

Dispensa

Letteratura e cultura spagnola III 2023-24

II. Critica

Prof. Andrea Bresadola

- 2 F. Lázaro Carreter** “La Generación del 98” (*Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, 1984)
- 8 D.K. Herzberger** “La novela de realismo social de la Posguerra: historia hecha de ficción” (*Actas del X Congreso de la AIH*, P. Universitarias, 1992)
- 14 G. Champeau** “Imaginario y poéticas del conflicto en la narrativa de la Generación del 50” (*Cuadernos Aispi*, 2020)
- 38 F. Larraz** *Letricidio español*: cap. II “Las razones del vigilante”
- 71 F. Larraz-D. Santos Sánchez** “La literatura bajo el franquismo: anomalías de un sistema” (*Poéticas y cánones literarios...*, Anagrama, 2021)
- 82 A. Bresadola** “La censura y los derechos de autor de las obras italianas: dos escollos para el proyecto editorial de Seix Barral” (*La resistencia posible...*, Trea, 2023)
- 106 M.d.M Jorge de Sande** “Los efectos de la censura franquista: *La juerga*, una novela inédita de Ángel María de Lera” (*Epos*, 2018)
- 129 C. Suárez Toledano** “Mercado, censura y capital cultural. Carlos Barral y sus redes internacionales (*La resistencia posible...*, Trea, 2023)
- 147 F. Larraz- A. Durán Rebollo** “Restos de un boom menor: narrativa, exilio y censura en el campo editorial español.El caso de Ramón J. Sender (*La resistencia posible...*, Trea, 2023)
- 171 F. Rojas Claros** “Poder, disidencia editorial y cambio cultural en España durante los años 60” (*Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 2006)
- 193 Ley 14/1966 de Prensa e Imprenta: la “Ley Fraga”**

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» —europización, 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. Ciertamente 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 matizaciones 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 Ángel 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 epigono y un «hijo pródigo» Si por «epigono» 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 Menéndez Pidal 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 cinica 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 «noventa-yochistas» 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 «intrahistoria»; 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.

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-

namemente 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».¹ 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.² 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.³ Mangini sugiere también que la contribución más importante de estos novelistas es «más histórica que literaria» (119). El novelista y crítico Antonio Ferres ha subrayado en sus ensayos como el «vacío histórico» en gran parte inspiró la obra de los realistas sociales,⁴ 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. FARRÉS, «Evolución de la novela española», *Cuadernos Para El Diálogo*, XXVIII (1965), p. 25.

inscribir en su discurso «la realidad histórica del momento».⁵ 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»,⁶ 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».⁷

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. QUINERO, «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».⁸

Cuando Max Aub se queja de que el estilo de la narrativa española durante la década de los cincuenta es «el castellano administrativo»⁹ 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».¹⁰ Por supuesto la ficción del realismo social no pudo metamorfosear 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)¹. 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 dictadura². El conflicto redundó para todos en una gran frustración que le hace reconocer a Juan Benet su pertenencia a “la generación

¹ 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.

² “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 Benet³ 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 confundiéndose 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*⁴. 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)⁵, 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 Matute⁶, 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 mortífero⁷.

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 ascesis⁸ 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 finitud⁹.

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

⁸ Es similar al que encontramos en los relatos de viaje de Camilo José Cela.

⁹ 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)¹⁰– 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 pastor¹¹, 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 odio¹², 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 cacique¹³.

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 clasificado¹⁴. Sus poéticas pueden calificarse de simbólicas¹⁵ 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 *Lucas 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...*¹⁶ Y su reificación bajo la forma de muñecos¹⁷. 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 muere 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 metaforiza 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)¹⁸ 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 patronímico¹⁹. 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 enfermo²⁰– 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 combate²¹, 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 Más²². 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 Ruíz 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 ético²³. 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*

23 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 literatura 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 opaca²⁴, 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 redundo 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 alfombra²⁵, 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 trapero 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 sustituirles 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 mitificación²⁶. 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 bélicos²⁷. En el cuento “Duelo”, el indiano

²⁷ 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 luctuoso²⁸. 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 eónico podido, tener personalidad propia (1984, vol. 1: 281).

7. Conclusión

Los membretes “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 Sisyphe*, 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

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».²⁵ 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».²⁶ 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

²⁵ 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.

²⁶ *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».²⁷ 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?».²⁸

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-

²⁷ Ramiro de Maeztu, *Defensa de la hispanidad*. Madrid, Rialp, 2001, p. 145.

²⁸ 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*.²⁹ 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

²⁹ 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 1949.³⁰

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.³¹

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.³²

³⁰ 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.

³¹ 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.

³² *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».³³ 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»,³⁴ 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-

³³ 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.

³⁴ *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».³⁵ 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».³⁶ 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»,³⁷ 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?»³⁸, 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»,³⁹ ver-

³⁵ Javier Sierra Corella, o. cit., p. 11.

³⁶ *La Vanguardia Española* (9 de noviembre de 1969), p. 7.

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

³⁸ Javier Sierra Corella, o. cit., p. 18.

³⁹ 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».⁴⁰ 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».⁴¹ 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».⁴² 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»⁴³ 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».⁴⁴

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,

⁴⁰ Gabriel Arias-Salgado, o. cit., p. 112.

⁴¹ *El Español*, 331 (1955), pp. 13-14.

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

⁴³ *El Español*, 333 (1955), pp. 9-10.

⁴⁴ *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?».⁴⁵

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».⁴⁶ Por el contrario, la censura podía interpretarse como un engranaje positivo que pretendía «orientar determinados campos de producción».⁴⁷ 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».⁴⁸ 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».⁴⁹ Por último, se aducía en favor de la censura la necesidad de vigilar la proliferación de «pseudopensadores descontentadizos, sedicentes intelectuales»⁵⁰ 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”».⁵¹

⁴⁵ *El Español*, 289 (1954), pp. 9-10.

⁴⁶ Juan Beneyto, o. cit.

⁴⁷ Juan Beneyto, op. cit.

⁴⁸ Javier Sierra Corella, o. cit., p. 9.

⁴⁹ Georgina Cisquella, 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.

⁵⁰ Javier Sierra Corella, o. cit., p. 18.

⁵¹ 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».⁵²

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».⁵³ 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».⁵⁴

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-

⁵² Javier Sierra Corella, o. cit., p. 17.

⁵³ *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.

⁵⁴ *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».⁵⁵ 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.⁵⁶

⁵⁵ BOE del 30 de julio de 1936. Una extensa recopilación de estos textos legales puede ser consultada en la utilísima página web www.represura.es, dirigida por José Andrés de Blas, y dedicada a la difusión de estudios acerca de la censura en España.

⁵⁶ 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,⁵⁷ 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-

⁵⁷ 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.⁵⁸ 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,

⁵⁸ 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 Gili⁵⁹ 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 limitaran 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-

⁵⁹ 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»,⁶⁰ 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.⁶¹

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-

⁶⁰ 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.

⁶¹ 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.⁶² 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.⁶³ 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.

⁶² BOE del 7 de agosto de 1957.

⁶³ 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 galeras 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.⁶⁴

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-

⁶⁴ 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.⁶⁵ 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 galeras so pena de ser considerados cómplices de los delitos en los que una obra publicada podía todavía incurrir».⁶⁶ 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.⁶⁷

⁶⁵ BOE del 11 de abril de 1967.

⁶⁶ Manuel L. Abellán, «Censura y autocensura en la producción literaria española». *Nuevo Hispanismo*, 1 (1982), pp. 169-180.

⁶⁷ 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.⁶⁸

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

⁶⁸ 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».⁶⁹

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

⁶⁹ *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.⁷⁰ 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 denunciabiles, 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

⁷⁰ AGA (03) 107.42/9033.

está dispuesto a continuar por el camino emprendido: institucionalizar la democracia social, según sus propias palabras».⁷¹

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».⁷² 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:

⁷¹ *Diario de Mallorca*, 24 de octubre de 1969, p. 11.

⁷² 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.⁷³

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 niñita buena, lo más mona y lo más modosita posible».⁷⁴ 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.

⁷³ Carlos Robles Piquer, *Memoria de cuatro Españas*. Barcelona, Planeta, 2011, p. 189.

⁷⁴ 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 libreros, escritores o editores».⁷⁵ 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».⁷⁶ 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.⁷⁷ 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

⁷⁵ Manuel L. Abellán, «Fenómeno censorio y represión literaria», o. cit.

⁷⁶ Georgina Cisqueña, José Luis Erviti y José Antonio Sorolla, o. cit., p. 40.

⁷⁷ 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».⁷⁸ 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».⁷⁹ 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 1971.⁸⁰ 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-

⁷⁸ Carlos Robles Piquer, *Memoria de cuatro Españas*. O. cit., pp. 22-23.

⁷⁹ AGA (03) 104.04/580.

⁸⁰ 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.⁸¹

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.

⁸¹ 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 subalternidad; 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 (Ruigers 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	189
<i>Maria Teresa Navarrete Navarrete</i>	
A DESHORA, 1956-1963: "LITERATURA RESPONSABLE" Y ENGAGEMENT. SEGUIDO DEL EPISTOLARIO G. DE TORRE-J. M. CASTELLET	211
<i>Bénédict Vauthier</i>	
UNA LECTURA IMPOSIBLE: EL UNILATERALISMO REALISTA PENINSULAR ANTE LA RECEPCIÓN DE LA NARRATIVA DEL EXILIO (1958-1963)	251
<i>Fernando Larraz</i>	
QUESTO LIBRO NON È PER TE: LA NEOVANGUARDIA NARRATIVA AL FILO DE 1970	277
<i>Domingo Ródenas de Moya</i>	
AUTORES Y OBRAS LLEGADAS DESDE EL OTRO LADO DEL ATLÁNTICO: LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA EN ESPAÑA DURANTE EL FRANQUISMO	297
<i>Cristina Suárez Toledano</i>	
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 vigilancia 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 discólos 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. Bürguesía (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 reticencias 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 supervisaran 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 modelos 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 eludirla, 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 intituló hace unos años su estudio sobre *La novela española durante el franquismo* como *Itinerarios de la anormalidad*, 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 zigzagante 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 guardian 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 interpretaba 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 herederas 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 periodo. 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 periodo 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 periodo. 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 indómitos 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 apologética 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 periodo 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/subalternidad 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, desdeñan 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 Nácher, 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 prohibánico 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 desgana 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 manifestos 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 Carlos 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.

Bénédict 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 incomunicación y el que se abría a la innovación figurativa teniendo

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 anormalidad*. 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

La censura y los derechos de autor de las obras italianas: dos escollos para el proyecto editorial de Seix Barral

ANDREA BRESADOLA

Università di Macerata

1. Un proyecto editorial bajo el franquismo

Aunque la función primaria de los catálogos editoriales esté vinculada al comercio y a las ventas, su estudio *a posteriori* puede ofrecer información valiosa sobre la historia del libro y, más en concreto, arrojar luz sobre el camino, las intenciones y la significación de un determinado sello en un concreto segmento temporal. En efecto, un catálogo encarna «el documento de identidad de un proyecto editorial en su complejidad [...], donde un editor se representa a sí mismo como tal» (Larraz, 2020: 98). Emplearemos precisamente ese sintagma –«proyecto editorial»– porque nos parece adecuado para describir el conjunto de actividades y profesionalidades implicadas en la ideación, creación y comercialización del libro. «Proyecto», además, ilustra otro fundamental aspecto de la vida editorial: las incertidumbres y los obstáculos de diferente naturaleza que pueden impedir la realización de ediciones planeadas. Desde este punto de vista, el catálogo no es solo el resultado final, es decir, el listado de los libros existentes, sino un proceso dinámico que prevé etapas distintas y que se halla sometido a una encrucijada de avatares personales, condiciones aleatorias y coyunturas económicas, sociales, legales y políticas no siempre favorables. En el contexto de la dictadura franquista esas contingencias significaron a menudo obstruccionismo, llegando a veces a la abierta represión de la palabra impresa (Rojas Claros, 2013 y Martínez Martín, 2015).

A partir de estas premisas, analizaremos los intentos de Seix Barral para ampliar su propuesta literaria durante el decenio de los sesenta. Más en detalle, nos detendremos en las traducciones que la casa catalana emprendió —o quiso emprender— de algunos autores italianos contemporáneos. Creemos que se trata de un caso paradigmático que dilucida las dificultades y las estrategias de una editorial que quiso otorgar al libro un enorme capital simbólico en un momento clave para la cultura española.

Con la incorporación de Carlos Barral en la empresa de su familia en otoño de 1950, Seix Barral se convirtió en uno de los sellos más vanguardistas e internacionalistas del país. Durante la década siguiente, sobre todo antes de que Carlos abandonara el sello a finales de 1969, el círculo de escritores e intelectuales que conformaban los «Seix Barralianos» entendió que la editorial podía ser un instrumento fundamental para abrir grietas en el estancado panorama de la dictadura. Contemporáneamente, el crecimiento económico y la extensión del bienestar favorecieron el auge del sector y el paso a su definitiva industrialización (Sánchez Recio, 2013: 217-218). El mismo régimen atravesaba una fase de comedido aperturismo que empezó a debilitar las conexiones —tan rígidas en los primeros decenios de la posguerra— entre la difusión de la cultura y los organismos económicos, políticos y eclesiásticos. Esto favoreció también «el desarrollo de un mercado cultural de masas [que] posibilitó el acceso de nuevos grupos sociales al consumo simbólico y, sin duda, ayudó a la creación de algo parecido a un espacio político» (Pecourt, 2006: 216-218).

Seix Barral intentó ocupar precisamente ese espacio y lo hizo mirando al exterior. Por un lado, organizó encuentros y premios internacionales, que le sirvieron también de escudo contra la censura (Suárez Toledano, 2023: 355-372); y, por el otro, intentó renovar su oferta captando las novedades que se movían más allá de los Pirineos. Carlos, que a veces desempeñó un papel más propio del agente literario que del editor, fue el más activo en establecer contactos fuera de las fronteras españolas. En su opinión, eran esas relaciones (personales y literarias) la «necesidad más urgente»: lo que permitió a la editorial y al entero país «ponerse al día de las diferentes manifestaciones literarias y humanísticas surgidas después de la Segunda Guerra Mundial» (Barral, 2000: 76). Sin embargo, publicar una obra extranjera era una operación poco rentable en términos de tiempo y dinero en comparación con la producción autóctona: obligaba a contratar una serie de mediadores como la editorial original, las agencias literarias y un traductor. Aun así, Seix Barral, movida por la urgencia de colmar el atraso de veinte años de franquismo, y facilitada por la red de contactos tejida por Carlos, privilegió en su catálogo las traducciones, incluso en detrimento de las obligaciones económicas.¹ En ese decenio, en suma, el capital simbólico de las obras importadas primaba sobre el factor comercial. Fue esta concepción una de las causas de las desavenencias con los agentes literarios y especialmente, por lo que nos afecta, la Agenzia Letteraria Internazionale (ALI), que controlaba los derechos de la práctica totalidad de los autores italianos.²

¹ Como indica Moret (2002: 208), «autores españoles al margen, una buena parte de los títulos [de Seix Barral] venían de los catálogos de sus amigos Einaudi y Gallimard».

² Sobre las disposiciones legales en materia de propiedad intelectual en la España franquista véase Rogel Vide (2015), quien documenta que en lo fundamental las normas no cambiaron, remontándose a las fijadas en el siglo XIX.

El efecto de una concepción tan idealizada de la tarea editorial produjo también otro conflicto. Seix Barral se convirtió en «el sello que con diferencia [...] procuró más quebraderos de cabeza al Ministerio de Información» (Seix Barral, 2011: 63) del que dependía el Servicio de Inspección de Libros.

La censura y la ALI condicionaron de manera evidente el catálogo de Seix Barral, y son dos entidades esenciales para ahondar en la producción literaria que vio la luz bajo el franquismo. Para hacerlo, trabajaremos en un marco interdisciplinar y escudriñando fuentes diversas. Para comprender la relación con la agencia nos basamos, en primer lugar, en la correspondencia epistolar entre editores, asesores, autores y agentes literarios que se conserva en el fondo «Agenzia Letteraria Internazionale - Erich Linder», de la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori de Milán. Como apunta Mosqueda, las cartas pueden ser un privilegiado «eje de estudio para una historia transnacional de la edición» por el vasto abanico de argumentos que pueden albergar, que van desde

la discusión por el original mismo hasta cuestiones monetarias con el autor o con otros actores de la cadena editorial (traductor, editor, ilustrador, etc.) [...], la negociación de contratos, censura y autocensura, situación del mercado editorial, difusión de los títulos publicados, premios literarios (2020: 78-79).

Otra herramienta imprescindible son los expedientes del Archivo General de la Administración, que nos permiten observar desde dentro los entresijos de la otra batalla que libró Seix Barral. Finalmente, cotejamos los datos con los catálogos existentes, la herencia más tangible de las vicisitudes editoriales.

Para reconstruir ese momento histórico en su complejidad, creemos que es necesario «vivificar» y ojear de manera activa todo ese material, situándolo en sus precisas coordenadas históricas y existenciales (cfr. Martínez Fernández en este volumen). No hay que entenderlo, pues, como documentación abstracta, sino como el reflejo de un sentir subjetivo, el de hombres y mujeres de carne y hueso, con sus personalidades, preferencias, amistades o aversiones. El conjunto de estas situaciones determinó el destino del catálogo de Seix Barral en un trance de pugnas de fuerzas contrapuestas como fue la España de los años sesenta.

2. Seix Barral y la ALI

Fundada en 1898 por Augusto Foà, la ALI pasó cincuenta años más tarde a las manos de su hijo Luciano. Al igual que en Seix Barral con el ingreso de Carlos, el cambio decisivo se materializó en 1950, cuando Erich Linder tomó el mando. Nacido en 1924 en Leópolis —por entonces en Polonia— de padres asquenazíes, ya desde su infancia

Erich sintió una profunda fascinación por la traducción, que bien se conciliaba con su origen cosmopolita. En su juventud experimentó en su propia piel la diáspora y las persecuciones raciales que sufrieron los judíos, y fue obligado a refugiarse en Italia, viviendo azarosas aventuras entre clandestinidad y precipitadas huidas. En Florencia, frente a la amenaza del alistamiento en el ejército del Reich, consiguió trabajar como intérprete de las mismas fuerzas de ocupación alemanas, que milagrosamente no se dieron cuenta de su acento yiddish. Con la liberación de Roma en junio de 1944 pudo escapar de la boca del lobo y dedicarse a la misma ocupación al servicio de la Decimocuarta Unidad de Armada de los Aliados en la capital. Allí empezó también a colaborar con los editores Bompiani y Einaudi (Biagi, 2007: 35-63). Después de la Segunda Guerra Mundial, se estableció en Milán, donde comenzó su brillante trayectoria profesional en la ALI. Por su mesa pasaron los contratos de miles de autores: desde Bertolt Brecht a Agatha Christie pasando por Thomas Mann o James Joyce, además de todos los grandes italianos (Biagi, 2007: 11). Por poner un primer ejemplo de sus contactos con Seix Barral, en 1962 advertía Jaime Salinas —secretario general de la empresa catalana— que su empresa rozaba el monopolio: «Posso ricordarle [...] che tutti i diritti di libri Einaudi sono trattati da noi».³

Es curioso que Barral no lo cite nunca en sus memorias, como si hubiese querido borrar al que sin duda fue un adversario más que un aliado. Debió de conocerle personalmente en octubre de 1959, en la Frankfurter Buchmesse, hábitat ideal del austriaco-polaco, gran orquestador de las negociaciones. Las relaciones empezaron de manera cordial y hasta amigable, y poco después Linder le escribía al catalán: «Desidererei infine dirle che sono stato lietissimo di fare la Sua conoscenza a Francoforte, e spero di poterLa salutare prima o poi anche in Italia».⁴ Sin embargo, algunos años después la situación cambió radicalmente, como se detallará. No es difícil suponer que Carlos compartiese la despectiva opinión de muchos de los que trataron con el agente, que le tacharon de calculador, glacial, severo, autoritario, altivo y hasta feroz (Biagi, 2007: 18-19). A pesar de esos juicios, Linder era un especialista de toda la cadena de producción del libro, un objeto que conocía y amaba en sus múltiples facetas, y su trabajo no puede reducirse al del frío recaudador de dinero o simple mediador entre autores y editoriales. Sin embargo, por su intransigencia y autoridad,

³ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», (Editorial Seix Barral), 1962, B. 22, expediente 13, ALI a Jaime Salinas, 12 de setiembre de 1962. Transcribimos de forma diplomática los documentos de la Fondazione y el Archivo General de la Administración, solo enmendando pequeños errores de escritura y añadiendo, cuando es necesario, mayúsculas, acentuación y cursivas. En el caso de los informes, indicamos los nombres de los censores cuando hemos podido descifrar la firma.

⁴ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1959, B. 23, expediente 21, ALI a Carlos Barral, 21 de noviembre.

el agente tuvo en sus manos la facultad de abrir nuevos mercados editoriales o, por el contrario, el poder de limitarlos y hasta cerrarlos, como ocurrió con Seix Barral.

2.1 EL CARTEO

Esta investigación se basa en el análisis de toda la correspondencia entre la agencia y el sello barcelonés durante los años sesenta. Para ofrecer un panorama completo, incluimos también los pocos expedientes de la década anterior, puesto que Seix Barral y la ALI se cruzaron sus primeras cartas en otoño de 1958.⁵

El conjunto reúne un corpus de alrededor de ciento treinta cartas: las misivas son más numerosas al principio y van disminuyendo en la segunda mitad del decenio.⁶ Las dos entidades se escribían en italiano, inglés, español y francés sin que se adviertan diferencias de registro, destinatario o finalidad. Desde la sede de la ALI de Corso Matteotti en Milán, muchas veces era el propio Linder el que firmaba las cartas, con frecuencia dirigidas a Carlos Barral, que individuaba como responsable de la editorial y, luego, como principal culpable de los retrasos en los pagos. En la otra orilla, a las cartas escritas por Carlos se agregan otras del entorno de Seix Barral: Rosa Regàs, Agustín Güell del departamento de contabilidad, las secretarías Isabel Font y Montserrat Puig, C. Rinman (que no hemos podido identificar, presente solo en las cartas de 1961), o personajes destacados de la editorial, como Joan Petit y Jaime Salinas.

Del carteo se infiere en primer lugar el amplio número de escritores italianos que Seix Barral trató de traducir, aunque no siempre con éxito (Bresadola, 2023). Muchos estaban ligados a la editorial de Giulio Einaudi, uno de los reconocidos maestros de Carlos.⁷ La editorial catalana negoció los contratos de libros de Italo Calvino, Elio Vittorini, Carlo Cassola, Giorgio Bassani, Carlo Emilio Gadda, Cesare Pavese, Bianca Garufi, Oreste Del Buono, Leonardo Sciascia, Lucio Mastronardi, Carlo Villa, Marcello Venturi, Lalla Romano, Natalia Ginzburg y Pier Antonio Quarantotti Gambini. Se trata en todos los casos de novelistas contemporáneos que, tanto por razones poéticas (la adhesión al neorrealismo o al experimentalismo formal) como políticas (el relato de la Resistenza y de la nueva Italia surgida del conflicto), cumplían con

⁵ La primera misiva conservada es la de Linder a Carlos Barral, en inglés, el 22 de octubre, mientras que la respuesta del catalán, en italiano, fue enviada el 30 del mismo mes (Fondazione Mondadori Editorial Seix Barral, 1958, B. 22 C, expediente 12).

⁶ Del cómputo hay que excluir el expediente de 1960 (Fondazione Mondadori Editorial Seix Barral, B. 20 D, expediente quintus/17) que no hemos podido consultar por su mal estado de conservación.

⁷ Seix Barral imprimió libros también de otras editoriales italianas, como Bompiani, Feltrinelli, Garzanti, Mondadori, Laterza, Rizzoli y otras más pequeñas, por ejemplo, Bucciarelli, Vallecchi y Cappelli. Ladrón de Guevara (1993-1995) en su apéndice n.º 2 presenta un listado, aunque no exhaustivo, de autores italianos publicados por Carlos «durante su permanencia en Seix Barral».

los objetivos de la editorial catalana (Bresadola, 2018: 19-24). Pero Seix Barral no se limitó a la narrativa, sino que necesitó a Linder también para editar otras tipologías de textos, que tenían una significación ideológica y simbólica aún más explícita: el ensayo cinematográfico *Storia delle teoretiche del film* (Einaudi, 1951) de Guido Aristarco y los reportajes *Racconti di bambini d'Algeria* (Einaudi, 1962) y *Mal di Russia* del dirigente comunista Maurizio Ferrara (Leonardo da Vinci, 1965).

En casi todas las ocasiones, Seix Barral especificaba que los libros solicitados tenían que formar parte de sus dos más recientes y ambiciosas colecciones: Biblioteca Breve y Biblioteca Formentor. Ya activa desde 1955, la primera fue dirigida por el mismo Carlos, y en la solapa de uno de los números inaugurales —precisamente una traducción del italiano, *La conciencia de Zeno* de Italo Svevo— se explicitaba su objetivo: «facilitar al público de lengua española el acceso a autores extranjeros que no han podido hacerse lugar en series literarias comprometidas con el gusto mayoritario». Sin embargo, una misiva de la editorial a Linder nos indica los propósitos de alcanzar también una difusión en cierta medida popular: «the work [*Le donne di Messina* de Vittorini] will appear in our collection Biblioteca Breve which selling price is not very high».⁸ Otra carta a la ALI nos proporciona útiles informaciones sobre las disposiciones contractuales de la serie: «Normalmente le condizioni di contrattazione per i volumi di Biblioteca Breve [...] sono: una percentuale di 8 % per i primi 5000 e 10 % dopo, e un anticipo equivalente a 8.000 pesetas».⁹

En 1960 se estrenaba Biblioteca Formentor, fruto de los homónimos encuentros en la isla mallorquina. Se concibió para dar voz al naciente movimiento del realismo social, hospedando los textos más comprometidos, y restituyendo así en parte el carácter formalista y experimental a Biblioteca Breve.

Sin embargo, no siempre hay coherencia en la elección de las colecciones entre las cartas a Linder, las solicitudes de autorización al ministerio español y el volumen que se imprime. Es el caso, por ejemplo, de la novela *Le donne di Messina* de Elio Vittorini, que casi simultáneamente se dice formará parte de Biblioteca Breve (al agente) y Biblioteca Formentor (en la demanda al Servicio), saliendo finalmente en la segunda. Evidentemente, la editorial las consideraba dos caras intercambiables del mismo proyecto.

Pero la indicación de las colecciones es un aspecto superficial en el carteo. El tema central, y sustancialmente único, es de tipo comercial: la discusión de los derechos de autor. Casi desde el principio las negociaciones se volvieron una oposición entre, por un lado, la ALI y sus representantes españoles de la International Editors y, por el otro,

⁸ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1965, B. 50, expediente 24, Isabel Font a Erich Linder, 14 de mayo.

⁹ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1959, B. 23, expediente 21, Carlos Barral a Erich Linder, 29 de diciembre.

Seix Barral. Durante la década se sucedieron las reclamaciones y ultimátums de Linder para que la editorial liquidase sus deudas bajo la amenaza de anular los contratos, y las justificaciones del grupo de Barral, que casi siempre apelaba a las prohibiciones de la censura.

El mercado sudamericano fue otro asunto recurrente, puesto que la ALI, salvo raras excepciones, se negaba a estipular dos contratos distintos para la comercialización en España y en los otros países hispanohablantes. A esto se añadía que la misma existencia del departamento de control de la dictadura favoreció la autocensura de las editoriales españolas, que no se atrevieron a pedir libros de dudosa aprobación (Luti, 2016). Así, a menudo Linder había vendido los derechos a editoriales sudamericanas, libres de la jurisdicción franquista, antes del interés de Seix Barral. El caso de Cesare Pavese es llamativo: la editorial de Barcelona tampoco pudo añadir nuevos cuentos a la segunda edición de la colección «La playa y otros relatos», que había editado —mutilada— en 1958 (Luti, 2013: 142 y Bresadola 2022: 451-454). Esta fue la eslcueta respuesta de la ALI: «we are very sorry but the argentine publishers has in the meantime acquired the spanish rights to the stories which were not included in your own volumen».¹⁰

2.2 EL CONFLICTO: «THE CENSORSHIP OFFICE HAS DENIED THE AUTHORIZATION»

El primer adversario del sello barcelonés en sus propósitos renovadores fue lo que Barral (2015: 449) denominó la «hidra repulsiva» de la censura. Los efectos de las denegaciones del departamento no afectaron solo a la editorial, sino también a la ALI, que veía esfumarse la posibilidad de imprimir las obras en España y, por consiguiente, de aumentar sus ingresos. Pero no fueron propiamente las prohibiciones la razón principal de la cólera y la indignación de la agencia. Las divergencias nacían de un planteamiento opuesto: Seix Barral reputaba que, si la obra no podía publicarse a causa del aparato franquista, había que rescindir el contrato, mientras que Linder pretendía su mantenimiento.

Para entender los dos puntos de vista es útil resumir rápidamente cómo la editorial (en particular, en la figura de Carlos) conducía las negociaciones en paralelo con Linder y con el ministerio. En primer lugar, Seix Barral estipulaba el acuerdo con la ALI (o, para ahorrar tiempo, con los representantes españoles de la EI), comprometiéndose a satisfacer un adelanto. En esta fase no se aludía a los posibles riesgos que implicaba el trámite con el órgano de vigilancia del régimen, aunque Barral a veces

¹⁰ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1964, B.42, expediente 31, ALI a Isabel Font, 22 de octubre. Se refiere, con toda probabilidad, a *Feria de Agosto*, que la bonaerense Siglo Veinte editó solo en 1968.

lo señalaba a los editores extranjeros y, asimismo, como informa Suárez Toledano en el trabajo publicado en este mismo volumen, «los informes de lectura del comité de Seix Barral también contemplaban la censura como obstáculo». Si la obra estaba libre de los derechos, la editorial por lo general adquiría la posibilidad de difundirla tanto en España como en Sudamérica.

La ALI le enviaba entonces a Barcelona tres ejemplares: dos destinados al Servicio y uno como base para la traducción. En el caso de obras italianas, como las que nos ocupan, Seix Barral mandaba los originales al despacho ministerial y solía esperar su decisión para encargarse de la versión española. Ante la incertidumbre de la resolución, solía postergar también el adelanto pactado. Esto provocaba la exasperación de la agencia, puesto que el libro podía estancarse en las oficinas meses o incluso años. Si el veredicto era positivo, por fin, la editorial juzgaba legítimo pagar a la ALI, aunque tampoco entonces lo hacía con gran prontitud. Pero si la censura prohibía el libro, Seix Barral juzgaba que no tenía que abonar los derechos de un volumen que no había publicado y que no era por tanto rentable. Fue en esta fase de las comunicaciones con la ALI en la que Salinas desempeñó un papel importante. Parece que el secretario se había granjeado más la simpatía del agente que Barral, y por eso la editorial se recomendaba con frecuencia a él para anunciar que el libro finalmente no podía editarse. Pero no faltaron cartas de otros miembros de la editorial, como Montserrat Puig, explicando las razones del sello en una de las muchas cartas de exculpación frente a las presiones de Linder. La secretaria resumía así el desolador cuadro de las resoluciones de obras presentadas al Servicio vinculadas con la ALI:

We understand quite well the trouble caused by such a long delay, but it is not our fault. The reason is that the Censorship Office has denied the authorization to undertake the Spanish edition, therefore we cannot make the payments if we are not able to publish the books, and the contracts must be considered worthless.

Lessico familiare [Natalia Ginzburg]: definitely refused by the censors. Contract worthless.

Dietro la porta [Giorgio Bassani]: refused the Italian version. We are going to submit the French translation since we suspect that Italian editions are damned to worse luck.

Giornata di uno scrutatore [Italo Calvino]: refused twice. Contract worthless.

Le donne di Messina [Elio Vittorini]: authorized by the Censorship. Our accounting department has already proceeded to its payment.

As you may see, we are both jeopardized by the Spanish Censorship Office, and be sure that we regret it as much as you.¹¹

¹¹ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1965, B. 50, expediente 24, Montserrat Puig a ALI, 15 de setiembre.

Por el contrario, sobre ese tema la postura del agente era neta: Seix Barral tenía que esperar la resolución *antes* de firmar los contratos que impedían a la ALI contratar otra editorial para el mercado de lengua española. O, más bien, pedía que los catalanes solicitasen solo los libros que con certeza y en tiempos rápidos se preveía que pasaran indemnes el cedazo de la censura. Además, exigía que correspondiesen el adelanto de inmediato, sin depender de las decisiones del órgano dictatorial.

Linder consideraba la censura un problema de la editorial, algo que no afectaba a la agencia. De algunas cartas se deduce también que infravaloraba la dureza y el carácter represivo del aparato, que reducía a un simple inconveniente, casi un fenómeno caprichoso producto de la mentalidad y las costumbres españolas, cuando no una manifiesta excusa de la editorial. Por ejemplo, se refiere a ella con tono sarcástico en una carta a Salinas: «it was regrettable that your Censorship office should have deemed *Storia delle teorie* [...] dangerous to the morals of the Spanish people; this confirms us in the belief that the concept of morals varies greatly from Country to Country».¹²

Y, a la vez, ignoraba o restaba importancia a los esfuerzos de Barral, que para editar los libros o salvarlos de las tijeras alternaba diálogos, concesiones y enfrentamientos directos con los representantes del ministerio. También por eso el de Calafell y los suyos sintieron la necesidad de aclararle a Linder que la censura perjudicaba sobre todo a la editorial y que prescindir de sus dictámenes no era una opción viable. Precisamente, sobre la prohibición del apenas citado ensayo de Aristarco, Carlos envió a Milán la reproducción del documento emitido por el Servicio, casi para alegar la prueba de su existencia, en el que se leía la acostumbrada y lacónica sentencia: «Lamento comunicarle que no ha sido posible conceder la autorización».

Sin embargo, tampoco hay que olvidar la ventaja de la editorial sobre la agencia: Seix Barral sabía que Linder y la censura no podían comunicarse entre ellos, y esto jugaba a su favor, dándole la oportunidad de ganar tiempo. Algo que debió de intuir Linder, dado que otra repetida acusación del agente fue la falta de prontitud en avisar de las fallidas autorizaciones y, en general, en contestar a sus misivas.

Sin duda, al rígido agente le molestaban también las costumbres diríamos «mediterráneas» de los catalanes, tan alejadas de su carácter, y en más de una ocasión criticó a Seix Barral por la duración y la frecuencia de sus vacaciones, que suponían diferir la fecha de las liquidaciones, como ilustra el entretenido intercambio que transcribimos. La secretaria Puig, el 21 de julio, se disculpaba por el retraso en el pago de *Il cavallo Tripoli* de Quarantotti Gambini: «I regret to inform you that our accounting department is on holiday at present until the first week of September, at which time we shall answer you immediately».¹³ La ALI le contestó irónicamente, aunque añadiendo el

¹² Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1964, B. 42, expediente 31, ALI a Jaime Salinas, 7 de enero.

¹³ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1963, B. 42, expediente 15, Montserrat Puig a ALI, 21 de julio.

habitual aviso: «we wish to express our most sincere congratulations to your accounting department for its possibilities of enjoying such a long holiday. Unless, however, the advance [...] is received [...] on or before September 15th, 1963, your agreement will be declared null and void».¹⁴ Salinas continuó la broma, pero confirmaba, una vez más, que el saldo se haría efectivo solo después de recibir la autorización:

Our accounting department, which by the way has asked to me to thank you for your kind congratulations regarding their long holidays, has orders not to make payment of contracts until official authorization for publication of a book has been granted, and permission received from the author in case that the work has to be published with cuts.¹⁵

Veamos a continuación dos libros que ejemplifican las contrataciones frustradas de la editorial con la censura y, en paralelo, las delicadas relaciones que mantuvo con la ALI.

2.3 DOS OBRAS IMPUBLICABLES

Poco después de haberse conocido en Fráncfort, en noviembre de 1959, Linder le escribió a Barral notificándole que estaban libres los derechos para la traducción de un libro que había magnetizado la atención del editor: *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea* (Einaudi, 1954).¹⁶ En realidad, Barral ya había presentado la obra a la censura antes de la respuesta del agente, el 7 de noviembre, todavía suponiendo que podía prescindir de él. El 20 del mismo mes el libro fue denegado: en los informes se subrayaba que era «propaganda comunista», al igual que el editor italiano que lo había publicado.¹⁷ Barral se lo refirió a Linder en diciembre:

Oggi stesso mi hanno comunicato da Madrid che l'Ufficio Censura ha respinto la mia domanda di permesso di pubblicazione. Ho il diritto di fare appello e lo faccio. Nel frattempo proverò a convincere personalmente il Capo Censura. Se i miei tentativi non riusciranno, pubblicherò il libro in America. La prego dunque di aspettare parecchi giorni per fare il contratto, sin che si sappia se dovrà andare fatto con noi o colla nostra filiale americana.¹⁸

¹⁴ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1963, B. 42, expediente 15, ALI a Montserrat Puig, 3 de agosto.

¹⁵ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1963, B. 42, expediente 15, Jaime Salinas a ALI, 7 de setiembre.

¹⁶ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1959, B. 23, expediente 21, ALI a Carlos Barral, 21 de noviembre.

¹⁷ Expediente de *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/12573 (expediente 59-4836).

¹⁸ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1959, B. 23, expediente 21, Carlos Barral a Erich Linder, 4 de diciembre.

El catalán resumía sus maniobras para sortear el aparato franquista: *in primis*, el recurso de reposición, aunque el mismo editor en sus *Memorias* describiría los peligros de solicitar una nueva lectura:

Era recurso de grandes riesgos, primero porque las segundas lecturas eran mucho más lentas, como si el funcionario protestase contra la impertinente insistencia del editor, y, sobre todo, porque lo más frecuente es que el ejemplar regresase con nuevas y sorprendentes tachaduras, sustituyendo o no a las anteriores (Barral, 2015: 399).

