

Dispensa

Letteratura e cultura spagnola I/M 2024-25

Prof. Andrea Bresadola

- 2 J. Gracia Derrota y resitución de la modernidad: 1939-2010
(Crítica, 2011): *Estratti*
- 18 J. Gracia Estado y cultura (Anagrama, 2006): *Estratti*
- 27 A. Bresadola El catálogo que no pudo ser: Barral, Einaudi, Linder y los vetos a la narrativa italiana de la posguerra
- 47 A. Bresadola Escapar de la jaula franquista: la solidaridad italiana y los poemas rescatados de Cristóbal Vega Álvarez
- 67 P. García Martín *El Quijote* en el nuevo orden del franquismo
- 98 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
- 123 J. Cornellà-Detrell Importación, venta y consumo de libros ilegales durante el franquismo
- 132 F. Carrasquer Introducción (R. J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, Destino, 1998)

bre el momento político, «en versiones descaradamente opuestas al Gobierno, pero cuidadosamente preparadas para no incurrir en posibles responsabilidades». Esa «plataforma política de una social-democracia-cristiana» fundó también una importante editorial de divulgación universitaria dirigida por Pedro Altares, Edicusa, sobre la que volveremos después.

NOVEDADES DEL EXILIO Y UNA EDITORIAL: RUEDO IBÉRICO

La censura fue maníaticamente vigilante de estas revistas pero lo nuevo era también la posibilidad de difundir por vías extraoficiales lo que la censura condenaría o condenaba por vía oficial. De ahí que existiera enseguida una red de complicidades que permitió publicar fuera lo que dentro era impugnable. Una revista editada en París de tinte liberal con matices socialdemócratas como *Mañana* (1965-1966) publicó regularmente los materiales que no pudieron aparecer en *Cuadernos para el diálogo*, firmados con sus nombres —Ridruejo, Aranguren, Tovar, Laín Entralgo— o sin ellos —como Juan Benet, Pedro Altares o Albert Manent—. Las fluctuaciones entre exilio e interior son más intensas cada vez y un editorial de *Mañana* en mayo de 1965 («Los de dentro y los de fuera») explicaba que la vía para superar la incompreensión creciente entre la nueva y joven oposición y el viejo exilio era poner las cosas donde debían estar: «Se debe acabar con eso de españoles de dentro y españoles de fuera en nombre de un distingo superior y único: los empeñados en establecer una nueva convivencia civil en los cuadros de una España democrática y pluralista y los empeñados en perpetuar el actual estado de cosas».

Ridruejo debió de ser el editorialista, como solía, y no hablaba porque sí: tres números seguidos de la revista (enero-marzo de 1966) acogieron la publicación del primer balance competente de lo que había sido la resistencia político-intelectual en la posguerra —de la historiografía de Vicens Vives y la autocrítica católica de Aranguren al marxismo de Tierno Galván, la democracia cristiana de un republicano como Giménez Fernández o el cristianismo de Ignacio Fernández de Castro—, firmado por Juan Marichal y titulado *El nuevo pensamiento político español* (se publicaría como libro en México por Alejandro Finisterre ese mismo 1966). Por eso *Mañana* fue intransigente

con las posiciones supuestamente liberales dentro del Régimen (fuese el ministro Manuel Fraga o el director del diario *Pueblo*, Emilio Romero), en la medida en que servían para perpetuar dulcificadamente al sistema. Seis meses antes, en agosto de 1965, se publicaba en el *BOE* la orden que expulsaba a tres catedráticos de la Universidad de Madrid tras numerosas actividades de protesta: Aranguren, Tierno Galván, ideólogo desde finales de los años cuarenta de un marxismo disimulado y agnóstico, y creador de una importante escuela de discípulos (Eliás Díaz o Raúl Morodo), y García Calvo, de larga influencia como ensayista ácrata.

