Los clarines del miedo*, que el escritor había presentado al premio Nadal en 1956.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Además de las biografías y de los documentos contenidos en el Archivo de Ángel María de Lera, mencionados en la nota 2, existen varios prólogos y trabajos monográficos sobre la figura y la obra de nuestro autor. Los prólogos, ordenados cronológicamente, son: el ya citado de Luis Escolar Bareño y los de HATTON, Robert W. (1971), *Los clarines del miedo*, Waltham, Massachusetts, Ginn and Company; HERNÁNDEZ, Ramón (1980), Prólogo a *Los clarines del miedo*, Madrid, Espasa-Calpe S. A.; CASTRO DÍEZ, Asunción (2004), *Los olvidados*, Madrid, Castalia. Los trabajos monográficos, tesinas y tesis doctorales en su origen, y, por lo tanto, inéditos algunos de ellos, fueron realizados por investigadores estadounidenses: THOMAS, Owen Durant (1972), *La vida y obras de Angel María de Lera* (University of Illinois), Michigan, University Microfilms International; WEHR, Gayle C. (1974), *La novelística de Angel María de Lera* (The Florida State University), Michigan, Xerox University Microfilms; THOMAS, Owen Durant (1977), *Angel María de Lera: the Man and his Novel* (New York University), Michigan, University Microfilms International y los mencionados trabajos de Ellen Lismore Leeder y Mary Sue Listerman.

<sup>8</sup> Existe un trabajo inédito, “Análisis de tres novelas de Ángel María de Lera, que tienen como telón de fondo la Guerra Civil, a la luz de sus expedientes de censura: *Las últimas banderas* (1967), *Se vende un hombre* (1973) y *Los que perdimos* (1974)”, realizado por la autora de este artículo. Fue dirigido por la Dra. Dña. Lucía Montejo Gurruchaga, profesora de literatura española de la UNED, a lo largo del curso académico 2010-2011.

<sup>9</sup> RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio, op. cit., p. 95. Mary Sue Listerman también recoge este dato, años después, en su libro (LISTERMAN, Mary Sue, op. cit., “Chronology” (no figura página)).

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio, op. cit., p. 66 y LISTERMAN, Mary Sue, op. cit., “Chronology” (no figura página).

De *La juerga* existen tres originales: uno de ellos se halla en el Archivo General de la Administración (AGA), en Alcalá de Henares<sup>11</sup>; otro, en poder de los herederos de Lera<sup>12</sup>; el tercero se encuentra en la BNE.<sup>13</sup> Ninguno de ellos aparece fechado, por lo que resulta imposible contrastar la veracidad de la fecha de composición de la novela, aportada como fuente primaria únicamente por Rodríguez de las Heras.

*La juerga* desarrolla un suceso contenido en *Los olvidados*<sup>14</sup>, novela que trata sobre la formación de un barrio suburbano en las afueras de Madrid y las condiciones de miseria en las que viven sus habitantes, en su mayor parte emigrantes procedentes de las regiones más desfavorecidas de España. Con *Los clarines del miedo* Lera pretendía ofrecer una visión de las corridas de toros diferente, pues diferente era el concepto en el que él las tenía, a la hasta entonces divulgada por la literatura española y extranjera de tema taurino.<sup>15</sup> De ahí que su novela la protagonicen no grandes figuras del toreo, sino matadores anónimos, que se juegan la vida en las improvisadas plazas de los míseros pueblos de España, con el único objetivo de sobrevivir.<sup>16</sup>

*La juerga* se halla, por tanto, vinculada a *Los olvidados* y a *Los clarines del miedo*, tanto temáticamente como en cuanto a objetivos. Por un lado, tematiza el mundo de las juergas flamencas, lo que la conecta con *Los olvidados*; por otro, recrea la marginalidad del mundo del flamenco, al igual que *Los clarines del miedo* recreaba la marginalidad del mundo de los toros. Pero, además, con *La juerga* Lera prosigue su análisis de los estratos sociales más bajos, lo que hubiera convertido a estas tres novelas, de haber sido publicada la que nos ocupa, en un “tríptico de la marginación”.

En *Los clarines del miedo* no se produce una contraposición entre la fiesta de los toros como brillante espectáculo organizado y las tristes capeas de los pueblos, al menos no de forma explícita. Contrariamente, el eje sobre el que se articula la trama de *La juerga* es precisamente la oposición “cante grande”, es decir, cante jondo, y “flamenquería”. La novela reivindica el cante jondo, de carácter minoritario, por ser la expresión más genuina del arte de los gitanos, frente al flamenco más popular, variante superficial y degradada del verdadero cante.

Dividida en tres partes claramente diferenciadas, en la primera (Capítulos 1 a 7), que se desarrolla en Madrid, los personajes principales aparecen desarraigados de su entorno

<sup>11</sup> MINISTERIO DE CULTURA, Archivo General de la Administración, Caja: (3)50/21/13171, Expediente: 941 61. Todas las citas de la novela contenidas en este trabajo proceden de este original.

<sup>12</sup> Agradecemos a Adelaida de Lera Menés, hija de nuestro autor, el préstamo del original en su poder, así como también de otros documentos de gran interés para nuestra investigación.

<sup>13</sup> BNE, Arch. AML/21/4 *La juerga*.

<sup>14</sup> Se trata del episodio de los músicos ciegos que amenizaban las juergas que se corrían los clientes del prostíbulo granadino en el que trabajaba uno de los personajes femeninos de la novela, Martina. Véase LERA, Ángel María de (1957, primera edición), *Los olvidados*, Madrid Aguilar, pp. 197-203.

<sup>15</sup> BNE, Arch. AML/37/6 Notas biográficas.

<sup>16</sup> En este sentido, la dedicatoria de la novela habla por sí misma: “A los héroes del hambre y del miedo. Nadie los recuerda porque no alcanzaron un nombre. Muchos de ellos, sin embargo, dejaron su vida en las capeas, y, todos, su juventud” (LERA, Ángel María de (1958, primera edición), *Los clarines del miedo*, Barcelona, Destino).

y dialécticamente enfrentados a los secundarios en torno al eje auténtico/espurio. Las dos secuencias que integran el Capítulo 8 actúan a modo de *intermezzo* y constituyen una verdadera inmersión en el tren nocturno que conduce a los protagonistas a su lugar de origen: Andalucía. El narrador recrea magistralmente el ambiente y a los pasajeros, ofreciendo al lector actual un pedazo auténtico de la vida de aquellos tiempos. La segunda parte de la novela (Capítulos 9 a 20) tiene lugar en Andalucía, cuna del flamenco. Además de describir la pobreza y atraso de la región (p. 159, pp. 197-198, p. 256), el narrador presenta al lector el mundo de los gitanos (Capítulo 13), primitivos cultivadores del arte flamenco. Sus gentes, las cuevas en las que habitan, sus legendarias costumbres son descritas con el mismo respeto que preside las relaciones existentes entre gitanos y payos. Al entendimiento entre ambos contribuye una misma manera —casi religiosa— de concebir el cante.

El protagonista indiscutible de la novela es José Luna Martínez, “Bocanegra”, pero no tanto él en cuanto personaje, sino por lo que representa. Envuelto en un halo mítico, venerado por quienes lo conocen, marcado por el fatalismo, como tantos otros personajes lerianos, es el superviviente último de una manera de concebir e interpretar el cante, cuya pureza amenaza con desaparecer con la muerte del anciano. Sus acompañantes —“Risueño” y “Pelusa”— comparten esta visión con él. No así su hija, Cayetana, para quien el viaje a Andalucía constituirá una vuelta a los orígenes, un reencuentro con su perdida identidad, así como también la reconciliación con el padre, que, tras asegurarse la continuidad de su arte, podrá morir en paz.

Curro Marchena y “Niño Carmona” son personajes caracterizados como superficiales. Hacen gala de un patético narcisismo, que se revela, por ejemplo, en su desproporcionada reacción ante los abucheos de “Bocanegra” (p. 62). Su única función en el relato parece ser la de servir de contrapunto a “Bocanegra”, Cayetana, “Pelusa” y “Risueño”.

En cuanto a los gitanos, el narrador elude su confrontación con los payos. En este sentido, las palabras de Torcuato el Mirlo resultan toda una declaración de intenciones: “nos tenemos que echar poco en cara gitanos y payos” (p. 275). Los calés aparecen caracterizados como grupo:

*Los hombres escupían a veces el polvo, pero sin moverse apenas. Estaban como amodorrados bajo el sol, aspirándolo por todos los poros del cuerpo. Eran hombres cenecños, de rizos lustrosos, de largas patillas, casi todos con rastros de viruela y todos con aire jarifo. El que no descalzo, en alpargatas. Las chaquetillas, con las mangas cortas. Las cinturas, apretadas bajo la faja negra de siete vueltas. Ensombreados sin excepción. No hablaban. Tampoco dormían realmente ni descansaban. Veían simplemente pasar el tiempo, que se venía y se iba con el sol (p. 244).*

Solo Torcuato el Mirlo es individualizado por el narrador como hombre alto y extraordinariamente fornido. Frente a descripciones neutras, como la anteriormente citada, hay que mencionar la “gitanofobia” del dueño de la posada, “Tejeringuero”, que desconfía siempre de los calés (pp. 178-179, p. 219).

En el mundo en el que se desarrolla la acción prima una concepción de la hombría que se define por la brutalidad. En cuanto a cómo han de proceder los hombres con las muje-

res, “Risueño” sostiene: “hay que darles primero mucho capote para ir recogiénolas poco a poco y luego poder liárselas uno a la cintura” (p. 17). De ahí que la violencia contra ellas fuera algo ante lo que nadie se sorprendía, ni la mujer misma (p. 14).

Pese a lo dicho, Lera apunta en esta novela temas que adquirirán pleno desarrollo en obras posteriores: la fortaleza y valentía de las mujeres de campo o la homosexualidad. Y, así, el personaje de Candelas prefigura el de Noemí (*Tierra para morir*, 1964). Su presencia en la novela resulta altamente subversiva: no solo no actúa como se esperaba que hiciera una mujer “decente” en la época, sino que, además, con su actitud —“provocativa”— y sus palabras cuestiona de raíz, como harán otros personajes femeninos lerianos, el opresivo rol impuesto a la mujer por el Franquismo:

*[Candelas a Cayetana] ¡No le arriendo las ganancias a ninguna de mis amigas que se han casado! Apañar ropa sudada y vieja, lavar, fregotear y parir. ¡Esa es la vida de cualquier casada de mi clase! Y andar toda la vida de luto, cuando no por un familiar tuyo, por un pariente de él, o por un hijo. Y si te quedas viuda, ya ves: a pedir por las casas. Si yo me hubiera casado, a la edad que tengo, ya parecería una vieja. ¡Para vestir santos mejor, hija! (pp. 324-325).*

El tema de la homosexualidad, aquí apenas insinuado, lo desarrollará nuestro autor, años después, en *Trampa* (1962). La aparición de “los jovenzuelos amanerados” (p. 58), que hacían “alarde de un exagerado acento andaluz” (p. 53) y cuyos nombres son “Zafiro”, “Maravilla” y “Palillos” en el Capítulo 3, sirve para insinuar el carácter homosexual de la relación existente entre Curro Marchena y “Niño Carmona”. Tanto el narrador como sus personajes, haciéndose eco de la homofobia imperante en la época, se refieren a ellos con términos como “maricas” (p. 5), “jovencitos de pitimini” (p. 65) o “mariconcetes” (p. 86).

A través del personaje del señor Vilanova, el narrador incorpora una tercera perspectiva con respecto al flamenco: la de aquellos que lo aborrecen por identificarlo con atraso e incultura:

*Es una señal de atraso y de falta de cultura. Es una cosa de gitanería. Y mientras a los españoles nos dé por eso, no seremos nada. La prueba está en que cuanto más flamenquería hay en una región, más miseria y más suciedad también [...]. ¡Menos jipíos, menos castañuelas y más cultura! ¿Cuántos analfabetos hay en Andalucía? ¿Cuántos hay en Cataluña? Por cada uno que haya en mi tierra, aquí, diez, por lo menos... ¿Y cuántas fábricas hay en Cataluña? ¿Cuántas en Andalucía? Por cada una de aquí, hay veinte allá. Y eso es lo que vale hoy, eso es lo que vale (p. 261).*

Por su manera de expresarse el señor Vilanova recuerda a don Juan, médico de *Los clarines del miedo* (1958), que argumenta de forma similar, pero contra los toros. Ambos caracteres se hacen eco del antiflanquismo de autores muy leídos por Lera, como, por ejemplo, los de la Generación del 98.<sup>17</sup> Del señor Vilanova se sirve también el narrador para

<sup>17</sup> El señor Vilanova, no obstante, cambia de opinión tras la función: “Creía que todo esto era muy diferente. Pero ahora...” (p. 296).

reflejar una realidad —la diversidad de las diferentes regiones de España— que por aquellas fechas interesaba ocultar al Régimen.

En cuanto a las técnicas narrativas, hemos de decir que en *La juerga* Lera trata de atenuar, como ya hiciera en *Los clarines del miedo*, las evidencias de la omnisciencia del narrador. Y, así, por ejemplo, encontramos “úmidos” mecanismos de distanciamiento como el uso de “sin duda” (“Le pareció, sin duda, un delirio insensato”, p. 81) o “quién sabe si” (“Ambas quedaron pensativas, quién sabe si recorriendo con la imaginación una serie de recuerdo [sic] grabados en la memoria”, p. 332).

Por otro lado, son los personajes mismos quienes relatan sus propias historias o las historias de otros entes de ficción, y no el narrador. De este procedimiento hemos encontrado numerosos ejemplos: la misteriosa historia de Cayetana es puesta en boca del guitarrista “Cartagenero” y su cantaor (p. 7); “Bocanegra” cuenta, a petición de “Risueño”, cómo aprendió a cantar la seguidilla, en un largo parlamento en primera persona (pp. 13-15); Curro Marchena y “Niño Carmona” narran, en apretada síntesis, sus orígenes (pp. 90 y 94, respectivamente); Pepe, el “Tejeringuero”, rememora su propia historia hablando con su hija (p. 185).