En segundo lugar, planeaba una cita de carácter informal con el que llama «Jefe censura» (con toda probabilidad Vicente Rodríguez Casado, por entonces director general de Información durante la etapa de Arias-Salgado al frente del Ministerio de Información y Turismo). La última opción era editar la obra en América del Sur: con «filial» parece referirse a alguna editorial con la que colaboraba al otro lado del Atlántico, puesto que Seix Barral no tenía verdaderas delegaciones fuera de España. Una de esas era la mexicana Joaquín Mortiz, del republicano español Joaquín Díez-Canedo, con quien Seix Barral tuvo un fuerte vínculo durante los años sesenta. Aunque no se fundó hasta 1962, la empresa se estaba gestando a finales de 1959, y es posible que Joaquín y Carlos ya tuviesen pensado editar en América algunos libros prohibidos en España.¹⁹

Algunos días más tarde, Barral informaba al agente de que también pensaba jugar su última carta: «Provo di nuovo con qualche soppressione e un prologo all'edizione spagnola»,²⁰ o sea, aportando algunos cortes autoimpuestos y un añadido paratextual que suavizase el valor político del libro. Sin embargo, la obra fue denegada en revisión el 5 de marzo de 1960. La estrategia de autocensura del editor no había funcionado; al contrario, el lector (¿Vintilă Horia?) entendió su truco, puesto que empezaba así el informe: «El tono del libro es puesto en evidencia por los fragmentos que el mismo editor español ha tachado antes de presentar el libro en censura». De nuevo, se acusaba tanto a Einaudi como a los autores de las cartas de ser comunistas y hasta de proclamar «la inminencia de la victoria del marxismo». Las *Lettere* es el primero de una serie de libros que Barral pidió a Linder y que, por razones relacionadas con la censura, no consiguió sacar a la luz.²¹

Otro libro denegado dos veces por razones políticas fue, como vimos, *Storia delle teoriche del film* de Aristarco, que tenía que engrosar la colección «Biblioteca Breve». El 2 de noviembre de 1963 el lector 29 la definió como «una obra de propaganda del

¹⁹ Suárez Toledano (2020) resume la trayectoria de distintas obras editadas en México por la casa barcelonesa con ayuda material de Joaquín Mortiz. Véase también Larraz (2014: 293-294 y 2018: 294).

²⁰ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1959, B. 23, expediente 21, Carlos Barral a Erich Linder, 29 de diciembre.

²¹ Solo en 1972 la editorial barcelonesa Laia pudo, por fin, editarlo en España.

cine soviético», y en el expediente se subrayaba tres veces que «los ejemplares presentados pertenecen a la editorial Einaudi».²² Aludía a la afrenta de la publicación en 1962, por parte del turinés, de los *Canti della nuova resistenza spagnola (1939-1961)*. La represalia de la dictadura por el libelo afectó también a las publicaciones en España: durante unos años el nombre de Einaudi era suficiente para prohibir o retrasar la autorización, independientemente del contenido de la obra propuesta (Bresadola, 2019: 498-499). Una vez más, no sirvió el recurso de reposición que interpuso Barral: el ensayo fue juzgado impublicable el 28 de noviembre, después de un informe de Javier Dieta, que lo tildaba de ser «una historia general del cine, pero vista con cristales rojizos». Por lo tanto, continuaba, «los posibles lectores de estas obras, los profesionales jóvenes del cine están demasiado “fácil” a estas corrientes, por esnobismo, o por lo que sea. Sería peligrosa». Tampoco tuvo efectos una carta de Barral al director Robles Piquer (que había sustituido en 1962 a Rodríguez Casado, cfr. Larraz, 2014: 64). En su misiva, el editor expresaba su sorpresa frente a la decisión: «No consigo explicarme la actitud de los censores ante una simple historia de la estética cinematográfica [...]. A mi entender el libro es un ensayo serio y honesto sobre una materia de común interés». De nuevo, había que advertir a Linder de la segunda negativa del ministerio, y, una vez más, lo hizo Salinas el 19 de diciembre:

Enclosed you will find the second communication we have received from the Censorship Office envying us permission for its publication in Spain. This is the second time we have presented them to the Censors, and no further appeal is possible. I am returning the contracts.²³

En ese caso, aunque la editorial había esperado la resolución para firmar el acuerdo (según decía Isabel Font en una carta a Linder del 10 de octubre), Linder lamentó igualmente las largas esperas y la dificultad de volver a vender los derechos para el mercado de lengua española:

Ever since September 1963, we had considered this title sold, and it will now be rather difficult to resume the negotiations with certain South-American publishers who had expressed interest in it. And this is, without your fault, a damaging to the author, some system will have to be devised in the future, by which you will have to obtain censorship permission before we reach the stage where contracts are drawn up.²⁴

²² Expediente de *Historia de la teoría cinematográfica*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/14801 (expediente 63-5864).

²³ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1963, B. 42, expediente 15, Jaime Salinas a ALI, 19 de diciembre.

²⁴ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1964, B. 42. expediente 31, ALI a Jaime Salinas, 7 de enero.

Como de costumbre, Salinas tuvo que tranquilizar al agente con una larga carta en la que manifestaba de nuevo su incredulidad frente a la decisión del Servicio:

I am sure that you are well acquainted with our feelings towards censorship, and I can assure you that we would be more than delighted to be able to carry out our activities without this «moral vigilance». On the other hand, there is no reason why your work should be jeopardized by problems, which after all, are only ours. In general, when we feel that a book might run difficulties with the Censorship Office, we suggest that the contract not be drawn up until after authorization has been received. Frankly, we expected no difficulties of any kind with Guido Aristarco's book, and it is still a mystery to us why the book was turned down. However, I do not believe that it will be too difficult for you to resume negotiations with South American publishers; I am certain that they are frequently offered books whose publications in Spain had not been authorized. In any case I assure you that we shall do all in our power to prevent a recurrence of this type which I can well understand complicates your work.²⁵

La ALI se mostró, de momento, comprensiva con estas palabras: «we fully realized that, being burdened with the moral principles through fit by your government officials, your hands are obviously pretty well tied».²⁶ Linder acalló sus quejas también porque consiguió hacer un contrato con Lumen, que el 20 de enero de 1966 presentó la solicitud para la *Historia de las teorías cinematográficas*, imprimiéndola dos años más tarde.²⁷

2.4. HACIA LA RUPTURA: EL AFFAIRE VITTORINI

Como ha documentado Carini (2020: 254-255), las demoras y la insolvencia de los contratos llevaron a la fractura con Linder en los años setenta, pero ya hacia la mitad de la década anterior las diferencias se hicieron insanables. Se erosionaron también las relaciones personales, como demuestra el encabezamiento de las cartas del jefe de la ALI, que pasó del «Caro Barral» al más formal «Gentilissimo dottor Barral»

²⁵ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1964, B. 42. expediente 31, Jaime Salinas a ALI, 20 de febrero.

²⁶ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1964, B. 42, expediente 31, ALI a Jaime Salinas, 29 de febrero.

²⁷ El libro fue aprobado por el censor Aguirre, aunque tuvo que editarse purgado de una ilustración juzgada «inmoral» que retrataba una escena de un soldado encima de una mujer (expediente de *Historias de las teorías del film*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/16991, expediente 66-554). La editorial lo entregó a depósito solo dos años más tarde (expediente de *Historia de las teorías cinematográficas*, 03.50 21/18910, expediente 68-3562) con la supresión indicada. Fue autorizado después de otro informe el 26 de abril de 1968. Se trata de la única edición española del ensayo de Aristarco.

o «Monsieur». Asimismo, Linder abandonó el tono de humor de los primeros años. Léase, por ejemplo, una carta de finales de 1961:

Noi attendiamo da veramente molto tempo il pagamento [...]. Io detesto sollecitare gli editori, soprattutto quando, come nel caso tuo, sono amici: ma l'autore comincia a domandarci che cosa è accaduto, e su di me incombe l'assoluta miseria se gli editori non mi pagano: non vorai avere sulla coscienza la miseria di un onesto (?) agente letterario? Dammi, per piacere, notizie non appena possibile.²⁸

Todavía en 1963, el austriaco-polaco debía de considerar a Barral como un editor ambicioso y competente, especialista y amante de la literatura contemporánea, y se reputaba un aliado en la formación de su catálogo. Véase, por ejemplo, cómo de manera desinteresada le aconsejaba dirigirse a su competidor Thomas Michael Maschler para editar títulos ajenos a su poder y que, por tanto, no habrían proporcionado a la ALI ningún beneficio económico: «C'è uno straordinario romanzo inglese del quale penso tu dovresti assicurarti i diritti: si tratta di *The sun's Attendant* di Haldeman [...]. Io non ho nulla a che fare con i diritti spagnoli: ti consiglio di scrivere a Maschler, riferendoti alla mia lettera subito».²⁹

Sin embargo, en 1965 la ALI se expresaba con dureza, considerando a Seix Barral el peor de sus interlocutores comerciales: «Nella nostra lunga attività, mai ci è accaduto di trattare con una casa che, come la sua, abbia sistematicamente ignorato gli impegni assunti nei confronti dei proprietari dei diritti».³⁰ Se hizo cada vez menos tolerante también sobre la injerencia de la censura. Como vimos, la agencia nunca estimó el asunto un impedimento objetivo, pero en 1965 Linder y sus representantes españoles remarcaron que las denegaciones no podían ser argumento válido para los retrasos. Por eso la IE afirmaba suspender —al igual que la ALI— toda negociación con Seix Barral:

Les difficultés et les refus que votre maison obtient de la Censure ne font que nous confirmer qu'il est tout à fait désavantageux pour les autres de faire des contrats avec Votre Maison, qui, en outre, ne s'empresse pas de communiquer les refus au fur et à mesure qu'elle-même les apprend. Elle se limite, après pressions de tous genres, à communiquer tout simplement que les contrats ne sont pas valables, ce qui est bien navrant.³¹

²⁸ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1961, B. 32, expediente 9, Erich Linder a Carlos Barral, 6 de noviembre.

²⁹ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1963, B. 42, expediente 15, Erich Linder a Carlos Barral, 4 de abril.

³⁰ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1965, B. 50, expediente 24, ALI a Carlos Barral, 7 de septiembre.

³¹ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1965, B. 50, expediente 24, International Editors a Montserrat Puig, 17 de setiembre.

Los conflictos empezaron pronto. En septiembre de 1959, poco menos de un año después de los primeros contactos, la agencia había reclamado el adelanto del contrato de la miscelánea pavesiana *La playa y otros relatos*, que ya estaba a la venta en la colección «Biblioteca Breve de Bolsillo»:

We feel we must point out with some astonishment that we have not yet received your advance payment for this contract, and we must now insist that, after so many months, this payment be rendered to us without further delay. We realise that your currency control offices may be working slowly [...]. You realise of course that, from a purely technical viewpoint, your contract is null and void since the advance has not been received.³²

La ALI acusaba la pereza de las oficinas comerciales de Seix Barral exhibiendo por primera vez la advertencia que se convirtió en *leitmotiv* durante todo el decenio: la invalidez del contrato frente al impago de las facturas. A veces, añadió también la amenaza de vender los derechos a los competidores españoles o suramericanos que habían hecho ofertas para el libro en cuestión. El retraso en los pagos fue a menudo la manzana de la discordia entre Linder y los editores, pero con Seix Barral la cuestión llegó a exacerbarse, y la agencia rozó las medidas legales para denunciar a la casa barcelonesa. Uno de los motivos fue la traducción de obras de Vittorini, un autor al que Barral conocía personalmente, y era hombre de confianza de Einaudi y habitual en su delegación en los encuentros de Formentor.³³ Fue Juan Goytisolo quien le aconsejó editar para Biblioteca Breve la novela *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus* (Bompiani, 1946) y los cuentos *Erica e i suoi fratelli* y *La garibaldina* (recopilados en un único volumen por Bompiani en 1956).³⁴ Sin embargo, cuando este propósito fracasó, Linder se sintió traicionado por Barral, después de empeñarse tanto para que el editor pudiese incorporar Vittorini a su catálogo.

Los contactos para editar obras del siciliano se remontan a 1958, a los primeros contactos con la ALI. Linder advirtió desde el principio a Barral que la situación de Vittorini era «rather involved»,³⁵ complicada por la existencia de contratos previos con Losada, que en 1949 había publicado *¿Hombres o no?* (*Uomini e no*, Bompiani, 1945) y *El Simplón guiña el ojo al Fréjus* cuatro años después. En otra carta, Linder se quejaba de que no era él el responsable de esas publicaciones: «se i contratti fossero

³² Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1959, B. 23, expediente 21, ALI a Seix Barral, 16 de septiembre.

³³ Barral lo recordaba así en sus *Memorias*: «su casa de Milán, poblada de gatos y de visitas inesperadas, era también sede frecuente de nuestros concilios nocturnos. Era con frecuencia la guarida de la complicidad ítalo-española, muy robusta en los episodios de aquel ensayo de política literaria internacional» (2015: 647).

³⁴ FM (Editorial Seix Barral), 1959, B. 23, expediente 21, Carlos Barral a Elio Vittorini. Se trata de dos cartas manuscritas, fechables a principio de noviembre, en francés.

³⁵ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1958, B. 22C, expediente 12, Erich Linder a Carlos Barral, 22 de octubre.

stati stipulati da me, queste difficoltà probabilmente non ci sarebbero; ma si tratta di vecchissimi contratti, fatti direttamente da Vittorini che li ha anche poi persi: non ho quindi alcuna documentazione in mano».³⁶ Sin embargo, a esas alturas, el agente todavía confiaba en Barral y se afanó para conseguir que las obras del narrador se imprimiesen también en España. Exhortó al editor catalán a escribir a Guillermo de Torre, de Losada, rogándole que autorizase una nueva edición de *Il Sempione* en un único volumen que incluyese también la novela *Erica...* y *La garibaldina*, que Seix Barral habría comercializado tanto en España como en América del Sur. Si Losada no aceptaba vender los derechos de la traducción, continuaba Linder, la otra solución era que la ALI estipulara dos acuerdos: uno con Seix Barral para Europa, y otro con los bonaerenses para el mercado americano solo para las dos obras allí inéditas (*Erica...* y *La garibaldina*). El doble contrato era una concesión que Linder casi nunca otorgó a los editores, y, aunque se debió sin duda al hecho de que no había sido el firmante del primer acuerdo con Losada, revelaba, al mismo tiempo, sus buenas intenciones con Barral: algo que no quiso repetir cuando se sintió defraudado por el catalán.

A pesar del fuerte interés de la ALI por cerrar el contrato y de la relación amistosa entre Barral y Vittorini, el proyecto naufragó, y durante seis años, en las misivas que transitaban desde Barcelona a Milán no se volvió a hablar de los derechos del siciliano.³⁷

En noviembre de 1964 Linder le propuso otra novela de Vittorini, *Le donne di Messina* (Bompiani, 1949) enviándole un ejemplar en la «nuova stesura» que acababa de salir en la misma editorial milanesa: «noi siamo certi che le interesserà esaminare il volume e ci farà piacere conoscere la sua opinione in merito all'eventuale edizione spagnola».³⁸ Pocos días después, Seix Barral le confirmó la voluntad de traducir la novela y la agencia le expuso las condiciones: «voici celles que nous vous proposons: un a-valoir de \$500.00 [...] a la signature du contract, sur un droit de 7 ½ % sur les premiers 3.000 exemplaires vendus et de 10 % en suite».³⁹

Sellado el contrato, el trámite con el ministerio empezó el 8 de enero del año siguiente. La obra fue autorizada el 3 de abril, después del informe del lector Petrovici.⁴⁰ Casi inmediatamente empezaban las quejas de la ALI, que, como hizo a menudo, se declaraba portavoz del descontento del autor:

³⁶ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1959, B. 23, expediente 21, ALI a Carlos Barral, 21 de noviembre.

³⁷ Solo en 1983, Seix Barral editó *Erica y sus hermanos. La Gabardina*, mientras que *El simplón guiña el ojo al Frejús* vio la luz en 1990 por los tipos de la madrileña Debate.

³⁸ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1964, B. 42, expediente 31, ALI a Carlos Barral, 7 de noviembre.

³⁹ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1964, B. 42, expediente 31, ALI a Montserrat Puig, 27 de noviembre.

⁴⁰ Expediente de *Las mujeres de Messina*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/15793 (expediente 65-156).

Elio Vittorini è piuttosto sorpreso che il nostro ufficio non ha ancora ricevuto una Sua offerta per *Le donne di Messina*, che noi le inviammo nello scorso mese di novembre. Noi ci auguriamo che la sua casa decida di pubblicare il romanzo e ci farà in ogni caso piacere avere sue notizie con la maggiore sollecitudine possibile.⁴¹

Evidentemente, para ganar tiempo con la ALI y aplazar el envío del dinero, Barral no había comunicado su intención de editar la obra, ni el avance del proceso legal. Mientras, ignorando los propósitos de Seix Barral, también Losada reclamó a Linder los derechos de la novela el 10 de mayo:

Hace varios años habíamos contratado la referida obra con Bompiani, pero la edición castellana no llegó a publicarse pues el autor nunca terminó de revisar los originales, tarea que por fin ha podido llevar a cabo. Nuestro interés por la obra persiste y por tanto ratificamos a ustedes nuestro deseo de realizar la edición castellana para todos los países del idioma, incluida España.⁴²

Tan solo cuatro días después de la propuesta de Losada, a la mesa de Linder llegó una carta de Isabel Font, con la noticia de la resolución positiva de la censura, afirmando entonces: «we are ready to sign the contract».⁴³ Como siempre fiel a la palabra dada, Linder rechazó la oferta de la casa bonaerense: «nous avons le regret d'avoir à vous informer que les droits espagnols du livre ne sont plus disponibles».⁴⁴ Sin embargo, Seix Barral no saldó el abono de los contratos de Vittorini y otras obras, y a partir de septiembre de 1965 el tono de la ALI se hizo cada vez más áspero, y hasta apeló a la intervención de la embajada española:

Desideriamo avvertirla che, qualora non ci giungano immediate e precise assicurazioni sui pagamenti che da tempo attendiamo e i pagamenti stessi non ci pervengano entro la prossima settimana, provvederemo ad informare l'ambasciata di Spagna a Roma del comportamento della Sua casa. Le ricordiamo infine i contratti per i quali attendiamo il pagamento immediato.⁴⁵

⁴¹ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1964, B. 42, expediente 31, ALI a Carlos Barral, 21 de abril. Léase, como simple botón de muestra de otras quejas de los escritores, este pasaje de una carta de Linder a Carlos: «Bassani, Mastronardi, Venturi: tutti e tre gli autori lamentano il ritardo (soprattutto Bassani, il quale è tutt'altor che un autore facile)» Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1962, B. 22, expediente 13, 5 de septiembre.

⁴² Fondazione Mondadori (Editorial Losada), 1965, B. 42, expediente 44, Losada a ALI, 10 de mayo.

⁴³ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1965, B. 50, expediente 24, Isabel Font a ALI, 14 de mayo.

⁴⁴ Fondazione Mondadori (Editorial Losada), 1965, B. 42, expediente 44, ALI a Losada, 31 de mayo.

⁴⁵ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1965, B. 50, expediente 24, ALI a Carlos Barral, 7 de septiembre.

A pesar de las garantías ofrecidas por la editorial, de nuevo en octubre Piero Cecchini, primo de Linder y director de los contratos de la ALI, le debía escribir a Barral:

J'espère bien que l'avance pour *Le donne di Messina* va nous parvenir bientôt. Les retards avec lesquels votre Maison fait d'habitude ses paiements, en s'ajoutant aux difficultés d'autres genre, sont très navrant et nous vous remercions de vos assurances sur ce point.⁴⁶

Aún en enero del año siguiente la agencia protestaba porque el adelanto todavía no había llegado: «nous nous passons de tout commentaire sur la conduite de votre Maison dans ce cas particulier [...] Nous nous limitons à vous signaler que le contrat pour *Le donne di Messina* a été faite en mai 1965».⁴⁷ La reclamación tuvo respuesta y el 17 de enero Montserrat Puig se justificaba por el retraso, debido a «la reorganization de notre service de Droits d'Auteur».⁴⁸ En el epistolario no quedan rastros de la cédula de pago que certifica si, y cuándo, Seix Barral abonó el contrato. De todas formas, la obra no vio la luz hasta el 24 de abril de 1967, cuando se entregó a depósito la traducción de Francisca Perujo. Habían pasado tres años de la propuesta de Linder y nueve de los primeros contactos para editar una obra de Vittorini.

Después de tantos disgustos, Linder se convirtió en un estorbo para la editorial barcelonesa. Ante todo, el agente no quiso esforzarse para solucionar los problemas relativos a los derechos ya pactados con editoriales sudamericanas como había hecho con Vittorini, y desde finales del decenio, quiso privar a Seix Barral de la posibilidad de editar a todos los escritores de su imperio. Detallamos, finalmente, el caso de las novelas de Quarantotti Gambini, que ofrecen una taxonomía de las disputas de Seix Barral con el Servicio y la ALI a lo largo del decenio.

3. Las traducciones de quarantotti gambini

Pier Antonio Quarantotti Gambini (Pisino, 1910-Venezia, 1965) empezó su actividad literaria en los años treinta, pero su fama dentro de las fronteras nacionales empezó en el decenio siguiente, a la vez que comenzaba su colaboración con Einaudi. En 1943 el novelista también entabló contacto con la ALI, y fue uno de los pocos escritores italianos que Linder apreció, hasta el punto de que tenía una foto suya en el despacho (Biagi, 2007: 12). En 1947 salió de las imprentas del editor turinés *L'onda dell'incrociatore*, que se convirtió en su obra más popular. Unos diez años más tarde, el

⁴⁶ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1965, B. 35, expediente 10, Piero Cecchini a Carlos Barral, 4 de octubre.

⁴⁷ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1966, B. 53, expediente 40, ALI a Carlos Barral, 8 de enero.

⁴⁸ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1966, B. 53, expediente 40, Montserrat Puig a ALI, 17 de enero.

mismo Einaudi le aconsejó esa novela al comité de lectura de Seix Barral, y en diciembre de 1959 Carlos, convencido, le pidió a Linder los derechos para su traducción.

El correspondiente trámite censorio no es accesible porque el expediente 60-1020 del Archivo General de la Administración se ha extraviado.⁴⁹ Sin embargo, la novela debió de autorizarse, y ya en 1961 se editó en la Biblioteca Formentor con el título de *La estela del crucero* en traducción de Juan Petit. Seix Barral había conseguido introducir en España otro autor inédito, pero no faltaron las acostumbradas fricciones con la ALI por el pago, que la agencia reclamaba todavía en una carta de febrero de 1969.⁵⁰

Problemas mayores con la censura surgieron con los siguientes intentos. En junio de 1961 Seix Barral solicitó los derechos para otra exitosa novela de Quarantotti Gambini, *La calda vita* (Einaudi, 1958).⁵¹ La agencia se los cedió, pero, para prevenirse de los reproches de Linder, se decidió posponer la firma del contrato hasta la resolución del aparato franquista. La editorial envió entonces al Servicio la instancia de autorización el 1 de julio.⁵² El lector 13 la juzgó admisible, aunque reservaba su lectura a un público adulto: «a pesar del hecho de que describe los vicios y la vida loca de los ricos, como no ataca la moral en su contenido total, y no emplea detalles vulgares, opino que PUEDE AUTORIZARSE, añadiendo: para mayores de 20 años». La superioridad aceptó el veredicto el 12 de julio y se lo comunicó a la editorial, pero hasta noviembre Salinas no informó a Linder del visto bueno. A finales de diciembre, el mismo secretario aseguraba al agente que «la publicación [...] está prevista para finales del año 1962».⁵³ Sin embargo, el volumen, que tenía que ampliar la nómina de Biblioteca Formentor, no se publicó nunca. En una carta del 17 de julio de 1962, Carlos le decía a Linder que renunciaba a editarlo por culpa de unos «vecinos de casa» que habrían desaconsejado la publicación por la presencia de escenas eróticas:

Come se la Censura non fosse capace di darci da sé abbastanza grattacapi, certe circossanze mi obbligano [...] a tener specialmente conto di alcuni tabù, la cui origine non è più da cercarsi soltanto nelle sfere ufficiali, ma anche in certi ceti di critici e di lettori, cattolici o meno, assai vicini di casa. Ecco perché debbo rinunciare alla pubblicazione [...]: non mi convince punto che alle accuse di essere troppo «rosso» venga ora a aggiungersi quella

⁴⁹ El número del expediente se desprende de la solicitud de depósito de la reimpresión de la novela en marzo de 1971: *Estela del crucero*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 73/706 (expediente 71-2900).

⁵⁰ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1969, B. 70, expediente 19, ALI a Seix Barral, 14 de febrero.

⁵¹ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1961, B. 32, expediente 9, C. Rinman a ALI, 12 de junio.

⁵² Expediente de *La calda vita*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/13416 (expediente 61-3889).

⁵³ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1961, B. 32, expediente 9, Jaime Salinas a ALI, 30 de noviembre y 27 de diciembre.

di essere anche troppo «verde» (non so se in italiano si dice così, come in spagnolo, dei racconti spregiudicati dal punto di vista della cosiddetta morale sessuale). Cosa c'è da farci se siamo in questo mio benedetto paese?⁵⁴

Faltando otros datos, solo podemos aventurar algunas suposiciones. El editor parece tener miedo a consecuencias legales después de la impresión: denuncias por parte de católicos pertenecientes al mundo intelectual o hasta en el seno de la misma editorial. El proyecto de *La calda vita*, aunque aprobado oficialmente, se abortó, y todavía hoy la novela sigue inédita en español.

En su carta, Barral proponía también sustituir *La calda vita* por otra obra del mismo autor que se prestase menos a la fiebre mutiladora de censores oficiales y oficiosos:

Ho pensato che, per quanto il contratto sia firmato, forse si potrebbe sostituire a quel romanzo un altro dello stesso autore, per esempio il *Cavallo Tripoli* o *La rosa rossa*, che da tutti i punti di vista mi paiono inattaccabili. Se è possibile, saresti gentile da farmelo sapere subito? Anche se sono in vacanze, puoi inviarmi due righe a Calafell.

Linder —aunque sin duda irritado por la tardanza en el adelanto y quizá también por la enésima referencia a las vacaciones—, después de hablar con el escritor, le confirmó la posibilidad del cambio. En octubre Seix Barral eligió *Il cavallo Tripoli* (Einaudi, 1956) y después de recibir las copias a principios de 1963, la tramitación legal pudo empezar. El lector Manuel Pinés, aun alabando la calidad de la novela, la consideró «moralmente reprobable» proponiendo su denegación, «aun tratándose de novela en cierto modo de minorías» y, por consiguiente, de escasa peligrosidad. Un segundo informe del lector 32 confirmaba la prohibición, incluyendo la novela dentro realismo italiano, tan a menudo acusado de amoralidad, atrevimiento sexual y lenguaje «crudo»:

Otra novela del bajo estilo italiano con el agravante de hacer entrar en acción a menores de edad, sin que pueda tener interés alguno (y menos para el público español) un episodio de la primera guerra europea que se reduce a la idiotez de un pobre niño frente a las obscenidades de grandes y pequeños.⁵⁵

La superioridad aceptó este juicio y la novela fue vetada el 22 de febrero. De nuevo, Seix Barral pidió la revisión y fueron necesarios dos informes más, firmados por dos lectores «especialistas» tan frecuentes en los expedientes de segunda instancia: en el primero, Javier Dieta se inclinaba por la autorización, mientras que en el otro el

⁵⁴ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1962, B. 22, expediente 13, Carlos Barral a Erich Linder, 17 de julio.

⁵⁵ Expediente de *El caballo Tripoli*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/14395 (expediente 63-801).

padre Aguirre indicaba dos largos fragmentos de «escenas realmente inmorales» que había que suprimir. Fue este el dictamen que se mandó a Seix Barral el 12 de julio y que Salinas notificó a Linder, aunque después de casi dos meses. En la misiva, aparte de otra molesta (para el agente) alusión a las vacaciones, el secretario se disculpaba, acusando la lentitud del proceso censorio: «Mr Barral made a personal visit to the Dirección General de Información requesting that we be allowed to present the book again. Permission was granted in the month of may, and a few days before our annual holidays we received authorization to publish the book».⁵⁶ Salinas, además, precisaba y hasta exageraba el empeño de Carlos, que en realidad no tuvo que hacer una visita personal. Solicitaba también la opinión de Quarantotti Gambini sobre los cortes, que más que un escrúpulo parece otro medio para aplazar la suma del contrato. La ALI le contestó rápidamente, manifestando la urgencia de la impresión y, sobre todo, del dinero: «we are glad to be able to inform you that, on behalf of Mr Quarantotti Gambini, we approve of the cuts which have been suggested to you. Therefore, you can proceed with the translation. We shall now be looking forward to receiving the advance payment for the book».⁵⁷

El adelanto, por fin, se efectuó el 25 de octubre (es decir, más de dos años después del primer acuerdo para editar una segunda novela de Quarantotti Gambini) cuando Seix Barral correspondió una suma de 139 420 liras. Sin embargo, por razones que no pueden achacarse ni a Linder ni al departamento franquista, el libro no se entregó a depósito hasta seis años más tarde, en traducción de José Agustín Goytisolo. El departamento emitió un quinto informe, en el que el lector 32 proponía cuatro cortes, pero las altas esferas decidieron mantener la supresión del primer párrafo indicado en 1963 sin proceder a la del segundo «por haber sido dulcificado y expurgado parcialmente» en la versión española.⁵⁸ De esta forma, en mayo de 1969 la editorial pudo entregar a depósito la novela, que salió en la Biblioteca Breve de Bolsillo con una relevante tirada de 6000 copias. La segunda traducción de Quarantotti Gambini en España no fue, en suma, la que había elegido Barral, y vio la luz mutilada y solo ocho años después de los primeros intentos del editor. *El caballo Tripoli* no se ha vuelto a publicar, por lo que la de 1969 es la única que está a disposición del lector español.

⁵⁶ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1963, B. 42, expediente 15, Jaime Salinas a ALI, 7 de setiembre.

⁵⁷ Fondazione Mondadori (Editorial Seix Barral), 1963, B. 42, expediente 15, ALI a Jaime Salinas, 11 de setiembre.

⁵⁸ Expediente de *El caballo Tripoli*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.S0 66/2856 (expediente 69-3270). Los dos pasajes —respectivamente el purgado y el mitigado en la traducción— se encuentran en las pp. 128-130 y 216-217 de la edición.

4. Conclusiones

Los avatares de Seix Barral pueden constituir un punto de partida para reflexionar sobre el peso de las editoriales, de las agencias literarias y de la censura en la configuración del mapa literario del franquismo y de la actualidad. Los años sesenta supusieron una oportunidad decisiva en la formación de su catálogo, cuando el círculo de Barral no dudó en poner todos los medios a su disposición para ganar capital simbólico publicando libros que no estaban al alcance del lector español (cfr. Cornellà-Detrell, 2021). En ese momento, la empresa catalana pertenecía a esas editoriales que «arriesgan capital económico (y a menudo simbólico) en busca de un lector que aún no existe» (Diego, 2020: 23-24). Para conseguirlo, no comprometió solo su patrimonio, sino también su posición legal, enfrentándose paralelamente a los que hemos denominado sus «dos escollos», dos obstrucciones que tenían una estrecha conexión.

Por un lado, la injerencia del estado franquista, que prohibió o atrasó libros y manipuló parte de los textos imponiendo cortes y traducciones ablandadas. Además, de forma más sutil, promovió una autocensura que invadió todo el tejido social. Auto-censura que se expresó en podas preventivas o, también, en la renuncia a editar obras como *La calda estate* de Quarantotti-Gambini, que nos revela hasta qué punto el sistema de control se había interiorizado, y cómo los bolígrafos rojos del Servicio eran solo su parte más visible.

Además, Seix Barral tuvo que negociar con la ALI, un encuentro que se convirtió en lucha protagonizada por las grandes figuras de Carlos Barral y de Linder, que, aunque animados por el mismo objetivo de enriquecer un catálogo, por sus distintas personalidades y profesiones y, sobre todo, por el diferente peso atribuido al capital económico, llegaron a colisionar. La casa barcelonesa, sin duda, tuvo responsabilidad en provocar el desencuentro con la institución milanese y fue, paradójicamente, una novela autorizada con relativa presteza por el ministerio (*Las mujeres de Mesina* de Elio Vittorini) la que desgastó definitivamente las relaciones con Seix Barral.

El resultado de las derrotas que tuvo que sufrir la editorial se mide en la distancia entre el proyecto y su realización: el catálogo del sello catalán, y especialmente el de sus colecciones más revolucionarias, no pudo corresponder a sus anhelos e intenciones. Pero las consecuencias fueron mucho más graves que el fallido intento de ganancia de una empresa particular. El efecto conjunto de los vetos de las censuras, de los impagos de Barral y de la tenacidad de la ALI —aunque justificada desde un punto de vista contractual— impidió al lector español disfrutar de obras que habrían ampliado su bagaje intelectual y que en unos casos nunca han gozado del privilegio de una traducción, o han llegado en un contexto literario y social diferente, lejos de ese proyecto que Barral sentía como una ineludible necesidad.

Aunque no se puede sanar esa pérdida histórica, para poder leer e interpretar correctamente el patrimonio editorial que ha llegado hasta nosotros, creemos que es necesario recuperar las voces y los testimonios de la época. Solo así daremos cuenta de los esfuerzos que hicieron posible que, aun después de tantos azares, los libros de Seix Barral pudiesen imprimirse. Y, a la vez, reconstruiremos el proyecto que no llegó a realizarse, el catálogo sumergido que nunca pudo fraguarse y que nos habría dado un mapa literario distinto del que conocemos.

Bibliografía utilizada

- BARRAL, Carlos (2000): *Almanaque*, Valladolid: Cuatro.
- (2015): *Memorias*, ed. de Andreu Jaume, Barcelona: Lumen.
- BIAGI, Dario (2007): *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*, Roma: Avagliano.
- BRESADOLA, Andrea (2018): «Barral, Einaudi e la repressione franchista: il caso di Gadda in Spagna», en N. DE BENEDETTO, P. LASKARIS e I. RAVASINI (eds.): *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*, Lecce-Rovato: Pensa Multimedia, pp. 19-58.
- (2019): «La ricezione della narrativa di Bassani nella Spagna franchista: traduzione e censura», en G. FERRONI y C. GURRERI (eds.): *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 489-595.
- (2022): «“Un realismo crudo de mal gusto”: veti e censura all’opera di Cesare Pavese nella Spagna franchista», en P. PINTACUDA, P. TANGANELLI y A. BALDISSERA: *Con llama que consume y no da pena. El hispanismo integral de Giuseppe Mazzocchi*, Como-Pavia: Ibis, pp. 447-468.
- (2023): «El catálogo que no pudo ser: Barral, Einaudi, Linder y los vetos a la narrativa italiana de la posguerra», en N. DE BENEDETTO, P. LASKARIS y D. CANFORA (eds.): *«Aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara»*. *Studi in ricordo di Ines Ravasini*, Bari: en prensa.
- CARINI, Sara (2020): «Censura, economía y literatura: los contactos entre la editorial Seix Barral y Erich Linder», *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, vol. 28, pp. 243-258.
- CORNELLÀ-DETRELL, Jordi (2021): «Lectores, libreros y distribuidores ante la represión cultural: la circulación de libros clandestinos durante el franquismo», en L. AGUSTÍ, M. BARÓ y P. RUEDA RAMÍREZ (eds.): *Redes del libro en España: agentes de circulación del impreso (siglos XVII-XX)*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 341-364.
- DIEGO, José Luis de (2020): «Editores, políticas editoriales y otros dilemas metodológicos», en F. LARRAZ, J. MENGUAL y M. SOPENA (eds.): *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate*, Gijón: Trea, pp. 19-32.
- LADRÓN DE GUEVARA, Pedro Luis (1993-1995): «La cultura italiana en las memorias de Carlos Barral», *Estudios Románicos*, vols. 8-9, pp. 47-66.
- LARRAZ, Fernando (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón: Trea.

- (2018): *Editores y editoriales del exilio republicano de 1939*, Sevilla: Renacimiento.
- (2020): «El catálogo como fuente primaria de la historia de la edición», en F. LARRAZ, J. MENGUAL y M. SOPENA (eds.): *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate*, Gijón: Trea, pp. 89-100.
- LUTI, Francesco (2013): *Italia-España, un entramado de relaciones literarias: la «Escuela de Barcelona»*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona (tesis doctoral).
- (2016): «La difusión de los autores italianos de posguerra en las ediciones argentinas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, vols. 793-794, pp. 211-223.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio (2015): «Editar en tiempos de dictadura. La política del libro y las condiciones del campo editorial», en J. A. MARTÍNEZ MARTÍN (ed.): *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid: Marcial Pons, pp. 27-42.
- MORET, Xavier (2002): *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*, Barcelona: Destino.
- MOSQUEDA, Ana (2020): «De la historia de la edición a la historia social de la cultura escrita: las cartas editoriales como fuente primaria», en F. LARRAZ, J. MENGUAL y M. SOPENA (eds.): *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate*, Gijón: Trea, pp. 73-87.
- PECOURT, Juan (2006): «El campo de las revistas políticas bajo el franquismo», *Papers. Revista de Sociología*, vol. 81, pp. 205-228.
- ROGEL VIDE, Carlos (2015): «Propiedad intelectual y derechos de autor», en J. A. MARTÍNEZ MARTÍN (ed.): *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid: Marcial Pons, pp. 121-142.
- ROJAS CLAROS, Francisco (2013): *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- SÁNCHEZ RECIO, Glicerio (2013): «La percepción de los cambios en los años sesenta», *Studia Historica. Historia Contemporánea*, vol. 21, pp. 213-229.
- SEIX BARRAL (2011): *Nuestra historia (1911-2011)*, Barcelona: Seix Barral.
- SUÁREZ TOLEDANO, Cristina (2020): «Seix Barral y Joaquín Mortiz: historia de una relación editorial contra la censura franquista», *Letras Hispanas*, vol. 16, núm. 1, pp. 196-206.
- (2023): *Carlos Barral y la censura editorial*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá (tesis doctoral).

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 SANDE¹
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

¹ 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 Lera² (Baides, 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.

² Existen dos biografías de Ángel María de Lera, ambas escritas en vida del autor: RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio (1971), *Ángel M.^a 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.³

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”.⁴ Para García de Nora Lera era una “revelación tardía, pero en extremo significativa e importante”.⁵ La trayectoria de Lera era, en opinión de Marra-López, “una de las más curiosas e interesantes de nuestra literatura actual”.⁶

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).

³ 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.

⁴ ESCOLAR BAREÑO, Luis (1966), Prólogo a *Novelas*, de Ángel María de Lera, Madrid, Aguilar, p. VII.

⁵ GARCÍA DE NORA, Eugenio (1970²), *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Tomo III, Madrid, Gredos, p. 181.

⁶ 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.⁷ 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.⁸

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 Heras⁹, 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 1956.¹⁰

⁷ 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.

⁸ 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.

⁹ 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)).

¹⁰ 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 Henares¹¹; otro, en poder de los herederos de Lera¹²; el tercero se encuentra en la BNE.¹³ 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*¹⁴, 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.¹⁵ 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.¹⁶

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

¹¹ 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.

¹² 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.

¹³ BNE, Arch. AML/21/4 *La juerga*.

¹⁴ 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.

¹⁵ BNE, Arch. AML/37/6 Notas biográficas.

¹⁶ 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 cenceños, 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. Ensombrerados 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 pitiminí” (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 98.¹⁷ Del señor Vilanova se sirve también el narrador para

¹⁷ 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 “tímidos” 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”.¹⁸

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

¹⁸ 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 tablادillo 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 “ll” —“chiquiyo”, “biyetes”, “degoyao”— o la utilización de palabras de origen gitano como “chavea”, “fetén”, “gachó”, “parné” 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).¹⁹

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.