La decepción por el papel de Fraga en el poder explica la acritud creciente de los *nuevos liberales* que venían del falangismo, como se encargaría de recordar un librito con ese título, sin pie de imprenta ni fecha, pero fabricado en los servicios de propaganda del Ministerio de Fraga y su cuñado Carlos Robles Piquer (responsable de la censura entonces) para desacreditar a Ridruejo y Laín, a Maravall, Aranguren o Tovar como antiguos falangistas y hoy nada más que oportunistas... Fueron coces políticas de un Régimen acosado por nuevas reglas, nuevos lenguajes y cambios de actitudes que escapaban al control. A esas expulsiones hay que sumar la dimisión de un catedrático de estética de la Universidad de Barcelona, José María Valverde, ya en clara actitud opositora. Pero también un ideólogo de la Falange de la posguerra como Torrente Ballester había sido cesado como profesor en 1962, y al igual que Tovar, Maravall o Grande Covián vivían tanto tiempo invitados como profesores en el extranjero como en el interior, que es lo que había hecho otro de los intelectuales de este grupo, aunque nunca hubiese ostentado falangismo alguno, Julián Marías. El Régimen había ido perdiendo los nombres mayores de sus mejores equipos intelectuales por el camino, aunque no los habían perdido los lectores porque todos ellos mantuvieron una actividad literaria y pública intensa. En muchos de ellos los jóvenes discípulos absolvieron los antiguos pecados políticos o ideológicos en forma de gratitud al magisterio recibido o incluso de reconocimiento a la validez perdurable de sus enseñanzas.

Creció también un mercado para los libros prohibidos por la censura o cuyas amputaciones fuesen intolerables para los autores. La edición de carácter ensayístico e histórico, político y reflexivo fue una forma de modernización que afectaría larga, y muy favorablemente, a la sociedad del

futuro (que era la del presente), aunque también la ingratitud habría de llegar por fuerza, cuando los tiempos hubiesen cambiado del todo. Fue el caso de un editor heroico y extremo en casi todo, el libertario José Martínez y fundador en París en 1961 de las ediciones de Ruedo Ibérico y de su revista. Pero ya no eran propiamente revistas del exilio sino revistas españolas publicadas fuera de España porque las confeccionaban a medias exiliados históricos y exiliados nuevos y tanto intelectuales disidentes del interior como abiertos opositores. *Cuadernos de Ruedo Ibérico* se fundó en 1965, poco después de haber empezado a editar libros: hablaba con ellos una izquierda marxista y en rebeldía abierta, y en todo caso muy lejos de las maneras y los lenguajes habituales del exilio clásico o del interior.

Sus aliados fueron otros exiliados jóvenes: el socialista y diplomático Vicente Girbau, el abogado Ramón Viladés, la empleada de la Unesco (como tantísimos otros exiliados españoles) Elena Romo y el historiador fugado del penal del Valle de los Caídos, Nicolás Sánchez Albornoz (noveló la peripecia Manuel Lamana en *Otros hombres*, 1956). La invención de métodos para salvar el control sanitario de la Dictadura y la proliferación de aliados explica la aparición de otras editoriales con sede en Francia y con perfil netamente resistente como Ebro, del PCE, o Ediciones Catalanes de París con Josep Benet, Albert Manent y el activista católico y catalanista Jordi Pujol. El consejo de redacción de *Cuadernos de Ruedo Ibérico* estuvo bajo control de la izquierda marxista y heterodoxa, además de culta, porque figuraron con su nombre José Martínez, Jorge Semprún, Fernando Claudín (incorporados apenas meses después de su expulsión del PCE en 1964) pero muchos otros permanecían ocultos, como Juan Claridad (que es Eduardo García Rico, tan habitual en *Triunfo*), o como Ángel Villanueva (que era otro joven socialista, Joaquín Leguina), o Joan Roig, que era el militante también expulsado del PCE Francesc Vicens, mientras que Jordi Blanc era el sociólogo Manuel Castells.

Sus dossiers y suplementos monográficos construyeron las alianzas entre marxismo y cristianismo, con respaldo explícito a la revolución cubana y sin dar por buena la ley de prensa de Fraga. En *Cuadernos de Ruedo Ibérico* se leyeron poemas de León Felipe o José Bergamín, narraciones de Max Aub o Juan Goytisolo, y actuaron son seudónimo ensayistas como José María Moreno Galván, Eduardo G. Rico o Luciano Rincón. Los análisis de la «nueva izquierda» o la crisis del Partido Comunista de España compartían página con los poemas de *El inocente* de Valente, con un fragmento de obra en marcha de Latis Goytisolo o con la reseña favora-

ble que Antonio Tovar vio censurada en el interior de *Señas de identidad*: «ignoramos también —dice una nota de la redacción— si el censurado fue el texto crítico, o el autor de la crítica, o el novelista criticado, o todo ello en proporciones igualmente desconocidas». Los colaboradores gráficos (como en *España hoy*) iban desde Antonio Saura a Manuel Millares, de Eduardo Arroyo o Zamorano a Ortega Muñoz —todos compañeros de viaje aunque de estéticas tan dispares—, mientras que los poemas abrieron todavía más el espectro para incluir desde combatientes de la lírica épica como Celaya hasta el dramaturgo Fernando Arrabal o jóvenes cuyos poemas sonaban muy raros entonces —y en ese contexto— como Gimferrer o Vázquez Montalbán, por supuesto en compañía de los canónicos Barral o Valente, Claudio Rodríguez o José Agustín Goytisolo, Gloria Fuertes, Gil de Biedma o Ángel González. Y desde luego no faltaron las firmas de los nuevos escritores que la izquierda hispanoamericana tenía desperdigados por el exilio y a veces en París mismo, como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Mario Benedetti o Gabriel García Márquez.