La espectacular reducción del número de retrospectivas es también una muestra inequívoca de los esfuerzos realizados por Lera para despojar al narrador de parte de su poder y aproximarse así a los postulados del objetivismo en boga. Por ello estos “saltos atrás” son mucho más breves que en *Los olvidados* y *Los clarines del miedo* y no afectan a los protagonistas, sino a personajes secundarios como “Tejeringuero” (Cap. 11, pp. 204-207 y Cap. 13, pp. 237-239) o incluso a caracteres que ni tan siquiera aparecen directamente en la narración, sino a través de las historias relatadas por otros —apuñalamiento de Antonio el Tomate, “rey de los gitanos de la serranía” (pp. 164-165)—.

Hemos registrado varios ejemplos de monólogo interior, que aparece siempre entre paréntesis. El primero de ellos, muy breve (p. 209), reproduce los pensamientos de “Risueño”. El resto (pp. 211-213) supone una inmersión en la conciencia de Cayetana. Técnica que nuestro autor había introducido en *Los clarines del miedo*, significa, según José María Castellet, “el más rotundo paso hacia la total desaparición de la figura del autor”, al tiempo que “aporta a la literatura de nuestros días la dimensión más profunda y compleja del hombre: su propia subjetividad”.<sup>18</sup>

Pero si hay un procedimiento en *La juerga* que destaca sobre los demás es la anticipación. El narrador anuncia una y otra vez la muerte de “Bocanegra”. En el Capítulo 2 es el propio personaje quien expresa sus deseos de morir en su tierra (p. 86). La firma del contrato con la compañía de “Niño Carmona” en la primera parte de la novela supone el principio del fin —la muerte espiritual— del anciano cantaor:

*Aquel hombre había impreso una extraña solemnidad, dentro de una expectación dramática, a un hecho tan simple como estampar una firma al pie de un contrato, como si se tratara de*

<sup>18</sup> CASTELLET, José María (1957), *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral, pp. 32 y 33, respectivamente.

*un compromiso inexorable, decisivo para su vida. Y así era, en efecto. Y todos lo sabían. Era el acto de un vencido que firmaba su propia capitulación sin condiciones. Por eso la pluma quedó temblando todavía en la mano grande de abultadas venas azules* (p. 96).

También los acompañantes del señor Pepe presienten el trágico final. “Risueño” compara el tabladillo en el que va a actuar “Bocanegra” con un patíbulo; “Pelusa” siente “repelucos” (p. 228); Cayetana se preocupa repetidamente por la salud de su padre, al que encuentra pálido (pp. 207-208), agotado (p. 302) y envejecido (p. 209). Hasta el narrador se pronuncia acerca del decaimiento del personaje (p. 265). Los presagios se intensifican hacia el final, en una progresión *in crescendo* (p. 297, p. 304, pp. 309-310, p. 320) que culmina con la anunciada muerte del protagonista (p. 322). El efecto está, en nuestra opinión, muy logrado. No solo contribuye a intensificar la intriga, sino también la catarsis final.

Siguiendo los postulados del objetivismo y actuando a modo de cámara fotográfica, el narrador reproduce con gran acierto algunas de las conversaciones de los personajes (p. 53, p. 102, p. 120). Con el objeto de conferirles mayor verosimilitud, imita algunas de las características propias de la lengua de los caracteres: el uso de “y” en lugar de “II” —“chiquiyo”, “biyetes”, “degoyao”— o la utilización de palabras de origen gitano como “chavea”, “fetén”, “gachó”, “párné” o “pinrel”.

A diferencia de *Los olvidados* y *Los clarines del miedo*, novelas en las que el humor está completamente ausente, en *La juerga* hemos detectado algún que otro caso de ironía, tanto por parte del narrador (p. 21) como de alguno de los personajes (p. 30). La comicidad, si bien en grado muy limitado, está también presente en la novela (p. 220, p. 248).

Las sensuales descripciones del paisaje (p. 161) o la atribución de rasgos humanos a objetos inanimados son elementos que nuestro autor introduce en sus primeras novelas y se convertirán, con el paso de los años, en señas de identidad de su estilo. En *La juerga* destacan las personificaciones de la guitarra. Y, así, ora gemía, dolorida (p. 5), ora su voz, “igual que la de una mujer, acariciaba, huía y tornaba, llena de promesas y de risas, como un cascabeleo traído y llevado por el viento” (p. 33). “Risueño” llama “Carmeliya” a la suya. Según el tocao, “es mi ‘quería’ para siempre y no me falla nunca” (p. 32). De ahí que, cuando decide quedarse solo, al final de la novela, la apriete patéticamente contra su pecho (p. 362).<sup>19</sup>

Otra característica que asoma en *La juerga* y que posteriormente definirá el estilo de nuestro autor es su lograda ambientación. La presencia del sereno (p. 78), el gaseosero de la estación de tren (p. 142) o el pregonero (p. 273), el sonido de la radio a la hora del *parte* (p. 204) o los chisqueros de mecha con los que los personajes encienden sus cigarrillos (p. 136) retrotraen al lector a épocas que tal vez ni siquiera llegó a conocer, pero que estas referencias evocan con gran fuerza.

<sup>19</sup> El narrador personifica también el coche de Carmona (p. 25, p. 109), en una descripción que anticipa la del automóvil de Álvaro (*Trampa*, 1962), o el teatro (p. 100, p. 118, p. 126).

## 2. ANÁLISIS DE LA JUERGA [1957, 1961] A LA LUZ DE SU EXPEDIENTE DE CENSURA

Pese a los años transcurridos desde su publicación, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, de Manuel L. Abellán<sup>20</sup> sigue constituyendo punto de referencia insoslayable para el estudio de la censura franquista en la producción cultural española de posguerra. En los años ochenta aparecieron también *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, de Román Gubern, especializado en cine, y *La censura de Prensa durante el franquismo (1936-1951)*, de Justino Sinova, sobre el impacto de la censura en las publicaciones periódicas.<sup>21</sup> Desde entonces hasta la fecha el estudio de la censura franquista ha experimentado un considerable desarrollo y se ha visto enriquecido por las contribuciones de los propios protagonistas —agentes y sujetos pacientes de la actividad censorial, esto es, responsables de los órganos de censura y escritores—, que han plasmado sus experiencias tanto en obras de investigación como de carácter memorialístico.<sup>22</sup> El análisis de las estrategias utilizadas por los escritores para atenuar los efectos del temido lápiz rojo del censor —lo que se ha dado en llamar el “discurso de la censura”—<sup>23</sup>, los

<sup>20</sup> ABELLÁN, Manuel L. (1980), *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Ediciones Península.

<sup>21</sup> GUBERN, Román (1981), *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ediciones Península; SINOVA, Justino (1989), *La censura de Prensa durante el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Espasa Calpe.

<sup>22</sup> Del lado de los agentes pueden consultarse los trabajos de antiguos directores generales de Cultura Popular como Juan Beneyto Pérez o Miguel Cruz Hernández (BENEYTO PÉREZ, Juan (1987), “La censura literaria en los primeros años del franquismo. Las normas y los hombres”, en ABELLÁN, Manuel L., *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. Censura y literaturas peninsulares*, N° 5, Amsterdam, Rodopi, pp. 27-40; CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel (1987), “Del deterioro al desmantelamiento: los últimos años de la censura de libros”, en ABELLÁN, Manuel L., *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. Censura y literaturas peninsulares*, N° 5, Amsterdam, Rodopi, pp. 41-56). Del de los escritores, las obras colectivas de Antonio Beneyto (BENEYTO, Antonio (1977), *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Plaza y Janés) o Sergio Vilar (VILAR, Sergio (1964), *Manifiesto sobre Arte y Libertad. Encuesta entre los intelectuales y artistas españoles*, Barcelona, Editorial Fontanella). De gran interés resultan también las muchas y muy interesantes noticias vertidas por José Luis Cano en *Los cuadernos de Velintonia* o Carlos Barral y José Manuel Caballero Bonald en sus memorias (CANO, José Luis (1986), *Cuadernos de Velintonia*, Barcelona, Seix Barral; BARRAL, Carlos (2001), *Memorias*, Barcelona, Península; CABALLERO BONALD, José Manuel (2001), *La costumbre de vivir. La novela de la memoria*, Madrid, Alfaguara). Juan Goytisolo, por último, ha relatado extensamente y con no poca ironía sus experiencias con la censura en algunos de los artículos recogidos en *El furgón de cola* (GOYTISOLO, Juan (2001), *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral).

<sup>23</sup> CHAMPEAU, Geneviève (1988), “Decir callando”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIV, pp. 277-295; SÁNCHEZ REBOREDO, José (1988), *Palabras tachadas. (Retórica contra censura)*, Alicante, Instituto de Estudios “Juan Gil-Albert”, Excma. Diputación Provincial; CHAMPEAU, Geneviève (1991), “Censure, morale et écriture à l’époque du réalisme social”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXVII, 3, pp. 139-161; NEUSCHÄFER, Hans Jörg (1994), *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos.

estudios de casos<sup>24</sup> o la investigación histórica propiamente dicha<sup>25</sup> son otras tantas vertientes desde las cuales los investigadores tratan de arrojar luz sobre la enmarañada y opaca historia de la censura franquista. Contamos, además, con los fondos del Archivo General de la Administración (AGA), en Alcalá de Henares, valiosa e inagotable fuente de información, abiertos al público desde hace ya varias décadas.

En este apartado analizaremos el expediente de censura de *La juerga* y el original contenido en él con el objeto de formular hipótesis con respecto a las razones por las que la novela quedó inédita.

Lera presenta *La juerga* a censura en 1961, es decir, en un momento en el que todavía regía, pese a haber sido promulgada en plena Guerra Civil y con carácter provisional, la primera ley de censura de la Dictadura —la Ley de Prensa e Imprenta de 22 de abril de 1938—. Esta norma que, en un principio, había afectado solo a la prensa y a la radio, poco después se haría extensiva al resto de medios de comunicación y al mundo del libro<sup>26</sup> y no sería sustituida por una nueva ley hasta 1966.<sup>27</sup>

Por ello los escritores que durante el Franquismo desearan publicar en España debían someter sus obras a “consulta previa”. No obstante, no podían hacerlo directamente, sino a través de su editor. Ello quiere decir que antes de presentar el manuscrito, habían de contar con una editorial que se comprometiera a realizar todos los trámites en su nombre. Este primer paso suponía ya un importante obstáculo para los escritores considerados “desafectos”.

Si bien durante los primeros años el ejercicio de la censura había recaído en diferentes instituciones<sup>28</sup>, en 1951 se centralizó en un único ministerio, creado a tal efecto, el MIT (Ministerio de Información y Turismo), que fue presidido por Gabriel Arias Salgado, católico integrista, hasta 1962.<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> En este ámbito destacan los numerosos trabajos sobre diversos autores de Lucía Montejo Gurruchaga, así como también el de Paula Martínez-Michel en torno a la controvertida y castigada figura de Alfonso Sastre (MARTÍNEZ-MICHEL, Paula (2003), *Censura y represión intelectual en la España franquista: El caso de Alfonso Sastre*, Hondarribia, Editorial Hiru).

<sup>25</sup> Véase Eduardo Ruiz Bautista (RUIZ BAUTISTA, Eduardo (2005), *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo*, Gijón, Trea o RUIZ BAUTISTA, Eduardo (2008), *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, Gijón, Trea). Ha de tenerse también en cuenta la importante labor llevada a cabo desde 2006 por la revista digital *Represura. Revista de Historia Contemporánea Española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, codirigida por José Andrés de Blas y Fernando Larraz y publicada por la Universidad de Alcalá de Henares ([www.represura.es](http://www.represura.es)).

<sup>26</sup> Para ello fueron de vital importancia la Orden de 29 de abril de 1938 y la de 15 de julio de 1939.

<sup>27</sup> Nos referimos a la Ley de Prensa e Imprenta de 15 de marzo de 1966, llamada también *Ley Fraga*.

<sup>28</sup> Comisión de Cultura y Enseñanza (1936), Delegación de Estado para Prensa y Propaganda (1937), Ministerio de Educación Nacional y Servicio Nacional de Prensa y Propaganda (1938), Vicesecretaría de Educación Popular (1941) y Subsecretaría de Educación Popular (1945).

<sup>29</sup> Gabriel Arias Salgado (1904-1962): Vicesecretario de Educación Popular y Delegado Nacional de Prensa y Propaganda de Falange Española Tradicionalista y de las JONS desde 1941 hasta 1946; Ministro de Información y Turismo desde 1951 hasta 1962. Sobre Gabriel Arias Salgado véase VADILLO LÓPEZ, Diego (2011), “Gabriel Arias Salgado o el integrismo censor”, *Represura. Revista de Historia Contemporánea Española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, N° 7 ([www.represura.es](http://www.represura.es)).

Lo primero que llama la atención con respecto a *La juerga* es que pese a haberla compuesto Lera en 1957, no la presente a “consulta previa” hasta 1961. De lo relatado por Rodríguez de las Heras se desprende que esto pudo deberse a los desacuerdos habidos entre autor y editor y al consiguiente retraso en la firma del contrato.<sup>30</sup> Esta teoría quedaría avallada por el hecho de que Lera publica su primera novela, *Los olvidados* (1957), en Aguilar, pero no *Los clarines del miedo* (1958) ni *La boda* (1959), que aparecen en Destino. La colaboración con Aguilar la retoma nuestro autor en 1960, año en el que ve la luz *Bochorno*.