¹⁹ 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. Abellán²⁰ 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.²¹ 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.²² 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”—²³, los

²⁰ ABELLÁN, Manuel L. (1980), *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Ediciones Península.

²¹ 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.

²² 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).

²³ 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 casos²⁴ o la investigación histórica propiamente dicha²⁵ 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 libro²⁶ y no sería sustituida por una nueva ley hasta 1966.²⁷

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 instituciones²⁸, 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 1962.²⁹

²⁴ 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).

²⁵ 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).

²⁶ Para ello fueron de vital importancia la Orden de 29 de abril de 1938 y la de 15 de julio de 1939.

²⁷ Nos referimos a la Ley de Prensa e Imprenta de 15 de marzo de 1966, llamada también *Ley Fraga*.

²⁸ 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).

²⁹ 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).

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.³⁰ 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.*³¹

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 Goytisolo que, a la sazón, trabajaba para Éditions Gallimard.³² 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 1963.³³

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.³⁴

³⁰ RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio, op. cit., p. 95.

³¹ MARRA-LÓPEZ, José Ramón (1961), “Diálogo con Ángel M.ª de Lera”, *Ínsula*, 171, p. 4.

³² BNE, Arch. AML/38/24 GOYTISOLO, Juan.

³³ 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.

³⁴ 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.³⁵

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 epígrafe³⁶; 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 informe³⁷

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.³⁸

³⁵ La numeración de los capítulos es doble —en arábigos y romanos—, pero no coincidente: en arábigos la obra tendría 20 capítulos; en romanos, XV.

³⁶ 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”.

³⁷ En el Anexo reproducimos el informe contenido en el expediente de censura de *La juerga*.

³⁸ “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 —Palacios³⁹—, que no se escudó tras el anonimato, como era lo habitual⁴⁰, y firmó de forma perfectamente legible el siguiente informe, que reproducimos literalmente:⁴¹

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.

³⁹ 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).

⁴⁰ 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).

⁴¹ 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 reconocirme.

—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”⁴²; 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

⁴² 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.⁴³ 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.⁴⁴

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 imagería, la melodía y la pronunciación, vinculada a una España agrícola

⁴³ “¿Pa qué trabajas, minero, / con tantísima fatiga, / si los que tienen dinero / no han bajao nunca a una mina?” (p. 291).

⁴⁴ Don Fidel ama el cante. Lo justifica y lo explica en las pp. 285-286; 292-293; 294-295.

y provinciana”⁴⁵ la *canción nacional* “testimonia un voluntarismo ideológico determinado: efectismo, nacionalismo, majeza”.⁴⁶ 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)”.⁴⁷ La *canción nacional* cuenta entre sus letristas más inspirados con Antonio Quintero, Valerio y Rafael de León, “herederos subculturales”⁴⁸ de los poetas del 27.⁴⁹ Para su popularización el Régimen se valió de la radio, “instrumento uniformador e ideológico de primera necesidad”.⁵⁰ 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).

⁴⁵ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2000), *Cancionero general del franquismo 1939-1975*, Barcelona, Crítica, p. XV.

⁴⁶ *Ibidem*, p. XVI.

⁴⁷ *Ibidem*, p. XIX.

⁴⁸ *Ibidem*, p. XIX.

⁴⁹ 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 canto jondo. También lo habían hecho algunos autores del 98, como Manuel Machado, cuyos versos sirven de epígrafe a *La juerga*.

⁵⁰ 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 Lera⁵¹ 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 canto 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.⁵² 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 canto 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.⁵³

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

⁵¹ BNE, Arch. AML/37/6 Notas biográficas.

⁵² WEHR, Gayle C., op. cit., p. 3.

⁵³ 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.*⁵⁴

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”.⁵⁵ También Ángel Carlos de Lera sospecha que Aguilar pudo tener algo que ver en la práctica censoria efectuada sobre las obras de su padre.⁵⁶

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.*⁵⁷

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).⁵⁸ 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”.⁵⁹ En este sentido, resulta perfectamente plausible la hipótesis de que

⁵⁴ ABELLÁN, Manuel L., op. cit., p. 151.

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ 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).

⁵⁷ GUBERN, Román, op. cit., p. 123.

⁵⁸ CASTELO, Santiago (22-08-1974), “Conversación con Angel María de Lera”, *ABC* (Sevilla), p. 11.

⁵⁹ 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 leriana: 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 innombrable 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 (1970²), *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Tomo III, Madrid, Gredos
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1997), “Arquitectura del canto 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.^a 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, Anthropos
- 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)
- RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, ANTONIO (1971), *Ángel M.^a 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.represa.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.

INFORME

¿Ataca al Dogma? Páginas

¿A la moral? Páginas

¿A la Iglesia o a sus Ministros? Páginas

¿Al Régimen y a sus instituciones? Páginas

¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Páginas

Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? Páginas

INFORME

Novela de costumbres andaluzas céntrica, por su argumento, a la pintura realista del campo jondo, que va poblado de una alucinada compañía de bobos, en la que no podía faltar la virgineante hembra, concazo (canabara) y alguna otra con la que la farandula tope en un continuo rodar por los mezones, ferrocarriles, y, irónicamente, en el dibujo de esta típica femineidad se cargan las tintas de sensualidad de lascivia que se ven tachadas por el lápiz rojo. Todo lo demás.

Madrid, 17 de febrero de 1961

El Lector.

AUTORIZABLE

Se lo ha no tachadas arriba en
lápiz azul. *fin #61*

Mercado, censura y capital cultural. Carlos Barral y sus redes internacionales

CRISTINA SUÁREZ TOLEDANO

Universidad de Alcalá

Introducción

Carlos Barral fue una figura destacada en el mundo editorial del siglo xx. Sus esfuerzos para publicar en España obras de autores extranjeros contemporáneos, a pesar de la censura franquista, fueron determinantes para renovar el conjunto de lecturas a las que podía acceder legalmente la sociedad española. Fue, además, uno de los impulsores de movimientos literarios que fueron hegemónicos y marcaron el gusto de prestigio, como el realismo social de la literatura española y el llamado *boom* de la narrativa hispanoamericana, que tampoco escaparon al filtro de los censores.

Los catálogos generados por Barral y por los miembros de sus equipos en Seix Barral y en Barral Editores resultaron una representativa aportación a la cultura española durante los años cincuenta, sesenta y setenta. Fueron fruto de años de trabajo y dedicación personal y profesional bajo un contexto represivo. De forma paralela al catálogo real e ideal proyectado y publicado por Barral y sus colaboradores, se generó un catálogo invisible formado por las propuestas denegadas por los censores y por las descartadas por la editorial, tras haber sido presentadas a censura, por distintos motivos. A pesar de ello, y vistos desde la perspectiva actual, los catálogos barralianos fueron símbolo de prestigio y modernidad para un sector de la sociedad literaria de su época y constituyeron un capital cultural forjado por el editor en cuanto que mediador entre autores y lectores, entre obras y mercado. Desde su posición, Barral ejerció una resistencia editorial a través de la publicación de obras en sintonía con la vanguardia europea, apenas leídas en España en esos momentos, y por el establecimiento de una sólida red de vínculos editoriales con sellos de ámbito internacional. Su ejercicio como editor contribuyó a paliar, en parte, el atraso literario que sufría España en comparación con otros países, y fue decisivo para la educación literaria y filosófica de varias generaciones.

En este capítulo se presentarán las redes editoriales internacionales que tendió Barral como una estrategia de supervivencia «hacia afuera» frente al angostamiento interno al que lo sometía la censura, sin olvidar alianzas tan relevantes, en este sentido, como la de la agente literaria Carmen Balcells, y, en general, se tratará de comprender la internacionalización de los mercados editoriales como un recurso frente a la autarquía y el cerco que pretenden imponer los regímenes censorios. El objetivo que se persigue, pues, es subrayar la dimensión internacional de la labor profesional de Barral y detenerse en el modo en el que la cooperación editorial conjunta intentó hacer frente al régimen de censura impuesto por el franquismo.

Carlos Barral y Carmen Balcells

Carlos Barral se incorporó de forma protagónica al campo editorial español en 1955, cuando dio inicio a su primer proyecto personal con la colección literaria «Biblioteca Breve». Prácticamente desde sus inicios, los censores tacharon o prohibieron varias de las propuestas editoriales destinadas a integrarse en su catálogo por motivos de naturaleza moral, política, religiosa o de lenguaje, siguiendo los criterios señalados por Manuel L. Abellán (1980: 88-89). La censura franquista era, para un editor con un proyecto propio como Barral, un obstáculo al que hacer frente y del que no podía hablarse de forma pública en España, como recordó el editor a lo largo de sus memorias (1978 y 1988). Sin embargo, se refirió a ella abiertamente en entrevistas a medios extranjeros. Muchas de estas declaraciones se recogen en el volumen *Almanaque* (2000). Por ejemplo, en 1964, en un medio sueco, Barral denunciaba la ceguera e injusticia de la censura (2000: 11) y, en 1966, para las noticias de la estadounidense CBS, aludió a la falta de libertad de expresión que imperaba en España y a cómo la censura prohibía las obras que «difieren del pensamiento ortodoxo gubernamental» (2000: 30).

En la creación del primer catálogo de Barral intervinieron, además de él, su socio Víctor Seix, el filólogo Joan Petit, el editor Jaime Salinas, el crítico José María Castellet, el poeta Jaime Gil de Biedma, el profesor y también poeta José María Valverde, los hermanos Ferrater... junto con otros intelectuales que colaboraron con él de un modo u otro a lo largo de los años.

En este contexto, la relación entre Barral y la agente literaria Carmen Balcells cobró singular relevancia. Como han expuesto quienes la conocieron —y como ha detallado Carme Riera (2022) en su reciente biografía de la agente—, Balcells empezó su carrera junto al censor y escritor rumano Vintila Horia, en la Agencia Literaria ACER. Tras el traslado de Horia a París, Balcells fundó su propia agencia y comenzó a gestionar los contratos de los autores del catálogo de Seix Barral. En los inicios de su nueva

empresa, Yvonne Hortet, casada con Barral, trabajó con ella. El editor había cedido a Balcells los derechos de edición en el extranjero de las obras publicadas originalmente por Seix Barral a cambio de que contratase a su esposa. Esa vinculación laboral, sin embargo, fue muy breve. Con su esfuerzo y con el paso de los años, Balcells se convirtió en una figura clave en el ámbito editorial en lengua española.

En las comunicaciones que se conservan entre Seix Barral y la Agencia Literaria Carmen Balcells, la censura ocupa un papel menor, en comparación con otras cuestiones de tipo administrativo. En los materiales custodiados en el archivo Balcells, depositado en el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares,¹ se revelan algunos de los problemas que la editorial enfrentó contra la censura y queda constancia de que la agencia también intermedió con las editoriales extranjeras en esos asuntos. Estos documentos del archivo de Balcells se pueden complementar con los del Fondo Barral, propiedad del Ayuntamiento de Calafell y depositado en la Biblioteca de Catalunya, en Barcelona.

En efecto, la censura aparece como un factor ineludible en los tratos comerciales entre Seix Barral y Balcells, un escollo que se suma a las consideraciones sobre pagos, derechos, proyectos y promoción. Por ejemplo, en una carta del 27 de julio de 1961, de Jaime Salinas —secretario general de Seix Barral— a Balcells, entre otros asuntos, se informaba de que la contactarían para firmar el contrato de una de las obras por las que la agente había intermediado cuando recibieran la respuesta de la censura. Se trataba de *La estatua de sal*, del franco-tunecino Albert Memmi. La Administración censora impidió la edición de la obra por motivos religiosos y morales, como había hecho previamente, en 1956, por lo que pasó a engrosar el primer catálogo invisible del editor.² En carta a Boris Mouratov, de la Unión de Escritores Búlgaros, el 8 de enero de 1962, Barral avisó de la dificultad para publicar un volumen de cuentos de Gheorghi Karaslavov por motivos de censura y preguntó si alguna de sus obras previas podría estar «libre de ese inconveniente». Salinas, el 7 de enero de 1963, informó a Balcells de que uno de los títulos de Heinrich Böll llevaba dos meses esperando la aprobación de la censura y de que preferían tener la resolución antes de firmar el contrato. Un mes más tarde, Salinas comunicó que *La muerte de Dios*, de Gabriel Vahanian, había sido prohibida y pidió a Balcells que comunicase la causa al editor propietario de los derechos originales. Al mes siguiente, Isabel Font, secretaria en Seix Barral, informó a Balcells de que *La madre de los reyes*, del escritor polaco Kazimierz Brandys, «ha sido denegada definitivamente por censura. Hemos escrito a nuestra casa asociada en

¹ Archivo Carmen Balcells. Depositado y parcialmente consultable en el Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.

² Expediente de *La estatua de sal*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/11311 (expediente 56-31) y 03.50 21/13465 (expediente 61-4497).

México, Joaquín Mortiz, S.A. por si le interesa, y esperamos su pronta respuesta».³ En una carta de noviembre, Salinas comunicó que *Las furias*, del italiano Guido Piovene, obra por la que había intermediado la agente, «ha sido aprobado por Censura con los siguientes cortes», y pasaba a referirle las dos tachaduras; «agradecería tuviera la amabilidad de comunicar estos cortes al autor y pedirle permiso para que sean incorporados a nuestra edición en lengua castellana». Todos estos casos ejemplifican cómo la política editorial de Barral estuvo notablemente condicionada por la censura y que sus relaciones con sellos y autores internacionales se vieron afectadas por las prohibiciones del régimen. Como intermediaria entre la editorial y los propietarios de los derechos de las obras que Barral pretendía publicar en castellano, Balcells fue la encargada de comunicar y explicar a los autores el régimen de excepcionalidad que tenían sus ediciones en España a causa de la intromisión de la censura y de las prohibiciones y tachaduras que imponía. También tenía que asegurar la tranquilidad de estos autores y editores extranjeros garantizando la solvencia y determinación de Carlos Barral para encontrar vías con las que enfrentarse a los censores.

En el archivo de Balcells se conservan otros documentos que evidencian que Barral tenía muy en cuenta la existencia de la censura a la hora de planificar su programa editorial. A instancias del equipo de Seix Barral, el departamento de Derechos Extranjeros de la agencia de Balcells enviaba un formulario a las editoriales propietarias de los derechos de los textos que Barral pretendía publicar en castellano. Una de las casillas que se marcaban se refería al envío de dos copias extra del título solicitado con el objetivo de poder presentarlas ante la censura: «Please send us two extra copies of this title for the Censorship Office». Los informes de lectura del comité de Seix Barral también contemplaban la censura como obstáculo. En el punto octavo del informe a rellenar, el lector correspondiente debía señalar «observaciones acerca de la traducción y la censura». Sirva como primer ejemplo el caso de *Aventura de medianoche*, del escritor búlgaro Andrei Guliaschky. Juan Eduardo Zúñiga, lector y traductor del ruso del comité de lectura de Seix Barral, no preveía que fuera a haber «problema de censura. Lo político es referido como episódico y únicamente se sabe que se desarrolla en un país comunista por el uso de la palabra camarada». En el informe de *Sueña, muchacho, sueña* —retitulada después como *Puente de cáñamo*—, de Juan Farias Díaz-Noriega, el propio Barral ejerció como lector y anotó que la novela «no parece precisar problema» en lo relativo a la censura.

Además de hacerse cargo de los trámites para que Barral publicase en España algunas obras extranjeras, la Agencia Literaria Carmen Balcells se ocupó en muchos casos de la gestión de los contratos para publicar fuera de España las obras presenta-

³ Expediente de *La madre de los reyes*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/14016 (expediente 62-3487).

das por Barral que habían sido prohibidas por la censura. Los derechos en castellano para algunas de esas obras fueron cedidos por Barral a la editorial Ruedo Ibérico, que había sido fundada, en 1961, en París, por exiliados españoles. A finales de 1961, el editor barcelonés se comprometió «mediante un pacto verbal secreto, típico de antifranquistas, a cederle a Ruedo Ibérico, sin comisión alguna, aquellas obras de autores españoles que le rechazase la censura» (Forment, 2000: 196). Como muchos otros de la editorial, se trata de un pacto en el que ideología y empresa aparecen entremezclados. Las simpatías ideológicas de Barral con los promotores de Ruedo Ibérico son evidentes (más si sumamos a los editores de la revista) y, seguramente, se afirmaban con los frecuentes viajes a París del editor en esos años. Pero Ruedo Ibérico ofrecía también una posible solución para los autores. Los libros, luego, circulaban clandestinamente por España. Como consecuencia de este acuerdo, en abril de 1962, la agencia de Balcells remitió a Ruedo Ibérico el contrato anulado de *Año tras año*, de Armando López Salinas, para que la publicasen en castellano, dado que no podría hacerlo Barral en España. Había sido prohibida por la censura por ser «claramente FILOCOMUNISTA».⁴ A propósito de esta novela, en la correspondencia de dos de los promotores de Ruedo Ibérico, José Martínez y Nicolás Sánchez Albornoz, se lee que el primero escribe que «Barral nos quiere bien lo cual es admirable en un rival» y opina que la novela «será un éxito» (Forment, 2000: 206).

Los vencidos, de Antonio Ferres, también fue prohibida por la censura para su publicación en España.⁵ En sintonía con la literatura socialista que ya le había proporcionado al sello, Barral intercedió para que Ruedo Ibérico editase la versión en castellano de la novela. A principios de 1962, en carta a Hortet, Barral explicó cómo se debían realizar los contratos entre Ruedo Ibérico, para la edición castellana, y Feltrinelli, para la italiana. En esta carta, se demuestra el conocimiento de Barral sobre las cláusulas contractuales y los modos de sortearlas. El editor había cedido a Feltrinelli los derechos de la obra ante su imposibilidad de publicar la edición original por culpa de la censura franquista. Barral planteó entonces distintas opciones para que Ruedo Ibérico pudiera publicarla. En un primer momento, propuso que Ferres fingiera haberse presentado al Premio Ruedo Ibérico, lo que conllevaba la opción de edición para el sello, aunque habría que entregar un 50 % del anticipo del autor a Feltrinelli. Luego, rehusaba el engaño: creía que la editorial otorgaría los derechos en castellano a Ruedo Ibérico, «naturalmente reclamando su 50 %». También se refirió a que la opción sobre las dos siguientes novelas de Ferres, que pertenecerían a una trilogía iniciada por *Los vencidos*, recaía sobre él mismo, es decir, sobre su editorial, Seix Ba-

⁴ Expediente de *Año tras año*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/13375 (expediente 61-3458).

⁵ Expediente de *Los vencidos*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/13101 (expediente 60-6872).

rral. Sugirió conceder los derechos a Ruedo Ibérico, con preferencia para Feltrinelli —«que tiene un derecho moral»— en la traducción al italiano. Concluyó indicando que «en cierto modo sería un acuerdo entre tres partes. Creo que la Agencia sería el mediador ideal en este compromiso que en el fondo es muy simple, pero que se presta a toda clase de malentendidos».

No solo Balcells ejerció como agente literaria en relación con las obras prohibidas por la censura. El propio Barral actuó como intermediario entre los autores de su catálogo y las editoriales del extranjero en las que pretendía publicar los textos proscritos por el régimen. En una carta de julio de 1962, el editor informó a Alfonso Grosso, autor de *El capirote*, de la situación en la que se encontraba la obra. Avanzaba las gestiones que él, y no Balcells, había realizado con editores extranjeros y le comunicaba que «a la vuelta de muy pocos meses este libro empezará a producirte merecidos dineros». La experiencia editorial previa de Barral lo llevó a plantear a Grosso que la edición española debía esperar: «cuando sea un libro vendido a dos o tres grandes editores se puede ceder en bonísimas condiciones a un editor hispanoamericano (nuestro Joaquín Mortiz, Compañía Fabril Editora de Buenos Aires, etc.)». Barral entonces cedería los derechos que poseía sobre la edición en castellano a una de esas editoriales hispanoamericanas. Esta forma de operar es la que explica que varias obras proscritas en la España de Franco vieran antes la luz en su versión en lenguas extranjeras que en la original. Finalmente, el editor pedía paciencia al autor, pues creía que habían llegado «al final de la larga espera» a la que la censura los había sometido. Casos como este revelan que Barral asumía las funciones de un agente literario y se encargaba él mismo de gestionar asuntos comerciales de sus editoriales, especialmente aquellos que tenían que ver con la censura. En otras ocasiones, Barral comunicó a Balcells y a sus colaboradoras que se había comprometido verbalmente con sellos extranjeros, o que había presentado las obras a premios literarios, y daba instrucciones sobre cómo proceder para gestionar los derechos y contratos. Por ejemplo, a propósito de *Un cielo difícilmente azul*, de Grosso, Barral propuso a Hortet que hiciera a la estadounidense Knopf «proposiciones no demasiado ambiciosas, ya que se queda el libro sin mucha convicción». También sugirió cuánto había de esperar la agencia para ofrecer obras prohibidas por la censura y recordaba qué editores eran los más importantes del momento.

El editor también detallaba las opciones preferentes para las traducciones de obras publicadas originalmente por Seix Barral, o que iban a serlo pero la censura lo había impedido, que debían establecerse como prioritarias. En la mayoría de casos, a partir de 1961, Barral dio prioridad a los sellos del grupo Formentor con los que había creado los premios Formentor e Internacional de Literatura, y que se mostraban comprometidos a ayudarlo en su resistencia editorial contra la censura franquista. En varias cartas, Montserrat Sabater, secretaria de Barral, ofreció a la agencia de Balcells la

relación de editoriales preferentes para cada país. Para Francia, Gallimard debía ser la primera opción, seguida de Seuil, Julliard ... Para Italia, Einaudi y a continuación Feltrinelli y Lerici. En el caso de Alemania, Rowohlt seguida de Piper y Fischer. Para la lengua inglesa, Seix Barral proponía para Reino Unido a Weidenfeld y para los Estados Unidos a Grove Press. En definitiva, se trataba de una situación anómala en la que el editor intervino en las tareas atribuidas habitualmente a la agencia y contactó en primera persona con los protagonistas de las redes internacionales que previamente había forjado para combatir las restricciones que recaían sobre las obras literarias en el interior del país. Ello se debe a las estrechas alianzas a las que se había visto abocado Barral como consecuencia de la censura: lo político invadió las políticas editoriales tanto en el diseño de catálogos como en las actividades puramente mercantiles.

Barral tuvo que abandonar Seix Barral, en 1969, por desavenencias con los demás accionistas de la empresa, en especial con la rama Seix, en la que ya no se encontraba su socio directo Víctor Seix, que había fallecido en un accidente en 1967. El editor puso entonces en marcha Barral Editores y continuó recurriendo a los servicios de la Agencia Literaria Carmen Balcells, aunque, como se observa en la documentación del archivo de Balcells, la relación que se estableció entre ambas partes fue más tirante que en la primera etapa. Barral delegó el trato con Balcells en miembros de su equipo editorial como la alemana Michi Strausfeld y la catalana Mercedes Casanova, encargadas de gestionar los derechos de autor, así como en el peruano Fernando Tola y en su esposa, la catalana Margarita Millet, que fue secretaria de Barral.

Los problemas económicos de la nueva editorial se revelan casi desde el primer momento: Barral Editores no pagaba las liquidaciones de ventas de autores internacionales, o lo hacía con mucho retraso. En 1973, Balcells reclamó las retribuciones generadas por la versión del *I ching* para el checo Mirko Lauer. La agente también pidió las del peruano Alfredo Bryce Echenique y las del argentino Alberto Cousté. En carta a Tola, en febrero de 1973, Balcells se quejó de la situación en la que se encontraban inmersos: «a pesar de tus promesas no las he recibido. Si no vas a hacerlo dímelo, pero no me hagas insistir tanto inútilmente». En esta misma línea, en enero de 1974, escribió sendas cartas para reclamar a los responsables de Barral Editores que solucionasen la falta de ejemplares en librerías de las obras de los dos autores mencionados. La editorial respondió que lo solucionaría y que realizaría una segunda edición de *El tarot o la máquina de imaginar*, de Cousté. Como respuesta, Balcells solicitó, de nuevo, los pagos de 1973 y añadió el siguiente reproche:

Comprendo que para Vds. quizás no tenga mucha importancia el retrasarse en las liquidaciones y el que un libro desaparezca durante meses. Sin embargo, para los autores que esperan vivir de sus libros, es lógico que estos hechos tengan importancia. Por otra parte, es evidente que son los editores quienes deben financiar a los autores y no los autores financiar a sus editores.

La censura también fue un tema presente en las comunicaciones entre la editorial y la agencia. Por ejemplo, Barral Editores quería editar las obras del psicoanalista austriaco Wilhelm Reich, sobre cuestiones referidas al sexo y a la sexualidad. En febrero de 1974, Magdalena Oliver, agente y colaboradora de Balcells, informó a Strausfeld de que habían recibido la petición de la editorial. Sin embargo, advertía de que no sería posible realizar «la más mínima alteración, supresión o adaptación de los textos», además de que la «censura española ya ha rehusado varios títulos a otros editores». Desde la agencia veían imposible la autorización de la obra a manos de la censura y, de ser viable, la opción preferente no sería para Barral, sino para los editores que habían comprado los derechos antes y no habían podido publicar las obras. Strausfeld, el 4 de marzo, respondía que «evidentemente sabemos de las dificultades con la publicación de la obra de Reich». No obstante, desde Barral Editores creían que «hay algunos títulos menos «problemáticos» que podían escaparse de la omnipotente censura», por lo que rogaron que se los tuviera en cuenta para los libros cuyos derechos para el castellano continuaban libres. Este caso confirma la hipótesis ya planteada: la política editorial de Barral, tanto en Seix Barral como en Barral Editores, se vio gravemente afectada por las imposiciones de la censura y Balcells, en su papel como mediadora, trató de posibilitar la publicación de las obras de los autores del catálogo de Barral a los que representaba.

El grupo Formentor y sus premios literarios

Entre las estrategias editoriales puestas en marcha por Barral para enfrentar la censura destaca la creación de premios literarios. A través de ellos, el editor encontró una forma de presionar mediática e internacionalmente al régimen para que autorizase algunas de las obras prohibidas por los censores, o para que se atenuase el número de tachaduras en los textos cuando estas eran masivas. Las ediciones de 1961 y de 1962 de los premios internacionales cofundados por Seix Barral junto con otros sellos extranjeros se celebraron en el Hotel Formentor, en el cabo mallorquín de Formentor. La autorización de la primera obra ganadora del Formentor, *Tormenta de verano*, de Juan García Hortelano, fue denegada por la censura (Larraz, 2014: 256-259). Su prohibición en España movilizó a los editores extranjeros del grupo, quienes se pusieron en contacto con el Ministerio de Información y Turismo para solicitar la autorización. Ante la presión internacional, y pese a los múltiples reparos de los censores, el régimen permitió la versión con tachaduras, la cual se publicó el 1 de mayo de 1962.⁶

⁶ Expediente de *Tormenta de verano*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/13375 (expediente 61-3459).

La dimensión internacional del evento, sumada a la tesitura en la que Barral había puesto a la censura, molestó considerablemente al régimen. Como han relatado testigos como Barral (1978: 282-297) y Castellet (2010: 113-115), se envió vigilancia policial a la segunda edición de los premios. Durante las jornadas previas a la entrega de los galardones se infiltraron policías que ordenaron a los periodistas abandonar el encuentro y «no mandar crónicas», pues no se publicarían. Ante la expectación de la prensa y la indignación de los editores extranjeros, Barral envió un telegrama escrito por el editor británico George Weidenfeld, que formaba parte del grupo Formentor, al responsable del Ministerio de Información y Turismo «pidiendo instrucciones y argumentos» (Barral, 1978: 283). No hubo respuesta escrita, pero al día siguiente varios policías se personaron en Formentor e interrogaron a Barral, a Einaudi y a Salinas. Según Barral, buscaban respuestas a preguntas como «¿Paolo Spriano, corresponsal de *L'Unità*, era miembro del partido comunista? ¿Lo era el anticatólico Carlo Levi? ¿Era cierto que *Der Spiegel* era una revista financiada por la Alemania del Este? ¿El señor Quenell, del comité angloholandés, había firmado recientemente en Londres un documento de protesta contra el general Franco?» (Barral, 1978: 284). El editor pensó que pretendían sonsacarlo para que confesase los motivos reales de una reunión que, tal como la planteaban, más que un encuentro de editores y autores, parecía «una maniobra antiespañola de inspiración comunista» (Barral, 1978: 284). Y lo cierto es que, si no era de inspiración comunista, Barral sí la había concebido claramente con un fin político, además del literario. La percepción de Barral sobre su actuación, pasados los años, se resume en la siguiente afirmación: «Yo mismo, en efecto, ahora envalentonado, estaba insensatamente decidido a lanzarme a una batalla frontal contra la censura y la represión intelectual prevaleciendo del apoyo previsible de toda la edición europea de responsabilidad cultural» (Barral, 1978: 286).

Según la versión (discutible) del editor, la intervención de las autoridades franquistas en el acto facilitó que *Los años turbios*, de Dacia Maraini ganase el premio Formentor de ese año. Barral se refirió a que el «entusiasmo personal de Moravia» y el «innegable poder de persuasión» de Maraini se sumaron al «desconcierto que habían creado los interrogatorios policiales» y a que él no había podido participar en la votación «porque seguía secuestrado, al filo del mediodía, por aquellos señores de trajes rayados, afilados bigotes y gafas oscuras como antifaces» (1988: 44). Como parte de una nueva estrategia comercial de desapego a literatura social y realista que Seix Barral había promovido anteriormente, y de un creciente gusto por el exotismo y las literaturas no occidentales, el editor quería que el premio recayese en una obra extranjera: *Las cuarentenas*, del iraní Fereydoun Hoveyda.

Tras esa entrega de premios especialmente vigilada por el régimen, del 6 al 12 de mayo de 1962, se celebró en Barcelona el XVI Congreso de la Unión Internacional de Editores. El evento, de nuevo, estuvo vigilado de cerca por las autoridades franqui-

stas. Barral y Castellet se refirieron a la propuesta de algunos editores internacionales de sustituir las sesiones del programa por debates sobre la libertad y la censura (Barral, 1978: 287-288; Castellet, 2010: 115-116). Barral apuntó en sus memorias que «los editores españoles de espíritu conservador y timorato estaban muy asustados» y «comprometidos con las instituciones paraoficiales» (1978: 287). Según el editor, la censura «no perjudicaba a la mayoría de los industriales del libro, totalmente ajenos a los problemas de la cultura viva», por lo que se establecieron dos bandos: «los amigos de los irritados de Formentor» y «los congresistas turísticos, los pusilánimes y prudentes y la mayoría de los grandes empresarios españoles, resistiéndose codo a codo con los mismísimos ejecutores de las prácticas censorias —presentes bajo los más variados disfraces gubernativos y de corporaciones profesionales— y la numerosa policía disimulada» (1978: 288). Junto con Barral, en el Congreso participaron más de 170 representantes de otras editoriales españolas, como Santiago Salvat, que fue nombrado presidente de la Unión Internacional de Editores (Sánchez, 1962: 208-209). La prensa de la época también recogió la noticia, aunque mencionó a muy pocos de los otros editores que asistieron al Congreso: Gustavo Gili, Germán Plaza, José Vergés y José Zendera (*La Vanguardia*, 1962: 20; 1962: 23). Muchos más nombres se pueden extraer de la lista de invitados al cóctel ofrecido por Seix Barral para una de las noches del Congreso, conservada en el Fondo Barral: Manuel Aguilar, Ernesto Antón, Alejandro Argullós, Francisco Bruguera, Hipólito Escolar, Juan Grijalbo, José Ortega Spottorno, José Pardo, Federico Rahola, Juan Teixidor, Ramón Varela...

Como ya se ha apuntado, el Congreso estuvo muy vigilado por la policía y sus consecuencias pronto se hicieron notar en Seix Barral, a cuya sede, en los días siguientes, acudieron funcionarios del Estado para hacer una inspección de trabajo con un claro fin coercitivo (Barral, 1978: 289; Castellet, 2010: 116). En un intento por mejorar la situación en la que se encontraba la editorial, Seix propuso la dimisión temporal de Barral (Barral, 1978: 292; Salinas, 2020: 96-98). El director general de Información, Vicente Rodríguez Casado, incluso sugirió al editor exiliarse durante algunos años (Barral, 1978: 292). Salinas recibió las mismas sugerencias desde el Ministerio de Información y Turismo (Salinas, 2020: 116-120). A la reunión con Rodríguez Casado siguió otra con Laureano López Rodó, comisario general de Desarrollo del Ministerio de Presidencia y miembro del Opus Dei. López Rodó escuchó las propuestas de Barral para mejorar la tensa situación o, por el contrario, llevarla a su extremo recurriendo a la colaboración mediática internacional, pero no llegaron a una solución pactada (Barral, 1978: 294-297). El editor afirmó en sus memorias que la situación se suavizó porque se produjeron cambios significativos en el equipo del ministerio. El nuevo ministro, Fraga Iribarne, también se reunió con Barral e «hizo algunos torpes intentos de conciliación con los intelectuales insumisos y naturalmente intentó maniobrar entre sus editores» (Barral, 1978: 297).

Dadas las circunstancias, al incierto futuro de los premios se sumó, en enero de 1963, el sonado nombramiento de Giulio Einaudi como *persona non grata* en España. En mayo de 1962, el editor italiano había publicado los *Canti della nuova resistenza spagnola 1939-1961*, una recopilación de supuestas canciones populares que se cantaban en España y que vejaban burlescamente al régimen, la religión católica y otras fuentes sobre las que se sustentaba la dictadura. El libro soliviantó al nuevo equipo del Ministerio de Información y Turismo, que incluso promovió un libro para denigrar a Einaudi y su política editorial y, por supuesto, los *Canti*, bajo el título *La marsellesa de los borrachos. Datos para la historia del libelo* y presionó a autores de su círculo, como Camilo José Cela, para que cancelaran sus contratos con el editor italiano. Dado que Einaudi era uno de los protagonistas de los encuentros del grupo Formentor, la organización decidió trasladar fuera de España la celebración de los siguientes premios Formentor e Internacional de Literatura. A partir de 1962, las ceremonias tuvieron lugar en otros emplazamientos: Corfú (Grecia), Salzburgo (Austria), Valescure (Francia) y Gammarth (Túnez).

En efecto, para responder a esta nueva situación, el 17 de febrero de 1963, la Secretaría General de los premios, encabezada por Salinas, emitió un comunicado de prensa con la postura que los trece editores del grupo habían adoptado «ante el conflicto surgido entre las Autoridades Españolas y la casa editora Giulio Einaudi S. P. A.». Salinas anunciaba que la siguiente edición de los premios tendría lugar en Corfú y resaltaba cinco puntos en los que los editores se mostraban de acuerdo.

En primer lugar, cada uno se desvinculaba de «la producción editorial» de los demás, a excepción de lo relativo a los premios. En segundo lugar, notificaban que, tras una reunión extraordinaria mantenida en París en diciembre de 1962, habían comunicado al Ministerio de Información y Turismo que «no consideraban de su competencia la emisión de juicio alguno, positivo o negativo, acerca del contenido, la corrección o la oportunidad del libro publicado por la Casa Einaudi [...] ni tampoco sobre los problemas de índole jurídico que dicha publicación pudiera suscitar». En tercer lugar, señalaban la imposibilidad de excluir a uno de los miembros del grupo. Alegaban que estaban unidos por un contrato en vigor y la separación «sólo se plantearía si se pudiera apreciar infracción de las obligaciones estipuladas en el Convenio o los Estatutos». En cuarto lugar, notificaban que habían solicitado a la Dirección General de Información la adopción de «un régimen de excepción análogo al que se aplica algunas veces a los Congresos y Reuniones Internacionales, con frecuencia celebrados en España, y en los que se admite la presencia de miembros que en circunstancias normales no serían autorizados a entrar en territorio español». Por último, aclaraban que habían informado al ministerio de que, si no se concedía «una autorización especial» para Einaudi y su equipo, las reuniones dejarían de celebrarse en España.

En ese mismo comunicado también se hacían dos aclaraciones sobre la publicación de un artículo al respecto en *Le Monde*, en el que se hablaba de la decisión solidaria adoptada por el grupo Formentor. Primero, la Secretaría reiteraba que la decisión «no implica por parte de ninguno de los editores participantes juicio alguno sobre los problemas surgidos entre las autoridades españolas y uno de ellos, ni protesta alguna contra las Instituciones del Estado Español». Segundo, los participantes rechazaban «la atribución de matiz político a los Premios que mantienen, o a las reuniones que celebran para adjudicarlos, y desean hacer constar el carácter estrictamente literario de dichos Premios y reuniones». La creación de la red editorial internacional de Formentor había servido, durante un par de años, para combatir las restricciones del interior del país sumido en una dictadura. Esa estrategia pronto fue advertida por el Estado, que intentó acabar con ella impidiendo la entrada de Einaudi, uno de los pilares del grupo Formentor. Barral y los demás miembros habían tomado conciencia de que esas políticas editoriales contra la censura española no se basaban únicamente en una ideología compartida, sino que también implicaban una estrategia editorial comercial y de lucha por el prestigio. Se esforzaron entonces por mantener activa su vinculación, aunque ello implicase trasladar las celebraciones de los premios a otros emplazamientos, con las consecuentes dificultades que ello implicaría.

Para el primer Formentor que se iba a entregar fuera de España, en Corfú, Seix Barral propuso la candidatura de *La ciudad y los perros*, del peruano Mario Vargas Llosa, que había ganado el premio Biblioteca Breve de Seix Barral en diciembre del año anterior. Como la novela no resultó vencedora, en una carta dirigida a Balcells, Barral anunció su interés en que «el libro aparezca en las doce lenguas, como si hubiese ganado, pienso que debemos negociar sin apretar demasiado en los anticipos». Se refería a los editores internacionales interesados en la edición y pedía a Balcells que elaborase un plan de anticipos. En una carta a sus colegas, el editor los apremiaba para que le hicieran saber si estaban finalmente interesados en incluir la obra en sus respectivos catálogos porque ya tenía «algunas ofertas de derechos extranjeros». En realidad, se trata de una estrategia comercial para que las editoriales del grupo se inclinen por la compra de los derechos del libro.