Forzosamente se repetían los nombres y las alianzas en otra breve y hermosa aventura como *Libre*, también en París y desde otoño de 1971 (aunque más de un número estuvo impreso en los talleres EMEGE en la calle Enrique Granados, de Barcelona). El 4 se confeccionó en 1972 bajo la dirección de Vargas Llosa y lo abría una extensa entrevista a Jean-Paul Sartre realizada entre otros por Claudín, Juan Goytisolo y Plinio Apuleyo Mendoza (que ejerce de redactor jefe), además de colaboraciones sobre la «política de subversión y rabia» o las respuestas sobre la situación de la mujer de Rosana Rossanda (histórica militante del PC italiano vinculada largamente con la resistencia española) o Susan Sontag, a la que se debe la definición de lo *camp* entonces de moda y que sintonizaba con los poemas que allí aparecieron de Gimferrer, Vázquez Montalbán o Ullán. Y en 1970 —y era todo un síntoma— se registraba la favorable disposición de Fidel Castro para «asegurar un considerable margen de libertad de expresión». El informe debía disipar «malentendidos o resquemores» derivados del caso Heberto Padilla en 1970 y la quiebra que ese conflicto introdujo en la unidad de la izquierda.

No hubo manera de sobrevivir en los años sesenta y setenta sin acceder a un catálogo que hoy es mítico con plena razón y entre cuyos títulos prácticamente ninguno fue superfluo entonces, aunque algunos parezcan sumar muchos más decenios de los que de verdad tienen. Pero fue Ruedo

Ibérico quien tradujo la primera edición en 1962 de Gerald Brenan y *El laberinto español* y *La guerra civil* de Hugh Thomas, como los libros del profesor Stanley Payne en torno al significado de *Falange*, además de reportajes o análisis que fueron auténticos *best seller* sobre el Opus Dei o la primera aproximación al asesinato de García Lorca en 1971 de Ian Gibson. La biografía de Franco firmada como *Luis Ramírez*, pero escrita por Luciano Rincón, no podía estar más alejada de los discursos turiferarios que el Caudillo recibía en España, de la misma manera que el vasto memorialismo republicano empezó a publicarse ahí, o en la colección Ebro: desde Ignacio Hidalgo de Cisneros a Juan Modesto (*Soy del Quinto Regimiento*) o el relato de la guerra de Enrique Lister. La Librería Española de Antonio Soriano fue otro paso de la ruta de la resistencia, en la rue de Seine, y sus libros por supuesto llegaban a España clandestinamente y cada vez de manera más frecuente, como llegó la anatomía secreta de la sociedad franquista que fue *La otra cara* (1962), de José Corrales Egea, o el compendio de un historiador marxista como Pierre Vilar sobre la *Historia de España* y libros de viajes de Juan Goytisolo o materiales historiográficos de Manuel Tuñón de Lara.

Algunas librerías formaron parte del entramado de la resistencia, cuando los libros circularon prestados de mano en mano, o cuando no era ya necesario copiar los poemas que alguien había traído de un viaje a Argentina o México o París, con las ediciones de los versos de Lorca o de Alberti, de Neruda o de Louis Aragon. El ingenio y la valentía se aliaron para que los apartados de correos o las falsas direcciones de los paquetes postales permitiesen una mínima difusión en el interior. Los camuflajes fueron múltiples: se rotulaban las cajas de libros con títulos distintos de los reales, pero con precios y tamaños equivalentes. La red de inspecciones de correos no fue capaz de detener la integridad de los envíos de ediciones prohibidas (aunque sí muchos), de la misma manera que la frontera francesa y el tráfico rodado fue un medio habitual para la penetración de literatura clandestina, bien en dobles fondos de maletas, bien a través de alguna valija diplomática, bien en los maleteros de los automóviles. Seguramente era Batlló el autor de un texto en el segundo número de *Camp de l'arpa*, en 1972, que destacaba el valor de las librerías «que han comprendido el importantísimo papel que les toca jugar, a pesar de amenazas y atentados, en una sociedad que pugna por hallar el camino hacia una convivencia más justa y más libre, en la que la cultura, y con ella tantas otras cosas, sea un patrimonio común y no privilegio de clase o