Sea como fuere, en 1961 Lera anunciaba, en entrevista a José Ramón Marra-López, la publicación de *La juerga* y glosaba su contenido de la siguiente manera:

*En este año saldrá La juerga, a la que estoy dando los últimos toques. Es una novela que describe ese paisaje del alma española confuso, nebuloso y mal interpretado casi siempre que es el cante jondo.*<sup>31</sup>

Pero lo cierto es que la novela nunca vio la luz ni en España, por las razones que a continuación examinaremos, ni en ningún otro país, pese a que Lera intentó publicarla tanto en Francia como en Alemania. En Francia, a través de la mediación de Juan Goytisolet que, a la sazón, trabajaba para Éditions Gallimard.<sup>32</sup> En Alemania fue el propio escritor quien ofreció la novela a Hoffmann und Campe, editorial que había traducido al alemán y publicado *Los clarines del miedo* (*Fanfaren der Angst*) en 1960 y haría lo propio con *Bochorno* (*Glühender Mai*) en 1961 y *La boda* (*Spanische Heirat*) en 1963.<sup>33</sup>

## 2.1. Los originales

Un cotejo de los tres originales existentes de *La juerga* revela que el que se halla en poder de los herederos de Lera es, si no idéntico, muy similar al conservado en el AGA.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio, op. cit., p. 95.

<sup>31</sup> MARRA-LÓPEZ, José Ramón (1961), “Diálogo con Ángel M.<sup>a</sup> de Lera”, *Ínsula*, 171, p. 4.

<sup>32</sup> BNE, Arch. AML/38/24 GOYTISOLO, Juan.

<sup>33</sup> Véase documento en el Anexo: Carta de 22 de julio de 1960 de Lera a Hoffmann und Campe (UNTERNEHMENSARCHIV / GANSKE VERLAGSGRUPPE, Hamburg, “Autorenmappe 1”). En el archivo de la editorial hamburguesa, además de esta carta, se conservan dos informes sobre *La juerga*: de 21 de mayo de 1961 el primero (UNTERNEHMENSARCHIV / GANSKE VERLAGSGRUPPE, Hamburg, “Autorenmappe 2: Gutachten”) y de 30 de junio de 1961 el segundo (UNTERNEHMENSARCHIV / GANSKE VERLAGSGRUPPE, Hamburg, “Autorenmappe 2: Gutachten”), reproducidos ambos en el Anexo a esta investigación. Agradecemos a la editorial Hoffmann und Campe y particularmente a su amable archivera, Andrea Lesemann, que en el verano de 2016 nos abriera sus puertas y pusiera a nuestra disposición todos los documentos relacionados con Lera contenidos en su archivo.

<sup>34</sup> Gracias al original en poder de los herederos, sabemos que de los dos títulos que Lera barajaba para la obra prefería *Bronce*. Nuestro escritor había publicado un fragmento de la novela en 1959 —el único que ha visto la luz hasta la fecha— en el homenaje que la revista *Punta Europa* dedicó a José María Millás Vallicrosa, Catedrático de Lengua y Literatura hebreas de la Universidad de Barcelona.

Por lo que respecta a este último, hay que decir que tiene una extensión de 362 páginas y, además de tachaduras en rojo y en azul, presenta anotaciones y correcciones de diverso tipo, presumiblemente hechas tanto por el autor como por el censor. Las anotaciones afectan a cuestiones tipográficas; las correcciones, a la ortografía: uso de comillas y puntos suspensivos o utilización de “y” en lugar de “ll” para reproducir el yeísmo propio de la lengua andaluza. En las galeradas del texto aparecen también páginas sobre las que se han pegado trozos de papel con párrafos que resulta imposible contrastar con los escritos originalmente. Así, por ejemplo, en la p. 355 se adivina que Lera pudo haber utilizado este recurso para corregir lo indicado por el censor. La numeración de las páginas no siempre es precisa, como tampoco lo es el número de capítulos.<sup>35</sup>

El original conservado en el Archivo de Ángel María de Lera, en la BNE, presenta un aspecto considerablemente distinto: el texto ha reducido su volumen a 276 páginas; va precedido por unos versos de Manuel Machado que actúan a modo de epígrafe<sup>36</sup>; aparece impoluto, sin corrección alguna; y presenta una estructura clara, en veinte capítulos numerados en romanos.

La existencia de los tres originales y su diferente grado de elaboración nos lleva a aventurar la hipótesis de que el guardado en el AGA y el conservado por los herederos sean primeras versiones de la obra, que Lera, teniendo en cuenta las “indicaciones” del censor, trató de rehacer. El texto de la BNE sería el resultado de este proceso.

## 2.2. El informe<sup>37</sup>

El 14 de febrero de 1961 Aguilar solicita autorización para la publicación de *La juerga*. A la obra se le asigna número de expediente —el 941-61—, como era lo habitual, y se encarga de su lectura a un censor.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> La numeración de los capítulos es doble —en arábigos y romanos—, pero no coincidente: en arábigos la obra tendría 20 capítulos; en romanos, XV.

<sup>36</sup> La cita aparece dos veces, en dos páginas distintas, escrita a mano, primero, y después, mecanografiada. Reza: “A todos nos has cantado / en una noche de juerga / coplas que nos han matado”.

<sup>37</sup> En el Anexo reproducimos el informe contenido en el expediente de censura de *La juerga*.

<sup>38</sup> “En las obras de teatro podían intervenir más de diez censores, en las películas más de veinte, mientras que de las novelas solían ocuparse uno o dos” (NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, op. cit., p. 50).

El análisis del expediente de *La juerga* revela que fue leída por un solo censor —Palacios<sup>39</sup>—, que no se escudó tras el anonimato, como era lo habitual<sup>40</sup>, y firmó de forma perfectamente legible el siguiente informe, que reproducimos literalmente:<sup>41</sup>

*Novela de costumbres andaluzas ceñida, por su argumento, a la pintura realista del cante jondo, que va paseando por colmaos y poblachos una alucinada compañía de bohemios, en la que no podía faltar la inquietante hembra cantaora (Cayetana) y alguna otra con la que la farándula topa en su continuo rodar por los mesones [ilegible] y es, ¿justamente? [no se lee bien], en el dibujo de estos tipos femeninos donde se cargan las tintas de sensualidad y de lascivia que se ven tachadas por el lápiz rojo. Todo lo demás [subrayado en rojo] AUTORIZABLE [subrayado en rojo]*

*Sólo las no tachadas arriba en lápiz azul. [Ilegible]-II-61*

*Madrid, 17 de febrero de 1961*

*El Lector,*

*Firma*

*Palacios*

La última línea del informe: “Sólo las no tachadas arriba en lápiz azul” se refiere a la relación de tachaduras que aparece en el mismo documento como respuesta a la pregunta “¿Ataca a la moral?”, relación de difícil interpretación, ya que el censor tacha y vuelve a tachar y produce una lista muy confusa. No obstante, la relación aparece dos veces más: en la solicitud de autorización y en la carta que el MIT remite a Aguilar el 23 de febrero de 1961 comunicando a la editorial la resolución final:

*Suprimase [sic] lo señalado en las páginas 34-138-139-216-217-226-230-350 en lápiz azul [errata: rojo]. Presentese [sic] nuevas galeradas impresas.*

<sup>39</sup> No aparece en la lista de censores proporcionada por Manuel L. Abellán en *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, op. cit., pp. 305-313; tampoco en la de Paula Martínez-Michel, op. cit., pp. 45-47. Justino Sinova recoge el nombre de Alfonso Palacio, pero aparte de la discrepancia en el apellido, no parece que se trate de la misma persona, ya que, según Sinova, Alfonso Palacio “firmaba parte de incidencias de Censura de Revistas en 1943-44” (SINOVA, Justino, op. cit., p. 295).

<sup>40</sup> La identidad de los censores es, en la mayor parte de los casos, desconocida. Eran designados a través de un número y, si firmaban los informes, generalmente lo hacían de forma ilegible. No obstante, existen listas parciales de censores, como las elaboradas por Abellán, Sinova o Martínez-Michel (véase nota 39). Según Lucía Montejo Gurruchaga, “la presencia de mujeres en el órgano censor era escasísima. Las primeras firmas de mujeres en los expedientes no se encuentran hasta los años sesenta” (MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2004), “Efectos de la censura en la obra de Blas de Otero. Recursos de enunciación”, *Ancia. Revista de la Fundación Blas de Otero*, Año II, N.º, 3, p. 32, nota 3).

<sup>41</sup> El informe aparece escrito a mano, en tinta de color verde. Resulta difícil de leer, por la mala caligrafía del censor, así como también porque se halla repleto de tachaduras.

### 2.3. Análisis de las tachaduras

De las siete tachaduras en rojo que el censor exige hacer a Lera seis son de carácter sexual y bastante pacato, por cierto. Se trata de breves textos en los que se describe el deseo sexual en términos no muy diferentes a los que ilustra la que a continuación reproducimos:

*Al acercarse y al moverse con tanto aire llegó hasta los hombres un crudo olor a lecho matrimonial revuelto y sudado.*

*Los ojos de los hombres la recorrieron en todos los sentidos, deteniéndose morosamente en el abultado pecho, de carne mullida y temblorosa. El descote dejaba ver sobre los hombros las hendiduras de las cintillas del sostén...* (p. 34).

Lera no elimina ninguna de estas tachaduras en el original de la BNE, todas reaparecen intactas (AGA: p. 34-BNE: pp. 27-28; AGA: pp. 216-217-BNE: pp. 166-167; AGA: p. 226-BNE: p. 173; AGA: p. 230-BNE: p. 176; AGA: p. 350-BNE: p. 267).

La séptima tachadura, la contenida en las pp. 138-139, se refiere a la Guardia Civil:

*—Oye: ¿no es ese guardia el que dicen Rebollo, aquel que estuvimos convidando en Alcázar?*

*—Claro que sí, hombre. ¡El gachó se puso como el Quico! Y eso que al principio no quería.*

*—Pues me ha mirado, pero no ha querido reconocermé.*

*—Natural. Esos no conocen ni a su padre cuando van de servicio. Por eso dicen que tener un amigo guardia civil es como tener un duro falso* (pp. 138-139).

Pese a no cuestionar la autoridad de la “Benemérita”, el comentario negativo acerca de los agentes fue suficiente para que el lápiz rojo del censor actuara. No obstante, tampoco en este caso Lera se plegó a los requerimientos de la institución censoria: el fragmento aparece intacto en la p. 110 del original de la BNE.

Una atenta lectura del texto conservado en el AGA revela otras muchas tachaduras, realizadas tanto en rojo como en azul, tachaduras sobre las que Lera trabajó, como pone de manifiesto el cotejo de los diferentes originales.

La mayor parte de estas supresiones tienen relación con el cante jondo y, particularmente, con el concepto de la “pena negra”<sup>42</sup>; un número mucho más reducido, con Cataluña. Veamos algunos ejemplos.

Al intentar explicarle a su hija lo que es la pena, “Bocanegra” sostiene:

*Va uno hablando y nadie le contesta. No ve uno más que sombras. Son el padre, la madre, una mujer, el amigo... Se van. Y uno, siempre solo. El avariento, el rico, el poderoso..., ¿para*

<sup>42</sup> Los personajes, particularmente “Bocanegra”, se hacen eco de las ideas contenidas en la conferencia de Lorca sobre el cante jondo (GARCÍA LORCA, Federico (1997), “Arquitectura del cante jondo”, *Obras completas III. Prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-52). Se aprecian también reminiscencias lorquianas en el relato del apuñalamiento de “Tomate” (pp. 164-165) y el monólogo interior de “Risueño” (p. 209).

*qué? Al remate, todos nos encontramos igual. ¿Para qué correr, para qué afanarse tanto? Siempre encontraremos un puñado de tierra... (p. 199).*

Prosigue:

*En Madrid y en otras ciudades, los hombres se engañan para no pensar. No tienen tiempo para sentir. Es como si estuvieran borrachos todo el día y luego, por la noche, se emborrachan de otra manera. ¡Quieren vivir! ¡Pobreticos! Aquí, la gente tiene que vivir... No es que quiera morir. Es otra cosa: tiene que vivir... ¡La pena! Por eso, cuando se siente de verdad, se queda uno tranquilo y a gusto, porque lo sabe uno todo... (p. 201).*

En estos casos Lera sí siguió las indicaciones del censor, eliminando la primera tachadura y reescribiendo la segunda de la siguiente manera (BNE: p. 154):

*Yo he visto mucho, he vivido mucho, he conocido a gentes famosas —siguió diciendo el viejo—, ¿y qué? Joselito era joven, tenía mucho dinero, le querían todas las mujeres. Como él, otros muchos. Por éso [sic] tiene uno que gritar lo que siente. Y nada como el cante para eso. Y en ningún sitio como aquí.*

Los pasajes en los que los personajes intentan definir la pena aparecen también tachados —p. 10, pp. 41-42, p. 357—. ¿Tal vez porque quienes llegan a sentirla, conscientes de su triste e inexorable destino, caen en la más profunda de las abulias (tachaduras de las pp. 156, 186 o 356)? El fatalismo de los personajes no era el espejo en el que deseaba mirarse la autocomplacencia del Régimen. El narrador pone el dedo en la llaga en un pasaje que no fue censurado:

*Sobre aquellos seres angustiados aleteaba la pena negra, la sin redención, la de la vida inexplicable y sin esperanza... Ellos escuchaban, sumisos, la propia condena, con la satisfacción dolorosa de sentirse víctimas inocentes. La rota voz del “Bocanegra” era su propia voz y los propios gemidos; y su agonía, la que ellos estaban viviendo (pp. 297-298).*

“Bocanegra” se duele de que el “verdadero cante” esté muriendo. Al Franquismo, desde luego, no le interesaba, sobre todo teniendo en cuenta el potencial subversivo de algunas coplas.<sup>43</sup> De ahí que potenciara el folklore —“lo barato”, según “Bocanegra”—, llegando a convertirlo en tópica seña de identidad y reclamo para turistas. De nada le valió a Lera utilizar como aval del cante a don Fidel, el cura.<sup>44</sup>

Este folklore “barato”, según la concepción del viejo “Bocanegra”, correspondería a lo que Manuel Vázquez Montalbán ha denominado *canción nacional* o *nacionalista*: “andalucista en la imaginería, la melodía y la pronunciación, vinculada a una España agrícola

<sup>43</sup> “¿Pa qué trabajas, minero, / con tantísima fatiga, / si los que tienen dinero / no han bajao nunca a una mina?” (p. 291).