El premio Formentor de ese año fue para *El largo viaje*, del exiliado español Jorge Semprún, obra escrita originalmente en francés y publicada por Gallimard. Barral (1988: 44-46), Salinas (2020: 137-138) y la prensa de la época (*La Vanguardia*, 1963: 12) recogieron las presuntas trampas de Monique Lange, vinculada con Gallimard, y de su entonces marido, Juan Goytisolo, para conseguir que el voto se inclinase hacia su candidato. En concreto, se refirieron a un telegrama supuestamente enviado, desde París, por Salvador de Madariaga en el que se acusaba a Semprún de «estalinista notorio y enemigo del pueblo español», lo que favoreció que algunos miembros del jurado lo apoyasen en sus respectivas votaciones. El envío de ese telegrama fue des-

mentido por Madariaga, quien no estaba en París en ese momento. Sí estaba allí, en cambio, Juan Goytisolo, a cuyo domicilio quedaba cercana la estafeta de telégrafos que había emitido el mensaje. Para cumplir con su compromiso con el premio, Seix Barral debía publicar el libro en España. El aparato franquista conocía las actividades de Semprún, quien bajo el seudónimo Federico Sánchez había intervenido clandestinamente en la organización del Partido Comunista en el interior de España. Además, la novela era autobiográfica y estaba protagonizada por un «rojo español», como consta en el informe de censura, que narraba sus vivencias en la Francia ocupada por los nazis. El censor sugería autorizar el texto con tachaduras porque «no afecta en su conjunto y nudo argumental a España o al régimen español, tiene sin embargo, momentos tendenciosos en los que se ve la ideología del autor, últimamente bien conocido». No obstante, el director general de Información, Carlos Robles Piquer, ordenó que se denegase la edición española, en lo que supone un caso flagrante de censura *ad hominem*.⁷

En la ceremonia de premios de 1963, los trece editores del grupo entregaron a Maraini el primer ejemplar de las ediciones de su novela en las distintas lenguas como homenaje y parte de su estrategia comercial conjunta. Semprún recibió la misma ofrenda, en 1964, con una excepción: la versión española de su obra (Semprún, 1994). Barral no pudo ofrecer el texto en español por culpa de la censura y, en compensación y como promesa de que la situación se resolvería próximamente, entregó al autor un libro con portada y contraportada, pero con las hojas interiores en blanco. La edición se publicó, en 1965, en México, bajo el pie de imprenta de Seix Barral México, con la ayuda material de la editorial Joaquín Mortiz (Larraz, 2014: 293-294; 2018: 294).

En definitiva, la cooperación editorial que se fraguó entre los integrantes del grupo Formentor, a través de sus reuniones y de los premios internacionales que fundaron, puso de manifiesto las contradicciones del régimen franquista. Esta colaboración, que terminó a finales de los años sesenta, supuso un relativo éxito, y un relativo fracaso, en la lucha encabezada por Seix Barral contra la censura española. La presión internacional ejercida por los responsables de Gallimard, de Rowohlt, de Weidenfeld... posibilitó la publicación de algunas obras inicialmente prohibidas en España. Sin embargo, Seix Barral no pudo publicar en castellano, o no de forma íntegra, todos los libros vinculados con los premios internacionales y se vio obligada a seguir representando, a ojos de los demás editores del grupo, el papel de víctima de un régimen censorio.

⁷ Expediente de *El largo viaje*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/14633 (expediente 63-3644).

Seix Barral y Joaquín Mortiz

Además de las redes de edición internacionales tejidas entre Seix Barral y los demás miembros del grupo Formentor, otro de los vínculos profesionales más trascendentales de Barral se forjó, en 1961, fue con Joaquín Mortiz. Las relaciones transatlánticas de Seix Barral con editoriales latinoamericanas —como las mexicanas Joaquín Mortiz y Fondo de Cultura Económica, o las argentinas Losada y Sudamericana— fueron decisivas para dar a conocer su catálogo y a sus autores en otros países de habla hispana. Además, esos sellos lo ayudaron a publicar en sus países las obras que, presentadas a censura, habían sido prohibidas en España por el franquismo.

Joaquín Díez-Canedo fue un exiliado madrileño que se estableció en México en los años cuarenta (Díez-Canedo, 2011^o, 2011b y 2014, y Larraz, 2016 y 2018: 281-305). Trabajó en Fondo de Cultura Económica y, tras aprender el oficio y colaborar con otros exiliados españoles —como Francisco Giner de los Ríos—, fundó el sello Joaquín Mortiz a finales de 1961. En 1957, había conocido a Barral y a Seix durante un viaje a Europa (Larraz, 2018: 288). Desde sus inicios, los catalanes estuvieron presentes en la nueva empresa editorial al adquirir casi un 23 % de sus acciones a título nominativo, como consta en las actas de las reuniones del Consejo de Administración de Joaquín Mortiz. La vinculación profesional y comercial entre ellos también se reflejó en sus relaciones personales. En 1966, la amistad y colaboración entre Díez-Canedo y Seix los llevó a viajar por distintas ciudades latinoamericanas —«Caracas, Bogotá, Montevideo, Santiago y Lima» (Díez-Canedo, 2011a: 6)— para establecer vínculos comerciales con otras editoriales y nutrir sus catálogos con nuevos autores y obras. Entre las dos empresas se tejió un fructífero puente editorial español-mexicano. De hecho, Barral comentó en una entrevista que recibió *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, gracias a Díez-Canedo, que ya «tenía muy “cargada” su “cartera” de ediciones» (Barral, 2000: 167). Los dos sellos también compartieron la colección «Nueva Narrativa Hispánica», que se inauguró en la editorial barcelonesa, en 1965, y se integró años más tarde en la mexicana.

Un punto decisivo en esta relación transoceánica fue la colaboración prestada por Joaquín Mortiz a Seix Barral para publicar en México algunas de las obras que la censura había prohibido. La editorial mexicana cooperó para realizar allí ediciones españolas, bajo el pie de imprenta de Seix Barral, como se deduce tras la lectura de algunos documentos del Fondo Barral y del Archivo General de la Administración. Esto sucedió con *La isla*, de Juan Goytisolo, que, según la censura, era «morbosa y absolutamente falta de principios».⁸ Se publicó en Seix Barral México en 1961 y se

⁸ Expediente de *La isla*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/12822 (expediente 60-3214).

integró en el catálogo de Joaquín Mortiz años después. Algo similar ocurrió, como ya se ha dicho, con *El largo viaje*, de Semprún.

Barral y Seix también sugerían a Díez-Canedo que editase en su catálogo algunos de los títulos rechazados por el franquismo (Suárez Toledano, 2020). En 1959, *El tambor de hojalata*, del alemán Günter Grass, fue calificado por la censura como «inadmisible».⁹ Se publicó, en 1963, en la colección «Novelistas Contemporáneos» de Mortiz, al igual que lo hizo *El gato y el ratón*, también de Grass, un año más tarde. En 1966, *El grupo*, de la estadounidense Mary McCarthy, fue considerada «inmoral y repugnante en bastantes pasajes por la crudeza y descripción con que la autora relata las experiencias sexuales normales y anormales de una serie de muchachas». Los censores también se refirieron a la «simpatía republicana en los asuntos españoles» de McCarthy, quien había estado en España en esos años y se mostraba abiertamente en contra del régimen franquista. La edición de su libro en castellano fue desaconsejada por la censura y su publicación,¹⁰ finalmente, se llevó a cabo en Joaquín Mortiz.

Según la censura, *Cambio de piel*, del mexicano Carlos Fuentes, ostentaba una «pornografía delirante» y un «erotismo feroz», abundaba en «palabras soeces» y descripciones morbosas y demostraba «un sentimiento antirreligioso». Fuentes, además, era «comunistoide y anticristiano» y «también antialemán y perjudio». No parece casual que en el Archivo General de la Administración no se encuentre el informe de censura, que se ha podido leer, en parte, gracias a que el autor lo publicó en la revista *Siempre!*, el 6 de septiembre de 1967 (Prats Fons, 2004: 211). Es probable que la documentación del «caso Fuentes», que generó un revuelo mediático internacional, fuera eliminada conscientemente al finalizar el régimen franquista y trasladar los expedientes de censura de una sede a otra. Abellán denunció públicamente esa pérdida masiva de expedientes que no han aparecido y que posiblemente fueron destruidos de forma consciente. Robles Piquer envió a *Siempre!* una contestación para Fuentes, de la que se hizo eco la revista oficialista *La Estafeta Literaria* (Prats Fons, 2004: 210-213). En una carta al editor Antonio López Llausàs, de Sudamericana, en abril de 1967, Barral explicaba que los derechos de *Cambio de piel* eran propiedad de Joaquín Mortiz, que había permitido a Fuentes concurrir al premio Biblioteca Breve. Como la censura prohibió la edición española, fue imposible que salieran ambas versiones de forma simultánea. Finalmente, Seix Barral publicó la novela de Fuentes en Argentina con la ayuda material de López Llausàs.

Entre las obras de autores españoles presentadas por Seix Barral y prohibidas por la censura que publicó finalmente Díez-Canedo se encuentran algunas que pueden

⁹ Expediente de *El tambor de hojalata*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/12590 (expediente 59-5043).

¹⁰ Expediente de *El grupo*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/15792 (expediente 65-155).

adscribirse a la literatura social predominante en los años sesenta, como *El capirote*, de Alfonso Grosso, y el poemario *Moralidades*, de Jaime Gil de Biedma. En cambio, no todos los libros escritos por autores españoles y denegados por el franquismo salieron en Joaquín Mortiz. Como ya se ha avanzado, *Año tras año*, de López Salinas, se publicó en Ruedo Ibérico; *Los vencidos* y *Al regreso del Boiras*, de Ferres, salieron en la italiana Feltrinelli y en la venezolana Casuz, respectivamente; *Estos son tus hermanos*, de Daniel Sueiro, lo hizo en la mexicana ERA, también fundada por exiliados españoles...

A finales de los sesenta, la muerte de Seix y la salida de Barral de su editorial aceleraron la ruptura de las relaciones comerciales transoceánicas entre Seix Barral y Joaquín Mortiz. Como consta en el acta de reunión de la Asamblea General Ordinaria de Accionistas de Joaquín Mortiz del 30 de abril de 1973, las acciones de Seix Barral se vendieron y pasaron «a nombre del resto de los socios de Editorial Joaquín Mortiz».¹¹ Con este gesto, se clausuró definitivamente la vinculación editorial que se había establecido más de una década atrás y que había contribuido en los dos países a la internacionalización de sus respectivos campos editoriales.

Recapitulaciones y conclusión

A menudo se habla de Carlos Barral como un editor que, dentro de los límites permitidos por el Estado, actuó para tratar de cumplir sus objetivos profesionales. No lo hizo solo, sino que fueron sus equipos editoriales, su relación con agentes literarios y sus contactos con numerosos colegas extranjeros los que lo ayudaron a llevar a cabo esos proyectos, con diverso éxito, como ya se ha apuntado.

El vínculo y la colaboración entre Barral y Balcells se debe tener en cuenta al hablar de sus respectivas trayectorias laborales. Editor y agente trabajaron conjuntamente para publicar las obras de los autores que compartían, aunque desde posiciones distintas. La documentación del archivo de Balcells depositado en el Archivo General de la Administración no solo permite ver cómo era la relación entre ambos, sino que también coadyuva a entender la forma en la que trataban la censura como impedimento para cumplir con sus respectivas metas profesionales. Los vínculos de Barral con editoriales europeas, norteamericanas y latinoamericanas, personificadas a través de los editores de Formentor y de Joaquín Díez-Canedo, de Joaquín Mortiz, también fueron decisivos para la creación de sus catálogos y para enfrentar las barreras autárquicas impuestas por el régimen a la cultura.

¹¹ Actas del Consejo General de Administración de Editorial Joaquín Mortiz S. A. Ceditas por Joaquín Díez-Canedo Flores.

En sus memorias, Barral se refirió en muchas de sus páginas a las alianzas establecidas entre los miembros del grupo Formentor. Consideró que esos lazos editoriales se desarrollaron en un «descomunal intento de mercado común europeo de la alta literatura» (Barral, 1988: 48) y se caracterizó a sí mismo en ese marco no como creía que había sido, sino como pensaba que debía ser a ojos de los demás: «el joven editor valiente y perseguido y garante de la existencia de un humanismo no reconocido en un país y un ámbito lingüístico humillados y aparentemente en agonía» (Barral, 1988: 49). En estas circunstancias y en sus tratos con editores internacionales, Barral aseguró haberse sentido en la obligación de adoptar «el rol del editor resistente, presionado por todos, incluso por sus propios socios y colaboradores». Según su testimonio, «no tenía más remedio que cumplir con el personaje» (Barral, 1988: 49). Su trabajo como editor, especialmente durante los años sesenta, no fue sencillo. Los textos que presentó a censura y los autores que acogió en sus catálogos lo convirtieron en sospechoso para los censores. A la vista de sus proyectos, de algunas de las estrategias que puso en marcha para intentar sortear las prohibiciones de la censura —creación de premios literarios, puesta en marcha de campañas internacionales con las que presionar al régimen y favorecer las publicaciones...— y de los documentos presentados en estas páginas, puede afirmarse que el editor cumplió, en cierto modo, con ese papel que las circunstancias y que sus compañeros, en sus palabras, le habían impuesto. En resumen, las políticas editoriales de Barral se vieron limitadas por la censura y no solo se basaron en la selección de títulos para sus catálogos, sino también en el establecimiento de redes internacionales y proyectos comunes con los que tratar de debilitar el aislamiento que sufría la literatura en España.

Bibliografía utilizada

- «Se clausura mañana el xvi Congreso de Internacional de Editores», *La Vanguardia*, 11 de mayo de 1962, p. 20.
- «El ministro de Información clausurará hoy el xvi Congreso de Editores», *La Vanguardia*, 12 de mayo de 1962, p. 23.
- «La delegación española no votó, en Corfú, la novela de Jorge Semprún», *La Vanguardia*, 23 de mayo de 1963, p. 12.
- ABELLÁN, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona: Península.
- BARRAL, Carlos (1978): *Los años sin excusa. Memorias II*, Barcelona: Barral Editores, 1978.
- (1988): *Cuando las horas veloces*, Barcelona: Tusquets.
- (2000): *Almanaque*, Valladolid: Cuatro Ediciones.

- CASTELLET, José María (2010): *Seductores, ilustrados y visionarios. Seis personajes en tiempos adversos*, Barcelona: Anagrama.
- DÍEZ-CANEDO, Aurora (2011a): «Joaquín Mortiz: un canon para la literatura mexicana del siglo XX», en N. CORBELLINI (ed.): *Actas del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas «Diálogos transatlánticos»*. Volumen I: *Huellas de la Constitución de Cádiz*, La Plata: Diálogos transatlánticos, Mercado Editorial.
- (2011b): «Joaquín Díez-Canedo, la formación de un editor», *Siempre!*, 16 de julio de 2011.
- (2014): «Más allá del nacionalismo. Españoles y mexicanos en Joaquín Mortiz», en J. BADÍA HERRERA, R. DURÁ CELMA, D. GUINART PALOMARES y J. MARTÍNEZ RUBIO (coords.): *Más allá de las palabras: difusión, recepción y didáctica de la literatura hispánica*, Valencia: Universitat de València.
- FORMENT, Albert (2000): *José Martínez: la epopeya de Ruedo Ibérico*, Barcelona: Tusquets.
- LARRAZ, Fernando (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón: Trea.
- (2016): «Semblanza de Joaquín Díez-Canedo Manteca (1917-1999)», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*. Disponible en <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/joaquin-diez-canedo-manteca-madrid-1917---mexico-1999-semblanza/>>.
- (2018): *Editores y editoriales del exilio republicano de 1939*, Sevilla: Renacimiento.
- PRATS FONS, Nuria (2004): «La censura ante la novela hispanoamericana», en J. MARCO y J. GRACIA (eds.): *La llegada de los bárbaros: la recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona: Edhasa, pp. 189-220.
- RIERA, Carme (2022): *Carmen Balcells, traficante de palabras*, Barcelona: Debate.
- SALINAS, Jaime (2020): *Cuando editar era una fiesta*, Barcelona: Tusquets.
- SÁNCHEZ, Rafael (1962): «El XVI Congreso de la U.I.E. celebrado en Barcelona», *El Libro Español. Revista Mensual del Instituto Nacional del Libro Español*, marzo, pp. 207-220.
- SEMPRÚN, Jorge (1995): *La escritura o la vida*, Barcelona: Tusquets.
- SUÁREZ TOLEDANO, Cristina (2020): «Seix Barral y Joaquín Mortiz: una historia de una relación editorial contra la censura franquista», *Letras Hispanas*, 16, pp. 195-206.

Restos de un boom menor: narrativa, exilio y censura en el campo editorial español. El caso de Ramón J. Sender

FERNANDO LARRAZ
ANDREA DURÁN REBOLLO
Universidad de Alcalá

1. Introducción

Este trabajo aspira a examinar críticamente la recepción de la obra de Ramón J. Sender en el contexto del tardofranquismo y la incorporación de su autoría al sistema literario español de aquel momento. Se trata de un caso especialmente significativo que permite analizar un proceso de recepción colectivo problemático, el de los narradores del exilio. Se atenderá, por tanto, a la doble dimensión de obra y persona en un contexto de censura editorial. Concretamente, intentaremos responder a las siguientes preguntas: ¿Cómo cambia la recepción de la producción literaria del exilio como consecuencia de las llamadas políticas informativas aperturistas del régimen?; ¿cómo valorar las políticas informativas puestas en funcionamiento a partir de 1962 tomando como modelo el caso de la censura de la obra narrativa del exilio?; ¿cómo traspasaron estos cambios a la consideración pública de la literatura del exilio?; ¿cómo contribuyeron al establecimiento de los mitos y percepciones contemporáneas sobre los escritores exiliados y sobre su obra?; ¿en qué medida ejemplifica el rescate parcial de las obras y autores del exilio el caso de Ramón J. Sender?

Para abordar estas cuestiones, partimos de lo que vamos a llamar aquí *capital de autoría*, concepto que se inspira en la noción de capital simbólico de Pierre Bourdieu, cuya vigencia excede la autonomía del campo literario. Se trataría de examinar la relación de interpenetración de capitales: la penetración de agentes dotados de capitales políticos en el campo cultural, lo que moviliza la reacción de este, introduciendo nuevas lógicas en el comportamiento de agentes del campo literario. El capital de autoría se obtiene de la proporción de tres variables:

1. Las estrategias para definir una imagen de autor, esa entidad discursiva construida tanto por el propio sujeto a través de estrategias conscientes e inconscientes como por agentes que intervienen interesadamente en su consideración pública.
2. Las reglas del campo editorial, tal como las define Bourdieu (2012: 235), y las atribuciones de capital simbólico realizadas por los agentes que intervienen en él.
3. Las estrategias de coacción de las esferas de poder, tanto político como económico, que se manifiestan mediante el uso medido de los mecanismos censorios, pero también mediante otros instrumentos, como el control sobre los medios de comunicación.

Este esquema contradice la comprensión de la censura como una mera relación entre opresor y oprimido y otorga a las autorías capacidad de alcanzar cierto grado de agencia frente a las limitaciones que se le imponen. La capacidad de acceso a las fuentes de capital simbólico y económico de una autoría dependen, por tanto, de la capacidad de reacción ante un estado autoritario y al grado de posibilismo que esté dispuesta a asumir para poder ocupar posiciones en el campo. En este sentido, el estudio de la censura franquista corrobora las conclusiones a las que Robert Darnton, en su conocido *Censores trabajando*, llega a partir de su estudio de otros casos de regímenes de censura:

Lejos de ser víctimas indefensas, los autores a veces tenían suficiente poder en sus manos. [...] La confrontación implícita en las relaciones entre autores y censores no debe ser exagerada. Los oponentes a menudo se convertían en amigos. En el curso de sus negociaciones, se veían absorbidos por una red de actores y por un sistema de relaciones que operaba dentro de los límites de las instituciones oficiales. [...] Ya que la complicidad, la colaboración y la negociación impregnaban las maneras en que operaban los autores y los censores, al menos en los tres sistemas aquí estudiados, sería engañoso caracterizar la censura como una simple competencia entre la creación y la opresión (2014: 233).

Aunque podrían matizarse algunas de estas afirmaciones —por ejemplo, las generalizaciones: hubo autorías que, por juventud o escasez de apoyos, sí fueron víctimas indefensas a las que se abocó a la abstención literaria; también podría responderse que, si bien la censura es, en efecto, algo más que «una simple competencia entre creación y la opresión», no hay que olvidar nunca que también lo es—, con esta conclusión, Darnton dirige el foco hacia las estrategias de afirmación autorial frente a la imposición censoria. Como afirma un poco más abajo, «ningún sistema puede operar con base en la pura coerción» (2014: 233). Tampoco la censura franquista, que dejó resquicios en los que se situaron estrategias posibilistas de cooperación entre censores y censurados.

Una manera de baremar un capital de autoría es la difusión y promoción legales de un autor cuya obra, aparentemente, es heterodoxa respecto a las fuentes de legitimación de un régimen. En el caso concreto de Sender —y de algunos otros exiliados—, en la segunda mitad de los años sesenta y primeros setenta, se detecta un desfase entre los horizontes ideológicos de su obra, producida anteriormente, y el capital de autoría contemporáneo. El resultado de esa disociación puede llevar a conclusiones erróneas, tales como afirmar una falsa democratización del régimen dictatorial, escondida tras la idea de apertura.

Los estudios sobre autoría han oscilado entre proclamaciones de la muerte (o desaparición) y de la resurrección (o vuelta) del autor, posiciones establecidas a partir de los debates, en el seno del posestructuralismo francés, entre Roland Barthes y Michel Foucault. El primero, en un texto de 1968 —precisamente la época en la que se va a situar este trabajo— declaraba solemnemente que «en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura» (Barthes, 1994: 65-71). Al año siguiente, era respondido por Foucault en una conocida conferencia:

[El nombre de un autor] Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que en una civilización como la nuestra hay un cierto número de discursos dotados de la función de «autor» mientras que otros están desprovistos de ella (1984: 51-82).

Al defender una vuelta posible del autor a los estudios literarios, no se pretende restituir una crítica intencional o biograficista, sino reconocer, en el ámbito de la historia literaria, el impacto de la imagen autorial sobre las expectativas e interpretaciones sociales que aportó a su obra y, consecuentemente, la influencia que tuvieron sobre su suerte historiográfica: su canonización, inserción en los discursos historiográficos, interpretación y adscripción a corrientes y movimientos. Con Foucault, no se trata de recuperar a un autor que precede a su obra, sino a su imagen como una función bajo la cual se agrupan determinados textos y marcas de significación con el objetivo de promocionarlos y hacerlos subsistir ante el desgaste del tiempo. En este sentido, la construcción de una autoría ofrece disposiciones concretas a un conjunto social que son, necesariamente, observadas por el poder para poder controlar el discurso que de esa autoría emana y la atribución de valor mediante el uso de estrategias concretas.

2. Contexto: la vuelta del autor, la vuelta de Sender

Más allá de posicionamientos personales, se observa que coyunturas distintas marcan periodos en los que la función-autor cobra mayor relevancia y otros en los que se debilita. Periodos de fuerte capitalización editorial, por lo general, promueven la marca de autoría y la promoción pública de la imagen de autor. En esos momentos, la literatura se personaliza; la prensa informa de la vida, usos, costumbres de los autores; abundan los reportajes, las noticias y las entrevistas en perjuicio del reseñismo crítico. A los grupos editoriales les interesa promocionar públicamente sus firmas, se explota su imagen pública, y la originalidad y la distinción personal se convierten en marcas de prestigio. Por el contrario, momentos de recesión editorial y de posicionamientos democráticos priorizan la relevancia de la obra por encima de la subjetividad de su creador y, consecuentemente, se desarrolla el ejercicio de la crítica (literaria, cultural, intelectual).

Los agentes del campo editorial, con el cumplimiento de hábitos y la observación de normas, son fundamentales para atribuir capital simbólico a determinadas autorías. Esto es especialmente perceptible en contextos de fuerte institucionalización de un cambio editorial: el surgimiento de nuevos agentes con políticas editoriales rupturistas precisa la construcción de discursos de autoría que faciliten el acceso a la posición del campo que aspiran a ocupar. Estrategias comerciales, movilización del campo de la crítica ... lo evidencian. En la práctica, supone un rebajamiento de la categoría del autor, que ya no es el artífice creador de una obra, sino un instrumento del que hacen uso distintos actores sociales.

Desde el punto de vista de la configuración del campo editorial, los años sesenta del siglo pasado se caracterizan en España y, en general, en Europa, por ser un periodo de fuerte capitalización editorial, cuya manifestación más evidente fue el llamado *boom* de la literatura latinoamericana. En aquel contexto de modernización editorial, la figura del autor, promocionada a través de la figura del agente (o, más propiamente, de la agente, si recordamos que Carmen Balcells fue *factótum* de ello) se impulsa, después de los años cincuenta, cuando la mayoría de los escritores había elevado «la hora del lector», propuesta por Castellet (1957) a la categoría de norma estética. Ahora, a comienzos de década, una nueva retórica literaria comienza a ser dominante: se encarece el ingenio, el riesgo retórico, la individualidad, la manifestación de una subjetividad a través de las voces narrativas. Todo ello tiene corolarios sociológicos: la marca de autoría se revaloriza, mientras se debilita la imagen de la conciencia compartida de una supuesta comunidad en torno a un texto poco menos que anónimo. Varios autores latinoamericanos fijan su residencia en España con el fin de que su presencia física acompañe, identifique y promueva su obra. Se establecen rivalidades entre grupos de autorías y se fijan tipologías hasta entonces casi inéditas, como la de las literaturas regionales.

Todo ello coincide con importantes cambios en la política de información del régimen franquista que son muy difundidos a partir de la llegada de Manuel Fraga al Ministerio de Información y Turismo en julio de 1962. El nombramiento llevaba aparejado un proyecto de modernización de la imagen del régimen a través de un cambio en las estrategias de información. Uno de los pilares de ese cambio atañía a las prácticas de la censura en general y de la censura editorial en particular. Por ese motivo, se proyectó una nueva ley, que no se proclamó hasta marzo de 1966. El objetivo general era permitir el mantenimiento del sistema político desarrollando la llamada vía posibilista o comprensiva: mostrarse como un poder flexible, capaz de aceptar determinadas cuotas de disidencia que ofrecieran una equívoca imagen de modernidad y pluralismo. Sobre el mantenimiento de la pureza de la doctrina religiosa, moral y política, se impuso el pragmatismo: la censura no era corolario de una ideología totalitaria, sino un mal menor útil para mantener el poder. En cuanto que instrumento y no fin, podía usarse a conveniencia. Como consecuencia, se generalizaron la arbitrariedad y el mercadeo de favores con los agentes del campo social, cultural, económico y político (Cisquella, Erviti y Sorolla, 1977; Abellán, 1980: 209-210; Larraz, 2014: 68-74).

En esta nueva lógica censoria, no importaba tanto el texto, su mensaje, sino quién lo enunciaba. Las nuevas prácticas de censura implicaban ampliar los márgenes de lo decible: determinadas descripciones, léxico, personajes... podían considerarse aceptables según quién los dijera o escribiera; es decir, según qué afinidad mostraba con el régimen, qué favores pudiera brindarle y cuál fuera la imagen pública que, a través de la prensa, las conferencias... ofrecía. De ahí que se extendiera la llamada consulta oficiosa, en la que funcionarios de rango variable trataban de convencer al autor de que aceptara por su bien el patronazgo del Estado a cambio de la subsanación de las propuestas denegatorias de los lectores. Esto fomentó un cambio muy importante en las posiciones del campo literario peninsular en lengua española. Comenzó a aplicarse una nueva norma que discriminaba autorías entre quienes, por ser capaces de adaptarse al nuevo modelo censorio, ocupaban posiciones de poder y quienes, por el contrario, se vieron obligados al ostracismo de la prohibición, la limitación o el destierro de sus libros. El capital de autoría de los primeros creció; el de los segundos se extinguió por completo, o tuvo que esperar a una coyuntura en la que la censura hubiera desaparecido.

En definitiva, tanto las políticas editoriales como las prácticas represivas parecen coincidir, en estos años sesenta, en que el autor prevalece sobre el texto. Dado este contexto editorial y político, para calibrar el capital de autoría de Ramón J. Sender en la España de 1964-1975, interesa analizar la imagen autorial que se construyó, tanto a partir de sus propias actitudes como por el campo editorial y por la intervención política.

3. La narrativa del exilio entre 1964 y 1975

En la década de los sesenta, con la intervención de diversos agentes, irrumpió en el mercado de lectura una cantidad importante de narradores latinoamericanos que provocó en lectores y críticos un interés general inédito. Llegaba así el llamado *boom*, manifestación editorial de un fuerte anhelo de renovación de lenguajes y cánones cuyo impulso fue aprovechado por otras identidades autoriales menos exitosas, entre ellas las de algunas literaturas regionales, tanto en castellano como en gallego y catalán, y la todavía más minorizada de la narrativa exílica, que hasta entonces había sido masivamente relegada al ostracismo.

La omisión editorial derivada de la exclusión deliberada a la que se habían visto sometidos los escritores exiliados se operó a través de los agentes de la censura con la colaboración de algunos autores del interior indiferentes a su obra. En 1938, con la inminente instauración del régimen de Franco, había entrado en vigor una primera Ley de Prensa e Imprenta, que impuso la revisión obligatoria de toda pieza literaria que pretendiese llegar a un público cuya conciencia se pretendía resguardar de posibles mensajes disolventes que pudieran comprometer la cohesión nacional y el recto pensamiento del receptor. La obra de autores republicanos, sobre todo si habían sobrevivido a la guerra, fue considerada, casi en bloque, *no publicable*. Muchos de los escritores que se habían visto forzados a abandonar el país formaron parte íntegra de las listas de autores vetados, con independencia del grado de heterodoxia de las obras que se propusieran para la publicación. Ello explica prohibiciones de libros que habrían sido posibles si no fuera por que llevaban las firmas de María Teresa León, Jorge Semprún o del propio Sender.

Tiempo después, a partir de mediados de los sesenta, se produjo la incorporación de la narrativa del exilio en el campo editorial español. Esto no fue fruto de una verdadera voluntad de reconciliación.

El régimen fue generalizando progresivamente el pragmatismo de las posturas «comprensivas» que desde finales de los cincuenta había proclamado la Falange evolucionada. Se trataba de manifestarse como un «vencedor redentor» cuyo poder se engrandecía mediante el reciclaje y la utilización de la disidencia menos vocinglera a la que, a cambio, se le toleraba la existencia pública. Esto permitía proclamar, hacia adentro y hacia afuera, la superación general de las viejas divisiones y las bonanzas de la paz alcanzada bajo el imperio franquista. Respecto a los escritores del exilio, el aparato estatal también se sirvió interesadamente de esta estrategia con el fin de capitalizar su prestigio. La condición de exiliado de un escritor ya no suponía, a la altura de 1965, una amenaza para la perduración de la dictadura. Por el contrario, se entendió que, astutamente reconvertido e integrado, si al permitir su existencia pública el régimen le transfería un capital de autoría, este podría amortizarse en su

favor. Para ello, era necesario un expurgo de las obras más críticas y una negociación con algunos de aquellos autores.

El resultado fue que los textos narrativos del exilio que se publicaron en aquellos años distaban mucho de ser representativos de la calidad, propuestas estéticas y temáticas del conjunto. La actitud posibilista que se exigió a los exiliados como peaje para que sus libros volvieran al campo editorial peninsular provocó que la mayoría de sus grandes obras quedaran arrumbadas en los catálogos y bibliotecas americanos. Eran demasiado polémicas. Pero en el caso de los más notorios, podía escogerse una muestra inofensiva para que fuera publicada legalmente. Esto causó que, por un lado, la reputación de las autorías del destierro se viera mermada en su totalidad, pues su escritura, además de anacrónica por el tiempo pasado, resultaba de escaso interés y de muy poco mordiente crítico. Según algunos críticos, como Antonio Iglesias Laguna —también lector al servicio de la censura—, Francisco Umbral o incluso José Ramón Marra-López, el primer historiador de la narrativa exiliada, los argumentos de novelas y cuentos del exilio estaban demasiado afectados por el aspecto emotivo que la marcha de España comprendía, por lo que los jóvenes de los sesenta, alejados de la realidad que los exiliados querían hacerles llegar, no solo se desinteresaron de su obra, sino que en algunos casos llegaron a enmendarla en su totalidad (Larraz, 2009).

Aquí nos topamos con la eterna encrucijada que envuelve a la recepción de la obra exílica: durante los años posteriores a la posguerra, los exiliados dieron a conocer sus trabajos en editoriales latinoamericanas, sobre todo argentinas y mexicanas, por la facilidad de publicación que estas ofrecían a los recién llegados españoles. No obstante, muchos de sus textos trataban problemáticas ajenas a los lectores de fuera de la península. Los lectores del interior, a los que iba dirigida la obra del exilio, no alcanzaron siquiera a conocerla durante los primeros tiempos de la dictadura por el olvido que el régimen les infligió a través de la censura editorial. Ya en los sesenta, la incomunicación con los lectores del interior era crónica. Que, como se ha dicho, muchas de las mejores obras siguieran proscritas y las permitidas pudieran resultar anacrónicas fueron factores a los que se unieron lecturas muy prejuiciadas de una juventud que quería, a toda costa, dar por superado el pasado, al que miraban con acusada petulancia. En definitiva, los exiliados podían paliar el desconocimiento que de sus personas se tenía en el interior, pero el precio que debían pagar era que su función autorial, mediada por el poder, quedara totalmente distorsionada.

Al respecto, son muy representativas las palabras de Max Aub cuando da inicio a la antología que bajo el título de *Mis páginas mejores* le había encargado en 1965 la editorial Gredos, con la que se quería dar a conocer al público español: «De hecho soy un escritor desconocido en España. Entresaco algunos relatos, algunas prosas, un monólogo, un ensayo» (1966: 7). Entonces la censura no le permitió comenzar de otro modo su «Nota preliminar» a la antología de su propia obra y tachó la razón

que aducía para tal desconocimiento y para la irrelevante selección de textos que componía el libro: «De hecho soy un escritor desconocido en España, *donde no he podido ni puedo publicar los libros que quisiera. No pudiendo escoger de verdad, e*(E)ntresaco algunos relatos, algunas prosas, un monólogo, un ensayo». ¹ En efecto, la dictadura militar en España había forzado que aquel libro se abriera con aquella frase en que se habían expurgado las palabras escogidas por su autor. Mediante procedimientos como este, el régimen franquista fue capaz de crear una ficción verosímil de la realidad del exilio literario que consistía en permitir que Aub volviera a tener una función como autor, una función menor y mal entendida. Esta situación irregular de recepción tardía acarrió una serie de consecuencias que afectaron al establecimiento del canon contemporáneo, entre las que destaca la distorsionada presencia que todavía hoy tiene la literatura del exilio en la historiografía literaria (Larraz, 2014: 308).

La reinserción cultural del exilio dependió también de las posibilidades que el régimen tuvo de controlar la presencia pública del destierro a través de algunas de sus voces más conocidas. Autores no arrepentidos de la defensa de sus ideales y de los reproches hechos a la falta de libertad de expresión en el interior, como Max Aub, sufrieron la continuación de la omisión a la que se habían visto sometidos desde el fin de la guerra, además de las críticas de alguna que otra figura prestigiosa del mundo intelectual franquista. Otros, como Ramón J. Sender, fueron el objeto perfecto para mostrar, por un lado, la benignidad y generosidad del Gobierno al permitir la vuelta de los desterrados y, por otro, cuál era el destino del intelectual exiliado que había partido muchos años atrás; el destino del hombre de otro tiempo cuyas convicciones habían cambiado irremediabilmente desde 1939.

4. El retorno editorial de la obra de Ramón J. Sender

Ramón J. Sender fue víctima, como otros muchos escritores, del veto *ad hominem*. Su nombre figuraba en las listas de las Cámaras del Libro acompañando a otros autores cuyos libros debían expurgarse de bibliotecas y catálogos editoriales. ² El veto se extendió en el tiempo. Claro ejemplo de ello es el intento de publicación de *Crónica del alba*, obra presentada por el editor catalán Josep Janés en 1956. Si bien el censor Javier Dieta retrató la novela como un «relato [...] totalmente limpio», la novela no obtuvo el plácet a causa de la intervención directa del director general, quien justificaba la denegación en comunicación interna basándose en lo siguiente:

¹ Expediente de *Mis páginas mejores*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/17085 (expediente 66-1186).

² Circulares de la Cámara del Libro del 7 de septiembre y del 16 de noviembre de 1939, Arxiu Nacional de Catalunya, c. 22.

Ramón Sender, a quien he conocido en persona, era un comunista fino, procedente del izquierdismo pequeño burgués, es decir del sector masonería-vegetarianismo-fraternidad. Por los años de la República tuvo bastante difusión una novela suya que se llamaba «Siete domingos rojos» o algo así. Tuvo bastante popularidad entre el sector «chíbiri» y hoy está olvidado casi por completo. Actualizar ahora su recuerdo con una novela autobiográfica, es echar los cimientos de un nuevo «caso Miguel Hernández». Políticamente me parece descabellado autorizar esa obra, aunque, al parecer, el lector, desconociendo los antecedentes a que aludo, haya informado correctamente. Respetando, pues ese informe, y sin la menor objeción contra el lector Sr. Dieta, la resolución de la Dirección General debe ser rotundamente denegatoria.³

Sorprendentemente, solo nueve años después, la editorial Destino se hizo cargo de la reinscripción de Sender en el campo literario del interior, publicitándolo como su escritor estrella y uno de los más populares y de mayores ventas en España.

La primera novela que sobrevivió a su aparentemente perpetua prohibición personal fue *El bandido adolescente*, aparecida a finales de 1965. La incorporación de Sender llegó de un modo azaroso. Hipólito Escolar, al frente de la editorial Gredos —en cuya fundación en 1944, curiosamente, además de Escolar, había participado Valentín García Yebra, uno de los más recurrentes lectores al servicio de la censura—, dirigía una colección de antologías elaboradas por los propios autores, a la que nos hemos referido un poco más arriba al hablar de Aub. En 1964, solicitó su participación a Sender, quien rechazó la oferta, pero, a cambio, le envió un ensayo sobre Valle-Inclán y la novela inédita *El bandido adolescente*. El autor aragonés decidió «escribir una historia lineal y sencilla que estaba seguro no tendría tropiezos con la censura», según Escolar, editor de Gredos. Escolar redirigió el original a José Vergés, de Destino, porque la editorial no publicaba novelas (Escolar, 1999: 240-241).

En 1965, ya la censura había comenzado a ser mucho más pragmática que tiempo atrás y los años habían provocado que el nombre de Sender fuera desligado de militancias izquierdistas que la juventud desconocía. Es fácil pensar que Vergés, ya por entonces veterano editor, previera que existía una oportunidad de tantear si el viejo veto seguía en pie. El resultado fue que consiguió publicar *El bandido adolescente* sin impedimentos.⁴

Casi a la vez, la editorial barcelonesa Delos-Aymà publicaba en Andorra el primer tomo de *Crónica del Alba*, precisamente el libro cuya propuesta de autorización había echado por tierra el director general por considerar inconveniente reinsertar a Sender en el campo literario español de los cincuenta. Con el editor Jaume Aymà

³ Expediente de *Crónica del alba*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/11414 (expediente 56-1757).