<sup>44</sup> Don Fidel ama el cante. Lo justifica y lo explica en las pp. 285-286; 292-293; 294-295.

y provinciana”<sup>45</sup> la *canCIÓN nacional* “testimonia un voluntarismo ideológico determinado: efectismo, nacionalismo, majeza”.<sup>46</sup> Su momento de mayor eclosión tiene lugar durante el período autárquico (1939-1954). De ahí que constituya una síntesis de todo lo considerado por el Régimen como *peculiar español*: “individualismo (en oposición al colectivismo y comunitarismo marxista), peculiaridades raciales [...], exaltación del destino histórico, excelencias de todo lo nuestro (mujeres, vino y música)”.<sup>47</sup> La *canCIÓN nacional* cuenta entre sus letristas más inspirados con Antonio Quintero, Valerio y Rafael de León, “herederos subculturales”<sup>48</sup> de los poetas del 27.<sup>49</sup> Para su popularización el Régimen se valió de la radio, “instrumento uniformador e ideológico de primera necesidad”.<sup>50</sup> Algunos de sus más conocidos intérpretes fueron Manolo Escobar, Conchita Piquer o Peret.

Por otro lado, la marginalidad del mundo del flamenco, provocada por la miseria, no era algo que al Régimen le agradara mostrar. De ahí tachaduras como la de la p. 151:

[“Risueño” a “Pelusa”]: *Mira: casarse es algo distinto a lo que tú piensas. Hay que ser de otro modo. Hay que llevar otra vida. [...] lo que no puede pasar es un hombre que vive como nosotros, de noche, a salto de mata, entre juerga y juerga. A no ser que la mujer sea como nosotros. En ese caso, sí. Pero para eso no hace falta casarse...*

— *Pero uno no puede dejar esto. ¿Qué puede hacer uno ya sino cantar y bailar? Yo me he criado, como tú sabes, en los “colmaos” como aquel que dice. Nací en un barrio donde todo el mundo se bailaba o se cantaba algo y creo que mi madre me echó sabiendo yo un poco de las dos cosas. Y, como en mi casa no nos ponían de comer, cada cual tuvo que apañarse como buenamente pudo. Y, así, desde chava, aprendí a buscármelas, yendo solito de mesa en mesa por los cafés, cantando coplas o bailando por lo que querían darme. Nunca fui a la escuela, ni me hizo falta para ganarme los “gabis”. Mientras los demás chiquillos de mi edad no tenían una gorda, a mí no me faltaba una peseta. Total: que me arregosté en esa vida... Yo creo que me pasó, poco más o menos, lo que a todos nosotros. Y no me vengas diciendo que esto es una desgracia. A mí me gusta...*

*El “Pelusa” terminó con un gesto de labios y manos, que subrayaban su fatalismo y su desdén.*

En el texto de la BNE Lera eliminó también este fragmento.

Las tachaduras relacionadas con Cataluña resultan más “inocentes” y también más absurdas: la primera constituye una breve referencia a la sardana (AGA: p. 261; BNE: p. 200); en la segunda el señor Vilanova despotrica contra el flamenco (AGA: pp. 263-264; BNE: p. 200); la última censura la frase “¡Visca Catalunya!” (AGA: p. 313; BNE: p. 237).

<sup>45</sup> VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2000), *Cancionero general del franquismo 1939-1975*, Barcelona, Crítica, p. XV.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. XVI.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. XIX.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. XIX.

<sup>49</sup> Los poetas del 27, especialmente García Lorca y Alberti, se interesaron por la lírica tradicional y reivindicaron con fervor —recuérdense los ya citados trabajos de Lorca— el cante jondo. También lo habían hecho algunos autores del 98, como Manuel Machado, cuyos versos sirven de epígrafe a *La juerga*.

<sup>50</sup> VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *op. cit.*, p. XIV.

El “Una, Grande y Libre” no casaba con la diversidad lingüística y cultural de España. De ellas Lera solo suprime la última; las dos anteriores permanecen intactas.

¿Por qué *La juerga* quedó inédita? En nuestra opinión, porque Lera no se plegó —al menos no completamente— a los requerimientos de la institución censoria y no hizo las supresiones exigidas, supresiones que no solo afectan a pasajes de carácter sexual —tachaduras en rojo—, como en un primer momento pudiera parecer, sino a otros muchos —tachaduras de color azul— que, de haber sido eliminados, hubieran desvirtuado completamente el sentido de la obra.

En las “Notas biográficas” conservadas en el Archivo de Ángel María de Lera<sup>51</sup> nuestro autor se refiere a *La juerga* en los siguientes términos:

*En Mayo próximo, aparecerá mi quinta novela, cuyo [cortado] JUERGA’, que, siguiendo, la línea de ‘LOS CLARINES DEL MI[cortado] aborda el problema de la pena y del cante jondo [cortado] vulgarmente ‘cante flamenco’.*

Estas declaraciones, pese a su brevedad, confirman dos de nuestras hipótesis:

1. Que Lera no renunció voluntariamente a publicar *La juerga*, como sostiene Gayle C. Wehr.<sup>52</sup> De hecho, él esperaba una resolución positiva por parte del MIT, como ponen de manifiesto no solo estas declaraciones, sino también las anteriormente citadas, hechas en entrevista a Marra-López en 1961.
2. Que con *La juerga* el objetivo que nuestro autor perseguía era tratar el tema del cante jondo. De ahí que, dado que las tachaduras realizadas por el censor en color azul afectaban precisamente a los pasajes en los que se trataba de definir el concepto de la pena, lo más probable es que Lera rehusara publicar la novela en tales condiciones.<sup>53</sup>

La cronología de las primeras obras publicadas de Lera —una al año— refuerza nuestro argumento: *Los olvidados* (1957), *Los clarines del miedo* (1958), *La boda* (1959), *Bochorno* (1960) y *Trampa* (1962). De haber autorizado el MIT *La juerga* ocuparía el quinto lugar, es decir, el hueco existente entre *Bochorno* y *Trampa*.

Por otro lado, el contenido crítico de la novela es muy alto. Se revela, desde el primer momento, en la elección de los personajes que protagonizan la trama y los ambientes en los que se desarrollan sus vidas, pero adquiere mayor intensidad a medida que el tren en el que viajan “Bocanegra”, Cayetana, “Pelusa” y “Risueño” se adentra en las profundidades de Andalucía. La descripción de los pasajeros que suben y bajan o del abandono en el que se hallan los pueblos que el viajero puede contemplar desde la ventanilla revelan la existencia

<sup>51</sup> BNE, Arch. AML/37/6 Notas biográficas.

<sup>52</sup> WEHR, Gayle C., op. cit., p. 3.

<sup>53</sup> Ángel Carlos de Lera, hijo del autor, supone que su padre no encontró editor (Ángel Carlos de Lera, en carta de 11 de septiembre de 2012 a la autora). El expediente de censura conservado en el AGA muestra que esto no fue así.

de una España “negra”, pobre y atrasada. Los personajes, en sus conversaciones, descubren algunos de los problemas que los afligen: trenes en los que han de viajar de pie, escasez de trabajo, pobreza, miseria... La crítica está, en nuestra opinión, muy lograda, ya que emana de lo descrito, lo que refuerza su eficacia.

La práctica censoria ejercida sobre *La juerga* confirma la rigidez del período Arias Salgado, pero matizaría la hipótesis de Abellán según la cual se habría tratado de una etapa caracterizada por:

*la ausencia total de conflictos: pocas tachaduras, escasas denegaciones y prácticamente modificaciones insignificantes pone de manifiesto que la severidad censoria fue durante el período de Arias-Salgado una política sin ambigüedades, pero con previo aviso, y que, por tanto, ningún escritor se atrevió a ir más allá de lo que explícitamente estaba demarcado.*<sup>54</sup>

Y llama la atención sobre el hecho de que fueron los editores y sus consejeros de lectura quienes “asumieron la ingrata o fascinante tarea de enderezar manuscritos demasiado imprudentes”.<sup>55</sup> También Ángel Carlos de Lera sospecha que Aguilar pudo tener algo que ver en la práctica censoria efectuada sobre las obras de su padre.<sup>56</sup>

No deja de sorprender todo ello en cualquier circunstancia, pero sobre todo teniendo en cuenta que, cuando Lera presenta el manuscrito de *La juerga* a censura, corría el año 1961, momento en el que la efervescencia crítica alcanzaba en España puntos hasta entonces nunca conocidos. Sobre esta paradoja ha llamado la atención Román Gubern:

*Es interesante observar que en contraste con la modernización de la economía durante este período, se produjo en cambio un estancamiento de la censura y de las restricciones a la libertad de información y expresión.*<sup>57</sup>

Por último, el hecho de que esta novela quedara inédita supone una mutilación en el conjunto de la obra de Lera, que pierde, así, coherencia. Lera afirmaba establecer su producción por ciclos: rural, urbano y de la emigración para sus obras anteriores a 1967. En el ciclo rural incluía *Los clarines del miedo* (1958) y *La boda* (1959); en el urbano, *Los olvidados* (1957), *Bochorno* (1960) y *Trampa* (1962), y en el de novelas de la emigración laboral, *Hemos perdido el sol* (1963) y *Tierra para morir* (1964).<sup>58</sup> Además, en tanto que *novelista español*, nuestro autor se había impuesto como *misión* “recrear los tipos, las costumbres y los paisajes de mi país. Sobre todo, traducir el sentido trágico que de la vida tenemos los españoles”.<sup>59</sup> En este sentido, resulta perfectamente plausible la hipótesis de que

<sup>54</sup> ABELLÁN, Manuel L., op. cit., p. 151.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Ángel Carlos de Lera sostiene: “Si se coge la obra de mi padre en su conjunto, el hecho de que ejerciera la censura sobre sus obras la presión que ejerció nos lleva al trasfondo de la cuestión y a su cambio de casa editorial. Los tentáculos del Sistema franquista llegaban a todas partes y nadie —o casi nadie— quería tener problemas con la dichosa Censura” (en carta de 11 de septiembre de 2012 a la autora).

<sup>57</sup> GUBERN, Román, op. cit., p. 123.

<sup>58</sup> CASTELO, Santiago (22-08-1974), “Conversación con Angel María de Lera”, *ABC* (Sevilla), p. 11.

<sup>59</sup> BNE, Arch. AML/37/6 Notas biográficas.

*Los clarines del miedo* y *La juerga* constituyeran, en cuanto a su concepción, un díptico, sobre todo si aceptamos como fecha de composición de *La juerga* el año 1957.

Pero el daño producido por la acción de la censura sobre *La juerga* no solo afecta a la obra misma o al plan por ciclos que Lera se había trazado, sino también al estudio de los personajes y las técnicas narrativas de la totalidad de la producción lariana: al de los personajes por cuanto existe una “continuidad” entre ellos entre novela y novela; al de las técnicas narrativas, porque en la obra que nos ocupa nuestro autor “corrige” algunos de los errores cometidos anteriormente mientras que se afianza en el uso de procedimientos más logrados.

De este modo la oscura e innumerable censura franquista, a menudo arbitraria y omnipresente —dentro y fuera de la mente de los escritores— siempre, interfería de forma inapelable en el destino de *La juerga*, inédita aún en la actualidad, y en la trayectoria de Ángel María de Lera.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABELLÁN, MANUEL L. (1980), *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Ediciones Península
- BARRAL, CARLOS (2001), *Memorias*, Barcelona, Península
- BENEYTO, ANTONIO (1977), *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Plaza y Janés
- BENEYTO PÉREZ, JUAN (1987), “La censura literaria en los primeros años del franquismo. Las normas y los hombres”, en ABELLÁN, MANUEL L., *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. Censura y literaturas peninsulares*, N° 5, pp. 27-40
- BNE, Arch. AML/1-38. Período que abarca: 1935-1984
- BNE, Arch. AML/21/4 *La juerga* (original inédito)
- BNE, Arch. AML/37/6 Notas biográficas
- BNE, Arch. AML/38/24 GOYTISOLO, JUAN (carta)
- CABALLERO BONALD, JOSÉ MANUEL (2001), *La costumbre de vivir. La novela de la memoria*, Madrid, Alfaguara
- CANO, JOSÉ LUIS (1986), *Cuadernos de Velintonia*, Barcelona, Seix Barral
- CASTELO, SANTIAGO (22-08-1974), “Conversación con Angel María de Lera”, *ABC* (Sevilla), p. 11
- CASTELLET, JOSÉ MARÍA (1957), *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral
- CASTRO DíEZ, ASUNCIÓN (ed.) (2004), *Los olvidados*, de Ángel María de Lera, Madrid, Castalia
- CHAMPEAU, GENEVIÉVE (1988), “Decir callando”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIV, pp. 277-295
- CHAMPEAU, GENEVIÉVE (1991), “Censure, morale et écriture à l'époque du réalisme social”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXVII, 3, pp. 139-161
- CRUZ HERNÁNDEZ, MIGUEL (1987), “Del deterioro al desmantelamiento: los últimos años de la censura de libros”, en ABELLÁN, MANUEL L., *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. Censura y literaturas peninsulares*, N° 5, pp. 41-56
- ESCOLAR BAREÑO, LUIS (1966), Prólogo a *Novelas*, de Ángel María de Lera, Madrid, Aguilar
- GARCÍA DE NORA, EUGENIO (1970<sup>2</sup>), *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Tomo III, Madrid, Gredos
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1997), “Arquitectura del cante jondo”, *Obras completas III. Prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-52

- GOYTISOLO, JUAN (2001), *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral
- GUBERN, ROMÁN (1981), *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ediciones Península
- HATTON, ROBERT W. (ed.) (1971), *Los clarines del miedo*, de Ángel María de Lera, Waltham, Massachusetts, Ginn and Company
- HERNÁNDEZ, RAMÓN (1980), Prólogo a *Los clarines del miedo*, Madrid, Espasa-Calpe S. A.
- HERNÁNDEZ, RAMÓN (1981), *Ángel María de Lera*, Madrid, Ministerio de Cultura
- La juerga* (original inédito) en poder de Adelaida de Lera Menés
- LEEDER, ELLEN LISMORE (1978), *El desarraigo en las novelas de Ángel María de Lera*, Miami, Ediciones Universal
- LERA, ÁNGEL MARÍA DE (1957, primera edición), *Los olvidados*, Madrid, Aguilar
- LERA, ÁNGEL MARÍA DE (1958, primera edición), *Los clarines del miedo*, Barcelona, Destino
- LERA MENÉS, ÁNGEL CARLOS DE, Carta de 11 de septiembre de 2012 a la autora de esta investigación
- LISTERMAN, MARY SUE (1982), *Ángel María de Lera*, Boston, Twayne Publishers
- MARRA-LÓPEZ, JOSÉ RAMÓN (1961), “Diálogo con Ángel M.<sup>a</sup> de Lera”, *Ínsula*, 171, p. 4
- MARRA-LÓPEZ, JOSÉ RAMÓN (1964), “Una novela de interés nacional”, *Ínsula*, 207, p. 5
- MARTÍNEZ-MICHEL, PAULA (2003), *Censura y represión intelectual en la España franquista: El caso de Alfonso Sastre*, Hondarribia, Editorial Hiru
- MINISTERIO DE CULTURA, ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN, Caja: (3)50/21/13171, Expediente: 941 61, *La juerga*
- MONTEJO GURRUCHAGA, LUCÍA (2004), “Efectos de la censura en la obra de Blas de Otero. Recursos de enunciación”, *Ancia. Revista de la Fundación Blas de Otero*, Año II, N° 3, pp. 15-34
- NEUSCHÄFER, HANS-JÖRG (1994), *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthopos
- Represura. Revista de Historia Contemporánea Española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, codirigida por José Andrés de Blas y Fernando Larraz y publicada por la Universidad de Alcalá de Henares ([www.represura.es](http://www.represura.es))
- RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, ANTONIO (1971), *Ángel M.<sup>a</sup> de Lera*, Madrid, Epesa
- RUIZ BAUTISTA, EDUARDO (2005), *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo*, Gijón, Trea
- RUIZ BAUTISTA, EDUARDO (2008), *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, Gijón, Trea
- SÁNCHEZ REBOREDO, JOSÉ (1988), *Palabras tachadas. (Retórica contra censura)*, Alicante, Instituto de Estudios “Juan Gil-Albert”, Excma. Diputación Provincial
- SINOVA, JUSTINO (1989), *La censura de Prensa durante el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Espasa-Calpe
- THOMAS, OWEN DURANT (1972), *La vida y obras de Ángel María de Lera*, (University of Illinois), Michigan, University Microfilms International
- THOMAS, OWEN DURANT (1977), *Ángel María de Lera: the Mann and his Novel*, (New York University), Michigan, University Microfilms International
- UNTERNEHMENSARCHIV GAMSKE VERLAGSGRUPPE, Hamburg, Carta de 22 de julio de 1960 de Ángel María de Lera a la editorial Hoffmann und Campe, en “Autorenmappe 1”
- UNTERNEHMENSARCHIV GAMSKE VERLAGSGRUPPE, Hamburg, Informe sobre *La juerga*, 21 de mayo de 1961, en “Autorenmappe 2: Gutachten”
- UNTERNEHMENSARCHIV GAMSKE VERLAGSGRUPPE, Hamburg, Informe sobre *La juerga*, 30 de junio de 1961, en “Autorenmappe 2: Gutachten”
- VADILLO LÓPEZ, DIEGO (2011), “Gabriel Arias Salgado o el integrista censor”, *Represura. Revista de Historia Contemporánea Española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, N° 7

(www.represura.es)

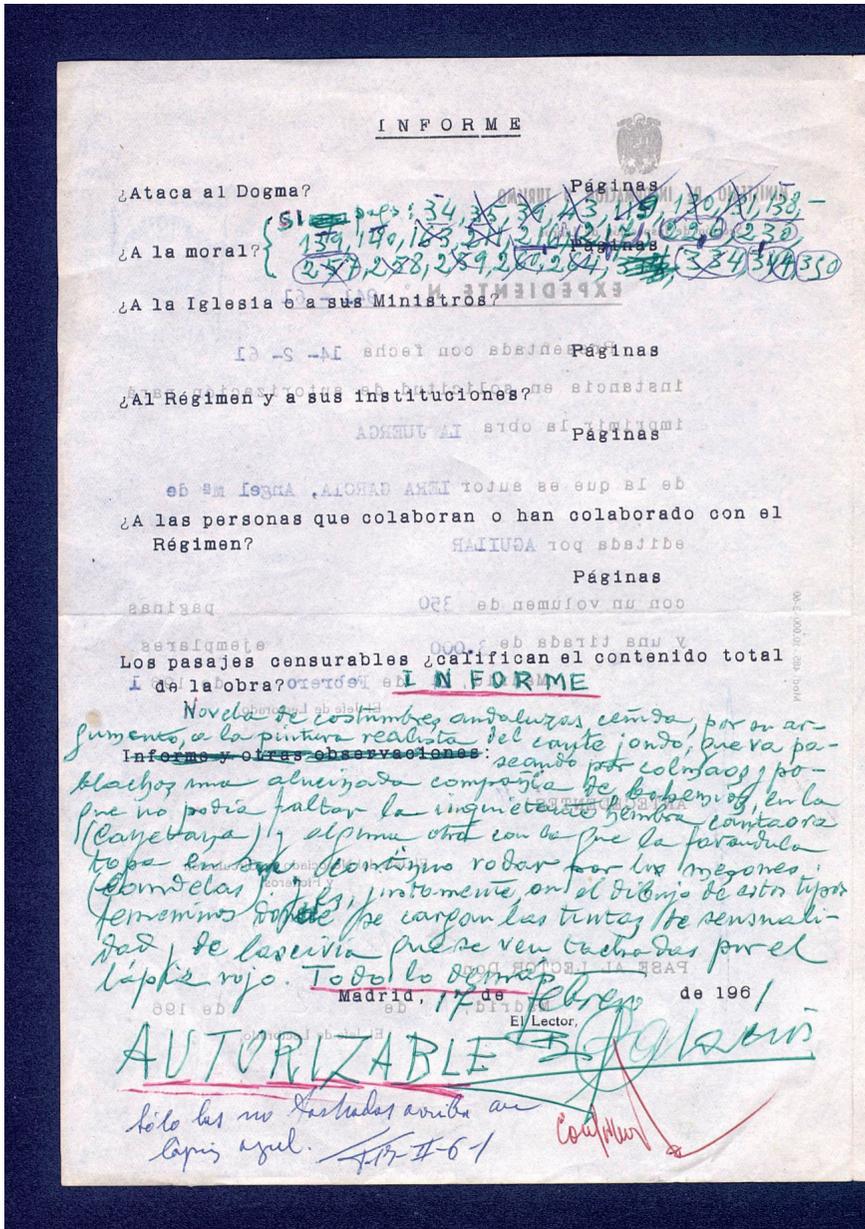
VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (2000), *Cancionero general del franquismo 1939-1975*, Barcelona, Crítica

VILAR, SERGIO (1964), *Manifiesto sobre Arte y Libertad. Encuesta entre los intelectuales y artistas españoles*, Barcelona, Editorial Fontanella

WEHR, GAYLE C. (1974), *La novelística de Angel María de Lera* (The Florida State University), Michigan, Xerox University Microfilms

ANEXO

1. Informe contenido en el expediente de censura de *La Juerga* [1957]. Fechado el 17 de febrero de 1961.





## Censura y creación literaria I. Entrevistas a Antonio Ferres y Juan Mollá

*María Álvarez Villalobos*

*Universidad de Alcalá, España*

*Cristina Suárez Toledano*

*Universidad de Alcalá, España*

Todas las obras literarias que se publicaron en España entre los años 1938 y 1978 debieron someterse a la inspección de la censura franquista. Amparados por dos leyes de prensa sucesivas (una de 1938 a 1966 y otra de 1966 a 1978), los censores que trabajaban para el Ministerio de Información y Turismo – organismo responsable de este sistema de vigilancia y represión– se encargaban de leer los manuscritos que les enviaban las editoriales teniendo que emitir un informe al respecto, además de proponer una de las siguientes resoluciones: a) su autorización íntegra; b) su autorización con tachaduras, práctica muy común en tanto que se eliminaban las palabras y los pasajes considerados de mayor conflictividad; o c) su denegación, siendo esta más que probable si entendían que el texto en su totalidad constituía un ataque al dogma religioso, a la moral católica, a la Iglesia o a sus Ministros, al régimen, a sus instituciones y a sus colaboradores. Los expedientes de censura que contienen estos informes se encuentran, a disposición pública, en el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares (Madrid).

En el año 2018, animadas por el profesor Fernando Larraz y como punto de apoyo para basar nuestras respectivas investigaciones –directamente relacionadas con la censura editorial franquista–, elaboramos un cuestionario formado por varias preguntas que abarcaban diversos aspectos generales, si bien luego se concretaban para acercarse a la trayectoria literaria de cada autor de forma específica. El objetivo principal era conocer de primera mano cómo vivieron los escritores esa problemática y cómo afectó a sus obras. Esos testimonios se configurarían así como una fuente oral para nuestros trabajos. Decidimos entonces entrevistarlos con autores que hubieran sufrido en sus trayectorias literarias el trato con la censura, dificultando que los lectores españoles pudieran leer sus textos tal y como fueron concebidos originalmente. Tras ponernos en contacto con ellos, tanto Antonio Ferres como Juan Mollá accedieron amablemente a entrevistarse con nosotras en persona en marzo del mismo año. Los dos, además de pertenecer a una misma franja generacional, comenzaron a publicar su obra narrativa en 1959 –Ferres con *La piqueta* y Mollá con *Sueño de sombra* (en colaboración con Víctor Alperi)– y tuvieron que acogerse en sus inicios en el mundo literario a la primera ley de prensa franquista. Sus siguientes textos debieron someterse también a la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, por lo que no pudieron ver la luz con total libertad hasta los años ochenta del siglo pasado.

### ENTREVISTA A ANTONIO FERRES

**Antonio Ferres** (Madrid, 1924) es un autor que, adscrito a la llamada “Escuela de Madrid” y la “Generación del Medio Siglo”, o “del 50”, está considerado como uno de los máximos representantes del realismo social de la literatura española del siglo XX. Tras marcharse de España en los años sesenta, ejerció como profesor de Literatura en Estados Unidos y en México hasta que regresó a Madrid. Su trayectoria literaria es amplia. Ha publicado más de una veintena de obras, entre las que destacan títulos narrativos como *La piqueta* (1959), *Los vencidos* (1962, en su edición italiana), *En el segundo hemisferio* (1970) y *Al regreso del Boiras* (1975). En las últimas décadas, se ha centrado en el cultivo del relato y la poesía, en títulos como *La urraca y los días*

*iluminados* (2012) y *El libro de los cambios y las hojas* (2013), todos ellos publicados por la editorial Gadir. Además, en 2002 publicó *Memorias de un hombre perdido*, volumen en el que relata parte de sus vivencias.

**María Álvarez Villalobos y Cristina Suárez Toledano:** *¿Cómo eran la censura y el régimen franquista?*

**Antonio Ferres:** Depende. Depende de la editorial, depende del autor, depende de todo. El franquismo dura mucho, es la dictadura que dura más después de la de Porfirio Díaz en México, que era la más larga en el mundo. Ha habido dictaduras en el mundo, pero como la de Franco, de larga, no la ha habido. Fíjate en la diferencia que va cuando Franco está aliado con los que van ganando a cuando se derrumba el Eje y, claro, como es un hijo de puta, pero es nuestro hijo de puta, como creo que decía Eisenhower, vienen y hacen bases aquí y ya empieza la Guerra Fría y por eso dura tanto, hasta que se muere Franco. Cuando se empiezan las bases yo me acuerdo que iba a Francia y me encontraba con los exiliados y me decían: “esos nos lo ponen en bandeja de plata, macho”, los socialistas, que sobre todo vivían en Toulouse. Toulouse era una ciudad socialista española y yo les dije “hasta que no se muera...” y eso fue lo que pasó. Y por eso tenía ese complejo de inferioridad todo Occidente, de ayudar a la Transición, cosa que no hicieron en absoluto con Portugal. En la Revolución de los claveles no hubo ni un muerto y aquí con ETA... muertos y terrible. La Transición fue con mucha sangre y sin embargo odiaban a la Transición porque eran unos chavales ingenuos que se declaraban comunistas y querían nacionalizar la banca, etcétera.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *Pese a su fuerte carácter de crítica social La piqueta pasó la censura. ¿Cómo fue esa historia?*

**A.F.:** Simplemente porque era Destino. Yo imagino que fue así: Destino era una editorial formada en zona nacional, con falangistas catalanes que se pasan por el Pirineo a zona nacional. Cataluña y esa zona era republicana, o como quieras llamarle. Se pasan al otro lado y en Burgos establecen una revista, que es la revista *Destino*. “Destino” es por “España, unidad de destino en lo universal” que es una frase de José Antonio Primo de Rivera, que es el que está en el Valle de los Caídos con Franco. Esa gente, como Porcioles, que fue alcalde de Barcelona, eran amigos de Franco, o como Vergés, que fue el director de *Destino*. Tienen un trato distinto. España pasa una época de nacional-catolicismo. Todos tenemos fotos de Franco bajo palio y con los obispos y el brazo en alto. Esa época no es lo mismo que la otra y entonces cambia. Pasan la censura como el agua.