⁴ Expediente de *El bandido adolescente*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/16203 (expediente 65-3278).

había puesto en contacto a Sender Joaquín Maurín, que actuaba como agente de sus colaboraciones en prensa. De él y de su proyecto de edición le informa Maurín:

La edición de tu novela será en España un acontecimiento literario, y tendrá favorables consecuencias. [...] Cuando reciba tu contestación, me dirigiré al editor para decirle que en lo sucesivo —en este caso concreto— para mayor facilidad y rapidez, la relación será directa entre el Editor y el Autor. Editor (confidencial): Catalanista, antirRégimen. Amigo de Pedro Pagés (Víctor Alba) (en Caudet, 1995: 563).

La ejecución del informe volvió a recaer en el lector Javier Dieta, que de nuevo consideró que se podía autorizar la obra, aunque reparó en la presencia de algunas alusiones al asesinato de Federico García Lorca y a los escritores exiliados Pau Casals y Arturo Barea en el prólogo que había escrito Luis Capdevila para la novela.⁵ Sin embargo, este veredicto no fue casual ni arbitrario, pues la versión presentada de la *Crónica* había sido sometida conscientemente a la autocensura de su creador, que concedió al régimen la eliminación de parte de un diálogo en el que se valoraba la vuelta a España del protagonista, Pepe Garcés. Sender justificó esta alteración expresando que «con los pequeños retoques que he hecho para la edición segunda creo que queda mejor y pueden estar contentos los partidarios de la concordia española porque les doy ahí todos los pretextos del mundo para que nos entendamos de una vez» (Sender, 1968: 5).

La publicación del resto de tomos de *Crónica del alba* se enfrentó a algunos obstáculos. El censor encargado de valorar la segunda parte de la serie observó que «a lo largo de la *Crónica* no faltan algunas irreverencias religiosas, alusiones anticlericales y páginas de fuerte erotismo al relatar los amores del protagonista con la aldeana y sensual Isabelita de Alcañiz». Sin embargo, la obra obtuvo la autorización cuando el cónsul español en Los Ángeles transmitió al ministro Fraga Iribarne las halagüeñas derivas ideológicas que había experimentado en los últimos tiempos el escritor, como confirma una nota del director general Carlos Robles Piquer («espero que no haya dificultades sobre los dos volúmenes que quedan por publicar. Si las hubiera dígamelo»).⁶ Por otra parte, el primer lector de la tercera parte de la saga, compuesta por las tres últimas novelas, las únicas que no se habían publicado anteriormente, se abstuvo de juzgar la publicación del texto por la condición de exiliado republicano de su autor, por lo que el veredicto recayó sobre un censor militar, José María Gárate

⁵ Expediente de *Crónica del alba*. Tomo I. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/15495 (expediente 64-5424).

⁶ Expediente de *Crónica del alba*, Tomo II. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/17490 (expediente 66-5003).

Córdoba, que propuso su denegación de manera taxativa: «La obra es característica de su autor, anarquista personal que no se somete a disciplina alguna, ataca al comunismo como a la Iglesia y al Ejército, a la Monarquía y a la República. Ante todo, es ofensa para el militar, llegando a suponer que todos son ladrones y ofende a sus viudas como libidinosas en general, se burla del honor militar». Con todo, otro censor, el también militar Alfonso Armada, por entonces secretario de Juan Carlos de Borbón, propuso la publicación del libro con un amplio número de tachaduras. Para él, el libro constituía

una serie de imágenes amargas, innobles, trágicas y repelentes; un panorama turbio y desolado; tipos humanos indeseables; ideología trasnochada y chata cuya paternidad, en última instancia, ha de buscarse en el desequilibrio moral y en la ignorancia. Todo este cuadro es el exponente de una España que volvió la espalda al orden, a la auténtica libertad, a la verdadera democracia y al progreso, y nos sumió en un estado de degradación, del que hemos salido a costa de muchos sacrificios. Me refiero a la España infausta de los años 1931–1936.

No obstante, Armada también consideraba que la representación novelesca de estas imágenes amargas era un modo de mostrar al lector «la visión de lo que fue la Antiespaña que padecimos durante unos tristes años, visión que todo el mundo debiera conocer para evitar que jamás vuelva». Para proponer su publicación, alegaba, por tanto, que se trataba de una obra didáctica. En consecuencia, no debían existir problemas con relación a su difusión, aunque algunos pasajes excesivos que podían dar lugar a equívocos, relacionados, sobre todo, con la actuación del ejército y la corrupción de la Iglesia y las creencias católicas, debían ser eliminados (según el informe, «no aparece ni un oficial honrado, ni una viuda de militar decente, se burla del honor militar, del patriotismo y se justifica la traición por amor» y «se describe la España nacional [como] soldados que fusilan, curas que bendicen, generales que echan discursos»). Se trata, por tanto, de uno de esos informes llenos de argumentos a favor de la denegación que terminan sorpresivamente con la propuesta de autorización, casos no infrecuentes en los años sesenta en los que cabe sospechar de un veredicto *ad hoc* en virtud de motivaciones extratextuales.

En consecuencia, la obra se publicó con una gran cantidad de tachaduras que, al igual que los pasajes autocensurados por el propio autor, se mantienen en las ediciones actuales de la novela. Uno de estos pasajes mutilados fue un diálogo que había aparecido en forma de drama en un acto en una revista con el título de *Los héroes*. En él, Sender excluyó la etopeya negativa de un comandante, «bestia apocalíptica», que se niega a rematar a un joven con la espina dorsal rota. No obstante, ni aun así permitieron los censores la inclusión de la escena, lo que desencadenó en la exclusión de la presencia del militar y su consecuente sustitución por un impersonal «le dijeron...».

Todas estas dificultades llevaron al escritor a declarar, en una carta a Luis Ponce de León, director de la revista gubernativa *La Estafeta Literaria*, lo siguiente:

Yo no llevo bandera ninguna (digo en lo estrechamente político) ni espero llevarla nunca. Pero preocupa a todo el mundo dentro y fuera de la península un horizonte sin ellas porque eso podría propiciar aventuras arriesgadas con peligros implícitos. Nadie quiere volver al pasado pero nadie puede quedarse en un presente fijo y sin salidas.⁷

Ponce de León hizo llegar esta carta al servicio de censura, cuyos funcionarios la incluyeron en el expediente. En ella, aludía además Sender a un posible y pronto retorno a España, lo que probablemente se interpretó como una evidencia más de la buena voluntad del autor ante las autoridades.

Tanto *Crónica del alba* como *El bandido adolescente* fueron bien valoradas por la crítica. La primera obtuvo el Premio Ciudad de Barcelona. Desde 1968, Sender se convierte en una de las firmas más reputadas del semanario *Destino* (Espadas, 2002: 116). En *La Estafeta Literaria*, su director, el ya nombrado Ponce de León, alabó la calidad narrativa de ambas obras. En la reseña de *El bandido adolescente*, presumía de conocer personalmente y admirar a Sender, pese a sus extravagancias ideológicas (1966a: 15-16; 1966b: 15). Al respecto, llama la atención el seguimiento y aplauso que mereció cada novela que Sender publicó estos años en *La Estafeta Literaria*.

La editorial Destino fue publicando reediciones de obras de Sender que habían sido publicadas en América durante su exilio, así como algunas novelas inéditas: *Epitalamio del Prieto Trinidad* (1966), *Tres novelas teresianas* (1967), *El lugar de un hombre* (1968, aunque secuestrado hasta 1974), *Las criaturas saturnianas* (1968), *La luna de los perros* (1969), *La esfera* (1969, con nueve tachaduras de relevancia), *El rey y la reina* (1970), *Nocturno de los 14* (1970), *Carolus Rex* (1971), *La antesala* (1971), *Los laureles de Anselmo* (1972), *Relatos fronterizos* (1972), *Crónica del alba* (1973), *El extraño señor Photynos y otras novelas* (1973), *Tupac Amaru* (1973), *Una virgen llama a tu puerta* (1973), *Réquiem por un campesino español* (1974), *Las tres sorores* (1974) y *Novelas ejemplares de Cíbola* (1975), además de obras teatrales y ensayísticas (*Come-dia del diantre*, *Ensayos del otro mundo*, *Don Juan en la mancebía* y *Jubileo en el Zócalo*), hasta sumar un total de veintitrés títulos en once años. De los diecinueve libros de narrativa, solo tres fueron primeras ediciones (*El bandido adolescente*, *La antesala* y *Una virgen llama a tu puerta*). Otras editoriales participaron en la recuperación editorial de obras de Sender y en la publicación de textos inéditos, en general, con notable aplauso de la crítica.

⁷ Expediente de *Crónica del Alba*. Tomo III. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/17825 (expediente 67-125).

La popularidad de un Sender *in absentia* hizo crecer su atractivo comercial, lo cual les proporcionó a él mismo y a la editorial Destino importantes réditos económicos. El éxito le abrió la puerta a otros sellos y a la obtención del Premio Planeta en 1969 por una novela de muy dudosa calidad, *En la vida de Ignacio Morel*. En ella, utiliza algunos elementos que respondían al gusto dominante de la época: un relativo experimentalismo formal, alusiones al maquis y al exilio, largos monólogos... Al mismo tiempo, publicó en la popular colección «Novelas y Cuentos» de la editorial Magisterio Español —dirigida por Manuel Cerezales, esposo de su amiga Carmen Laforet, con quien Sender se carteaba desde hacía años (Laforet y Sender, 2003)— la serie de Nancy, que se había iniciado en 1962 en México con *La tesis de Nancy*, novelas llenas de chistes fáciles, costumbrismo tópico y leve erotismo chocarrero. Durante la década de los sesenta la producción narrativa del exiliado fue haciéndose paso en las librerías del interior. Se publicó en Círculo de Lectores *Jubileo en el zócalo*, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* en Magisterio Español y *Mr Witt en el cantón* —con la que había ganado el Premio Nacional de Literatura en 1936— apareció en Alianza Editorial. Sin embargo, *El verdugo afable*, cuya edición estaba a cargo de Aguilar, fue considerada *no publicable* por sus pasajes eróticos, el anticlericalismo y la idealización que ofrecía de los anarquistas, entre otros motivos. Son ejemplos de la intención de renacionalización de la escritura que lleva a cabo Sender siguiendo el camino más fácil, mientras la mayoría de sus mejores novelas —*El lugar de un hombre*, *Réquiem por un campesino español*, *El verdugo afable*— siguieron estando prohibidas hasta las postrimerías del franquismo, si bien otras como *El rey y la reina*, sorprendentemente, obtenían el visto bueno.

En la reseña de *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, Federico Carlos Sainz se preguntaba: «¿han motivado la revisión entusiasta de Sender y Ayala puros motivos de justicia literaria?», para responder mediante una recomendación al escritor, un poco más abajo: «si desea seguir recibiendo entusiastas elogios de las juventudes ardientes y de la crítica exquisita, no regrese a su patria en definitiva. El exilio político le sienta bien a su fama española» (1967: 27). El texto mezcla un cierto resentimiento irónico y una realidad palpable: había un interés general en las autorías del exilio, promovido por instancias editoriales y políticas, que Sender representaba a la perfección y que alimentaba con su ausencia personal.

Aun relativamente triunfante respecto al número de sus obras publicadas, la censura siguió al acecho de Ramón J. Sender. *El lugar de un hombre*, una de sus mejores novelas, fue objeto de un riguroso análisis literario por parte del crítico Antonio Iglesias Laguna, quien, en funciones de censor, la definía como «estupenda» y «admirable». Sin embargo, observando que «la Guardia Civil y la Justicia española no se reirán mucho cuando lean» ciertos pasajes, determinó que el texto, cuyo informe aparecía además acompañado de una recopilación de delitos contra las instituciones que

en él se encontraban, no debía publicarse.⁸ Destino procedió, pues, a anular el depósito directo con el fin de evitar el secuestro de las ediciones que ya se habían realizado. Sobre este caso, el propio autor expresó en una entrevista que «*El lugar del hombre*, editada por Destino (colección «Áncora y Delfín»), no podrá venderse en España», puesto que, si bien se le había ofrecido la posibilidad de tachar ciertos párrafos y alterar el contenido de ciertas páginas, él no había querido realizar modificaciones. A esto, el entrevistador añadió que «Max Aub sí consintió algunas modificaciones», a lo que le respondió el aragonés: «Aub puede hacer lo que quiera. Y yo también». En aquella entrevista, Sender declaraba que estaba «harto de exilio» y anunciaba un inminente viaje a España que, como se verá más adelante, aún se demoró otros tres años (Romero, 1971: 25-26).

Otros casos de intento de publicación de novelas de Sender dieron cuenta de cómo al final del franquismo la ley Fraga permitía ambigüedades legales que los editores aprovecharon, en muchos casos, para dar a conocer obras que años antes habrían sido directamente desechadas. Así pues, mientras *Las criaturas saturnianas* recibía el visto bueno de las instituciones censorias,⁹ *El rey y la reina* fue publicada dos años después de que la censura denegara la novela por primera vez en consulta voluntaria —Sender se había negado a aceptar las tachaduras impuestas—, cuando fue presentada a depósito por Destino. El ya nombrado Iglesias Laguna expresó que la obra «en consulta voluntaria, hubiera merecido algunas tachaduras, pues la intención política es evidente: los nacionales son asesinos, rebeldes, fascistas; los rojos son el buen pueblo español que perdona a sus enemigos y hasta cuando requisa el palacio de una duquesa y lo convierte en cuartel, lo trata como si fuera un museo». Fue de hecho gracias a este peculiar lector que *El rey y la reina* pudo publicarse, pues la consideró «una de las mejores novelas de Sender, profunda, melancólica, brutal a veces y a veces misteriosa».¹⁰

Los laureles de Anselmo, *Epitalamio del Prieto Trinidad* y *Novelas ejemplares de Cíbola* fueron publicadas sin problemas en Destino. Sobre otras novelas cayó el silencio administrativo. Tal fue el caso de *Carolus Rex*, de la que los censores destacaron la visión sesgada del Imperio español;¹¹ de *La antesala*, cuyas representaciones de la gue-

⁸ Expediente de *El lugar de un hombre*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/1821 (expediente 68-3632).

⁹ Expediente de *Las criaturas saturnianas*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/18921 (expediente 68-3633).

¹⁰ Expediente de *El rey y la reina*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 66/5663 (expediente 70-5136).

¹¹ Expediente de *Carolus Rex*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 73/1029 (expediente 71-7112).

rra y las tropas franquistas eran reprobables,¹² y de *Tupac Amaru*, que, como *Carolus Rex*, contribuía a la leyenda negra.¹³ Hay que recordar que el silencio administrativo, con el que la censura se lavaba las manos, era un arma de doble filo: podía ser tanto una manera encubierta para permitir lo difícilmente permisible a determinadas personas, o bien una forma de sumir a otras en la incertidumbre sobre la viabilidad de un libro. De este modo, es claro que los vaivenes de criterio de la censura tuvieron una impronta en la historia de la edición de la narrativa del exiliado, vaivenes que cesaron cuando este regresó a España en 1974. Fue a partir de este momento que *El verdugo afable* pudo publicarse, consecuencia, según el director general de Cultura Popular Ricardo de la Cierva, de la confirmación de un noble cambio de rumbo y una nueva voluntad de reconciliación que empezaba a germinar en el antaño conflictivo intelectual.¹⁴

La influencia que el retorno de Sender, manipulado por el franquismo, tuvo en la publicación de sus textos se comprueba explícitamente al observar la publicación de una obra tan manifestamente opuesta a la sublevación de julio de 1936 como *Réquiem por un campesino español*. Era esta una novela en la que la reputación de falangistas y caciques salía perjudicada y en la que el protagonista republicano, Paco el del Molino, se convertía en un mártir tras su asesinato derivado de la traición del cura del pueblo. No resulta extraño que los censores que debían consentir o denegar el depósito de la obra la consideraran impublicable. En el informe del primer lector, Martos, fechado en noviembre de 1974, se lee lo siguiente:

Problema político fundamentalmente. A mi entender habría que impedir su difusión, bien por gestión directa con la Editorial o, en último extremo, remitiéndolo a la Autoridad Judicial. No creo propicia la situación actual para la difusión del libro», mientras que el segundo censor postula: «es indudablemente un libro antiRégimen [*sic*], cosa lógica dada la postura política de Sender y el momento en que se escribió. Pero el hecho de que sea una novela, agrava más el carácter antiRégimen [*sic*] del libro, ya que le da un acento de generalidad. Cualquiera que lo lea sacará la impresión de que este Régimen en sus comienzos fue solamente una rebelión llevada a cabo por un grupo de señoritos asesinos.

Obviamente, imperaron las razones de Estado que aconsejaban la integración de aquel viejo vencido que ya había mostrado estar más allá de viejas enemistades y an-

¹² Expediente de *La antesala*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 73/1358 (expediente 71-11412).

¹³ Expediente de *Tupac Amaru*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 73/3276 (expediente 73-8123).

¹⁴ Expediente de *El verdugo afable*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/19009 (expediente 68-4888).

sias de subversión política. Un informe de Joaquín de Entrambasaguas, por entonces director general de Cultura Popular, entendía que,

teniendo en cuenta la personalidad del autor así como posibles juicios sobre esta obra, he hecho una gestión personal con Ediciones Destino al objeto de que voluntariamente aplase la finalización del plazo legal del depósito hasta que pueda conocer este tema el nuevo Director General de Cultura Popular; se han comprometido a no realizar la difusión de la obra hasta recibir indicación expresa de este Ministerio, si es posible a comienzos de la última semana de noviembre.¹⁵

Era la última novela de Sender que quedaba por publicarse y, como las otras heterodoxas, el silencio administrativo abrió la puerta a su publicación gracias no a la pulcritud política del texto, sino a la mencionada «personalidad del autor».

5. El retorno de Sender, autor y hombre

Unos meses antes de la autorización *de facto* de *Réquiem por un campesino español*, en junio de 1974, el autor había regresado por fin a España. Era el colofón a un proceso de más de ocho años en los que había proliferado la publicación de sus obras, había alcanzado una notable fama y había alentado las expectativas del viaje de retorno. Su firma había comenzado a aparecer también en el diario vespertino *Aragón Exprés*.

El también novelista y periodista José Luis Castillo-Puche, que convenció al autor aragonés de pisar de nuevo España con el fin de plantear un posible retorno decisivo al país, fue el artífice del entramado de acciones que fructificó en una vuelta mediática, ante la cual se erguía con altivez oportunista (1974a: 129-133; 1974b: 34-27). Era Castillo-Puche un personaje ambiguo. Novelista de cierto mérito, su ideología era propia de una forma de adhesión heterodoxa al régimen. Siendo joven, se presentó a unas oposiciones a lector del servicio de censura y, casi a la vez, vio cómo una novela suya, *Sin camino*, era prohibida y tenía que publicarse en Argentina. Resulta evidente que sacó rédito propio de la operación retorno de Sender, al que idealizó y mitificó, asimilando su identidad a la de un superhombre y literato legendario cuya razón había aflorado tras años de oscuridad en el exilio.

Resultan muy significativos los dos medios en los que Castillo-Puche publicó los artículos sobre el regreso de Sender: el diario *ABC*, estandarte de las derechas tradicionalistas españolas, en cuyo suplemento *Blanco y Negro* Sender comenzaría a colaborar a partir del año siguiente (Espadas, 2002: 135) y *Destino*, la revista de la em-

¹⁵ Expediente de *Réquiem por un campesino español*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 73/11887 (expediente 74-11887).

presa editorial que había favorecido la reintegración editorial del escritor y en la que Sender era ya por entonces una de las firmas estrella. En el *ABC*, el regreso de Sender ocupó un suplemento especial del número del 13 de junio de 1974. Allí, de forma muy esquemática, Castillo-Puche hacía pública la forma de este regreso: la reconciliación con el Estado gracias a las altas miras de ambas partes —el «criterio abierto y su buen sentido de la realidad» del director general de Cultura Popular Ricardo de la Cierva y el «ánimo [...] lleno de concordia y cuyo espíritu generoso se muestra altamente pacífico y conciliador» del escritor—; la anulación de la proscripción de toda su obra; la despolitización del regreso y del personaje —«era absolutamente necesario que el regreso de Sender no viniera marcado por ningún signo político»—; el patrocinio de la Fundación General Mediterránea —«un gesto cargado de comprensión, de humanidad y de cultura»—, entidad afín al Opus Dei; la «ilusión casi infantil» del autor por cerrar un largo y doloroso exilio cuyos infortunios se exageran; sus atributos morales —«todo en él es sencillez, corrección, hasta humildad cuando hace falta»—; su amor indeclinable por España, y la importancia moral de la vuelta de Sender.¹⁶ El artículo concluía con una declaración muy explícita de la función que su autoría adquiriría con ocasión de su retorno: «El autor de la mágica irrealidad y de la realidad sangrante, el autor-personaje Ramón Sender, nos brinda esta vez no un mensaje de palabra y signo, sino el mensaje de su presencia y su persona, contundente y honrada presencia».

Ese *personaje-autor* en el que se había convertido Sender para poder ser aceptable había propiciado que adquiriese un capital de autoría muy superior al de otros exiliados que no habían participado en operaciones semejantes. Todo el texto y las fotos que lo acompañan parecen un dictado de los pactos y condiciones para que el autor fuese definitivamente consagrado, un ejercicio de márketing en el que interesa a ambas partes reseñar que el fin de toda hostilidad pasada, de todo oprobio y castigo ha quedado superado.

La vuelta del autor, en efecto, conllevaba una serie de condiciones, entre las que se encontraba la desaparición de los impedimentos censorios de publicación que por aquel entonces sufría una serie de textos que, por tanto, no habían podido llegar al público español. De este modo, Castillo-Puche no tardó en agradecer a Ricardo de la Cierva «su determinación tajante de eliminar todos los obstáculos para que el regreso pudiera ser limpio, por la puerta grande del perdón y del olvido por ambas partes», ya que el político se ocupó de conseguir el levantamiento del veto a las obras de Ramón J. Sender a través de unas gestiones que fueron comunicadas al periodista vía telegrama:

¹⁶ Estas condiciones remiten a las que imponía, en 1953, José Luis López Aranguren para la superación del exilio en su célebre artículo «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración». Esto vendría a demostrar hasta qué punto habían terminado por prevalecer las tesis comprensivas en la política cultural del régimen hacia los vencidos que, aplicadas al exilio, se defendían ya en la posguerra.

Te ruego comuniques a don Ramón J. Sender que sigo con todo interés y aprecio su recorrido por diversas regiones y tribunas españolas PUNTO Te ruego también le comuniques que editorial Aguilar ha solicitado con fecha de ayer la libre importación de los libros *Novelas del otro jueves* *El verdugo afable* y *Examen de ingenio* Los noventa y ochos PUNTO Veinticuatro horas más tarde hemos autorizado sin restricción alguna la importación de dichas obras que serán inmediatamente difundidas en España PUNTO La editorial puede también editarlas aquí si tal es su deseo PUNTO Se el señor Sender ha dicho con nobleza y acierto que un hombre no puede poner condiciones a una nación es justo que los representantes de la nación no quieran tampoco poner condiciones a uno de sus más ilustres escritores PUNTO Un saludo cordial PUNTO Ricardo de la Cierva.

El día siguiente, De la Cierva enviaba el siguiente comunicado informando al ministro Pío Cabanillas:

Última fase de la operación retorno de Ramón J. Sender: De mañana viernes al próximo lunes, día 10, va a desarrollarse la última etapa de la operación retorno de Ramón J. Sender. Después que las demás etapas, catalana y aragonesa, han transcurrido con toda normalidad, esta estancia en Madrid podría presentar graves problemas, porque me consta que existe una firme decisión en núcleos de extrema derecha para provocar algún incidente importante que dé al traste con toda la operación. Como siempre sucede tratándose de la extrema derecha, el intento es torpe y cobarde. Quiero denunciarlo a tiempo porque tiene remedio fácil. La Dirección General se ha mantenido totalmente alejada del escritor por razones obvias de prudencia política. Sender, por su parte, se está comportando con gran caballerosidad. Está fascinado por esta España que no podía ni sospechar. Se mantiene al margen de cualquier trampa política de izquierda. Camilo José Cela le ha pedido que no hable en el Ateneo de Carmen Llorca; Camilo acredita nuevamente el liberalismo que aprendió como Jefe de la Censura de revistas. Sender le ha respondido a la aragonesa, como era de esperar. La frase de Sender en Zaragoza, «un hombre no puede poner condiciones a una nación», me parece nobilísima y destruye la falsa creencia de que esta Dirección General había aceptado las condiciones previas que él puso sobre la edición de sus libros en España. No hubo tales condiciones, porque aquí no tenemos más norma que la Ley interpretada con talante abierto, pero nunca haciendo tabla rasa de ello. El programa de Sender en Madrid consiste en una cena, mañana por la noche, en la Fundación General Mediterránea, entidad dependiente del Banco Atlántico y Bankunión, vinculados al Opus Dei, que han pagado las facturas del viaje. La Fundación Mediterránea se ha portado también con gran discreción y la cena de mañana es privadísima. He decidido, naturalmente, declinar la invitación a pesar de que tengo contactos personales con esa Fundación, que me parece una de las mejores iniciativas y realizaciones del Opus Dei, encomendada a personas serias y relevantes. Naturalmente que tiene un fin político, pero de eso hablaré otro día.¹⁷

¹⁷ Expediente de *Réquiem por un campesino español*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 73/11887 (expediente 74-11887).

A su llegada a Barcelona el 24 de mayo de 1974, Sender aparecía en las portadas de una destacable cantidad de periódicos aragoneses y catalanes —*Heraldo de Aragón*, *Aragón Exprés*, *La Vanguardia Española*, *Tele/eXpres*, *El Correo Catalán*, *Diario de Barcelona*, *Mundo Diario*...—. Gran parte de los medios de comunicación del momento se encargaron de dar exhaustiva noticia de todo lo que aconteció durante los doce días en que el escritor se hospedó en España, así como del tiempo que pasó en Cataluña, Aragón y Madrid. Todas las crónicas exageraban la identificación del autor con un viejo redimido que, tras años de deambulación estéril fuera de su patria, regresaba a su tierra y recobraba sus raíces, finalizando, así, un periodo de desasosiego, de angustia y de amarguras sin sentido. Sender instituía de este modo un patrón aceptable de escritor exiliado retornado, a quien se le redimía de toda culpabilidad pasada y se lo convertía en víctima, como el resto de sus coterráneos, del error que supuso la lucha fratricida que enfrentó y masacró a los españoles y que ahora parecía completamente superado gracias a los esfuerzos del Estado y de los propios desterrados.

Los periódicos consiguieron desvincular a Sender de sus sentimientos políticos de antaño gracias a declaraciones intrascendentes, recogidas como migajas de sabiduría, que el antiguo exiliado ofreció en diversas entrevistas y conferencias. De hecho, el autor aragonés se valió de aquellas palabras para desmarcarse, por un lado, de una posible claudicación o cambio de rumbo ideológico, y, por otro, para adular a un régimen que parecía esforzarse por cerrar un paréntesis de excepcionalidad política. Sender afirmó entonces que si su vuelta no se había producido antes fue porque algunos de sus libros continuaban vetados en España. Así pues, una vez levantada la prohibición censoria de sus obras, no parecía tener excusa para no regresar (Larraz, 2009: 293-301).

No obstante, la vuelta de Sender también fue reprobada por algunos medios e intelectuales, que la calificaban como una «operación de recuperación del escritor exilado» —según el diario *Tele/eXpres*—, operación cuyo comienzo remitía a «la concesión del importante —económicamente— Premio Planeta a *En la vida de Ignacio Morel*». Además, era innegable, como expresó José Antonio González Casanova, que las declaraciones del escritor en las que se definía apolítico resultaban paradójicas, pues el impulso de sus mejores escritos fue precisamente ideológico (1974: 7). El desengaño y la decepción no tardaron en aparecer. La revista aragonesa *Andalán* criticó la involución de los ideales de Sender, estimando al escritor objeto claro de la manipulación de la fingidamente comprensiva dictadura. En aquellas páginas, Lola Castán se refirió al doloroso contraste entre el Sender testigo, víctima y testimoniador de la guerra y el fascismo, y el Sender de 1974, en el cual los jóvenes progresistas no podían encontrar un referente (1974: 8). Como diría el editorialista de la revista: «no todos van a ser como León Felipe, Max Aub, Rafael Alberti o los anónimos cuyos nombres no se sabrán nunca». Además, José-Carlos Mainer comparó, en este

mismo sentido, el retorno de Aub, que «no consintió burdas operaciones de retorno (y no porque no se intentaran en torno suyo)», con el abandono ideológico oportunista que derivó en el regreso del novelista aragonés. Para Mainer, Castillo-Puche era un «asiduo merodeador de ilustres» y Sender un «viejo liberal desengañado» que había sufrido una «conversión política evidente» como consecuencia de «una crisis de ideales en que naufragaron sus convicciones» (1974a: 8-9). Mainer volvió a referirse al viaje de Sender en la revista *Camp de l'Arpa*. Allí plasmó, a través de una genealogía admirable, las evoluciones y transformaciones que el autor sufrió a través de sus escritos, puestas en relación con las preocupaciones intelectuales de su tiempo. Su análisis lo llevó a determinar que dichas modificaciones solo podían conducir a lo que acabó por ser el esperpento grotesco de su regreso. Así pues, Mainer fue capaz de desentrañar una historia de preocupaciones filosóficas y políticas que lo llevó a concluir decepcionado que

ninguna de estas significaciones de Sender ha aparecido en los tristes y torpes ritos de la recuperación. Al confusionismo general —todo hay que decirlo— el propio escritor había contribuido con una producción que, a partir de los años sesenta, no se ha caracterizado precisamente por su alta calidad, pese a la indiscutible originalidad de sus presupuestos teóricos. Pero si no cabía esperar nada mejor de los oficiantes del rito (alcaldes designados, presidentas de Ateneo, periodistas inquietos y novelistas frívolos), sí hubiera sido deseable que nuestra sociedad literaria diera una respuesta al reto ideológico que supone uno de nuestros mayores escritores vivos (1974b: 27-39).

Tras un regreso marcado por la fama exacerbada y la popularidad, la imagen de Sender se convirtió en el ejemplo paradigmático que definió la intelectualidad del exilio republicano en su totalidad, lo que supuso la construcción de una serie de concepciones falaces acerca de la condición del desterrado que perjudicaron a todo un colectivo que sobrevivía en la diáspora y que siguió sin encontrar su lugar en España aun cuando el fin del franquismo se aproximaba.

El novelista aragonés no tardó en mostrar que la evolución ideológica que caracterizó su pensamiento literario en sus últimos años suponía, más bien, un retroceso sustentado en un conservadurismo y en su defensa del capitalismo más radical. Algunos de sus juicios, moralmente preocupantes, demostraban, según el periodista Cándido, que el intelectual representaba el «pesimismo filosófico de la gente exiliada», cuyo vacío existencial derivado de la experiencia del destierro había provocado el abandono de «las argumentaciones de la razón». Es decir, según él, el autor perdió todo atisbo restante de cordura, lo que llevó al articulista a cuestionarse: «¿Le habrán hecho a Sender un trasplante de cerebro, o un lavado, cuando menos?». Del mismo modo, Cándido generalizaba y expresaba que, pues el delirio había inundado la mente creadora de *Crónica del alba* o *El rey y la reina*, este debía ser inherente a todo el caduco

exilio cultural español: «como sigan llegando exiliados habrá que tomar una determinación heroica» (Álvarez, 1974: 3).

Ya de vuelta en Estados Unidos, Sender se sintió agradecido por el recibimiento y el cariño que la gente y las instituciones del país —que había mejorado enormemente desde que se había visto obligado a marchar— le profesaron. Además, animaba a los exiliados a volver; si él, inteligente y comprensivo, había sido tratado con respeto y querencia en su patria, ¿por qué no iba a ocurrir lo mismo cuando retornase el resto de desterrados?

6. Conclusiones

Cuando ya parecía que su ostracismo era irreversible, a Sender se le permite el acceso a un espacio social, el de la literatura española, cuya estructura y propiedades se vio obligado a interiorizar siguiendo las indicaciones de sus editores. Las estructuras de poder y dominación, las oposiciones del campo (realistas y experimentales; autores oficiales y heterodoxos, jóvenes y viejos), la estructura de la crítica literaria y del mercado editorial... le debían de resultar más o menos extraños y ajenos al escritor en su exilio californiano. Era consciente, sin embargo, de la importancia determinante de una instancia, la censura, que servía de transmisora del poder político al campo literario, que condicionaba la atribución de capital simbólico y que durante casi treinta años había cortado su comunicación con el público peninsular. Si algo sabe Sender es que debía establecer una estrategia consciente para dialogar con esta instancia. El fruto de aquella dialéctica intencional será una imagen de autoría, una identificación en la que intervendrán medios de comunicación, intereses gubernamentales, iniciativas editoriales y su propia actividad pública. Sender establece así una relación con el poder político, con la prensa y con el mercado. Estas relaciones lo definen ideológicamente y de ellas dependerá la futura recepción de su obra y la canonización de su autoría.

El apoliticismo del campo cultural había sido la meta del régimen acrecentada en su fase tecnocrática, en la que se proclamaba a los cuatro vientos la conveniente desideologización de todas las actividades públicas, incluidas la política y la literaria. Sender, por entonces ya radicalizado en su individualismo anarquista y en su credo neoliberal, descreído de toda ideología, no ve con malos ojos encarnar esta posición. Al despojar de carga política algunas de sus obras y renunciar a ella en las nuevas, disfruta sorprendentemente de un *boom* en el que le siguen, a la zaga, algunos otros compañeros de exilio menos duchos (o menos dispuestos) que él en el acatamiento: unos años de ventas intensas y gran popularidad. Sin embargo, el orden de la publicación de sus obras promueve la confusión. El Sender que descubren los lectores

españoles en los últimos años sesenta no es el autor de *El rey y la reina*, *El verdugo afable*, *El lugar de un hombre*, *Réquiem por un campesino español...*, novelas que permanecerán inéditas hasta el final de la dictadura por no ser reciclables para el régimen. Es, en cambio, el autor de obras mediocres entremezcladas con alguna de indudable calidad, como *Crónica del alba*. Ello da una imagen muy distorsionada del autor en su primera recepción peninsular en casi treinta años. Para disipar esta duda, llega el momento de completar esta operación retorno, fase en la que debe entregar su propia persona a través de un retorno pactado con el aparato cultural del Estado con la mediación de una fundación estatal, medios de comunicación afines al franquismo y personajes ambiguos. En esta transacción con el poder, este le otorga un capital político, una legitimidad que termina por ser sancionada con el permiso —explícito o implícito a través del silencio administrativo— de publicación de toda su obra.

Aparentemente, la estrategia de Sender es un éxito. Sin embargo, se demuestra que el capital político de autoría no siempre es canjeable por el capital simbólico que otorga el campo literario. Si la crítica oficial ve con recelo la obra publicada por Sender, de la que una mayoría es de mala calidad, otras instancias de poder, las de los antifranquistas del interior, desprestigian a Sender por lo que consideran una manipulación consentida por el régimen. Para no pocos jóvenes y no tan jóvenes críticos en la coyuntura del tardofranquismo, la actitud de Sender no se corresponde con la de un escritor auténtico y mucho menos con la de un viejo disidente. Esto le cierra, ya en la Transición, las puertas de una veneración a la persona como encarnación de la continuidad de una actitud de resistencia a lo largo de los años de exilio. El caso de Sender ratifica, una vez más, la hipótesis de que la censura no solo fue una barrera contra la producción, distribución y lectura de determinadas obras y mensajes, sino que también intervino activamente en la formación de un canon: en la norma del gusto literario y en la decantación de la posición de cada autoría ante la historia literaria. Nada de eso es consecuencia únicamente de la acción censora, sino que intervienen también la reacción del campo literario. Sería injusto achacar únicamente al régimen la errática actitud pública del último Sender. Pero sin un régimen represivo que había impedido una recepción ordenada y cronológica de la obra del escritor exiliado, el autor no se habría visto obligado a hacer aquellas extrañas maniobras de reconstrucción de su identidad.

El anómalo y tardío proceso de recepción de la obra de Sender en España ilumina los modos bajo los cuales el franquismo interfirió en la historia de la literatura y, de forma muy específica, en la integración del exilio en una posición marginal en los discursos, categorías, periodos, cánones... de la literatura española del siglo xx. El rescate selectivo de algunas de sus novelas pudo contribuir a fomentar la idea que se formó en los últimos años de la dictadura de que la literatura concebida por mentes expatriadas no valía la pena. Pero la mayor tragedia fue que el genial escritor, víctima

de una guerra y de sus secuelas, se transformó en una distorsión de sí mismo. En su caso, la vuelta del autor propuesta por Foucault en aquellos mismos años no era un asunto teórico. Era una excrecencia del sistema represor emanado de una dictadura en derribo; era un regreso concreto, fruto de un chantaje, en el que se manifestaba un fantasma ante una sociedad terriblemente aislada; era una vuelta en la que no era posible reconocer ni al Sender que se había marchado casi cuarenta años antes, ni la obra que había ido construyendo en ese tiempo, ni al conjunto de la narrativa exiliada a la que representaba.

Bibliografía utilizada

- ABELLÁN, Manuel, L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona: Península.
- ÁLVAREZ, Carlos Luis [Cándido] (1974): «Abrumador Sender», *Pueblo*, 7 de junio, p. 3.
- AUB, Max (1966): *Mis páginas mejores*, Madrid: Gredos.
- BARTHES, Roland (1994): «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Paidós, pp. 65-71.
- BOURDIEU, Pierre (2012): *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires: Eudeba.
- CASTÁN, Lola (1974): «Necrofagia», *Andalán*, 43, p. 8.
- CASTELLET, José María (1957): *La hora del lector*, Barcelona: Seix-Barral.
- CASTILLO-PUCHE, José Luis (1974a): «El regreso de Ramón J. Sender», *ABC*, 13 de junio, pp. 129-133.
- (1974b): «Ramón J. Sender: Un largo exilio que ha durado treinta y seis años», *Destino*, 1920, pp. 24-27.
- CAUDET, Francisco (ed.) (1995): *Correspondencia Ramón J. Sender - Joaquín Maurín (1952-1973)*, Madrid: De la Torre.
- CISQUELLA, Georgina, José Luis ERVITI y José Antonio SOROLLA (1977): *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona: Anagrama.
- DARNTON, Robert (2014): *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- ESCOLAR, Hipólito (1999): *Gente del libro. Autores, editores y bibliotecarios*, Madrid: Gredos.
- ESPADAS, Elisabeth (2002): *A lo largo de una escritura. Ramón J. Sender, guía bibliográfica*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- FOUCAULT, Michel (1984): «¿Qué es un autor?», *Dialéctica*, 16, pp. 51-82.
- GONZÁLEZ CASANOVA, José Antonio (1974): «Política y literatura: mi saludo a Sender», *Tele/eXpres*, 31 de mayo, p. 7.
- LAFORET, Carmen y Ramón J. SENDER (2003): *Puedo contar contigo. Correspondencia*, Barcelona: Destino.
- LARRAZ, Fernando (2009): *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, Madrid: Biblioteca Nueva.

- (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón: Trea.
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luis (1953): «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 38, pp. 123-157.
- MAINER, José-Carlos (1974a): «El otro Sender», *Andalán*, 43, pp. 8-9.
- (1974b): «Visita al Sender que nos visita», *Camp de l'Arpa*, 12, pp. 27-30.
- PONCE DE LEÓN, Luis (1966a): «Ramón J. Sender, español sobre fronteras», *La Estafeta Literaria*, 344, pp. 15-16.
- (1966b) «Crónica de un hombre (español, por cierto)». *La Estafeta Literaria*, 349, 30 de julio, p. 15.
- ROMERO, Vicente: «Con Ramón Sender en Los Ángeles. “Estoy harto de exilio”», *Pueblo (Pueblo Literario)*, 22 de septiembre de 1971, pp. 25-26.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: «Federico Carlos Sainz de Robles aconseja a Sender que no vuelva», *La Estafeta Literaria*, 383, p. 27.
- SENDER, Ramón J. (1968): *Crónica del alba, tomo 1*, Andorra La Vella: Editorial Andorra.

PODER, DISIDENCIA EDITORIAL Y CAMBIO CULTURAL EN ESPAÑA DURANTE LOS AÑOS 60*

Francisco Rojas Claros

Íntimamente ligado a las importantes transformaciones socioeconómicas iniciadas desde finales de la década de los 50, en las que el régimen franquista buscaba respaldarse como estrategia para adaptarse a los nuevos tiempos sin cambiar en lo esencial, se estaba operando en España un importante proceso de cambio cultural. Nuestro interés radica en identificar con precisión cuáles fueron los motores que permitirán ese cambio cultural y la transformación de las mentalidades durante los años sesenta y primeros setenta. Para lo cual, es indispensable esclarecer qué tipo de ideas comenzaron a difundirse en España durante aquellos años, de dónde procedían y cuál fue su verdadero alcance y objetivos. En ese sentido, disponemos de una serie de indicadores esenciales, los auténticos vehículos de transmisión de tales ideas, entre los que cabría destacar la producción bibliográfica de ciertas editoriales, minoritarias, pero de suma importancia, situadas en la vanguardia cultural del momento.

Al mismo tiempo, existe otro elemento a tener en cuenta: qué papel jugó verdaderamente el poder en todo este proceso, cuál fue su percepción de los cambios, y cómo no, su reacción ante los mismos.

* Sin ánimo obviamente de agotar el tema, en este trabajo se adelantan algunos avances de la tesis doctoral dentro del proyecto que lleva por título *El Cambio Cultural y las Actitudes Políticas en España durante los Años Sesenta*, que actualmente está desarrollando el autor, gracias a una beca de formación de Personal Docente e Investigador de la Universidad de Alicante. Dicha tesis está dirigida por el profesor Glicerio Sánchez Recio y adscrita al proyecto de investigación mucho más amplio que él dirige, referencia BHA2002-01787, subvencionado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

LA TRANSFORMACIÓN DEL MARCO JURÍDICO Y SU APLICACIÓN PRÁCTICA EN LA CENSURA Y CONTROL DEL LIBRO¹

Esa adaptación del Régimen a los nuevos tiempos sin cambiar en lo esencial, tenía entre sus objetivos practicar una liberalización económica sin libertades políticas, siendo los encargados de ponerla en marcha los tecnócratas del Opus Dei. Ahora bien, el proyecto de liberalización económica y de institucionalización del régimen, debía complementarse con una estrategia propagandística, en cuya punta de lanza encontramos la figura de Manuel Fraga Iribarne, del sector falangista.

Desde su llegada al poder, las medidas de Fraga en el Ministerio de Información y Turismo (en adelante, MIT) para poner en marcha su proyecto de «Apertura» serán numerosas, tendentes a otorgar al Ministerio una doble función: controlar la información que llegase al ciudadano, y servir al poder como un auténtico y moderno Centro de Información, capaz de conocer a fondo la realidad del país, a fin de poder controlarla mejor. Del mismo modo, resultaba imprescindible contrarrestar las crecientes críticas procedentes tanto del exilio como de la incipiente oposición interior, proyectando a la vez una imagen de España como país supuestamente homologable con los modelos democráticos del bloque occidental, sobre todo ante determinados organismos internacionales.

Frente a todo esto, es más que evidente que el sistema de censura y de control, tenía que permanecer activo. Por ello, la infraestructura se mantuvo, pero hubo que actualizarla en cierto grado. Se va a producir por tanto un intento de racionalización y perfeccionamiento del dispositivo censorial, con el fin de adaptarlo a los nuevos tiempos.

El Servicio de Orientación Bibliográfica², órgano encargado de la censura de publicaciones unitarias³, recibirá nuevas disposiciones sobre censura de libros,

1. Sobre la dinámica de la censura del libro durante el franquismo, el estado de la cuestión más completo que podemos encontrar hasta la fecha es sin duda BLAS, J. Andrés de, «El libro y la censura durante el franquismo: un estado de la cuestión y otras consideraciones», *Espacio, Tiempo y Forma, Historia Contemporánea*, t. 12 (1999), Madrid, UNED, pp. 281-301, con reflexiones sugerentes muy en la línea de la psicoanalítica obra de NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Adiós a la España Eterna: La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, siendo el último estudio publicado sobre el tema (aunque referido únicamente a los primeros 6 años), RUIZ BAUTISTA, Eduardo, *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo*, Asturias, Trea, 2005; por otra parte, resultan de obligada lectura los trabajos de Manuel Luis Abellán, en especial su obra ya clásica, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980, así como *Censura y literaturas peninsulares*, Amsterdam, Rodopi, 1987; si bien es digna de destacar, aunque sólo sea por su valor testimonial, la obra de CISQUELLA, G.; ERVITI, J. L. y SOROLLA, J. A., *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Madrid, Anagrama, 2002, sin olvidarnos de MORET, Xabier, *Tiempo de editores*, Barcelona, Destino, 2003, interesante como punto de partida aunque plagada de errores y excesivamente superficial.
2. Llamado hasta octubre de 1962 «Sección de Inspección de Libros» y «Sección de Ordenación Editorial» a partir de enero de 1968.
3. Entendiendo por tales «los libros, folletos, hojas sueltas, carteles y otros impresos análogos», en contraposición a las publicaciones periódicas, según CEDÁN PAZOS, *Edición y comercio del libro español (1900-1972)*, Madrid, Editora Nacional, 1973, p. 20.

según las cuales, a grandes rasgos, los censores debían juzgar con mucha mayor benevolencia los libros «de minorías», es decir, aquellos cuya complejidad de lectura y elevado precio restringiesen su acceso a una minoría intelectual económicamente solvente⁴. En esta misma categoría estarían incluidas obras de marxismo no proselitista, libros sobre España que no cuestionasen «las esencias» del Régimen, y algunas obras incluidas hasta entonces en el *Index librorum prohibitorum*. La labor de la censura se especificará desde ahora como «eminentemente política»⁵, en contraposición a la época del integrista Arias Salgado, en la que primaban los valores morales y religiosos sobre todo lo demás.

Por otra parte, habrá una tendencia a la permisibilidad para la importación de libros hasta entonces prohibidos, especialmente en tiradas muy reducidas, lo que permitirá que muchos de los autores que luego se publiquen, ya fueran conocidos con anterioridad, al menos en círculos restringidos.

Otro de los pilares fundamentales del sistema ideado por Fraga lo constituía la recién reorganizada Sección de Inspección de Librerías, Estafetas y Aduanas, cuyos integrantes constituían una verdadera policía a las órdenes del Ministro. Divididos piramidalmente en Centrales, Regionales y Locales, su misión era vigilar que ningún tipo de impreso no periódico incumpliese las disposiciones en vigencia, complementando así el trabajo de los censores. Su labor, no obstante, tenía que ir más allá de lo meramente represivo, realizando constantes sondeos de mercado, y buscando en todo momento el colaboracionismo y la implicación de libreros y editores, a base fundamentalmente de «imbuir [en ellos] un gran sentido de responsabilidad», en tono claramente paternalista, tan propio, como sabemos, de los agentes del Régimen⁶.

Tanto el Servicio de Orientación Bibliográfica como la Sección de Inspección de Librerías, Estafetas y Aduanas serviría a los fines del poder en esa doble vertiente citada: controlar el flujo de información dirigida a los ciudadanos, por medio de la censura y la represión cultural, y dar a conocer al poder diversos aspectos de la realidad del país, relacionados sobre todo con la disidencia política y cultural, a través de numerosos informes, tanto periódicos como por encargo.

Pero para que el sistema fuera perfecto, para que fuera realmente útil al poder, era necesario disponer de un organismo con competencias interministeriales que garantizase el flujo de la información y la canalizase por los conductos adecuados. Y para ello, Fraga creó la Oficina de Enlace, un organismo dependiente directamente del Ministro de Información y Turismo, «destinada a

4. Razón por la cual no habrá problema en admitir a depósito, por ejemplo, una edición de lujo de los tomos I y II de *El Capital* de Marx publicada por *Edaf* en 1967, mientras que, por otra parte, las ediciones abreviadas y baratas de la misma obra publicadas por *Equipo Editorial* y por *Halcón*, fueron retiradas del mercado por las autoridades y puestas a disposición del Tribunal de Orden Público en 1968.

5. Todo ello, según las «Instrucciones provisionales sobre Censura» de 13-XII-1962, en AGA, SC, caja 49092.

6. Información contenida en «Estructuración y funcionamiento de la Inspección de librerías, estafetas y aduanas», de 29-V-1962, AGA, SC, caja 21662.

*coordinar aspectos concretos de la información política, que tanto este Ministerio como otros Departamentos de la Administración o Entidades extranjeras puedan recibir*⁷. Naturalmente, la función última y principal de la Oficina de Enlace (que sólo a fines de los 70 pasará a denominarse Gabinete de Enlace) era el control de la oposición al Régimen, viniera de donde viniera.

De ese modo, con todas las piezas de la maquinaria bien engarzadas, el último paso sería impulsar definitivamente una Ley de Prensa e Imprenta más acorde con los nuevos tiempos, quedando reservado para el régimen un medio de comunicación de masas tan formidable como la televisión, el arma de propaganda y desmovilización sociopolítica más moderna de su tiempo.

Sin embargo, la Ley de Prensa e Imprenta de 1966⁸ (en adelante, LPI) tuvo un carácter extremadamente restrictivo. Sobre las editoriales propiamente dichas, sus sistemas de control fueron dos, en esencia. El primer sistema, consistía en la creación de un «Registro de Empresas Editoriales» de obligatoria inscripción, cuyos requisitos previos de admisión otorgaban total discrecionalidad al Ministerio⁹. El segundo sistema, permitía a los editores acogerse a la fórmula de «consulta voluntaria», por la cual los censores aplicaban, en definitiva, la misma dinámica de la Censura Previa y que, como decíamos, nunca hubo voluntad de suprimir. Si se elegía la opción de presentar directamente la obra a Depósito, se corría el riesgo de que la obra fuera denunciada al recién creado Tribunal de Orden Público y, lo que es peor, víctima de un «Secuestro Previo Administrativo». Una medida extrema que suponía un serio quebranto económico a la editorial afectada. Existía, no obstante, una fórmula intermedia conocida como «Silencio Administrativo», que significaba que el editor corría con todos los riesgos.

A ello se añadía la ambigüedad y la imprecisión de las restricciones impuestas (reflejadas en el célebre artículo 2.º), la gran cantidad de facultades sancionadoras que concedía a la Administración, y otras disposiciones dictadas sucesivamente por el Gobierno, como fueron la inmediata reforma parcial del código penal, que elevaba a la categoría de delito las limitaciones del artículo 2.º a la libertad de expresión, o la Ley de Secretos Oficiales, de abril de 1968.

7. «Orden de 26 de noviembre de 1962 por la que se crea en el Ministerio de Información y Turismo una Oficina de Enlace», *BOE*, n.º 292, 6-XII-1962.

8. Para profundizar en el conocimiento de la Ley de Prensa en su vertiente dedicada hacia las publicaciones periódicas, véase CHULIÁ, Elisa, *El poder y la palabra. Prensa y Poder Político en las Dictaduras. El Régimen de Franco ante la Prensa y el Periodismo*, Madrid, Biblioteca Nueva/UNED, 2001; tampoco conviene olvidar dos estudios clásicos: el de FERNÁNDEZ AREAL, Manuel, *La libertad de prensa en España, 1938-1971*, Madrid, Edicusa, 1971, y el de DUEÑAS, Gonzalo, *La Ley de Prensa de Manuel Fraga*, París, Ruedo Ibérico, 1969. También resulta significativo, entre otros, el especial «Reflexiones sobre la Ley de Prensa», *Cuadernos para el Diálogo*, n.º 90 (marzo 1971), Madrid, pp. 18-27.

9. Discrecionalidad constatable en la práctica: editoriales pioneras como *Ciencia Nueva*, *EDIMA* y *Zyx*, nunca llegarán a ser inscritas, mientras que *Edicusa* no lo será hasta 1970, y *Nova Terra* habrá de esperar hasta 1974, nada menos.

Más interesante para nosotros y mucho menos estudiado resultan los nuevos criterios censoriales¹⁰, que se añadían a los anteriores. Por un lado, la denegación de la obra cuando el tema abordado no se correspondiese con el plan editorial presentado y, por otro lado, el criterio de tipo «coyuntural», es decir, previsto para toda obra que, sin violar ningún precepto legal, «*pueda suponer una perturbación grave por razones de tiempo y lugar*».

Pero en principio, y para dar credibilidad al proceso de apertura del Ministerio, la fórmula denegatoria tenía que aplicarse lo menos posible. Al igual que se consideraba el Secuestro Previo Administrativo una medida extrema, de excepcional alcance y alto riesgo, dado el alto precio político que podía suponer, para la Administración, cada Secuestro sin visos de prosperar en un proceso judicial. De ahí que los censores debieran atender en todos los casos «*más a lo que se dice que a lo que parece que se quiere decir*». Es importante observar que se trata de un criterio lógico, en tanto en cuanto van a ser los Tribunales quienes fiscalicen, en última instancia, qué obras transgredían o no supuestamente las Leyes del Movimiento. Y fijémonos bien, porque en la fórmula de atender más a las formas que al contenido de un texto, se encuentra una de las claves, una fisura dentro del sistema, que va a permitir la definitiva transformación del libro en una poderosa arma de combate contra la dictadura, en tanto en cuanto se vaya perfeccionando el método de «escritura entre líneas», especialmente cultivado desde el principio por las diversas publicaciones de carácter progresista que fueron apareciendo a lo largo de la década, como *Triunfo* o *Cuadernos para el Diálogo*, cuyo desarrollo será indisoluble del mundo editorial.

Del mismo modo, la consideración del Secuestro y la Denegación como medidas de «último recurso», implicaba necesariamente la apertura de un muy limitado margen de maniobra negociadora y de una mínima posibilidad de diálogo, impensables hasta entonces.

MUNDO EDITORIAL DE VANGUARDIA: GÉNESIS Y CUESTIONES PRELIMINARES

Ahora bien, es necesario apuntar que este nuevo fenómeno editorial que comienza a desplegarse a lo largo de los años sesenta destaca por su heterogeneidad¹¹. Sin embargo, analizando el fenómeno en su conjunto existen una serie de factores o motivaciones de varios tipos, que impulsan la aparición de estas editoriales, bien desde su génesis, o por evolución. De ese modo, podemos distinguir, a grandes rasgos, motivaciones políticas, religiosas, académicas o intelectuales, y también motivaciones de tipo nacionalista, todas ellas encaminadas

10. Plasmadas, por ejemplo, en una circular dirigida a las Delegaciones Provinciales que daba cuenta de las instrucciones iniciales de carácter general correspondientes a la aplicación de la Ley de Prensa, extensibles a las publicaciones unitarias. AGA, SC, caja 65136, 23-III-1966.

11. Heterogeneidad como reflejo evidente de los distintos frentes de «resistencia interior» al franquismo, tanto preexistentes como de nuevo cuño, que se van a ir abriendo y ampliando a lo largo de toda la década. En este sentido, resulta interesante el clásico FERNÁNDEZ VARGAS, Valentín, *La resistencia interior en la España de Franco*, Madrid, Istmo, 1981.

a una formación del público al que iban dirigidas, alternativa a la promovida por el régimen. En otras circunstancias, estos elementos podrían ser perfectamente independientes; sin embargo, en este momento, en ausencia de un régimen de libertades, van a adquirir una relación prácticamente indisociable, donde cada editorial se va a ver influida en su trayectoria (o desde su origen) por al menos tres de esos cinco elementos. Las motivaciones políticas (sean o no de carácter militante) se traducen principalmente en una decidida oposición al régimen que se acrecienta y radicaliza con el tiempo. Las religiosas, aparecen de la mano del desarrollo de un cristianismo progresista, al socaire del Concilio Vaticano II, de trascendencia fundamental. En cuanto a las motivaciones académicas o intelectuales, responden a la necesidad de una renovación del pensamiento académico, sobre todo en el ámbito de las Ciencias Sociales, aunque no de manera exclusiva. Y por lo que respecta a las motivaciones nacionalistas, se dan fundamentalmente en el entorno de las «nacionalidades históricas», frente al anhelo de la recuperación de la lengua y la cultura autóctona de las mismas. Lo que parece evidente es que, independientemente de cual sea su origen, el resultado acaba siendo la pluralidad, la heterogeneidad, el diálogo, y la editorial acaba por servir de altavoz para que todas las voces, todas las opciones –constrañidas o directamente silenciadas– puedan alzar su protesta. Por tal motivo, las trayectorias van a converger en el devenir de la década, hasta ser prácticamente coincidentes. Las editoriales se convierten en escuelas de pluralidad y de democracia. Estos medios de comunicación y de difusión alternativos van a ir influyendo en la configuración de una cultura de vanguardia de izquierdas, progresista, de la que van a ser ellas mismas partícipes, ejerciendo así de verdaderos «free spaces»¹² o «espacios de libertad», en tanto en cuanto se trata de plataformas desde donde se genera e impulsa parte de ese proceso de cambio cultural, previo e indispensable al de Transición Política iniciado desde mediados de la década siguiente.

De ahí que estas empresas editoriales, surgidas de forma voluntaria por iniciativa privada, vayan a formar, tanto en su conjunto como cada una por separado, un proyecto pedagógico de naturaleza política, lo cual implicaba contribuir de forma decisiva a la renovación del pensamiento y de las Ciencias Sociales a todos los niveles, algo que por fuerza habría de traducirse en la definitiva desmitificación de la imagen de España (pasada, presente y futura) ofrecida por el Régimen, totalmente distorsionada y alejada de la realidad. Como afirmaba Jesús Munárriz, en su prólogo a *Cándido*, de Voltaire (*Ciencia Nueva*, 1967), «(...) explicar lo ignorado, marca forzosamente nuevas formas de conducta hacia el futuro

12. El sugerente concepto «free spaces» procede de la historiografía norteamericana, siendo la obra donde su desarrollo y aplicación ha sido más destacable EVANS, Sara y C. BOYTE, Harry, *Free Spaces: The Sources of Democratic Change in America*, Nueva York, Harper and Row, 1986, si bien su introducción en España corresponde a Sevillano Calero, como demuestran sus artículos: SEVILLANO CALERO, Francisco, «Cultura y disidencia en el franquismo, aspectos historiográficos», *Pasado y Memoria*, n.º 2 (2003), Universidad de Alicante, pp. 307-312 y «Acotaciones a un debate», *Historia del Presente*, n.º 5 (2005), Madrid, UNED.

(...)), frase que parece resumir perfectamente el objetivo último y principal de los editores de vanguardia.

Si aplicamos y extendemos también a las editoriales –con las debidas precauciones– el esquema trazado por Habermas sobre la evolución de la prensa y la contribución de la misma a la formación de una esfera pública de naturaleza política¹³, podemos afirmar que, en los años sesenta, este tipo de editoriales a las que nos estamos refiriendo, habrían entrado en esa segunda fase en la que una empresa de esta categoría abandona su interés meramente crematístico, para primar los intereses culturales y políticos sobre los económicos, con el fin manifiesto de formar un espíritu crítico extensible al mayor número posible de ciudadanos. Como afirma Javier Pradera, estos editores van a considerar al libro mucho más como valor de uso, como bien cultural, que como valor de cambio y bien mercantil¹⁴. Ello va a conllevar por lo general, siguiendo el esquema de Habermas (fácilmente constatable en la práctica), que la gran mayoría de estas empresas fueran ruinosas por definición, o que sus beneficios no fueran mucho más allá de tratar de repetir el ciclo del dinero para seguir publicando, algo no excesivamente difícil si tenemos en cuenta que una editorial puede considerarse genéricamente como una organización que promueve la publicación de libros, por lo que las infraestructuras requeridas para su funcionamiento son mínimas: lo único imprescindible es una financiación adecuada, y ello puede conseguirse por distintos cauces, no necesariamente ligados a la venta y distribución de libros.

Naturalmente, lo primordial es que existiese una demanda previa. Y tenemos datos objetivos para demostrar que, en cierta medida, esa demanda existía. Para empezar, resulta evidente que, donde su influencia va a resultar decididamente más intensa, va a ser en el entorno universitario, en una década marcada a nivel internacional por una incontestable hegemonía cultural del marxismo en casi todos los niveles. Pues bien, en los años sesenta, especialmente a partir de 1962, encontramos en España una Universidad convulsa, contestataria, que va escapando del control de las autoridades, con unos planes de estudio anacrónicos francamente denostados, y en vías de masificación. En cuanto al número de matriculados en centros de enseñanza superior (entre Facultades y Escuelas Técnicas), si en el curso 1960-61 el número de alumnos ascendía a 77.123 (apenas 16.000 más que en 1955-1956), en 1965-66 la cifra habrá alcanzado los 125.876 matriculados. Es decir, el número de alumnos se habrá prácticamente duplicado en tan sólo cuatro años, llegando a triplicarse en 1971-72, con 228.529 matriculados¹⁵. Evidentemente, se trata de un fenómeno íntimamente ligado al desarrollo socioeconómico, por cuanto se estaba produciendo un paulatino ascenso

13. Véase especialmente el capítulo VI de HABERMAS, J, *Historia crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Ediciones G. Gili, 2002, pp. 209-248.

14. PRADERA, Javier, «Apagones en la Galaxia Gutenberg», *Claves de la razón práctica*, n.º 8 (diciembre 1990), Madrid, pp. 75-78.

15. Datos sobre matriculaciones extraídos de FUNDACIÓN FOESSA, *Estudios sociológicos sobre la situación social de España 1975*, Madrid, Editorial Suramérica, 1975.

de las incipientes clases medias a los estudios de nivel superior. En términos relativos, estas cifras pueden parecernos modestas, pero resultan mucho más importantes considerándolas en términos absolutos, teniendo en cuenta además que el número de Universidades y Escuelas Técnicas Superiores durante la década era bastante limitado, lo que significa que gran número de estudiantes se encontraban concentrados en unos pocos núcleos. Además, a partir de 1962, estalla definitivamente el malestar estudiantil gestado durante años. Como decíamos, la Universidad de los años sesenta es extremadamente convulsa, con un movimiento estudiantil organizado e ineluctablemente beligerante contra el Régimen, algo directamente relacionado con el cambio generacional operado en la década, el distanciamiento del régimen de ciertas figuras intelectuales de gran renombre y notable influencia, y la integración en la Universidad de un nuevo profesorado (generalmente no numerario) decididamente progresista.

Otro elemento fundamental dado a mediados de la década, según el esquema de Roger Chartier¹⁶ y otros historiadores de la cultura, lo constituye la introducción, por parte de *Alianza Editorial*, del moderno libro de bolsillo, lo que significaba, por una parte, ir un paso más allá en la popularización de la lectura, al permitir reducir costes sin renunciar por entero a la calidad del libro como objeto, como vehículo y soporte material de transmisión del conocimiento; y por otra parte, el libro de bolsillo contribuiría a modificar en cierto grado las prácticas y hábitos de lectura, al ser fácilmente transportable y permitir su lectura en casi cualquier ámbito y lugar.

En tal coyuntura aparentemente favorable, las editoriales de vanguardia no tardaron en hacer su aparición. Y algunas lo hicieron antes incluso de la promulgación de la Ley de Prensa.

La editorial ZYX, representa uno de los ejemplos más notables de cómo una editorial se convierte en plataforma de lucha contra el régimen, desde unos presupuestos eminentemente religiosos que en ningún momento abandonaría.

Procedente del cristianismo progresista, y con notable repercusión en los círculos estudiantiles, fue creada con la pretensión de popularizar la lectura y contribuir esencialmente a la formación de los trabajadores, en la línea trazada por el Concilio Vaticano II. No en vano, se trataba a grandes rasgos de una variante cultural de la HOAC, compuesta inicialmente por militantes de la misma y de la JOC, y algunos «curas obreros». Su nombre en sí resultaba significativo: compuesto por las tres últimas letras del alfabeto, invertidas (lo contrario al ABC), se hacía referencia a la cita evangélica de «los últimos serán los primeros», y por «últimos» se hacía alusión, evidentemente, a los obreros,

16. Nos referimos sobre todo a la triple vertiente en que, según Chartier esencialmente, es importante afrontar el estudio de un libro desde la Historia de la Cultura: crítica textual, análisis del soporte material que lo contiene, y estudio de las prácticas de lectura condicionadas por la obra, especialmente en CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1996.

a los inmigrantes rurales, a los más desfavorecidos en suma¹⁷. En definitiva, la editorial nacía para ocupar el vacío, nunca ocupado por el régimen, de la formación cultural (y por ende, política) de los trabajadores. En cuanto a los textos publicados por la editorial, los de tipo estrictamente religioso estuvieron prácticamente a la par respecto a otros textos de naturaleza mucho más política y cultural, ideológicamente enfrentados con el franquismo, de tipo marxista, pero también sindicalista e incluso anarquista, todo lo que permitiera, en definitiva, dotar a trabajadores y estudiantes de las armas ideológicas necesarias para la defensa de sus intereses frente a un sistema que los colaboradores de la editorial consideraban claramente injusto, lo que sin duda ocasionará a la editorial no pocos conflictos con el poder, especialmente tras la promulgación de la LPI, momento en que decidieron presentar todos los originales a Depósito, sin pasar por la consulta previa, a pesar de que el MIT nunca consintió su inscripción en el necesario Registro. Esa negativa a pasar por el trámite de la Consulta voluntaria, supuso, por una parte, el Secuestro de cuatro de sus obras, y por otra parte, la aplicación sistemática por parte de las autoridades del Silencio Administrativo a todas sus publicaciones, al menos hasta noviembre de 1968. A partir de ese momento, y alegando precisamente que la editorial carecía de Número de Registro, la editorial fue obligada durante un año a presentar todos los originales a dicha consulta, ordenándose su cierre definitivo en noviembre de 1969, si bien reiniciará inmediatamente su andadura editorial bajo el poco disimulado sello de *Zero/ZYX*.

Otro elemento interesante de *ZYX* es la constitución de su propia red de distribución y ventas, con una organización tal, que permitía hacer llegar sus obras hasta los núcleos de recepción en Europa de emigrantes españoles, para sorpresa de los agentes de la Administración, como prueban, por ejemplo, algunos informes llegados al Ministerio, en los que se hablaba de dicha actividad¹⁸.

De similares orígenes y pretensiones fue editorial *Nova Terra*, ligada a la JOC, con buena parte de su producción bibliográfica publicada en lengua catalana, y entre cuyos integrantes es interesante destacar las figuras de Joseph Verdura y Alfonso C. Comín, que serán expulsados por presiones del Ministerio tras la crisis de 1968-1969¹⁹. Si bien la editorial más trascendente para la difusión y defensa de la cultura catalana y de la publicación de cultura en catalán, va a ser sin duda *Ediciones 62 S.A.*, contando a la vez con una importante línea de publicación en castellano, fundamental, bautizada como «Ediciones Península».

Más interesante para nuestro estudio resulta la editorial *Edicusa* (anagrama de *Cuadernos para el Diálogo S.A.*), fundada en 1965. Nació como extensión de la importante revista del mismo nombre, creada por el ex-ministro Joaquín Ruiz-

17. Según Adelaida Román, colaboradora durante un tiempo de la editorial *ZYX*. Entrevista personal, Madrid, 8-XII-2004.

18. Véase si no el informe «Obras de la editorial *ZYX* de España en Bruselas», de 30/01/1970, en AGA, SC, caja 40985.

19. Sobre *Nova Terra* véase MARÍN, Dolors y RAMÍREZ, Agnès, *Editorial Nova Terra 1958-1978. Un referent*, Barcelona, Editorial Mediterrània, 2004.

Giménez y su equipo de jóvenes colaboradores surgidos del entorno universitario, al socaire también del trascendental Concilio. La reaparición de *Revista de Occidente* y la creación de la opusdeísta *Atlántida* fueron elementos que concedieron cierto reconocimiento internacional a los avances desarrollados por la política aperturística de Manuel Fraga, como lo fue la aparición de *Cuadernos para el Diálogo*²⁰ en 1963, de inspiración democristiana (con claros matices) en origen y afán reformador. Pero muy pronto esta plataforma de vanguardia cultural, de periodicidad mensual y limitada extensión resultó insuficiente para abarcar los amplios fines perseguidos por sus creadores (ni siquiera con la publicación de los números extraordinarios de la revista, de carácter monográfico) lo cual les obligó a crear una segunda plataforma de divulgación que permitiera ofrecer a sus lectores un abanico de obras más amplio que el ofrecido por el círculo ocasional de colaboradores de la revista, permitiendo además tratar temas candentes de la realidad del país con la profundidad crítica adecuada. Naturalmente, existía el problema de la financiación, que fue resuelto mediante la interesante creación de suscripciones, a imagen de la propia revista, a fin de evitar una posible descapitalización de la empresa en caso de que más de una obra fuera secuestrada. La dirección de la nueva empresa recayó sobre Pedro Altares Talavera.

La creación de la editorial fue seguida con interés (y sin duda, con preocupación) desde el Ministerio. Tanto, que el Director General de Información, Carlos Robles Piquer, informó directamente a Fraga de su constitución, y previno a los censores para que extremasen las precauciones²¹, siendo el primer libro presentado a censura previa el famoso *Introducción a la moral social española del siglo XIX*, de José Luis Aranguren, autor, como podemos apreciar, de primer orden.

En cuanto al resto de textos publicados, comenzaron casi exclusivamente con estudios relacionados con cuestiones de tipo nacional, y sólo más tarde empezarán a plantearse más seriamente la publicación (siempre minoritaria) de traducciones. Mención aparte merece su colección de teatro, trascendente y vanguardista, si bien escapa del ámbito de nuestro estudio.

Su dedicación casi exclusiva fue la ensayística, y su colección primera y principal fue «Divulgación Universitaria», de libros de bolsillo, que se fue parcelando a lo largo del tiempo en diversas colecciones, siguiendo un criterio temático.

Entre los ámbitos de las publicaciones pueden destacarse, a grandes rasgos, trabajos sobre Historia Social, Filosofía, Religión, Economía, Sociología, Filoso-

20. De la revista *Cuadernos para el Diálogo* es importante resaltar, entre otros trabajos, la obra de RENAUDET, Isabelle, *Un Parlement de papier. La presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la transition démocratique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003. Aunque más interesante para nosotros ha resultado la tesis de Javier Muñoz Soro, a quien agradecemos desde estas páginas su confianza al habernos facilitado un ejemplar de la misma poco después de su lectura. Dicha tesis ha dado como fruto la obra publicada recientemente, MUÑOZ SORO, Javier, *Cuadernos para el Diálogo (1963-1976). Una historia cultural del segundo franquismo*, Madrid, Marcial Pons, 2005.

21. Como puede apreciarse en la correspondencia incluida en AGA, SC, expediente 4415-65.

fía del Derecho, Política Internacional, Pedagogía,... destinados, como venimos diciendo, a una renovación del pensamiento y de las Ciencias Sociales, pero con un trasfondo de crítica hacia la dictadura muy importante, siempre sin dejar de plantear, al mismo tiempo, alternativas viables a las establecidas, no sólo en el orden político, sino también económico, cultural y social, apuntando tempranamente en una dirección de línea democrática y socializante. Así por ejemplo, la obra *El Federalismo Español*, de Gumersindo Trujillo (1967), no sólo destacaba por ser pionera en un tema fuertemente prohibido durante dos décadas, ni por la metodología aplicada, si no por apuntar además, de forma explícita, las bases de un hipotético proyecto descentralizador para la llegada de la democracia, cuando afirmaba el autor: «(...) ¿Hay algo en la trayectoria histórica de nuestro federalismo que permita creer que, en un eventual ciclo democrático futuro, propenderá nuestro país a la adopción de esquemas federales? (...)»²². A pesar de lo cual, los censores lo consideraron como «(...) Libro de muy limitados lectores, tanto por el tema, como por la calidad del mismo (...)» aunque se acabó optando por el Silencio Administrativo²³.

Otro elemento a destacar de *Edicusa* va a ser su maestría en el empleo de la «escritura entre líneas», de la que hemos hablado (no en vano parte de su consejo de redacción era especialista en derecho jurídico), y que les va a permitir un nivel de crítica encubierta que el poder no tendrá más remedio que tolerar como un mal menor, pues también es cierto que la estrategia del criptolenguaje confería una complejidad de lectura que convertía por fuerza las publicaciones en «libros para minorías». Lo cual no quiere decir que no se dieran conflictos con el MIT, que sí los hubo y de forma numerosa²⁴. Especialmente cuando, desde las páginas de la revista se anunció, con motivo de la promulgación de la LPI, que todas las publicaciones pasarían directamente a Depósito, prescindiendo del trámite de Consulta Voluntaria, algo que sin duda llenó de preocupación a los funcionarios del Ministerio²⁵. Así, uno de los principales conflictos lo constituyó la obra *Estado de Derecho y Sociedad Democrática*, de Elías Díaz (1966), previamente publicada sin problemas en forma de artículos en la *Revista Española de Estudios Políticos*. Todo el mundo entendió que el libro contenía una crítica encubierta hacia el Régimen, empezando por el propio Fraga, quien ordenó rápidamente su secuestro y la apertura de un doble expediente, administrativo (por supuestas irregularidades en el pie de imprenta y en la difusión de la obra) y judicial. Sin embargo, a nivel formal no se mencionaba el caso español en ningún momento, y por tanto no se había violado el artículo 2.º de la LPI,

22. Afirmaciones como ésta pueden leerse no sólo en el prólogo, si no también en las solapas de la obra.

23. AGA, SC, expediente 4249-67.

24. Sin ir más lejos, el segundo de los originales presentados a censura previa, una obra colectiva titulada *El trabajo*, fue denegada sin contemplaciones, lo cual obligaría a la editorial a extremar al máximo sus precauciones. AGA, SC, expediente 4450-65.

25. Véase el EDITORIAL, «Con censura o sin ella», *Cuadernos para el Diálogo*, n.º 30 (1966), Madrid, pp. 1-3.

motivo por el cual el TOP sobreseyó el caso²⁶. La estrategia había salido bien, Fraga había caído en su propia trampa, se había fijado más en el contenido que en las formas, el MIT había sufrido un duro golpe frente a la opinión pública²⁷, y el suceso había proporcionado una cobertura mediática y una publicidad a la obra que la editorial nunca hubiera soñado. De ahí que fueran capaces de publicar obras como *Una democracia para España*, de Modesto Espinar (1967), pues si los informes de los censores apuntaban a la necesidad de su secuestro, la experiencia reciente del libro de Elías Díaz aconsejó a Robles Piquer a dejar circular los 5.000 ejemplares de la edición bajo Silencio Administrativo, tras un minucioso examen personal del libro realizado por el propio Ministro²⁸.

Una de las principales pruebas del nivel de crítica alcanzado por la editorial lo constituye un hecho significativo: cuando en 1972 se presente a depósito el catálogo completo de *Edicusa*, los censores se verán obligados a comprobar en sus ficheros si muchos de los libros estaban en realidad autorizados a circular legalmente²⁹.

Pero si hemos de hablar de una editorial realmente innovadora, es necesario referirnos a *Ciencia Nueva*, editorial pionera en cuanto a publicación de libros de corte marcadamente político e ideología disidente con los postulados tradicionales del Régimen³⁰. Verdadero símbolo del cambio generacional característico de la época, ejercerá una notable influencia en la recuperación de las armas ideológicas y políticas anteriores a la Guerra Civil, y supondrá la creación de una plataforma para la difusión de las ideas más vanguardistas procedentes de dentro y fuera de nuestras fronteras. Todo lo que permitiera, en definitiva, socavar los cimientos del régimen franquista. Fue una editorial modesta, artesanal, podríamos decir, de «humildes orígenes», pero muy dinámica, capaz de aprovechar la convulsa coyuntura del momento. Sería fundada en Madrid por un grupo de doce jóvenes universitarios, estudiantes de Filosofía y Letras en su mayoría, militando algunos de ellos en el PCE. De modo que ahí tenemos una primera novedad frente a las anteriores: el partir de una situación de clandesti-

26. Puede verse un profundo estudio de la obra en BAÑULS SOTO, Fernando, *La reconstrucción de la razón. Elías Díaz, entre la ética y la política*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004, pp. 175-207, si bien resulta fundamental el correspondiente expediente de censura, en AGA, SC, 6996-66.

27. Para conocer el alcance del golpe, basta con examinar la carta remitida por el Jefe del Servicio de Orientación Bibliográfica al Director General de Información, donde se decía, entre otras cosas: «La lectura de las notas remitidas por la Fiscalía del Tribunal Supremo, explicativas del sobreseimiento del sumario (...) produce primero perplejidad y luego indignación. (...) ¿Qué se pretende con esta peregrina jurisprudencia? ¿Qué una Ley (...) a la que con tanto esfuerzo se ha llegado, quede desprestigiada o desvirtuada a los pocos meses de su entrada en vigor? (...) La libertad de expresión sólo podrá seguir adelante por un cauce ordenado, estimulante y constructivo, si las infracciones son desde el principio severamente castigadas. (...) Tal vez esta sorpresa y preocupación debieran ser conocidas por el pleno del Consejo de Ministros» (28-XI-1966), en AGA, SC, expediente 60-67.