La novela es una historia de amor y tiene un fondo épico porque el chico, que va a ser el que recoge a Maruja, tiene características de héroe clásico. Ha sido desenterrado de un bombardeo, tiene una cicatriz en la cara y está viviendo con los tíos porque sus padres han muerto, como los de todos los héroes clásicos. La chica llora y todo, porque se tiene que ir con él y rompen todas las convenciones, porque no se van. Esa amalgama es la que hace *La piqueta*. El narrador cree que va a haber una sublevación como ahora con los desahucios, pero entonces lo que pasa es que se crea un gran problema porque dónde van los niños... Siempre el escritor busca tono. El tono es la unicidad con la que vas a escribir, la actitud narradora. Yo me inventé a un cronista, que es el que escribe en cursiva el principio y el final. En ese tiempo está de moda el behaviorismo, así que yo tengo que hacer que sea él quien escriba la novela. Él tiene que ser más culto que yo, por eso habla de las arenas miocénicas, para que sea él quien hable. Decían que era una novela costumbrista. En *Orcasitas* es algo y fuera yo creo que ya no es nada.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *¿Cómo fue su relación con Vergés y con Destino?*

**A.F.:** Rafael Vázquez Zamora era el secretario del Premio Nadal, que era el premio de más prestigio. Al mismo tiempo, era secretario del Premio Sésamo. Yo soy el segundo Premio Sésamo (por mi cuento “Cine de barrio”), el primero fue Jesús López Pacheco. Él nos dijo: “Destino, que os publica a vosotros, no os va a dar el Premio”. La primera novela que se publicó en Destino sin que la tocara la censura fue *Central eléctrica*, de López Pacheco. Luego sale la mía (*La piqueta*), luego sale *La mina*, de Armando López Salinas, y luego sale *La zanja*, de Alfonso Grosso. Los cuatro éramos del Partido. A mí ni en la editorial ni en la censura me tocaron nada y salió. En cierto modo, tampoco es para tanto, porque eso estaba ocurriendo. Lo que hago yo es que busco un escritor omnisciente que es una persona culta. Se ve que ese señor es el que ha escrito la novela, no yo. Y ese señor, que es un hombre culto, dice al final: “En apariencia, no ocurría absolutamente nada. Solo el sol caía sobre las arenas del Mioceno, por los campos donde termina una triste y pobre ciudad”. Ahí está

el problema, que no ha ocurrido absolutamente nada. Ha ocurrido todo, pero no ha ocurrido nada, pero lo demás es una cosa normal.

Abandoné Destino el día que me llama por teléfono Carlos Barral desde Barcelona, que estaba con Castellet. Vienen y me dicen: “Antonio, nosotros queremos una cuadra de escritores. Si lo prohíben aquí, lo publico fuera”, que es lo que pasó con *Los vencidos*, que se vendió a Feltrinelli. Me dijeron que llamara por teléfono a Vergés y le dijera que el contrato que tenía con ellos era leonino, que podían decir que tenía preferencia de edición, pero no que todos los libros eran suyos. Barral quería contratar el libro, pero estaban por delante ellos. Desde ese momento salimos en Barral.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *¿Cómo fue entonces su relación con Barral?*

**A.F.:** Cuando Carlos Barral llega a Madrid, se aloja, como es un señorito y tiene mucho dinero, en el Hotel Suecia. Íbamos nosotros a verlo. Sería una gracia porque él llegaba y decía “un whisky” y nosotros decíamos “un café solo”. Éramos los pobres los de Madrid. Entonces, el tío nos dice “os venís conmigo” porque éramos todos los que nos fuimos, por ejemplo, la gente que era de Destino. Cuando íbamos a ver a Carlitos, llegábamos allí y tenía un yate y todo eso en Calafell. Íbamos a Calafell de vez en cuando y nos quería mucho.

Yo escribo *Los vencidos* y Barral la coge y la pasa a censura. La censura venía diciendo “el asunto cuatrocientos treinta y tantos del Ministerio de Información y Turismo se resolverá de la forma que se señala en la hoja adjunta”, y en la hoja adjunta ponía “prohibida su publicación en España”. De esa manera, decíamos “este señor está exagerando”. Yo no sé por qué lo hacían así, era como una dictadura vergonzante porque, claro, ya entonces en el mundo entero no había otra dictadura así. Mi novela la cogió Barral y la mandó inmediatamente a Feltrinelli, por eso *Los vencidos* sale primero en italiano, *I vinti*. A mí me viene bien casi porque se traduce a muchos idiomas. ¿A mí qué me hacen? Qué me van a hacer, si yo era incluso oficial de Franco. Los estudiantes íbamos a lo que se llama Instrucción Provincial Superior, que se llamó “Milicia Universitaria” en los primeros años. Yo soy oficial y dije “bueno, esto te lo ha hecho la guerra” y entonces yo hago una novela mucho más fuerte, que ya no pasó y fue terrible.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *Cuando estaba escribiendo primeras obras como esas, ¿se planteaba que tenían que pasar la inspección de la censura?*

**A.F.:** Sí, claro que te lo planteas. Por ejemplo, en *Los vencidos* iban a cortar ya por el título. Salió también en español en París en Editions de la Librairie du Globe que compartió mucho el PC. Yo me hice del Partido Comunista y éramos todos comunistas, pero ninguno lo decía. Tú cuando un tío decía que no era comunista, no era así. Cuando yo me fui la primera vez de España, lo digo siempre, me fui por miedo, por un día que me dio miedo y me dije “me tengo que ir porque aquí no hago nada”. Un día decidieron en la Universidad los estudiantes de izquierdas, que ya estaban revolucionados, hacer un homenaje porque habían detenido a mujeres de mineros y había una represión terrible y además por qué íbamos a tener que pagar el SEU. Había un sindicato obligatorio y tenías que pagarlo. Y decían que por qué tenías que pagarlo, que si querías sí pero que si no, no. Pedíamos esas cosas. Total, aquello iba a estar bien. Íbamos a estar García Hortelano, Antoñito Martínez Menchén, que es el hermano de Andrés Sorel, que ha dejado de escribir pero que publicó alguna colección de cuentos incluso en Seix Barral, y yo. Y quedamos en el Laurel del Baco, que era una cervecería que ya no sé si existe, y nos juntamos allí todos y de repente llegan los estudiantes y dicen “no se puede entrar, está todo lleno de policía”. García Hortelano se fue y yo seguí tomando una cerveza y vino Armando: “¿qué pasa?”, “pues que no va a haber nada”. Y de repente viene otro estudiante y dice “hemos roto las cadenas, hemos abierto y hay un aula que hemos quitado todo y solo hay la mesa del profesor para que subáis ahí de pie”. Y nos llevaron como en volandas y entramos allí y nos subimos a la mesa Armando y yo, porque los demás se habían ido. Armando es el de *La mina*, que además hizo conmigo *Caminando por las Hurdes*. De repente, empiezan a tirar octavillas: “los comunistas saludamos”. Y le digo a Armando: “va a venir la policía”. Y les digo: “señores, esto nosotros no tenemos que ver con ello”. Pero como hay que hablar luego, porque si no eres un cobarde, pues pusimos a parir hasta a Franco. En las dictaduras hay que luchar contra ellas, pero hay que decir que Franco sigue porque está enajenado por algo pero hay que darse cuenta, “a este pobre hombre

qué le pasará, no se da cuenta cómo este país va”. Total, después de ese *meeting* que dimos ahí, nos fuimos a casa y toda la noche, cuando sonaba el ascensor: “Dios mío, la policía”, que luego no vino la policía ni nada, pero pasé un miedo terrible.

M.Á.V. y C.S.T.: *¿Y por qué se fue la segunda vez?*

A.F.: La segunda vez me fui por hambre.

M.Á.V. y C.S.T.: *¿Y qué hay de la autocensura?*

A.F.: Sin duda, la autocensura está en cualquier dictadura. Es más, yo creo que siempre hay autocensura. Siempre. Pero ya en una dictadura no digamos porque, claro, no va a poderse publicar. Vendrá el papelito “prohibida su publicación en España” y ya está.

Me acuerdo de un libro mío que era *Mirada sobre Madrid*, que era de Castellet en Edicions 62, que era en catalán, pero había luego libros en castellano en Península. Me llegaron a mí a Indiana las galeradas y veo que se han cargado todo el final porque es un libro reportaje sobre Madrid. Entonces me dijo “arréglalo” y yo lo arreglé de cualquier manera y pasó.

Claro que hay autocensura, siempre. Yo en *Los vencidos* puse un personaje, el médico de la cárcel, que es un recluso y una persona culta, que se hace amigo del jefe de los presos y le dice “¿usted se da cuenta de que un día tendrá que reconciliarse el país? En todas las guerras civiles ha pasado. ¿Usted se cree que tienen que ver estos presos con los que han matado a su gente?”. Claro, eso no les gustó y se la cargan. Yo solo respondo de la edición de Gadir de *Los vencidos* porque en alguna hay muchos cambios, como en la edición alemana. Por ejemplo, he visto algunas traducciones que cambian el final, pero lo que quiero decir con esto es que salió en todas partes: primero en italiano y luego acabó saliendo incluso en español.

M.Á.V. y C.S.T.: *¿En qué momento y por qué decidió hablar sobre los vencidos de la guerra?*

A.F.: Los vencidos está hecha a la vez que *La piqueta*. Yo conocí a un médico que estaba preso. No me acuerdo de cómo se llamaba. El problema no es entre presos de la cárcel, sino que al final la gente tiene que entenderse. Es un poco la reconciliación nacional. Yo pensé que iba a pasar, que como mucho iban a cortar fragmentos, pero que iba a pasar. Pero se la cargan porque hay fusilamientos.

M.Á.V. y C.S.T.: *¿Cree que, en parte, los problemas para la publicación en España de Los vencidos pudieron tener que ver con la relación previa de Seix Barral con la censura?*

A.F.: A Seix Barral no le daban ningún trato de favor al principio, pero después, sin embargo, Barral sí tuvo una cosa buena cuando entran los latinoamericanos. Por ejemplo, *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, Premio Nobel. Recuerdo haber hecho una crítica que está en *Cuadernos para el diálogo*, la revista de la democracia cristiana y que dirigía nada menos que Ruiz-Giménez, que fue ministro con Franco pero que luego acabó en la cárcel. Yo dije que era estupenda, pero que si el tema hubiera sido España no hubiera pasado. Primero, escatológicamente no es lo mismo decir “qué hijo de la chingada” que “qué hijo de la gran puta” para un censor porque “hijo de la gran puta” lo quita e “hijo de la chingada” piensa que solo son esas cosas que decían los mexicanos. Eso es lo de menos ya, esas frases. Segundo, es que es un colegio militar, pero imagínate que fuera un colegio militar franquista, del ejército, pues no pasaría la censura esa novela. Vargas Llosa se encuentra con eso. Tanto es así que me llamó Barral por teléfono y me dijo “a mí me ha gustado mucho la crítica y creo que a él también le ha gustado, pero a lo mejor se enfada porque tú has dicho eso”, pero es que era verdad. Yo tengo que decir la verdad en una crítica porque si no, no la escribo y yo digo que me gusta la novela por esto, por esto y por esto, pero que la novela no hubiera pasado si fuera española porque es verdad. ¿Por qué salía en *Cuadernos para el diálogo*? Bueno, porque querían apertura y de alguna manera decían “¿quién lee *Cuadernos para el diálogo*?” y, claro, la democracia cristiana pensaba que iba a ser lo que iba a superar al franquismo.

M.Á.V. y C.S.T.: *¿Cómo era la primera ley de censura? ¿Cómo afectó a sus primeras obras?*

A.F.: Eso sabréis vosotras más que yo porque habéis mirado las leyes, pero yo me acuerdo de haber ido con un grupo de escritores a ver al cuñado de Fraga, que era entonces el que llevaba la censura, Robles Piquer. Me dijo Robles Piquer “pero cómo escribe usted esa novela”. *Al regreso del Boiras. Al regreso del Boiras* es

mi novela más ambiciosa y no salió hasta muchísimos años después. En Venezuela salió con un yugo y unas flechas en la portada, que lo hizo Ricardo Zamorano, que era un grafista y grabador importante. La novela mía más atrevida es, sin duda, *Al regreso del Boiras*, porque todo eso que yo cuento es verdad. Y estaba en ese momento en el que no sabes lo que va a pasar, pero el hecho es que yo conservo los nombres de los tíos, y ahí fueron los requetés que bajaban y mataban a la gente que no iba a misa y a los que iban porque decían que tenían unos cepos en la boca para matar la hostia. Claro, eso lo ve la censura, pero eso se lo dije a Robles Piquer: “es una consecuencia por la prohibición de *Los vencidos*”. Yo eso lo hice a mala leche. Hay una cosa que no hay que olvidar. Yo soy oficial del ejército de Franco. Somos niños de la guerra.

Es una novela que es de lo más terrible que se ha escrito jamás. Yo me fui a la Bureba, que es una zona de ovejas en la provincia de Burgos, vertiente del Ebro ya. El Boiras es el que regresa, que ha estado allí en la cárcel. Hay mucha diferencia porque aquí de la cárcel sales y ya está, pero en esas zonas... Y ahí no fueron los falangistas, la represión gorda fue de los requetés navarros. Le habían matado a todos los hermanos y lo que planteo yo ahí es casi como *Pedro Páramo*, es un mundo de muertos, de vivos..., porque es que no se sabía lo que iba a pasar. Hemos tenido una suerte bárbara con la Transición.

**M.Á.V. y C.S.T.:** ¿Y qué hay de la Ley del 66?

**A.F.:** Al principio era mucho peor, pero también dependía mucho. Con la ley del 66, con Fraga, es algo mejor. Sí que se notó una apertura, pero, bueno, como era tan arbitraria la censura, no os quepa la menor duda de que si un tío está reconocido como rojo no le dejan publicar, no es lo mismo que, por ejemplo, Cela.