28. AGA, SC, expediente 7811-67.

29. AGA, SC, expediente 6743-72.

30. Puede verse una panorámica general de las actividades de esta editorial, realizada por el autor de estas páginas en ROJAS CLAROS, Francisco, «Ciencia Nueva, una editorial para los nuevos tiempos», *Historia del Presente*, n.º 5 (2005), Madrid, UNED.

nidad. Como afirma el propio Jesús Munárriz, personaje sobre el cual recayó la dirección de la empresa, «*Ciencia Nueva fue un intento de abrir brecha, incordiar al régimen, hacer lo que no se podía hacer, ensanchar las grietas que veíamos que existían y ver si podíamos reformar y forzar un poco la cosa. Y supongo que algo hicimos*»³¹.

La principal orientación de *Ciencia Nueva*, plasmada en su célebre colección homónima, estuvo en la introducción en nuestro país de las principales aportaciones del marxismo en el plano internacional, en especial las del heterogéneo grupo conocido como «los marxistas ingleses de los años treinta», a los que se sumaba el pensamiento de Ernst Bloch, del italiano Galvano della Volpe, de Paul M. Sweezy, de Althusser, de Ernst Fischer,... Un total de 23 títulos cuya repercusión fue muy profunda en determinados círculos intelectuales, si bien el proyecto quedó muy sesgado e incompleto, a consecuencia de la actuación ministerial. No se pudo publicar nada de autores como Christopher Hill, John Eaton, Marcuse o John Reed, por sólo poner algunos ejemplos. A decir verdad, a grandes rasgos sólo pudo publicarse lo más abstruso o genérico de los autores citados, aquello que, a juicio de los censores, fuera de más difícil comprensión.

El segundo de los frentes estuvo centrado en la divulgación de la ensayística de producción autóctona, recogida en la colección «Los complementarios», dirigida por Jaime Ballesteros, figura clave del PCE en la Universidad, quien organizaría la colección como plasmación práctica de la doctrina de la reconciliación nacional, propuesta por el partido. Naturalmente, también aquí encontramos obras de envergadura, de autores básicos, como Manuel Sacristán, Rafael Pérez de la Dehesa, Valeriano Bozal, Manuel Ballester, Roberto Mesa, Joan Fuster, Gustavo Bueno, César Santos Fontela, José Ramón Recalde y Juan Antonio Lacomba, entre otros, sin olvidarnos de Max Aub y su obra *Pruebas* (1967), única conexión de la editorial con el exilio.

Otro de los mayores logros de *Ciencia Nueva* vendría de la mano de la colección «Los Clásicos», de singular transcendencia. Se trataba de recuperar textos proscritos desde al menos 1939, cuyo nexo común estaba en la crítica del autor a los problemas de su tiempo. Aquí se publicó el lado más político de Flórez Estrada, de Larra, de León de Arroyal, de Diderot o de Voltaire. Incluso textos del revolucionario Robespierre hallaron su espacio dentro de la colección, siempre prologados por jóvenes expertos en la materia. Y aquí figurarían, por supuesto, obras fundamentales de Marx y Engels, como fueron *Formaciones económicas precapitalistas*, *Las luchas de clases en Francia*, el famoso *Anti-Düring* y *Sobre arte y literatura*³². Como también *Pensamiento social*, de Pi i Margall (1969), uno de

31. Entrevista personal con Jesús María Munárriz Peralta, Madrid, 16/6/03.

32. Para conocer el alcance y la difusión de las obras marxistas en España, desde sus inicios hasta el final de la Guerra Civil, resultan de especial importancia los trabajos de Pedro Ribas, en especial RIBAS, Pedro, *La introducción del marxismo en España (1869-1939)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1981, y *Aproximación a la Historia del Marxismo Español (1869-1939)*, Madrid, Ediciones Eymion, 1990.

los primeros textos recuperados del –aún hoy– polémico pensador, junto a *Las Nacionalidades* (*Edicusa*, 1968).

Otra de las colecciones fue la efímera «Las luchas de nuestros días», dirigida por Roberto Mesa, y orientada a revelar las realidades del tercer mundo y los problemas derivados por descolonización del mismo, esencialmente, con especial atención a lo acontecido durante la guerra del Vietnam. Pero no gozó de demasiado éxito, y sólo fue posible publicar tres títulos en la misma antes del cierre.

Pero sin duda, la colección que más roces generaría con la Administración fue «Cuadernos Ciencia Nueva», planteada inicialmente como «Cuadernos del Club de Amigos de la Unesco». Constaba de pequeños libritos de muy bajo precio y temas muy diversos y polémicos, entre los que destaca el *Diario de Bolivia*, de Ernesto Guevara, *Los bakuninistas en acción*, de Engels, y *La alienación de la mujer*, de Castilla del Pino, entre otros quince títulos.

Naturalmente, en todas las colecciones en general³³ se echan de menos algunos autores. A decir verdad, examinando a fondo el catálogo de publicaciones, podría argumentarse incluso que no todos los títulos publicados fueron por fuerza los más representativos de cada autor. Pero es que sólo consultando de forma sistemática los títulos denegados, podemos apreciar la magnitud de los logros. Se puede considerar por tanto el catálogo de la editorial como «los límites de lo editable», al menos en cuanto a la estrategia planeada, que no era otra que presentar a consulta voluntaria el mayor número posible de títulos, con la esperanza de que algunos lograsen pasar la criba censorial. Una estrategia que venía dada por la situación de precariedad financiera endémica en la que se veía sumida la editorial desde su fundación, paliada en parte con la apertura constante de la sociedad al ingreso de nuevos socios con sus aportaciones (entre los que se contaría la propia *Edicusa*). En tal coyuntura, un único Secuestro hubiera resultado fatal.

De modo que, de un total aproximado de 200 títulos presentados a consulta voluntaria (sin contar obras de poesía) desde 1965 hasta su segundo y definitivo cierre en 1970, encontramos nada menos que 46 denegaciones, como también descubrimos que 34 de las obras publicadas sufrieron mutilaciones de diversa consideración.

De ahí que, para realizar una panorámica completa del mundo editorial de vanguardia, sea indispensable analizar no sólo la producción bibliográfica de las editoriales, sino también qué obras no se pudieron publicar –bien por denegación o por secuestro–, como también es preciso conocer qué obras sufrieron mutilación, en qué grado, y el porqué de todo ello. Sólo así podrán comprenderse las dificultades, y valorarse los logros.

33. Hubo una sexta colección, anterior, que no viene al caso desarrollar, cuando la editorial pasó a hacerse cargo de «EL BARDO» Creada por José Batlló, esta serie constituyó una de las colecciones de poesía más prestigiosas de su tiempo, y fue pasando por diversas editoriales a lo largo de toda la década. Sobre las dificultades que tuvo *Ciencia Nueva* para la publicación de sus obras, véase ABELLÁN, Manuel Luis, *Censura y creación literaria...*, pp. 226-227.

Por otra parte, es digno de señalar la creación de una editorial como *Seminarios y Ediciones S.A. (SESA)*, fundada en origen como tapadera del «Comité Español del Congreso para la Libertad de la Cultura»³⁴, una organización clandestina de naturaleza política, cultural y pedagógica, integrada en su mayor parte por intelectuales de gran parte del espectro político de la disidencia, siendo algunos de ellos editores o colaboradores de otras editoriales a las que estamos haciendo mención.

Vista una panorámica general del mundo editorial de los sesenta en sus inicios, hemos constatado dos tipos de estrategias a modo de ejemplo con las que se trataron de superar las restricciones ministeriales. Estrategias que podríamos denominar como «consulta voluntaria masiva» y de «depósito directo». La primera, como hemos visto, consistiría en la presentación a consulta voluntaria de gran cantidad de obras, con la esperanza que algunas sorteasen el dispositivo censorial, pero sin dejar de utilizar en las negociaciones con los censores las obras denegadas como moneda de cambio para la publicación de otros textos considerados menos combativos. Fue la estrategia seguida eminentemente por *Ciencia Nueva*, e implicaba necesariamente asumir la mutilación o modificación de algunos textos que, de otra forma, jamás hubieran visto la luz cuando lo hicieron. La otra estrategia, fue presentar directamente a depósito todas las obras sin excepción, considerando cada denuncia y secuestro como fórmula para llamar la atención y debilitar la credibilidad de la Administración. Naturalmente, esta segunda estrategia implicaba que el verdadero contenido de la obra estuviera suficientemente camuflado, escrito entre líneas, y fue seguido principalmente por *Edicusa*, pero también por otras como *ZYX* y *Nova Terra*, pese a no disponer ninguna de ellas del número de registro, lo que les acabará acarreado serios problemas con la Administración al término de la década, como veremos. Pero lo esencial es que esta segunda estrategia se valía directa o indirectamente de la cobertura mediática de la prensa escrita, a cuya evolución, repetimos, estuvo fuertemente vinculada la propia evolución del mundo editorial de vanguardia.

Dicha vinculación entre prensa escrita y mundo editorial de vanguardia, aparece plasmada en varios elementos. En primer lugar, muchos de los libros que se publiquen estarán integrados por artículos publicados anteriormente en prensa escrita. En segundo lugar, por la labor tutelar y publicitaria desempeñada por ciertas revistas y periódicos, con la publicación de reseñas y resúmenes, clarificadoras y bien elaboradas, de obras recién publicadas. Y en tercer lugar, como decimos, por la cobertura mediática dada a los conflictos de autores y editoriales con la Administración, en prensa de todo signo político. Y es que, como afirma José Ángel Ezcurra, el régimen toleraba las noticias relacionadas con secuestros y denuncias de obras, siempre y cuando se limitasen estricta-

34. De ello habla José María Castellet en su obra *Los escenarios de la memoria*, Barcelona, Anagrama, 1988, pp. 174 y 193-194, si bien hay una descripción más completa en MANGINI, Shirley, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 177-180.

mente a la noticia objetiva, y sin que en ningún momento se incluyese juicio de valor alguno³⁵.

EL BOOM EDITORIAL DE 1968 Y «EL TECHO DE LO EDITABLE»³⁶

Año de especial significación, punto de inflexión de la década a nivel mundial, la cantidad de obras publicadas a lo largo de 1968 fue notable. Como importante fue también la proliferación de editoriales «conflictivas» desde el punto de vista del poder. Además, el interés por las obras de naturaleza crítica con la realidad de su tiempo había aumentado. Las posturas se radicalizan.

De inspiración democristiana encontramos la editorial *Guadiana S.A.*, dirigida por Ignacio Camuñas Solís, y de la cual formó parte Ruiz-Giménez. Fue una editorial de suma importancia, un poco más tardía que *Edicusa* —inicia sus actividades en abril de 1968—, y entre sus numerosos aciertos cabe destacar los anuarios de *España en Perspectiva*, sumamente polémicos, como demuestra el hecho de que los de 1970 y 1971 resultaron secuestrados por el Ministerio. Se trataba de textos colectivos que podríamos considerar en cierto modo (aunque con cierta prudencia) como uno de los precedentes del moderno libro político de opinión, que se generalizará sobre todo a partir del primer Gobierno de la Monarquía.

Siguiendo la trayectoria de *Ciencia Nueva* hubo al menos dos editoriales más, la también madrileña *Ediciones Halcón S.A.* y *Equipo Editorial S.A.*, de San Sebastián, nacidas en mitad del *boom* editorial de 1968. Se trataba de pequeñas empresas de tipo familiar, dedicadas a la publicación casi exclusiva de textos de naturaleza marxista. Según se puede comprobar por la dinámica de sus gestiones en el Ministerio, su objetivo era llegar más allá de *Ciencia Nueva*, publicando aquellos títulos que la influyente editorial no había conseguido sacar adelante, al ser tachados por los censores como extremadamente conflictivos. La baza con que estas editoriales contaban fue la de llegar a ser inscritas en el Registro de Empresas Editoriales, algo que consiguieron presentando un plan editorial lo más ambiguo posible³⁷. En realidad, apenas lograron sacar al mercado una docena de títulos cada una. Sin embargo, a ellas se debe principalmente la recuperación (con grandes dificultades) de ciertos textos de Marx y Engels, de suma importancia. Nos estamos refiriendo a *Temas militares*, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, *Del socialismo utópico al socialismo científico*, *Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, de Engels, así como *Trabajo asalariado y capital*, *Salario, precio y ganancia*, y *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, de Marx, si bien una de sus mejores contribuciones fue la edición de *Das Kapital*, resumida por Gabriel Deville, que tanta repercusión había tenido en España antes de la dictadura.

35. Entrevista personal con José Ángel Ezcurra, Madrid, 03-XII-2004.

36. Expresión tomada del «Informe sobre la producción editorial española», AGA, SC, caja 587, 23-I-1969.

37. La presentación de un plan editorial ambiguo, podemos considerarlo obviamente como una estrategia más en la lucha contra las restricciones ministeriales a las ya citadas.

Más curioso incluso resultó el caso de *Editorial Ricardo Aguilera*, editorial especializada en libros de ajedrez, que a partir de 1968 decidirá enriquecer su catálogo con obras de Marx y Engels, aportando esencialmente al catálogo de los vistos hasta ahora la *Crítica del Programa de Gotha*, de Marx. Por otra parte, resulta interesante resaltar su infructuoso intento de publicar *El Manifiesto del Partido Comunista*, bajo el título *Un fantasma recorre Europa*, despertando con ello reacciones negativas y recelos en el Ministerio.

No obstante, al margen de estas editoriales que podríamos considerar «menores», es preciso destacar la inestimable aportación de la editorial barcelonesa *Ariel S.A.* y su colección clave «Ariel Quincenal», formada por libros económicos de bolsillo. Esta nueva colección, nacía a nuestro juicio de dos interesantes precedentes en los que la figura de Manuel Sacristán resulta esencial. Por un lado, algunas colecciones anteriores de la propia Ariel, tales como «Zetein», «Nuestro siglo por dentro» o «Demos»³⁸, y por otro, del proyecto frustrado de constitución de una filial catalana de *Ciencia Nueva*, conocido como *Ciència Nova*. De tal forma que «Ariel Quincenal», nacida a mediados de 1968, va a saber aprovechar muy bien la experiencia acumulada durante décadas en materia de edición crítica, y va a lograr combinar, con gran maestría, la línea de traducciones de vanguardia de la citada *Ciencia Nueva* con los estudios plurales, profundos y críticos a la manera de *Edicusa*, siguiendo la línea tradicional de orientación hacia el ámbito universitario, que siempre fue propia de Ariel.

De forma paralela aunque algo más tarde se planteó la posibilidad de la fundación en España de otra editorial que vendría a enriquecer el panorama cultural de finales de la década. Nos estamos refiriendo a la filial española de la editorial *Siglo XXI*, bajo el sello de *Siglo XXI de España Editores*. Es importante remarcar que los libros de *Siglo XXI* de México eran conocidos en España, pero su importación encarecía el producto, y por otra parte, no siempre resultaban homologables las realidades de España y Latinoamérica. Establecer una filial en España permitiría por tanto abaratar costes, haciendo los textos asequibles a mayor número de personas. No obstante, y dada su línea eminentemente marxista, su fundación en España no iba a estar exenta de problemas. Tanto Fraga como Robles Piquer conocían la trayectoria de la editorial y los potenciales peligros que entrañaba permitir que se estableciera en España, pero también estaban convencidos de las ventajas que reportaría de cara a reforzar la imagen aperturista de su política, tanto a nivel interior como, sobre todo, hacia el exterior. De modo que el asunto se resolvió al margen de la Ley, mediante una especie de «pacto entre caballeros», por el cual Orfila se comprometía bajo juramento a que todas las publicaciones pasaran necesariamente por consulta

38. Responsable esta última, entre otras cosas, de la publicación en 1960 de un libro como *Revolución en España*, recopilatorio de textos de Marx y Engels, y en cuyo prólogo Manuel Sacristán manifestaba nada menos que dichos artículos hacían referencia a un período histórico «(...) más alejado en los calendarios que en el tiempo social del país».

voluntaria³⁹. La repercusión de esta editorial fue enorme, siendo además nexo de unión entre España y el mundo latinoamericano. Por otra parte, contaba con una ventaja adicional frente a otras editoriales de su tiempo: las obras que no contasen finalmente con la aprobación de la censura, podrían dedicarse a la exportación como un recurso viable. Según José Ramón Recalde, uno de los fundadores junto a otros como Javier Pradera, Javier Abásolo y Faustino Lastra, el proyecto contribuyó a la renovación del pensamiento político, sociológico e histórico de nuestro país⁴⁰.

Pero conviene que nos detengamos en el famoso «boom» editorial de 1968, paradójico punto de partida de una importante crisis en el mundo editorial, de naturaleza eminentemente política. La dinámica de las publicaciones había funcionado relativamente bien hasta entonces, a pesar de las restricciones, de las denuncias y las continuas denegaciones. Sin embargo, a lo largo de este año de tan especial significación a nivel internacional, el régimen impondrá una serie de prohibiciones de tipo «coyuntural», sobre diversos temas, como fueron esencialmente la «literatura marxista de inspiración castrista», el Mayo del 68 francés, la matanza de Tlatelolco, en México 68, la Teología de la Liberación, la descolonización de Guinea, y la Checoslovaquia de Dubcek. De ese modo, todas las obras que versaron sobre estos asuntos, fueron sistemáticamente denegadas, y, llegado el caso, secuestradas y denunciadas al TOP de forma automática.

De ahí que, mientras las editoriales de vanguardia crecían en número y se multiplicaban las publicaciones de naturaleza crítica, tanto en títulos como en ejemplares por tirada, el régimen intensificaba sus intentos por estrechar su control.

Desde el Ministerio comenzaron los cierres administrativos de editoriales. El primer cierre del que tenemos noticias es el de la barcelonesa *Edición de Materiales S.A. (Edima)*, a la que se le denegó el permiso para seguir publicando por haber vencido el plazo para su inscripción en el Registro⁴¹. Idéntica resolución fue dictada contra *ZYX* y *Nova Terra*. Como vemos, el Ministerio comenzaba a recurrir a estrategias extralegales para tratar de recuperar las riendas de una situación que los sectores más duros comenzaban a considerar fuera de control. Baste recordar cómo, desde el extremo más a la derecha del espectro político, la revista *Fuerza Nueva*, hacía eco de las denuncias de los elementos más reaccionarios del régimen franquista: «*En los escaparates de las librerías (...), y sin necesidad de penetrar en ellas ni de examinar catálogo alguno, he quedado sorprendido*

39. Todo ello figura en la correspondencia mantenida entre Carlos Robles Piquer con Fraga y el propio Orfila, en AGA, SC, caja 48798, 4-9-XI-1969.

40. RECALDE, José Ramón, *Fe de Vida*, Barcelona, Tusquets Editores, 2004, p. 211.

41. Una orden de 23 de abril de 1968, dirigido a EDIMA de Barcelona, firmada por Robles Piquer decía lo siguiente: «*Comunico a Vd. que no puede accederse a la tramitación del depósito de la obra (...) ya que esta editorial carece de capacidad legal para ejercer nuevas actividades hasta tanto quede formalizada su inscripción en el Registro de Empresas Editoriales, considerándose, a todos los efectos, clandestina e ilegal la difusión de las citadas obras, todos cuyos ejemplares deben quedar constituidos en depósito en sus propios locales y bajo su responsabilidad*», en AGA, SC, expediente 4895-68.

*al ver que se están editando y vendiendo en España libros comunistas y socialistas y otros que, en plan reportaje, no son otra cosa que una propaganda «velada» de tales pestilentes doctrinas (...)*⁴². No en vano, la identificación del libro progresista como elemento que socavaba los cimientos de la dictadura, va a ser una constante desde entonces, motivo por el cual comenzarán a darse actos de terrorismo contra editoriales y librerías de pensamiento disidente, agudizados sobre todo a partir de los primeros setenta⁴³.

DEL ESTADO DE EXCEPCIÓN DE 1969 A LA ÉPOCA DE SÁNCHEZ BELLA

Es evidente que lo que para Fraga constituía un claro avance, para los sectores más inmovilistas y reaccionarios resultaba una afrenta intolerable. El año 1969 comenzó con un feroz estado de excepción en todo el territorio nacional, cuyos efectos fueron devastadores, especialmente en el ámbito intelectual. Lo más llamativo lo constituyó el cierre de cuatro editoriales citadas: *Equipo Editorial de San Sebastián*, *Ricardo Aguilera*, *Halcón* y *Ciencia Nueva*. Las tres primeras lo fueron bajo la excusa de incumplir el plan editorial declarado, y *Ciencia Nueva*, por carecer del número de registro. La noticia trascendió nuestras fronteras, y nos interesa destacar la versión dada por *Le Monde* de París, en el que se afirmaba el temor de que el cierre se extendiese a *Edicusa*, *ZYX*, y a la también cristiana *Nova Terra*, a la vez que se comentaba la hipótesis –aún no confirmada por nosotros– que dicho cierre fue una imposición del núcleo duro del régimen para levantar el estado de excepción antes de los tres meses previstos⁴⁴. La política de Fraga se presentaba así, tanto en el interior como exterior, como brutalmente represiva.

ZYX fue asfixiada mediante el empleo sistemático del recurso a la denegación, viéndose obligada a cerrar sus puertas poco después, mientras que *Edicusa* era obligada a practicar consulta voluntaria para todas sus obras, al tiempo que varios de sus colaboradores eran detenidos y temporalmente deportados. Por otra parte, *Nova Terra* fue obligada por la Administración a expulsar a dos de sus integrantes más comprometidos, como eran Josep Verdura y Alfonso C. Comín.

Al mismo tiempo, se ordenó la retirada de la circulación de 30 libros de corte progresista⁴⁵, y aunque sólo 7 fueron finalmente denunciados a los tribunales, parecía que el mundo cultural iba a tardar en recuperarse.

Por si fuera poco, el «affaire» Matesa será la excusa perfecta para la destitución de Fraga y el nombramiento de Alfredo Sánchez Bella como nuevo minis-

42. Sobre todo a partir del estado de excepción de 1969, era frecuente que la sección «Cartas al Director» contuviese denuncias de este tipo, de supuestos ciudadanos anónimos. Ésta procede de *Fuerza Nueva*, n.º 111, 22-II-1969.

43. Resulta esclarecedor en este sentido el artículo de MARTÍ GÓMEZ, José, «Libreros españoles: 66 atentados a cuestas», *Cuadernos para el Diálogo*, 3-9-IV-1976.

44. Según *Le Monde*, París, 28-III-1969.

45. La lista completa de libros retirados puede verse por ejemplo en CISQUELLA, Georgina, *Obra citada*, pp. 79-81.

tro del MIT, miembro de la ACNP, pero también verdadero adalid de la política dura de Carrero Blanco. El nuevo Ministro trabajará codo con codo con el fiscal del Tribunal Supremo, Fernando Herrera Tejedor, en un intento de llevar a cabo una política de feroz retroceso, estudiando incluso la posibilidad de prohibir obras que ya hubieran sido aprobadas con anterioridad. Sin embargo, la LPI resistió la maniobra reaccionaria e inmovilista. La inquietante conclusión de ese estudio fue que algo así sólo podría hacerse mediante un estado de excepción permanente⁴⁶, cuyo precio político sería evidentemente demasiado alto.

Edicusa resistió a duras penas la crisis, pero logró conseguir, por un lado, el ansiado número de registro en julio de 1970, con el que obtenía reconocimiento legal, y por otra parte, pasó a formar parte integrante del «Grupo de Enlace de Distribuciones» ese mismo año, con lo que lograba extender territorialmente su radio de divulgación; *ZYX* renació bajo el poco disimulado sello de *Zero/ZYX*⁴⁷; *Ricardo Aguilera* pudo seguir editando, aunque en principio sólo sus habituales libros de ajedrez; *Ciencia Nueva* logró publicar sus últimos títulos, sin lograr evitar sufrir un segundo y definitivo cierre administrativo en 1970.

De esa forma, tras un breve paréntesis muy crítico, la vida cultural del país volvió de nuevo a la relativa normalidad, con fuerzas renovadas y un radicalismo más acusado, y otras editoriales vinieron a llenar el hueco dejado por las que perecieron.

Desde su llegada al poder, Sánchez Bella se dedicó a sondear el pulso de la sociedad a través de los informes de la Oficina de Enlace, topándose con una realidad realmente desoladora para el búnker franquista⁴⁸: la batalla por la cultura parecía, más que nunca, definitivamente perdida para el franquismo, si bien la postura del régimen sería extremadamente beligerante hasta el último momento.

De hecho, el informe que Carrero Blanco iba a presentar ante el Consejo de Ministros el día en que fue asesinado, decía así: «Máxima propaganda de nuestra ideología y prohibición absoluta de toda propaganda de las ideologías contrarias»⁴⁹. Con su muerte, ya no habrá vuelta atrás. Y aunque la censura y la represión cultural se mantuvieron hasta al menos 1979, es evidente que el cambio cultural era ya irreversible.

CONCLUSIONES

Las importantes transformaciones socioeconómicas ocurridas en España crearon un caldo de cultivo esencial para la formación de una serie de platafor-

46. Todo ello, según «Nota sobre las posibles medidas para impedir la circulación de determinadas publicaciones unitarias», AGA, SC, caja 49093, s/f.

47. Caso similar al experimentado más tarde por la editorial *Estela*, cerrada administrativamente en mayo de 1971, y que sin embargo pudo seguir editando bajo el sello de *Laia*.

48. Véase el apéndice documental de YSÀS, Pere, *Disidencia y subversión*, Barcelona, Crítica, 2004, sobre todo el informe «Tendencias conflictivas en cultura popular», de 1972.

49. Según TUSELL, Javier, *Carrero: la eminencia gris del régimen de Franco*, Madrid, Temas de Hoy, 1993, p. 430.

mas de difusión cultural y política acorde con la nueva realidad del país. Bastó el inicio de un tímido proceso de apertura (más aparente que real) para desencadenar un proceso imparable de cambio cultural. Resulta más que evidente que las reformas impulsadas por Fraga durante los años 60 nunca tuvieron por objetivo establecer una apertura mínimamente real del sistema. Sus medidas, tanto legales como «extralegales» estuvieron siempre encaminadas a ser forma de control sobre la oposición interior y exterior, ofreciendo a su vez una pretendida imagen aperturista del régimen, en la que, precisamente la publicación de ciertas obras de naturaleza cultural y política, jugaría un papel esencial.

Sin embargo, los resultados de ese proceso saltan a la vista: habrá una importante difusión de una serie de obras de naturaleza cultural, social y política de importancia fundamental, entre unos sectores mucho más amplios de la sociedad de los que el régimen tenía previsto, en una fase claramente ascendente de reivindicaciones estudiantiles y obreras. Las librerías (las librerías «progresistas») se llenaron de títulos hasta entonces impensables: basta con echar un vistazo a los catálogos de estas editoriales de vanguardia, con importantes obras publicadas en sucesivas ediciones y de cuantiosa tirada (de entre 3.000 y 15.000 ejemplares como media). Obras de autores de primera fila internacional y calidad incuestionable, obras, en suma, destinadas a facilitar al ciudadano la reflexión crítica sobre la realidad, sin caer en simples proselitismos.

La LPI de 1966, contribuyó a ello. Es indudable, pero sólo colateralmente, siendo el Ministerio de Información y Turismo el primero dispuesto a vulnerar su propia Ley. Ahora bien, si como afirma el profesor Glicerio Sánchez Recio, la percepción del cambio puede suponer en sí mismo un factor de impulso al cambio en sí⁵⁰, la LPI y sus prolegómenos permitió, a ciertos elementos de la sociedad, percibir las posibilidades reales de cambio en que se podría materializar la nueva realidad jurídica. Hablamos, fundamentalmente, de círculos próximos a la Universidad, y también de algunos de los sectores próximos a la Iglesia, más progresistas.

La vanguardia del proceso estuvo integrada por editoriales de nuevo cuño, en las que primaba el objetivo político y cultural frente al económico, integradas fundamentalmente a partir de colaboradores voluntarios, siendo ésta una de las razones principales de su fuerza (aunque también, por otra parte, de su debilidad).

De esa forma, estas editoriales, lejos de plegarse a la voluntad del sistema, pero sin salirse nunca de los cauces legales, plantaron cara al poder y se negaron a colaborar, a pesar de los anunciados riesgos. Frente a lo cual, el poder, que sólo contaba con el papel disuasorio de las medidas administrativas y judiciales, no tuvo más armas en definitiva que el empleo de medidas extralegales, y la burda represión, con un coste político cada vez más difícil de soportar. El proceso, no obstante, sería largo, con evidentes luces y sombras, y los frutos no serían

50. SÁNCHEZ RECIO, Glicerio, «La percepción de los cambios en los años 60», *Studia Histórica. Historia Contemporánea*, n.º 21 (2003), Universidad de Salamanca, pp. 213-229.

recogidos hasta fechas relativamente tardías. Así por ejemplo, los textos de Marx y Engels no verían la luz de forma sistemática hasta mediados de 1967 en adelante.

No se puede entender por tanto el cambio cultural experimentado durante los años 60, sin tener en cuenta el enorme esfuerzo de estas editoriales y, lógicamente, de los personajes que las impulsaron, cuya procedencia política e ideológica podía ser dispar, pero no así sus objetivos: socavar los cimientos del régimen.

Es cierto que algunas de estas editoriales fueron cerradas por la Administración al término de la década, pero no antes de que abriesen una trayectoria que se mostrará imparable a lo largo de la década siguiente.

Como afirma Pedro Altares, «*la cultura fue el Caballo de Troya de la lucha contra el Régimen*»⁵¹.

51. Entrevista personal con Pedro Altares Talavera, Madrid, 28-IX-2005; véase también MORET, Xabier, *op. cit.*, p. 295.

- a) Para disponer los planes de fabricación acuñación y puesta en circulación de la moneda objeto de la presente Ley.
b) Para dictar las medidas necesarias para la ejecución de la presente Ley.

Dada en el Palacio de El Pardo a dieciocho de marzo de mil novecientos sesenta y seis.

FRANCISCO FRANCO

LEY 13/1966, de 18 de marzo, por la que se modifica la redacción del artículo 43 de la Ley de Ordenación Bancaria de 31 de diciembre de 1946.

El artículo cuarenta y tres de la Ley de Ordenación Bancaria de treinta y uno de diciembre de mil novecientos cuarenta y seis atribuye al Ministro de Hacienda, previo informe del Consejo Superior Bancario, la facultad de señalar el tipo máximo de interés abonable a las cuentas corrientes, imposiciones y demás operaciones similares y fijar asimismo los de interés y comisiones mínimos en las operaciones activas y las condiciones de su aplicación; con ello se pretende sobre todo regular la competencia entre los distintos Bancos, estableciendo unas normas dentro de las cuales aquélla debe discurrir. Sin embargo, conviene utilizar la fijación de los tipos de interés no sólo en este sentido limitado, como regulador de una sana concurrencia, sino al servicio de la política monetaria, en la que la delimitación de dichos tipos constituye una pieza fundamental. Para ello es preciso que se puedan determinar no sólo en su cuantía mínima, sino también en la máxima, los intereses y comisiones de las operaciones activas, de modo que sin menoscabo de su agilidad y dentro de los límites fijados sirva el sistema bancario en su conjunto a las finalidades que la política monetaria en cada momento exija.

En su virtud, y de conformidad con la propuesta elaborada por las Cortes Españolas,

DISPONGO:

Artículo único.—El artículo cuarenta y tres de la Ley de Ordenación Bancaria de treinta y uno de diciembre de mil novecientos cuarenta y seis quedará sustituido por el siguiente:

«Artículo cuarenta y tres.—Corresponderá al Ministro de Hacienda, previo informe del Banco de España y del Consejo Superior Bancario:

A) Señalar el tipo máximo de interés abonable a las cuentas corrientes, imposiciones y demás operaciones similares.

B) Fijar los tipos de interés y comisiones máximos y mínimos en las operaciones activas y las condiciones de su aplicación. Deberá en todo caso establecerse la diferencia entre ambos tipos de interés en función del coste del dinero. No obstante, podrán autorizarse variaciones en los tipos y condiciones en determinadas plazas o para ciertos sectores o actividades de la economía nacional cuando así lo aconsejen circunstancias especiales.

Se requerirá previo informe de la Organización Sindical y del Consejo de Economía Nacional para los asuntos a que se refieren los apartados A) y B) antes mencionados.

C) Disponer la forma en que deben establecerse y publicarse los balances y los extractos de las cuentas de pérdidas y ganancias de los Bancos y Banqueros operantes en España.

D) Dictar normas generales de carácter obligatorio sobre reparto de dividendos activos bancarios.

E) Disponer la creación de Cámaras de Compensación.»

Dada en el Palacio de El Pardo a dieciocho de marzo de mil novecientos sesenta y seis.

FRANCISCO FRANCO

LEY 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta.

Los Cuerpos legales donde en la actualidad se encuentra contenido, en nuestra Patria, el ordenamiento jurídico de la Prensa y la Imprenta están constituidos fundamentalmente por la Ley de veintiséis de junio de mil ochocientos ochenta y tres y la de veintidós de abril de mil novecientos treinta y ocho. La mención de estas fechas pone de relieve la necesidad de adecuar aquellas normas jurídicas a las actuales aspiraciones de la comunidad española y a la situación de los tiempos presentes.

Justifican tal necesidad el profundo y sustancial cambio que ha experimentado, en todos sus aspectos, la vida nacional, como consecuencia de un cuarto de siglo de paz fecunda; las grandes transformaciones de todo tipo que se han ido produciendo en el ámbito internacional; las numerosas innovaciones de carácter técnico surgidas en la difusión impresa del pensamiento; la importancia, cada vez mayor, de los medios informativos poseen en relación con la formación de la opinión pública, y, finalmente, la conveniencia indudable de proporcionar a dicha opinión cauces idóneos a través de los cuales sea posible canalizar debidamente las aspiraciones de todos los grupos sociales, alrededor de los cuales gira la convivencia nacional.

Al emprender decididamente esta tarea, el Gobierno ha cumplido escrupulosamente su papel de fiel intérprete del sentir y del pensar del país, con el rigor y el estudio que deben ineludiblemente preceder a la redacción de todo texto legislativo que quiera nacer con una pretensión no sólo de viabilidad, sino también de firmeza y de permanencia. Por ello, la estructura básica y los muros maestros del sistema jurídico que con la presente Ley se trata de instaurar no han sido configurados sino después de ponderar, en la forma más equilibrada posible, los diversos factores y las diversas fuerzas e intereses que en la realidad social regulada entran en juego. De esta manera bien se puede decir que el principio inspirador de esta Ley lo constituye la idea de lograr el máximo desarrollo y el máximo despliegue posible de la libertad de la persona para la expresión de su pensamiento, consagrada en el artículo doce del Fuero de los Españoles, conjugando adecuadamente el ejercicio de aquella libertad con las exigencias inexcusables del bien común, de la paz social y de un recto orden de convivencia para todos los españoles. En tal sentido, libertad de expresión, libertad de Empresa y libre designación de Director son postulados fundamentales de esta Ley, que coordina el reconocimiento de las facultades que tales principios confieren con una clara fijación de la responsabilidad que el uso de las mismas lleva consigo, exigible, como cauce jurídico adecuado, ante los Tribunales de Justicia.

Al poner en vigor la presente Ley no se ha hecho otra cosa —y es justo proclamarlo así— que cumplir los postulados y las directrices del Movimiento Nacional tan como han plasmado no sólo en el ya citado Fuero de diecisiete de julio de mil novecientos cuarenta y cinco, sino también en la Ley Fundamental de diecisiete de mayo de mil novecientos cincuenta y ocho y, además, tratar de dar un nuevo paso en la labor constante y cotidiana de acometer la edificación del orden que reclama la progresiva y perdurable convivencia de los españoles dentro de un marco de sentido universal y cristiano, tradicional en la historia patria.

En su virtud y de conformidad con la propuesta elaborada por las Cortes Españolas,

DISPONGO:

CAPÍTULO PRIMERO

De la libertad de prensa e imprenta

Artículo primero.—*Libertad de expresión por medio de impresos.*—Uno. El derecho a la libertad de expresión de las ideas reconocido a los españoles en el artículo doce de su Fuero se ejercitará cuando aquéllas se difundan a través de impresos, conforme a lo dispuesto en dicho Fuero y en la presente Ley.

Dos. Asimismo se ajustará a lo establecido en esta Ley el ejercicio del derecho a la difusión de cualesquiera informaciones por medio de impresos.

Artículo segundo.—*Extensión del derecho.*—La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones, reconocidos en el artículo primero, no tendrán más limitaciones que las impuestas por las leyes. Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar.

Artículo tercero.—*De la censura.*—La Administración no podrá aplicar la censura previa ni exigir la consulta obligatoria, salvo en los estados de excepción y de guerra expresamente previstos en las leyes.

Artículo cuarto.—*Consulta voluntaria.*—Uno. La Administración podrá ser consultada sobre el contenido de toda clase de impresos por cualquier persona que pudiera resultar responsable de su difusión. La respuesta aprobatoria o el silencio de la

Administración eximirán de responsabilidad ante la misma por la difusión del impreso sometido a consulta.

Dos. Reglamentariamente se determinarán los plazos que deban transcurrir para aplicar el silencio administrativo, así como los requisitos que hayan de cumplirse para presentar el impreso a consulta.

Artículo quinto.—*Garantía de libertad*.—La Administración garantizará el ejercicio de las libertades y derechos que se regulan en esta Ley, persiguiendo a través de los Organos competentes e incluso por vía judicial, cualquier actividad contraria a aquéllos y, en especial las que a través de monopolios u otros medios intenten deformar la opinión pública o impidan la libre información, difusión o distribución.

Artículo sexto.—*Información de interés general*.—Uno. Las publicaciones periódicas deberán insertar y las agencias informativas distribuir, con indicación de su procedencia, las notas, comunicaciones y noticias de interés general que la Administración y las Entidades públicas consideren necesario divulgar y sean enviadas a través de la Dirección General de Prensa, que las cursará cuando las estime procedentes para su inserción con la extensión adecuada.

Dos. Tales informaciones serán remitidas sin discriminación entre publicaciones análogas sujetándose a las normas que reglamentariamente se determinen.

Artículo séptimo.—*Derecho a obtener información oficial*.—Uno. El Gobierno, la Administración y las Entidades públicas deberán facilitar información sobre sus actos a todas las publicaciones periódicas y agencias informativas en la forma que legal o reglamentariamente se determine.

Dos. La actividad de los expresados órganos y de la Administración de Justicia será reservada cuando por precepto de la Ley o por su propia naturaleza sus actuaciones, disposiciones o acuerdos no sean públicos o cuando los documentos o actos en que se formalicen sean declarados reservados.

Artículo octavo.—*Competencia administrativa*.—Corresponde al Ministerio de Información y Turismo el ejercicio de todas las funciones administrativas contenidas en esta Ley.