Una vez, la Asociación de Amigos de la UNESCO me mandó lo que constaba en la Dirección General de Seguridad de mí y decía: “asistió a una manifestación comunista y fue detenido”. Eso está contado en un libro mío, de la editorial Pretextos, que se llama *Los confines del reino*, que es una novela autobiográfica. Yo cuento que tuve una entrevista con Santiago Carrillo. De ese libro no salió ni una crítica, y ya se había muerto Franco. A mí me dijo Vázquez Montalbán que me iba a contar lo que pasó con el periódico *El País*, pero luego murió y no me lo contó. Seguramente, él trató de hacer una crítica de esto y, claro, como yo me metía con Santiago Carrillo de alguna manera, *El País* no lo saca. Este libro salió en el 97. Yo cuento que fui con Caballero Bonald, que hoy día es Premio Cervantes nada menos, y con Ebbe Traberger, que era un especialista en jazz y un gran poeta danés que no sabía casi español pero era corresponsal aquí. Íbamos los tres y entonces vemos que en la puerta del Sindicato Vertical, que estaba frente al Museo del Prado, que hoy es un ministerio, había unas carreras de unos cuantos obreros corriendo y estaba llena de coches de policía. De uno de los autobuses de policía nos dicen “¡delante! ¿qué hacen aquí?” y nosotros “nada, estamos mirando”. Y nos dijeron “fuera, deprisa, ¡ligero, ligero!”. Y entonces Traberger creyó que me insultaba porque lo relacionó con “ligero de cascos”. El hecho es que me cogen y me llevan al autobús. A mí me detienen y al momento en todo el mundo: “Un escritor, Antonio Ferrer, ha sido detenido por la policía”. Me llevaron a la Dirección General de Seguridad, que estaba en la Puerta del Sol, donde hoy está la Comunidad Autónoma de Madrid. Me llevaron ahí y había una puerta que ponía “Represión de Masonería y Marxismo” y me quedé allí toda la noche y por la mañana me dijeron “usted ha estado en una manifestación” y yo dije “en una manifestación de guardias, de policía armada, porque he visto ocho o diez obreros corriendo”. “¡Tiene usted una multa!” y, claro, nosotros teníamos orden, bajo cuerda del Partido, de no pagar multas y de ir a la cárcel si hacía falta, así que yo dije “yo no tengo dinero, iré a la cárcel”. “Pues tiene usted veinticuatro horas: o paga, o es usted detenido y va a la cárcel”. Bueno, pues luego yo de mañana a mi casa y me dicen “Dios mío, ¿dónde estabas? ¿detenido?” y digo “sí, eso ha pasado, tengo que pagar eso o iré a la cárcel”. A las dos horas o así, un motorista: “ha sido sobreesido”. Y por eso consta que yo he estado detenido: he estado una noche en un sofá, ni siquiera en los calabozos. Ellos piensan “joder, este tío vale más muerto que vivo. ¿Qué puede hacer este tío? No puede hacer nada”. Sin embargo, hace mucho daño porque ya ven que están diciendo por ahí que lo han detenido, porque Ebbe Traberger era un corresponsal aquí. No hay escritores que después fueran a la cárcel por cosas de censura. Debía de haber orden de no meter en la cárcel por esto.

**M.Á.V. y C.S.T.:** ¿Y qué ocurrió con el resto de sus obras censuradas?

A.F.: Lo que pasa es que yo soy un escritor maldito. Mi primer cuento es uno que se llama “Cañas dulces” que, en pleno franquismo, Juan Eduardo Zúñiga se lo dio a Carlos Edmundo de Ory, que era un poeta surrealista muy interesante y un hombre muy culto, que dijo “esto va a pasar censura porque no parece España”. “Cañas dulces” es un cuento muy breve. Es un tipo que va a matar al patrón y tiene una china en el zapato, y cuando lo mata se quita el zapato y se quita la china. Es como una broma. Es en una tierra de monocultivo, un latifundio de caña de azúcar de España. No saben nada porque como este es un país de ignorantes, la censura también se cree que eso es Latinoamérica y dice “caña de azúcar aquí no hay”, pero ¿cómo que no? Aquí hay ingenios y la caña de azúcar va a Cuba desde Granada. Había ingenios en Almuñécar, Salobreña, Motril... Lo publiqué en un almanaque de *El Grifón*, que era una revista que salía en el franquismo. Es que ocurrían cosas insólitas: salían revistas, no salían, las retiraban...

Sabéis que Barral rompe con Seix y, como las leyes son así, los Barral se retiran, pero los Seix siguen publicando y Seix Barral sigue siendo una editorial que no tenía ya que ver con Barral. Él al final monta una empresa que se llama Barral Editores. Yo publiqué ahí una novela divertidísima que se llama *Ocho, siete, seis* que es la locura y no la tocaron. Es literatura experimental. Yo inventé un personaje como el de *El tambor de hojalata*. Es un niño monstruo que tiene seis dedos, *Ocho, siete, seis*: Octavio, Siete días, Seis dedos. Me divertía mucho. La cuenta atrás es porque va a volar el mundo entero porque en un retrete de Wall Street, al tocarlo, vuela todo y solo queda la gente que está escondida en el metro de Madrid. Es una cosa de locos, pero pasa. Barral estaba animadísimo con el libro porque le hacía mucha gracia. Yo he hecho mucha novela y mucho cuento experimental y esos pasaban mejor la censura.

M.Á.V. y C.S.T.: ¿Y Con las manos vacías?

A.F.: Esa fue Premio Ciudad de Barcelona. La sacó Barral. Los premios Ciudad de Barcelona y de Madrid se dan con el libro publicado ya. Cuando se enteró Barral de que le habían dado el premio no entendía nada. ¿Quién presentó la obra? Gente de izquierda. Cuando fuimos allí fue de broma. No quise salir en la tele cuando el Capitán General me diera el premio y dije que estaba enferma mi hija y me volví. Yo ahí digo que no es el Crimen de Cuenca. Las citas, si se ve, están hechas con muy mala leche, sin decir quién las dice: “un publicista de la época dice lo siguiente”. Hacíamos toda clase de fintas para engañar a la censura. La narradora es la hija del cura. El crítico Constantino Bértolo dijo que ese era de los pocos libros que es del realismo crítico, no del realismo social, que es contar un hecho social, sino que ahí es una crítica al poder.

La literatura es una aventura de la imaginación del escritor. Es una experiencia de lectura abierta porque depende del que lo lea. Yo no sé la censura lo que piensa. La primera edición es de Barral. Barral era nuestro editor, pero es que lo de Carmen Balcells también conviene estudiarlo. Cuando aparece Balcells, Barral dice “esto es increíble, una idiotez, pobre chica, quién va a hacer eso”, pero ella sigue y sigue. Ella nos venía a rogar. Cuando Pacheco publica aquí en Destino *Central eléctrica* sin tocarle casi nada, sale en la Unión Soviética, que no estaba en la Convención de Berna y hace lo que le da la gana. Le mandan un dineral a Pacheco y entonces “qué Carmen Balcells ni qué ocho cuartos”, el Partido Comunista. A Balcells no podíamos dárselo ninguno que fuéramos del Partido.

M.Á.V. y C.S.T.: Cuando llegaban las tachaduras, ¿realizaba usted las modificaciones o lo hacía la editorial?

A.F.: Las hacía la editorial pero me consultaba. Un editor decente, como Barral, tiene que consultar al autor.

Muchas veces yo decía “voy a escandalizar a todo el mundo y que lo prohíban si quieren, a mí qué más me da ya y que Barral lo meta por otro lado” porque Barral siempre me cogía a mí. Cuando hizo Barral Editores él se quedó sin una peseta, entonces nos pidió dinero a los amigos y yo, como estaba en Estados Unidos, le dije “yo te puedo mandar dólares por acciones” y se los mandé porque empezaba de nuevo. Barral no tenía dinero, Barral tenía la editorial, nada más.

M.Á.V. y C.S.T.: ¿En qué medida conserva una obra su valor literario si no se respeta la voluntad de quien la escribe?

A.F.: Hay que verla como una obra mutilada. Yo digo siempre que el escritor sabe que en la cadena de metáforas que es la lengua es verdad lo que decía William Blake, que si se rompían las puertas de la percepción, se vería que todo es infinito. El escritor siempre anda buscando eso, una cosa infinita.

M.Á.V. y C.S.T.: *¿En qué grado cree que la censura afectó al resultado de sus primeras novelas y a su difusión?*

A.F.: Yo creo que mucho, naturalmente. Me prohíben *Los vencidos* y también *Al regreso del Boiras*, que el título es de Barral porque yo no sabía cómo llamarle, y es que en esa zona llaman “Boiras” a gente nebulosa. Los Boiras es verdad que existían, esa familia, y cuando regresa ese Boiras de la cárcel se encuentra lo que ha pasado en el pueblo, que es un desastre terrible.

M.Á.V. y C.S.T.: *Y si no hubiera intentado publicar con Seix Barral, ¿cree que le hubiera ido mejor con otra editorial?*

A.F.: ¿Con qué editorial? No había. Yo he publicado alguna novela con Orígenes, y hay otras novelas más que nadie conoce, porque no se conoce a las editoriales.

M.Á.V. y C.S.T.: *Con respecto al exilio, ¿qué contactos tuvo usted con los exiliados que había en París?*

A.F.: Yo era amigo de Max Aub. Yo conocí a Max Aub a través de un amigo en común. Me fui a México colocado ya por Max Aub, y estaba Max Aub, y León Felipe y tal. Max Aub estaba preparando venir a España, con pasaporte mexicano, para ver cómo era España. Yo lo considero mi maestro porque me organizó muchas cosas. Yo soy maestro de letras por la Universidad de Veracruz, y daba clases allí gracias a Max Aub.

M.Á.V. y C.S.T.: *Hablábamos antes del informe de Ocho, siete, seis. ¿Se llegó a plantear que no iba a pasar la censura?*

A.F.: Yo sabía que era una cosa disparatada y lo hice un poco de broma. Lo que más me gustaba era lo del falangista, lo del niño que está enamorado de la prostituta, que está saliendo con un falangista cojo, y le corta un escalón, y el falangista se cae y se mata. Sube al cielo y se encuentra a San Pedro que le abre la puerta y le dice: “¿Ves como no hay nada, nada?”. Yo me partía. Todos los disparates que se me ocurrían los metía. Porque sabía que a Barral no le importaba, porque Barral publicaba fuera de España. Sin embargo, salió.

M.Á.V. y C.S.T.: *Para ir finalizando, desde el final de la dictadura, ¿ha valorado la posibilidad de reeditar sus obras de forma íntegra, sin las supresiones o modificaciones de la censura?*

A.F.: No, yo no me preocupé de eso. Cuando hago una obra se la dejo a mi editor y ya está. Ya solo pienso en hacer algo nuevo.

## ENTREVISTA A JUAN MOLLÁ

Juan Mollá (Paterna, Valencia, 1928) es un abogado y escritor que comenzó su trayectoria literaria a finales de los años cincuenta y en colaboración con su amigo Víctor Alperi, publicando *Sueño de sombra* (1959), *Agua india* (1960) y *Cristo habló en la montaña* (1962). De entre sus títulos en solitario destacan novelas como *Segunda Compañía* (1963) y *El solar* (1965) y poemarios como *Pie del silencio. Canto al Cares* (1958) y *Animales impuros* (1992). Recientemente, y coincidiendo con su noventa cumpleaños, ha publicado *PoeMorias* (2018), un libro de poemas en el que revisita su juventud hasta llegar a la actualidad. Como ensayista ha publicado *Carlos Bousoño en la poesía de nuestro tiempo* (en colaboración con Alperi) (1987) y *Teatro español e iberoamericano en Madrid: 1962-1991* (1993). Además, ha sido Presidente del Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO), uno de los fundadores de la Asociación Literaria y Artística para la Defensa del Derecho de Autor (ALADDA) y también fue fundador y Presidente durante veinte años de la Asociación Colegial de Escritores de España (ACE), de la que ha quedado como Presidente de Honor.

**María Álvarez Villalobos y Cristina Suárez Toledano:** *Durante la redacción de sus obras, cuando tomaba una decisión sobre temática, de léxico..., ¿hasta qué punto tenía presente que los textos que estaba escribiendo serían sometidos a la inspección de la censura?*

**Juan Mollá:** Lo sabía con certeza por el tema de mis obras. En realidad, todas las novelas que yo escribí y que publiqué en esa época eran peligrosas. Había posibilidad de que no se publicaran. De hecho, varios editores me dijeron que no se podían publicar. De las más castigadas por la censura es *Segunda Compañía*.

La novela la escribí con el temor de que fuera prohibida, desde luego, pero sobre todo de que molestase al ejército. En mi experiencia como alférez de la Milicia Universitaria en Ibiza, durante el año 55, yo ya me lo imaginaba y tenía cuidado de no poner todo lo que debía poner. Aparte de eso, me interesaba arriesgarme, aunque amigos a los que había dejado el libro (entre otros, tengo el comentario que me hizo un amigo, compañero de carrera y que fue el mejor amigo de esta época, Francisco Rubio Llorente) me advirtieron de que habría cosas que no podrían pasar y yo quise salvar lo más importante para mí, que era el problema del mundo de los soldados y el mundo de los oficiales: el mundo de los miserables, que eran los soldados, y el de los privilegiados, que eran los universitarios. No había un ataque a Franco directamente, aunque pudo haberlo, porque la Segunda Compañía, que era la compañía ejemplar y maravillosa, fue la elegida para hacer el homenaje a Franco cuando fue de visita, de manera que podía haber hecho eso también. Pero eso yo no lo metí en realidad. Personas que conocieron la historia pensaron que me habían cortado eso. Yo no lo metí en ningún momento.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *O sea, que se había autocensurado desde el primer momento, ¿no?*

**J. M.:** Sí, yo sabía que eso no lo podía poner, pero había otras muchas cosas sobre la guerra, sobre la mentalidad de los militares... que ya se sabía que corría un riesgo. Es que en la novela se produce lo siguiente: la novela es prohibida totalmente, pero la novela yo la había presentado a editores que no se habían atrevido a publicarla, pero me dijeron: “preséntala a un premio”, entonces yo la presenté al Premio de Novela Plaza y Janés. La premiaron. Entonces la editorial Plaza y Janés la llevaba Mercedes Salisachs. Presentó a la censura la novela y ella misma quitó alguna cosa que era muy fuerte.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *¿Pero se lo consultó a usted?*

**J.M.:** No, eso no, es que era muy fuerte. Entonces ella hizo muchísima publicidad. La cantidad de artículos que se publicaron con el premio y las posibilidades de publicación fueron ingentes. Hablaba gente muy conocida de la novela, de si era militarista o antimilitarista.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *¿Y no se planteó publicarla en el extranjero antes de que se la tacharan?*

**J.M.:** No, no. No me resultaba fácil. Además, había una revista, *SP*, que decía que no era antimilitar, que era antimilitarista pero no antimilitar. Todo esto fue un bombazo porque me hizo una entrevista en televisión a mediodía, de un cuarto de hora, el presentador principal que había entonces. Él me hizo una entrevista a la hora punta y se enteró todo el mundo, hasta el punto de que yo fui a comprar unos muebles a una tienda y ya lo sabían y me preguntaron: “¿esto es con el dinero del premio?”. Y en la piscina, esto ya no pasa ahora, solo con los *best-sellers*, la gente me paraba. Entonces había mucha publicidad, y hecha por los grandes. Antonio Tovar, el rector de Salamanca, que era muy conocido, participó. Francisco Fernández Ordóñez escribió para *Cuadernos para el Diálogo*. Salió mucho comentario antes de que la novela saliera en las librerías. La editorial se había gastado mucho dinero, creían que iba a ser un gran éxito. Quitaron algo para que pasara, pero vamos, que no se logró.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *¿Y se ha planteado desde el final de la dictadura volver a editar la novela sin los cortes?*

**J.M.:** Sí, sí, al final se editó sin los cortes. La novela no era demasiado fuerte, no era muy dura, podría haber sido mucho más. Mercedes Salisachs vino a Madrid a ver qué podíamos hacer, porque yo le había dicho que no quería que la pusieran con cortes. Nos reuníamos todos los días para ver qué se podía hacer. Ella conocía a Fraga Iribarne, que entonces era el ministro. Ella intentó que se publicara de todas formas y el ministro dijo que sí, pero que teníamos que quitar lo que fuera necesario, adaptarlo un poco. Me dijeron que tenía que hablar con la censura, con el Ministerio, y negociar a ver qué se podía hacer. Yo fui y estuve allí hablando con el jefe. Cortaron un capítulo y cuarenta fragmentos que no eran muy grandes. Eran cortes que podían ser antimilitares. Algunos se les pasaron, porque hay cosas que a mí me parecía que no pasarían y pasaron. Por ejemplo, hay una escena que es de un soldado que está al servicio de un oficial y está llevando a un niño

y limpiándole el culo al niño y ponía: “hasta el lugar llegó el canto de una tropa. Es tan hermoso ser soldado de la patria”. Eso pasó, no les pareció nada. Y otras cosas las quitaron porque eran más directas.