CAPITULO II

De los impresos o publicaciones

Artículo noveno.—*Impreso*.—Se entenderá por impreso, a efectos de esta Ley, toda reproducción gráfica destinada, o que pueda destinarse, a ser difundida.

Artículo diez.—*Clases de impresos*.—Uno. Los impresos se clasificarán en publicaciones unitarias y publicaciones periódicas. Las primeras comprenderán los libros, folletos, hojas sueltas, carteles y otros impresos análogos y las segundas, los diarios, semanarios y aquellas otras que, en general, aparecen en cualquiera períodos de tiempo determinado.

Dos. Reglamentariamente se determinarán los requisitos formales que deban reunir los impresos para alcanzar tales denominaciones, teniendo en cuenta que las publicaciones unitarias se caracterizan por ser obras editadas en su totalidad de una sola vez en uno o varios volúmenes fascículos o entregas, y con un contenido normalmente homogéneo, mientras que las publicaciones periódicas son impresas en serie continua, bajo un mismo título, para períodos de tiempo determinados, con un contenido informativo o de opinión, normalmente heterogéneo, y con propósito de duración indefinida.

Artículo once.—*Pie de imprenta*.—Uno. Sin perjuicio de las normas especiales, en todo impreso se hará constar el lugar y el año de su impresión, así como el nombre y el domicilio del impresor. Se exceptúan aquellos impresos que se utilicen en la vida de relación social.

Dos. En las publicaciones periódicas se hará constar, además, el día y el mes, el nombre y apellidos del Director, el domicilio y razón social de la Empresa periodística y la dirección de sus oficinas, redacción y talleres.

Tres. En las publicaciones unitarias, si hubiera editor o autor, se hará constar, además de lo exigido para todo impreso en el primer párrafo de este artículo, el nombre y domicilio del primero y el nombre o pseudónimo del segundo.

Artículo doce.—*Depósito*.—Uno. A los efectos de lo prevenido en el artículo sesenta y cuatro de la presente Ley, antes de proceder a la difusión de cualquier impreso sujeto a pie de imprenta, deberán depositarse seis ejemplares del mismo con la antelación que reglamentariamente se determine, que nunca podrá exceder de un día por cada cincuenta páginas o fracción.

Dos. En el caso de diarios o semanarios se depositarán diez ejemplares de la publicación o bien el mismo número de reproducciones de su contenido, media hora antes, como mínimo, de su difusión, firmados por el Director o por la persona en quien éste delegue. En las demás publicaciones periódicas el número de ejemplares será el mismo y el plazo de seis horas.

Tres. El depósito se realizara en las dependencias del Ministerio de Información y Turismo que reglamentariamente se determinen.

Artículo trece.—*Impresos clandestinos*.—Se reputarán clandestino todo impreso en el que no figuren o sean inexactas las menciones exigidas en el artículo 11, o que haya sido difundido incumpliendo lo dispuesto en el artículo doce.

Artículo catorce.—*De la difusión*.—Se presume que existe difusión de un impreso cuando no se encuentre, ya sea en poder del autor, del editor o del impresor, la totalidad de los ejemplares, salvo los de depósito a que se refiere el artículo doce.

Artículo quince.—*Publicaciones infantiles*.—Un Estatuto especial regulará la impresión, edición y difusión de publicaciones que, por su carácter, objeto o presentación, aparezcan como principalmente destinadas a los niños y adolescentes.

CAPITULO III

De las Empresas periodísticas

Artículo dieciséis.—*Libertad de Empresa*.—Conforme a lo dispuesto en esta Ley, toda persona natural de nacionalidad española y residente en España que se encuentre en pleno ejercicio de sus derechos civiles y políticos, podrá libremente constituir o participar en Empresas que tengan por objeto la edición de impresos periódicos. Igualmente tendrán las personas jurídicas de nacionalidad española y con domicilio en España. Dichas Empresas se denominarán «Empresas periodísticas».

Artículo diecisiete.—*Capital español*.—Uno. El patrimonio y el capital de las Empresas periodísticas tendrá que pertenecer necesariamente a personas naturales o jurídicas de nacionalidad española y residentes en España.

Dos. Sin embargo, será posible la participación de hasta un veinte por ciento en favor de españoles no residentes en España, en los que concurran los restantes requisitos del artículo dieciséis.

Artículo dieciocho.—*De los administradores*.—Uno. En las Empresas periodísticas constituidas en forma de sociedad, será miembro del consejo u organismo administrador, necesaria pero no exclusivamente la persona natural que posea por sí sola una participación de más del veinte por ciento del capital o patrimonio social.

Dos. Las Empresas periodísticas constituidas en forma de sociedad anónima o de responsabilidad limitada deberán tener administración colegiada. Sólo las personas naturales podrán ser administradores de Empresas periodísticas constituidas en forma de sociedad.

Tres. En todo caso, los promotores, fundadores y administradores habrán de tener nacionalidad española y residencia en España.

Artículo diecinueve.—*Objeto social específico*.—Cuando la forma jurídica que pretenda adoptar la Empresa periodística sea la de cualquier tipo social que limite la responsabilidad de los socios, la sociedad deberá tener como objeto social expreso la publicación por cuenta propia de impresos periódicos, y no podrá dedicarse a otras actividades que no tengan relación directa con las de carácter informativo o editorial.

Artículo veinte.—*Sociedades Anónimas*.—Uno. Cuando la forma adoptada sea la de Sociedad Anónima, las acciones serán nominativas e intransferibles a extranjeros. Si la cualidad de socio la ostenta una Sociedad por acciones, será necesario que sus acciones sean también nominativas e intransferibles a extranjeros, así como que la actividad periodística figure estatutariamente entre las que formen parte de sus fines sociales.

Dos. En las Sociedades Anónimas que tengan como objeto social el previsto en el artículo diecinueve podrá existir, como órgano encargado de velar por la permanencia de los fines ideológicos, la Junta de Fundadores.

Tres. La Junta de Fundadores estará compuesta por un número impar de personas y actuará como órgano colegiado sujeto a lo dispuesto en el primer párrafo del artículo setenta y ocho de la Ley de Sociedades Anónimas.

Cuatro. La composición y atribuciones de la Junta deberán establecerse en la escritura pública de constitución de la Sociedad, y figurarán en sus Estatutos sociales.

Cinco. Podrán conferirse a la Junta las siguientes facultades:

Primera.—Autorizar los acuerdos sociales de aumento o reducción del capital social.

Segunda.—Autorizar la transmisión de acciones.

Tercera.—Proponer a la Junta general, para cubrir los puestos vacantes del Consejo de Administración y de la propia Junta, nombres de personas en número triple al de los puestos a cubrir; y

Cuarta.—Aprobar la designación del Director o Directores de las publicaciones periódicas que edite la Empresa.

Sels. Fuera de estos casos, las atribuciones de la Junta no podrán mermar las competencias ordinarias del Consejo de Administración y de la Junta general de accionistas.

Siete Los miembros de la Junta de Fundadores quedan sujetos a las obligaciones que resulten impuestas a los Administradores en la presente Ley y en la Ley de Sociedades Anónimas.

Artículo veintiuno.—*Publicaciones de contenido especial.*—Quedan exceptuadas de lo dispuesto en los artículos dieciocho, diecinueve, veinte y veinticuatro salvo en lo que éste último prescribe respecto a los órganos rectores, las personas jurídicas que, de acuerdo con sus finalidades institucionales o asociativas, pretendan publicar revistas que reglamentariamente se definen como de carácter técnico, científico o profesional. La excepción no comprende, en ningún caso, las publicaciones periódicas de información general.

Artículo veintidós.—*Responsabilidad en caso de varias publicaciones.*—Si las Empresas periodísticas publican varios periódicos, las responsabilidades económicas en razón de esta Ley, derivadas de cualquiera de ellos, podrán hacerse efectivas sobre la totalidad del patrimonio. El pacto limitativo de esta responsabilidad será nulo.

Artículo veintitrés.—*Transmisión de títulos de publicaciones.*—Cuando las Empresas periodísticas cedan, con arreglo a derecho, a otra persona los títulos de las publicaciones periódicas debidamente inscritas para las que estuvieren facultadas, el adquirente no podrá proceder a la edición de dichas publicaciones si no cumple las normas que regulan la inscripción de las de nueva aparición.

Artículo veinticuatro.—*Derecho del público.*—Uno. Con independencia del carácter público del Registro de Empresas periodísticas, anualmente, para información de los lectores, en las publicaciones periódicas se harán constar en espacio preferente los nombres de las personas que constituyen sus órganos rectores, los de los accionistas que posean una participación superior al diez por ciento del patrimonio social y una nota informativa de su situación financiera.

Dos. Del mismo modo se hará constar, en el momento en que se realice, cualquiera de las modificaciones a que se refiere el artículo veintiocho de esta Ley.

Artículo veinticinco.—*Vigilancia de los medios financieros.*—La Administración tendrá derecho en todo momento a conocer cómo cubren sus déficit, si los tuvieren, las Empresas periodísticas, así como a inspeccionar la contabilidad y las tiradas de sus publicaciones.

CAPITULO IV

Del registro de Empresas periodísticas

Artículo veintiséis.—*Inscripción.*—Las Empresas periodísticas habrán de inscribirse, antes de dar comienzo al ejercicio de sus actividades, en un registro de carácter público, que se llevará en el Ministerio de Información y Turismo, y que se denominará «Registro de Empresas Periodísticas».

Artículo veintisiete.—*Solicitud de inscripción.*—Uno. La inscripción se practicará, previa instrucción de un expediente, que se iniciará con la solicitud del interesado, en la que se hará constar, para que figure en el Registro, los siguientes datos:

- A) Nombre o razón social, nacionalidad y domicilio de la persona, natural o jurídica, titular de la Empresa.
- B) Estatutos de la Sociedad y Reglamento, si lo hubiere.
- C) Nombre del fundador o fundadores y de las personas a las que se encomienda la gestión y administración.
- D) Descripción del patrimonio de la Empresa y, en su caso, capital social suscrito y desembolsado.
- E) Líneas generales del plan financiero y medios para su realización.
- F) Descripción de la finalidad de las publicaciones y principios que las inspiren.
- G) Publicación o publicaciones que pretende editar, con mención expresa respecto a cada una de las mismas de:

- a) El título, objeto y periodicidad.
- b) El lugar y fecha de aparición.
- c) Las características de formato, las técnicas de impresión y número previsto de páginas.
- d) Indicación de si va a aceptar o no publicidad y, en caso afirmativo, reseña de la forma de identificación de la misma, para su deslinde con la función informativa.
- e) El precio previsto de venta por ejemplar, que figurará en la publicación.
- f) El número aproximado de tirada, cuya comprobación se ajustará al régimen establecido por el Estatuto de la Publicidad.
- g) La imprenta en que vaya a efectuarse la impresión, espe-

cificando el nombre y domicilio de la misma, y el nombre del Director o del Gerente en el momento de la solicitud.

h) El nombre y circunstancias personales del Director y del Subdirector o sustituto interino, en su caso, haciendo constar su conformidad expresa con la designación.

i) La plantilla de Redactores fijos.

Dos. Cuando la forma jurídica adoptada sea la de Sociedad se presentará además copia autorizada de la escritura pública de constitución y de los acuerdos sociales relativos a nombramientos de Administradores y Gestores y certificación de los asientos registrales respectivos.

Tres. El Ministerio de Información y Turismo dispondrá que el expediente de inscripción se publique previamente en el «Boletín Oficial del Estado», abriendo un plazo de información pública que no excederá de dos meses.

Artículo veintiocho.—*Inscripciones sucesivas.*—Uno. Las modificaciones en la estructura de la Empresa, las transmisiones de propiedad o de acciones, las alteraciones en la composición de los órganos directivos o administradores, el cese o sustitución del Director, los nombramientos o ceses de Redactores y, en general, cuantos actos signifiquen un cambio de alguna de las circunstancias de inscripción, deberán hacerse constar en el Registro en un plazo de un mes.

Dos. Cuando transcurrido un mes del hecho que debe dar origen a la nueva inscripción, ésta no se hubiera solicitado, la Empresa será sancionada administrativamente, sin perjuicio de las demás responsabilidades que procedan.

Tres. Si no se hubiese realizado ninguna variación inscribible, las Empresas, al fin de cada semestre natural, contado desde la inscripción, deberán hacerlo constar así en el Registro.

Artículo veintinueve.—*Causas denegatorias y de cancelación de las inscripciones.*—Uno. No procederá la primera y sucesiva inscripción:

Primero.—Cuando en la constitución de la Empresa, no se haya dado cumplimiento a normas o requisitos legales.

Segundo.—Cuando no se proporcionen todos los datos que hayan de ser objeto de la inscripción o éstos no sean exactos. A este fin la Administración podrá exigir o practicar las comprobaciones que estime pertinentes.

Tercero.—Cuando no concurren los requisitos legales de capacidad en la persona titular de la Empresa o en cualquiera de las que ejerzan o hayan de ejercer cargos directivos.

Cuarto.—Cuando, oído el Consejo Nacional de Prensa y el Sindicato Nacional de Prensa, pueda racionalmente deducirse que la publicación será utilizada para producir los resultados que trata de evitar el artículo quinto.

Dos. Cualquiera de los supuestos expresados determinará la cancelación, de oficio o a instancia de parte, de la inscripción vigente.

Artículo treinta.—*Recurso en caso de denegación o cancelación.*—Contra la resolución ministerial que deniegue o cancele cualquier inscripción en el Registro de Publicaciones Periódicas podrá interponerse recurso ante el Consejo de Ministros, y el ulterior recurso contencioso-administrativo.

Artículo treinta y uno.—*Nuevas publicaciones.*—Cuando una Empresa periodística ya inscrita desee iniciar una nueva publicación periódica deberá también hacerla objeto de inscripción, conforme a lo dispuesto en los artículos anteriores.

Artículo treinta y dos.—*Beneficios.*—Una vez inscrita en el Registro la Empresa periodística participará de los beneficios de carácter tributario, económico, postal, de distribución, comunicación y cuantos otros análogos se otorguen. Siempre que éstos tengan finalidad compensatoria, directa o indirecta, la Administración aprobará los precios de venta o de prestación de servicios informativos.

CAPITULO V

De la profesión periodística y de los Directores de publicaciones periódicas

Artículo treinta y tres.—*Profesión periodística y título profesional.*—Un Estatuto de la profesión periodística, aprobado por Decreto, regulará los requisitos para el ejercicio de tal actividad, determinando los principios generales a que debe subordinarse y, entre ellos, el de profesionalidad, previa inscripción en el Registro Oficial, con fijación de los derechos y deberes del periodista y especialmente del Director de todo medio informativo; el de colegiación, integrada en la Organización Sindical, que participará en la formulación, redacción y aplicación del mencionado Estatuto, y el de atribución a un Jurado de ética profesional de la vigilancia de sus principios morales.

Artículo treinta y cuatro.—*Director*.—Al frente de toda publicación periódica o agencia informativa, en cuanto medio de información, habrá un Director, al que corresponderá la orientación y la determinación del contenido de las mismas, así como la representación ante las autoridades y tribunales en las materias de su competencia.

Artículo treinta y cinco.—*Requisitos*.—Uno. Para desempeñar el cargo de director serán requisitos imprescindibles: tener la nacionalidad española, hallarse en el pleno ejercicio de los derechos civiles y políticos, residir en el lugar donde el periódico se publica o donde la agencia tiene su sede y poseer el título de Periodista inscrito en el Registro Oficial.

Dos. El Estatuto a que se refiere el artículo treinta y tres establecerá las posibles excepciones que resulten de la naturaleza oficial o especializada de la publicación.

Artículo treinta y seis.—*Prohibiciones*.—Uno. No podrán ser Directores.

Primero.—Los condenados por delito doloso, no rehabilitados, salvo que se hubiese apreciado como muy cualificada la circunstancia de preterintencionalidad en los delitos contra las personas.

Segundo.—Los condenados judicialmente por tres o más infracciones en materia de Prensa.

Tercero.—Los que hayan sido sancionados tres o más veces por el Jurado de ética profesional en grado superior al de amonestación pública.

Cuarto.—Los sancionados administrativamente tres o más veces por infracción grave, según la presente Ley, en el plazo de un año.

Dos. No se entenderán comprendidos en el apartado primero de la anterior enumeración los condenados por delitos definidos en la Ley de 24 de diciembre de 1962, con excepción de los previstos en sus artículos séptimo, octavo y décimo.

Artículo treinta y siete.—*Derechos*.—El Director tiene el derecho de veto sobre el contenido de todos los originales del periódico, tanto de redacción como de administración y publicidad, sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo sexto sobre inserción necesaria.

Artículo treinta y ocho.—*Origen de la información y de la publicidad*.—Uno. En toda información o noticia contenida en un impreso periódico deberá hacerse constar su fuente de origen. Si ésta no constase, se entenderá que el Director declara haberla obtenido a través de fuentes propias.

Dos. La publicidad que exprese opiniones sobre asuntos de interés público deberá contener el nombre y la dirección del anunciante.

Artículo treinta y nueve.—*Responsabilidad*.—Uno. El Director es responsable de cuantas infracciones se cometan a través del medio informativo a su cargo, con independencia de las responsabilidades de orden penal o civil que puedan recaer sobre otras personas, de acuerdo con la legislación vigente.

Dos. Sin perjuicio de su responsabilidad personal, se entenderá tácitamente concedido en favor del Director, por el simple hecho de su designación, un poder típico para representar y obligar al empresario en todo lo relativo al ejercicio de las funciones a su cargo y, especialmente, en cuanto a las responsabilidades que se deriven de la publicación periódica de que se trate. Cualquier estipulación en contrario de lo dispuesto anteriormente será nula.

Artículo cuarenta.—*Designación*.—Uno. El Director será designado libremente por la Empresa periodística entre las personas que reúnan los requisitos exigidos en esta Ley.

Dos. Sus relaciones se formalizarán en un contrato civil de prestación de servicios, cuyas condiciones mínimas, fijadas por el Estatuto a que se refiere el artículo 33, se aplicarán a todas las Empresas periodísticas.

Artículo cuarenta y uno.—*Subdirectores*.—Uno. En los casos de ausencia, enfermedad, suspensión o cese del Director será sustituido interinamente en las funciones directivas por el Subdirector o, a falta de éste, por la persona que se determine, designados en la misma forma que el Director, en quienes recaerán, durante el periodo de suplencia, las atribuciones y responsabilidades señaladas en la presente Ley para los Directores.

Dos. La designación del Subdirector o sustituto interino queda sujeta a los mismos requisitos de inscripción que rigen para el Director.

Artículo cuarenta y dos.—*Incompatibilidad*.—El cargo de Director o Subdirector es incompatible con el ejercicio de cualquier cargo público o actividad privada que pueda coartar la libertad o independencia en el desempeño de sus funciones en los términos que determine el Estatuto a que se refiere el artículo treinta y tres.

CAPITULO VI

De las agencias informativas

Artículo cuarenta y tres.—*Agencias informativas*.—Uno. Se consideran agencias informativas las Empresas que se dediquen en forma habitual a proporcionar noticias, colaboraciones, fotografías y cualesquiera otros elementos informativos.

Dos. Las agencias informativas se clasificarán en agencias de información general, de información gráfica, agencias de colaboraciones y agencias mixtas.

Artículo cuarenta y cuatro.—*Libertad de creación de agencias*.—Será libre la creación de agencias informativas, siempre que se cumplan los mismos requisitos previstos en esta Ley para las publicaciones y Empresas periodísticas. Existirá en el Ministerio de Información y Turismo un «Registro público de agencias informativas».

Artículo cuarenta y cinco.—*Inscripción*.—Uno. Para la práctica de la inscripción de una agencia informativa, además de las menciones que sean aplicables de las contenidas en el artículo veintisiete, se harán constar: las líneas generales de su plan de actuación, con expresión del número, nombre y residencia de los corresponsales; el tipo de información a que haya de dedicarse; el plan técnico de transmisiones, así como todos los contratos o convenios celebrados con otras agencias u organizaciones informativas en relación con servicios de carácter estable o duradero.

Dos. En cuanto a las modificaciones sucesivas que se produzcan, se estará a lo dispuesto en el artículo veintiocho.

Artículo cuarenta y seis.—*Prohibición de publicidad*.—Las agencias informativas no podrán dedicarse a ninguna actividad publicitaria.

Artículo cuarenta y siete.—*Identificación de agencias*.—Uno. En todo el material distribuido por las agencias de información deberá figurar la indicación o sigla que las identifique.

Dos. Esta indicación se hará constar asimismo en las publicaciones.

Artículo cuarenta y ocho.—*Responsabilidad*.—La responsabilidad de las agencias de información y de sus Directores se regirá por las mismas normas que las de las Empresas periodísticas y la de los Directores de publicaciones periódicas, y en ningún caso se excluirán entre sí.

Artículo cuarenta y nueve.—*De la información extranjera*.—Podrá ser concedida a una agencia nacional con representación de las Entidades públicas y de los medios informativos, o en régimen cooperativo de estos últimos, la distribución en exclusiva y sin discriminación alguna de las noticias procedentes de agencias extranjeras.

CAPITULO VII

De las Empresas editoriales

Artículo cincuenta.—*Libertad de empresa editorial*.—Uno. Toda persona, natural o jurídica, de nacionalidad española y con residencia en España, que se encuentre en pleno ejercicio de sus derechos civiles y políticos, podrá constituir o participar en Empresas que tengan por objeto principal la realización, por cuenta propia, de las publicaciones unitarias referidas en el artículo diez de esta Ley. Dichas Empresas se denominarán «Empresas editoriales».

Dos. Podrán participar en ellas hasta una cincuenta por ciento de su patrimonio social o capital, los españoles no residentes en España, en quienes concurren los restantes requisitos anteriormente señalados y las personas naturales pertenecientes a los países de las áreas idiomáticas española y portuguesa.

Tres. Si la publicación unitaria fuera editada por cuenta de su autor y sin pie editorial, dicho autor asumirá la responsabilidad y deberes de la Empresa editorial, siendo subsidiariamente responsable el impresor.

Artículo cincuenta y uno.—*Inscripción*.—Uno. Las empresas editoriales habrán de inscribirse antes de dar comienzo al ejercicio de sus actividades en un Registro público que se llevará en el Ministerio de Información y Turismo y se denominará «Registro de Empresas Editoriales».

Dos. Contra el acuerdo que deniegue la inscripción o la cancele, en su caso, podrán interponerse los mismos recursos que establece el artículo treinta.

Artículo cincuenta y dos.—*Solicitud de inscripción*.—Uno. La inscripción se practicará previa instrucción de un expediente, en el que se hará constar para que figure en el Registro:

Primero.—Nombre y razón social, nacionalidad y domicilio de la persona natural o jurídica titular de la Empresa.

Segundo.—Reglamento de la Empresa o Estatuto de la Sociedad.

Tercero.—Nombre del fundador o fundadores y de las personas a las que se encomiende la gestión y administración.

Cuarto.—Descripción del patrimonio de la Empresa y, en su caso, capital social suscrito y desembolsado.

Quinto.—Líneas generales del plan editorial y financiero y medios para su realización.

Dos. Cuando la forma jurídica adoptada sea la de una Sociedad, se presentará, además, copia autorizada de la escritura pública de constitución y de los acuerdos sociales relativos a nombramientos de administradores y gestores, así como certificación de los asientos correspondientes del Registro Mercantil.

Artículo cincuenta y tres.—*Derecho a la inscripción*.—La inscripción se practicará cuando se hayan aportado al expediente los datos exigidos en el artículo anterior. La Administración podrá solicitar cuantos datos complementarios sean necesarios para la debida identificación de las Empresas editoriales, e igualmente requerir a las mismas para que le comuniquen las modificaciones que se hayan producido con posterioridad a la inscripción. En todo caso las Empresas editoriales comunicarán al Registro, semestralmente, las modificaciones habidas en relación con los hechos que fueran objeto de inscripción.

Artículo cincuenta y cuatro.—*Beneficios*.—Una vez inscrita en el Registro la Empresa editorial, participará de los beneficios de carácter tributario, económico, postal, de distribución, comunicación y cuantos otros análogos se otorguen.

CAPITULO VIII

De las Empresas importadoras de publicaciones, de las agencias extranjeras y de los corresponsales informativos extranjeros

Artículo cincuenta y cinco.—*Impresos extranjeros*.—Uno. Las Empresas importadoras de publicaciones editadas en el extranjero habrán de inscribirse, antes de dar comienzo al ejercicio de sus actividades, en un Registro público que se llevará en el Ministerio de Información y Turismo, con la denominación de «Registro de Empresas Importadoras de Publicaciones Extranjeras». A estas Empresas les será de aplicación lo dispuesto en esta Ley para las Empresas editoriales.

Dos. La difusión en territorio nacional de los impresos editados en el extranjero, de cualquier clase y en cualquier lengua en que estén redactados, se ajustará a lo que, en armonía con lo preceptuado en esta Ley, se disponga en las normas reglamentarias correspondientes en las que se determinarán los requisitos necesarios para proceder a la difusión de dichos impresos, así como los relativos a la identificación de los importadores responsables.

Artículo cincuenta y seis.—*Agencias informativas extranjeras*. Las agencias informativas extranjeras que actúen en España para suministrar material informativo al exterior estarán obligadas a acreditar a sus corresponsales ante el Ministerio de Información y Turismo.

Artículo cincuenta y siete.—*Corresponsales informativos del extranjero*.—Uno. Los corresponsales informativos de cualquier medio de difusión extranjero deberán acreditarse ante el Ministerio de Información y Turismo donde se llevará un Registro de los mismos.

Dos. Cuando los corresponsales tengan nacionalidad española, deberán reunir los requisitos exigidos en España para el ejercicio de la profesión periodística.

Tres. El Ministerio de Información y Turismo podrá cancelar la inscripción de aquellos corresponsales cuyas informaciones sean falsas o resultaran tendenciosas.

CAPITULO IX

De los derechos de réplica y rectificación

Artículo cincuenta y ocho.—*Derecho de réplica*.—Uno. Toda persona natural o jurídica que se considere injustamente perjudicada por cualquier información escrita o gráfica que la mencione o aluda, inserta en una publicación periódica, podrá hacer uso del derecho de réplica, en los plazos y en la forma que reglamentariamente se determinen.

Dos. Podrán también ejercitar este derecho los representantes legales del perjudicado, así como sus herederos si hubiere fallecido.

Artículo cincuenta y nueve.—*Deber de inserción*.—El Director de la publicación de que se trate tiene el deber de insertar el escrito de réplica en uno de los tres números siguientes al día de su entrega, si se trata de publicación diaria, y en uno de los dos primeros números siguientes, si se trata de publicación semanal o de periodicidad más dilatada.

Artículo sesenta.—*Forma de inserción*.—El escrito de réplica deberá en todo caso circunscribirse al objeto de la aclaración o

rectificación y su inserción habrá de realizarse en la misma plana y columna y con los mismos caracteres tipográficos con que se publicó la información, y será gratuita cuando no exceda del doble del número de líneas de texto o espacio gráfico al que se replica. La publicación de que se trate no podrá incluir en el mismo número comentarios o apostillas a la réplica.

Artículo sesenta y uno.—*Inserción obligatoria*.—Contra la negativa del Director de la publicación podrá el interesado acudir en queja al Ministerio de Información y Turismo, el cual, sin perjuicio de la responsabilidad que proceda, y oído el Director del periódico, podrá ordenar la inserción solicitada u otra equivalente. Contra la resolución del Ministro cabrá recurso contencioso-administrativo.

Artículo sesenta y dos.—*Derecho de rectificación*.—Los Directores de las publicaciones periódicas están obligados a insertar gratuitamente en el número siguiente a su recepción, y en las condiciones del artículo sesenta, cuantas notas o comunicados les remitan la Administración o autoridades, a través de la Dirección General de Prensa o de las Delegaciones Provinciales del Ministerio de Información y Turismo, rectificando o aclarando información publicada en aquella sobre actos propios de su competencia o función.

CAPITULO X

De la responsabilidad y de las sanciones

Artículo sesenta y tres.—*Clases de responsabilidad*.—La infracción de las normas que regulan el régimen jurídico de Prensa e Imprenta dará origen a la responsabilidad penal, civil o administrativa que proceda.

Artículo sesenta y cuatro.—*De la responsabilidad penal y de de las medidas previas y gubernativas*.—Uno. La responsabilidad criminal será exigida ante los Tribunales de Justicia, de conformidad con lo establecido en la legislación penal y por los trámites que establecen las leyes de procedimiento.

Dos. Cuando la Administración tuviere conocimiento de un hecho que pudiera ser constitutivo de delito cometido por medio de la Prensa o Imprenta y sin perjuicio de la obligación de la denuncia en el acto a las autoridades competentes, dando cuenta simultáneamente al Ministerio Fiscal, podrá, con carácter previo a las medidas judiciales que establece el título V del libro IV de la Ley de Enjuiciamiento Criminal, ordenar el secuestro a disposición de la autoridad judicial, del impreso o publicación delictivos donde quiera que éstos se hallaren, así como de sus moldes para evitar la difusión. La autoridad judicial, tan pronto como reciba la denuncia, adoptará la resolución que proceda respecto del secuestro del impreso o publicación, y sus moldes.

Artículo sesenta y cinco.—*De la responsabilidad civil en materia de Prensa e Imprenta y de la patrimonial del Estado*.—Uno. La responsabilidad civil derivada de delito, cuando no pueda hacerse efectiva en los autores que menciona el artículo 15 del Código Penal, recaerá con carácter subsidiario en la Empresa periodística, editora, impresora e importadora o distribuidora de impresos extranjeros.

Dos. La responsabilidad civil por actos u omisiones ilícitos, no punibles, será exigible a los autores, directores, editores, impresores e importadores o distribuidores de impresos extranjeros, con carácter solidario.

Tres. La insolvencia de las personas jurídicas dará lugar a una responsabilidad civil subsidiaria de sus administradores, salvo que éstos hayan manifestado previamente su oposición formal al acto.

Cuatro. La responsabilidad patrimonial del Estado y la de las autoridades y funcionarios en relación con los actos que regula la Ley de Prensa e Imprenta se regirá por lo dispuesto en el título IV de la Ley de Régimen Jurídico de la Administración del Estado.

Artículo sesenta y seis.—*De la responsabilidad administrativa*. La infracción de los preceptos legales y reglamentarios en materia de Prensa e Imprenta será sancionable en vía administrativa, independientemente de que sea o no constitutiva de delito.

Artículo sesenta y siete.—*Infracciones muy graves*.—Son infracciones administrativas muy graves:

a) Las actividades que sean graves y manifiestamente contrarias a las libertades y derechos declarados en esta Ley y a las limitaciones establecidas en su artículo segundo.

b) La difusión, circulación o reproducción en España de impresos editados en el extranjero cuando no se hubieran cumplido los requisitos necesarios.

c) La publicación de disposiciones, acuerdos o documentos oficiales que tengan el carácter de reservados conforme a lo dispuesto en el artículo séptimo.

Artículo sesenta y ocho.—*Infracciones graves y leves*.—Uno. Constituyen infracciones graves:

a) El incumplimiento de las obligaciones de inserción o difusión contenidas en los artículos sexto y sesenta y dos de esta Ley, siempre que exista requerimiento expreso al efecto.

b) Cualquier otra infracción de las disposiciones legales o reglamentarias cuando haya intención manifiesta de deformar la opinión pública, se produzca con reiteración o cause una perturbación grave y actual.

Dos. Se considera como infracción leve, cualquier infracción de las disposiciones legales o reglamentarias que no esté comprendida como infracción muy grave en el artículo sesenta y siete o como grave en el párrafo anterior de este artículo.

Artículo sesenta y nueve.—*Sanciones.*—Uno. Por razón de las infracciones a que se refieren los artículos anteriores, podrán imponerse las siguientes sanciones.

a) Cuando la responsabilidad afecte al autor o director.

Primero.—En las infracciones leves: suspensión en el ejercicio de las actividades profesionales hasta quince días o multa de mil a veinticinco mil pesetas.

Segundo.—En las graves: suspensión en el ejercicio de las actividades profesionales de quince días a un mes o multa de veinticinco mil a cincuenta mil pesetas.

Tercero.—En las muy graves: suspensión en el ejercicio de las actividades profesionales de un mes a seis meses o multa de cincuenta mil a doscientas cincuenta mil pesetas.

b) A los empresarios o Empresas:

Primero.—En las infracciones leves: multa de mil a cincuenta mil pesetas.

Segundo.—En las graves, multa de cincuenta mil a cien mil pesetas.

Tercero.—En las muy graves, suspensión de las publicaciones periódicas hasta dos meses en los diarios; hasta cuatro meses en los semanarios o publicaciones quincenales y hasta seis meses en las de menor frecuencia. Suspensión de las actividades de las Empresas editoriales definidas en el artículo cincuenta hasta tres meses o multa de cien mil a quinientas mil pesetas.

Dos. La sanción de multa podrá ser impuesta conjuntamente con cualquier otra.

Tres. Las resoluciones sobre sanciones serán anotadas en los Registros correspondientes.

Artículo setenta.—*Competencia.*—La competencia para corregir las infracciones expresadas corresponde:

Uno. Al Director general de Prensa o al de Información, en su caso, las de carácter leve.

Dos. Al Ministro de Información y Turismo, las de carácter grave.

Tres. Al Consejo de Ministros, las de carácter muy grave.

Artículo setenta y uno.—*Recursos.*—Uno. Contra los acuerdos que impongan las sanciones podrá recurrirse, en vía administrativa, ante:

a) El Ministro de Información y Turismo, de los adoptados por la Dirección General de Prensa o de Información, en su caso.

b) El Consejo de Ministros, de los adoptados por el Ministro de Información y Turismo.

c) El mismo Consejo, en súplica, por los que éste hubiera acordado.

Dos. Contra los acuerdos que pongan fin a la vía administrativa podrá recurrirse ante la jurisdicción contencioso-administrativa.

Artículo setenta y dos.—*Publicación de sentencias.*—Sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo cuatrocientos sesenta y cinco del Código Penal, las sentencias o resoluciones administrativas que impongan sanciones deberán insertarse en la misma publicación a que se refieran, en uno de los tres números inmediatamente posteriores a su notificación.

DISPOSICIONES FINALES

Primera.—El régimen de las Empresas, Agencias de información y publicaciones constituidas o que puedan constituirse en el futuro por el Estado o Entidades públicas, el Movimiento Nacional y la Organización Sindical, quedará sujeto a lo establecido en las disposiciones creadoras de aquéllas, sin perjuicio de dar cumplimiento a los requisitos formales exigidos en la presente Ley y en las disposiciones reglamentarias dictadas en aplicación de la misma.

Segunda.—Para resolver las cuestiones que pueda suscitar la aplicación de la presente Ley a las publicaciones de la Iglesia católica, dependientes de su Jerarquía, el Gobierno y la Comisión Episcopal de Medios de Comunicación Social adoptarán los acuerdos procedentes.

Tercera.—Queda facultado el Gobierno para dictar cuantas normas reglamentarias sean convenientes para el mejor desarrollo y aplicación de esta Ley.

Cuarta.—Estarán exentos de toda clase de impuestos los actos que deban realizarse para acomodar la estructura de las Empresas existentes a los preceptos de esta Ley.

DISPOSICIONES TRANSITORIAS

Primera.—En el plazo de un año a partir de la entrada en vigor de esta Ley, todas las Empresas periodísticas, Empresas editoriales, agencias de información y publicaciones a que la misma afecta, se acomodarán a lo que en ella se dispone, procediendo a inscribirse en los respectivos registros.

Segunda.—Con independencia de lo establecido en la disposición anterior, quedarán subsistentes las proporciones de capital extranjero que, debidamente autorizadas, existieren en las Empresas periodísticas y editoriales con anterioridad al primero de enero de mil novecientos sesenta. La transmisión de los títulos o acciones en que las referidas proporciones consistan sólo podrán realizarse a favor de personas en las que concurren, respectivamente, los requisitos exigidos en el artículo dieciséis y en el párrafo primero del artículo cincuenta de esta Ley.

Tercera.—Continuarán subsistentes en su forma actual las Empresas periodísticas que hayan hecho uso del derecho reconocido en la disposición transitoria decimosegunda de la vigente Ley de Sociedades Anónimas, sin perjuicio del cumplimiento de los requisitos de inscripción en el Registro que resulten de lo dispuesto en esta Ley.

Cuarta.—En el plazo señalado en la disposición primera, las Sociedades Anónimas existentes con anterioridad a la publicación de esta Ley, que tengan como objeto social el determinado en el artículo diecinueve, podrán constituir la Junta de Fundadores, acomodándose a lo dispuesto en el artículo veinte, previo acuerdo unánime de sus accionistas, adoptado en Junta general.

Quinta.—En el plazo de un año, a partir de la entrada en vigor de esta Ley, deberá ser promulgado, por Decreto, el texto refundido del Estatuto de la Profesión Periodística.

DISPOSICION DEROGATORIA

Única. Quedan derogadas las Leyes de Imprenta de veintiséis de junio de mil ochocientos ochenta y tres, la de Prensa de veintidós de abril de mil novecientos treinta y ocho, el apartado b) del artículo cuarenta de la Ley reguladora de la jurisdicción contencioso-administrativa de veintisiete de diciembre de mil novecientos cincuenta y seis, en lo que se refiere al ejercicio de la función de policía sobre la Prensa, el Decreto de veintitrés de septiembre de mil novecientos cuarenta y uno sobre autorización para la publicación de obras, el Decreto de trece de marzo de mil novecientos cincuenta y tres y la Orden de veinticinco de mayo del mismo año sobre derecho de rectificación en prensa periódica, el Decreto de once de julio de mil novecientos cincuenta y siete por el que se regula el requisito de pie de Imprenta en las publicaciones, la Orden de veintinueve de abril de mil novecientos treinta y ocho referente a los trámites previos a la publicación de libros, la Orden de veinticuatro de febrero de mil novecientos cuarenta y dos sobre publicación de revistas, la Orden de veintitrés de marzo de mil novecientos cuarenta y seis sobre censura previa, las Ordenes de veintiocho de enero de mil novecientos cincuenta y dos y trece de agosto de mil novecientos sesenta y dos sobre nombramiento y sustitución de Directores, la Orden de treinta y uno de octubre de mil novecientos cincuenta y siete sobre publicación de información general, la Orden de veintiuno de julio de mil novecientos cincuenta y nueve por la que se establece el número de orden del Registro de Publicaciones para los libros editados en España o importados del exterior, la Orden de cuatro de octubre de mil novecientos cincuenta y ocho sobre registro de Empresas periodísticas y la Orden de siete de febrero de mil novecientos sesenta y tres sobre acreditación de informadores extranjeros, así como cuantas disposiciones se opongan a lo dispuesto en la presente Ley.

Dada en el Palacio de El Pardo a dieciocho de marzo de mil novecientos sesenta y seis.

FRANCISCO FRANCO