Se publicó el libro. Después salieron críticas sobre el texto, diciendo que era antimilitar, y algunas durísimas. En la revista *Ejército* salió un artículo diciendo que no se podía tolerar que yo caminara por las calles de Madrid, que me dejaran andar por las calles de Madrid. Yo era abogado y estaba entonces defendiendo a un soldado. Había muerto una chica que iba en el coche con él y le estaban haciendo un juicio militar. Entonces yo tenía que ir al cuartel a tomarle declaración. En ese cuartel estaba de capellán el capellán que sale en la novela y me llamó por teléfono y me dijo: “Juan, me han dicho que vas a venir a tomar una declaración. Te advierto que se han puesto de acuerdo para darte una paliza a la entrada. No pases por la entrada principal, pasa por detrás y entras por la cocina. Yo te esperaré por la cocina y te pasaré”. El Capitán General de Madrid dirigió una carta muy dura al ministro Fraga protestando porque hubiera autorizado esta novela. Se retiraron los ejemplares que quedaban y se prohibió a la editorial a volver a editarla. Y Plaza y Janés lo cumplió hasta el final. Ya después se publicó, con el capítulo íntegro y los fragmentos.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *Usted publicó en distintas editoriales. Antes de enviar algún manuscrito a alguna editorial, ¿tenía en cuenta las relaciones que tenía la censura con esa editorial?*

**J.M.:** Pues no, la verdad es que no. Después de esta novela tuve otra que me la prohibieron: *Cuarenta vueltas al sol*. Tuve la suerte de que la censora era hermana de un antiguo amigo mío. En la novela, que trataba de la situación de España en esa época, el protagonista ha sido un joven progresista e idealista que participa en el movimiento de mayo del 68 en París, y allí entra en contacto con los movimientos independentistas africanos. Se mete en la empresa de su mujer, que es una gran inmobiliaria, y entonces abandona todas sus ideas y tiene un gran sentimiento de culpabilidad y echa de menos el tiempo en el que era pobre y luchador, cuando luchaba por la libertad del mundo. De pronto, aparece una persona de aquella época, una chica progresista de la que él estaba enamorado, y eso le hace revolver toda su vida. A pesar de la censora, que me echaba una mano, le hicieron tales cortes que yo le dije a la editorial que no la publicaran. La editorial la había impreso ya y cuando la leí me di cuenta de que no se entendía, de que parecía cuestión de un problema conyugal, y dije que no quería que se publicara. Hay ejemplares sueltos, pero no salió a la venta.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *¿Alguna vez consultaba con algún censor, como con la hermana de su amigo, antes de presentar un libro para ver si opinaba si podría salir o no?*

**J.M.:** No. Tuve otro problema, con *Fuera de juego*. Era mi experiencia como abogado del Frente de Liberación Argelino. Esta es autobiográfica, del asesinato de la secretaria de la oficina. Yo fui abogado del presunto asesino, que era inocente. Esta también tuvo muchos problemas, pero con este libro, que se publica en el año 67, yo era abogado de Camilo José Cela, que era íntimo amigo de Fraga, e incluso comimos juntos un día Cela, Fraga y yo. Fraga era una persona muy animada y todo eran bromas y barbaridades con Cela y Fraga. Pero la pasaron, tuve que cambiar alguna cosa, pero poco. Tuvo muy buena crítica y se hicieron muchas ediciones, pero ese fue otro aspecto de la cuestión.

Yo era abogado y escritor, abogado que llevaba además causas políticas importantes, causas contra la CIA, por ejemplo, la CIA me ha perseguido, y cosas así antifranquistas, y comunistas, y contra EEUU. Tenía el temor de que mi fama como abogado antifranquista llegara a mi fama como persona. Por ejemplo, el embajador de Marruecos, que fue Ministro de Asuntos Exteriores, me dijo “usted es un enemigo de Marruecos”, cuando yo solo era un abogado que defendía una causa. Lo digo por el problema de que estás defendiendo algo y, quieras o no, acabas identificándote con eso. Tenía una fama de abogado contrario al régimen. Se daba la circunstancia de que mi padre había estado en la cárcel después de la guerra. Mi infancia fue mi madre con siete hijos y mi padre en la cárcel. Todo eso lo tienes dentro, y lo saben, porque yo estaba siempre, incluso cuando hice el servicio militar, llegaban unos informes sobre mí, que si yo era hijo de tal y cual... En mi caso había el riesgo de que vieran mis obras ya mal desde el principio por ser yo quien era.

*Fuera de juego* pudo pasar, le quité cosas, pero pudo pasar.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *¿Usted cree que cuando entró en vigor la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 cambió la censura? ¿Cree que se produjo cierta apertura?*

**J.M.:** Es que en el 66 es Fraga. Fraga tuvo muchos ataques por parte de la más extrema derecha por haber hecho esa ley.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *¿En qué medida cree usted que conserva una obra su valor literario si no se respeta la voluntad de quien la escribe?*

**J.M.:** Pues yo creo que realmente pierde su valor. Puede tener un valor formal, pero no el valor de la fuerza con que ha sido escrita, eso clarísimamente es cierto. Lo que pasa es que no sabemos qué hubiera ocurrido si se hubieran publicado las obras tal y como se escribieron. Tampoco hubieran cambiado el mundo, porque realmente se dice que no se publicaron cosas que habrían sido importantísimas, pero la verdad es que después de la muerte de Franco, después de la Democracia, no han aparecido novelas maravillosas escritas durante el franquismo.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *Y tampoco muchos autores han decidido reeditar sus obras sin los cortes.*

**J.M.:** No, porque no existían. En gran parte no era verdad. Son ideas que tenían que podían haber hecho pero no estaban escritas. “Yo haría una novela sobre esto, yo sobre esto otro”, pero no.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *¿Cree que la censura a veces ayudaba a que un autor se difundiera? Por ejemplo: si no hubiera habido censura podría haber sucedido que la editorial a la que entregó Segunda Compañía no hubiera hecho esa campaña de difusión y no habría tenido éxito. ¿Cree que en ocasiones el hecho de que hubiera censura hacía que la obra censurada tuviese más éxito?*

**J.M.:** Creo que hubiera tenido éxito si se hubiera prohibido y se hubiera publicado inmediatamente, pero yo creo que la censura fue negativa, porque es muy triste que los autores se tuvieran que rebajar al nivel de escribir a la censura para pedir que se aprobaran sus obras, como lo hicieron Dolores Medio o Juan Marsé. Es muy triste que tuvieran que rebajarse a ello. No, yo creo que no, porque prohibido en España y publicado en América, sí, ahí sí.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *Claro, pero eso conlleva una consecuente pérdida de lectores españoles, que era el público para el que se escribían diversos temas. ¿Usted se planteó esa cuestión: “publico una obra en el extranjero y no llega a España hasta a saber cuándo pero está íntegra, o la publico en España con los cortes que va a tener, pero no voy a transmitir toda la idea que quisiera”?*

**J.M.:** Sí, eso era lo que se planteaban los que escribían novelas arriesgadas. Por ejemplo con *Cuarenta vueltas al sol*, lo que se imprimió poco tenía que ver con lo que había escrito. Y es importante el respeto a la voluntad del autor. Yo he sido abogado de un asunto en el mundo del cine: Javier Marías, con *Todas las almas*, que la llevaron al cine. La versión traicionaba el pensamiento de la novela de Marías. Además, se había pactado que él controlaría el rodaje, y no se respetó. El productor sacó la obra, pero quien la dirigió fue su hija, y ahí hizo lo que le pareció. No me acuerdo de cómo se llamaba la película. Y ahí, por primera vez, hay una sentencia que da la razón al autor. Consiguieron que le indemnizaran y que quitaran de la película que era una versión de la novela de Javier Marías. Esa fue la sentencia, pero luego lo que pasa es que no la cumplieron bien, hubo muchos líos y acabó yendo hasta el Tribunal Supremo... pero Javier Marías se empeñó en que respetaran su novela.

A ningún autor le suelen gustar las películas que se hacen sobre sus novelas, porque son distintas y tal y cual, pero ninguno realmente se ha atrevido a querrellarse o a demandar, a enfrentarse al director o productor de la película, que cree que la respeta. Pero Javier sí lo hizo.

**M.Á.V. y C.S.T.:** *Claro, estaba en su derecho, si habían llegado a otro acuerdo... Y, ¿desde el final de la dictadura se ha planteado publicar Cuarenta vueltas al sol, que está inédita en su versión original?*

**J.M.:** No, ya no, porque yo me he entregado mucho más al Derecho luego, y la verdad es que esto era para haberse publicado entonces. La situación de España, decir esto a toro pasado, está todo dicho, se ha vivido después, en la Democracia, todo esto. El público para el que se escribió la novela ya no existe.

Eso le pasó también a *Segunda Compañía*. El valor que tenía era que se publicó entonces, que había servicio militar, que había ese enfrentamiento, que estaban los soldados, que los soldados eran analfabetos, que el

30% de los soldados de mi compañía, de la Segunda Compañía, eran analfabetos. Yo enseñé a leer a veinte chicos. Y entonces estaba el militar universitario, que no era el militar, que hacías unos campamentos y luego unas prácticas ya con los soldados de seis meses. Y entonces, sacar esto, que es en el fondo una denuncia... Sobre todo, las críticas, como la de Paco Fernández Ordóñez, que centra la crítica no en lo militar, sino en la identificación con los humillados, con los perseguidos, con los aplastados, y eso era lo que yo realmente quería hacer ver, la clase: por una parte, los oficiales. En el ejército estaba mal visto que un oficial hablara con un soldado, por ejemplo, que es lo que aquí pasa con el protagonista de la novela. Al protagonista le hacen un juicio, que es el que me hicieron a mí por jugar con los soldados. Y luego los universitarios, ya no los oficiales, sino la clase universitaria, la mayoría de aquella época, frente a los ignorantes, frente a los oprimidos, frente a la pobre gente. Eso ahora, pues ya no.

la alfalfa. No sabe hablar aún.

—Toma —dice. Abre el bolso, donde tiene un trozo de pan—. Toma.

Y el chiquillo corre, hasta quedarse cara a la pared, con el pan sujeto entre las manos, mordiéndolo.

Asunción mira las lomas suaves, como con piel humana.

Piensa que a lo mejor sólo la compasión le une a esta tierra.

Llueve. Son nubes bajas y rozan los cerros, como humanas.  
redas.

Informe 1:

*Transcurre la obra sucesivamente en el Madrid rojo, en el liberado, y entre los presos de una cárcel hacia mil novecientos cuarenta y tantos. Una mujer, Asunción, busca a su marido y se entera al fin que ha sido fusilado por los nacionales. Figura principal es la de un oficial de prisiones que quiere vengar en su trato con los presos el fusilamiento por los rojos de su padre.*

*La obra es inadmisibile por:*

1. *Su descripción del actual sistema penitenciario español como inhumano en extremo, basado en la crueldad y el hambre.*
2. *Su clara tendencia a inclinar al lector en favor de los presos marxistas y a la admiración por los bandoleros.*
3. *Su pintura de una España triste, hambrienta y oprimida.*
4. *Su léxico soez en el más extremo grado imaginable.*

NO PUBLICABLE.

Francisco C... [ilegible]

Madrid 16 de Enero de 1961.

## Informe 2:

*Estampas, narraciones e impresiones de la pasada guerra de liberación española y de los tiempos inmediatos a la Victoria nacional. Se insiste demasiado —sin que lo exija el hilo del relato— en las condiciones de incapacidad, falta de higiene y deficiencia del régimen alimenticio y disciplinario de las cárceles que van recogiendo a los presos acusados de delitos durante la dominación roja. Del mismo modo se alude al hambre de aquellos días, a la zozobra de algunas familias, a la conducta inhumana de un oficial de prisiones, el cual parece querer vengar en los indefensos detenidos la muerte de su padre a manos de los rojos.*

*Puede ser que cuanto se dice e insinúa responda a la realidad de aquellos días, a las circunstancias que, muchas veces, imponen las cosas. Pero como la objetividad debería dejar claramente expresado que aquello no responde ni mucho menos, al normal y 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", estimamos que no procede ser autorizada esta novela o crónica novelada.*

Herrón

Madrid, 2 de febrero de 1961