grupo». Fue el momento plétórico (y arriesgado) de librerías de equipaje cultural, libro comprometido y voluntad de fondo, al margen de su riesgo político o su salida comercial incierta: en Madrid se fundaron la Antonio Machado y Visor, en Barcelona, la Cinc d'Oros o la Documenta y algunas otras históricas que hoy han desaparecido, como la donostiarra Lan. Por eso fueron objetivo del terrorismo de la ultraderecha entre 1970 y 1978 al menos doscientas librerías, además de los almacenes de la distribuidora Enlace y varias redacciones de revistas de la nueva izquierda.

UNA NUEVA CONCIENCIA: HEDONISMO Y CULTURA

Parece un espejismo pero no lo es: las referencias culturales y morales de la sociedad española en las ciudades grandes y sobre todo entre los jóvenes universitarios empezaban a ser internacionales y cobraban un sentimiento inequívoco de vanguardia. La subversión del orden y la movilización minoritaria en la universidad figura como un dato más de la normalidad social hasta el final de la Dictadura y causa constante de detenciones, multas, expulsiones de curso o suspensión de matrícula, incluidos el cierre de facultades universitarias o la intervención armada de la policía (los *grises*). En gran medida la ubicación de las universidades autónomas de Madrid y Barcelona en las afueras de las ciudades tuvo que ver con las medidas de seguridad y control político, ya en 1969 y quizá en deuda con una decisión semejante en el desplazamiento de la Universidad en París hasta las afueras, en Vincennes.

Las adaptaciones fueron forzosas y globales, y a veces tan fulgurantes como el cambio de imagen de los Beatles entre 1962, cuando vestían con traje y corbata e interpretaban *Love me do*, y la que exhibían a punto de separarse en 1969, cuando McCartney cantaba *Let it be*, ya los cuatro con largas melenas, indumentarias orientalizantes y aire *hippy*, sin rastro de la corbata y con barbas desaliñadas, como casi empezaba a ser normal entre los universitarios españoles... Con la indumentaria iba también una movilización juvenil anti-Vietnam y anti-sistema desde Estados Unidos y desde capitales europeas que alcanzaba al cambio de modales, los juicios políticos en las aulas, la sensación de un movimiento creciente de rebeldía contra el franquismo y ya también contra el sistema burgués capitalista. Muchos de los mayores leyeron en las biografías tempranas de sus hijos —en sus matrimonios precipitados, en sus huidas reales o figura-

nicación los hizo más populosos y visibles, constaban como parte del censo cultural de la España todavía de Franco. Y fue la que contaban en directo los cronistas y columnistas que han transformado también una parte de la prensa en un espacio cómplice y con lectores cómplices. Eran puras criaturas de la posguerra ya mundial, la guerra fría y la colonización cultural estadounidense, y por tanto también hijos del 68 y del rock o del consumo de drogas anteriores a la destrucción pandémica que causará la heroína en la transición. El antifranquismo era, en propiedad, redundante.

LOS CIMIENTOS CIVILES DE UNA CULTURA DEMOCRÁTICA: NUEVOS LECTORES

Quien había sido hombre mediador y casi factótum de las ediciones de Seix Barral, Jaime Salinas, fue desde 1966 (y hasta 1976) el gestor de la gran colección Libro de Bolsillo de Alianza Editorial, con Javier Pradera y el fundador de esa casa, José Ortega Spottorno, hijo del filósofo y responsable desde 1940 de la reanudación de la editorial Revista de Occidente. La revista homónima no reapareció hasta 1963 con el mismo formato y tipografía de la original *Revista de Occidente* de 1923, aunque al parecer la condición que exigió el ministro Fraga Iribarne fue la de autorizar personalmente cada nuevo número, a la vista de la lupa que había tenido que aplicar a su entorno editorial. En los años sesenta la revista fue un espacio para el liberalismo cultural de quienes habían madurado dentro de la España franquista en posiciones ya alejadas de su originario falangismo o catolicismo hirsuto y tentaba voces más jóvenes capaces de explicar el mundo de las ideas sin los viejos prejuicios. La mitad de sus suscriptores estaba en Hispanoamérica y un número cualquiera de la revista incluye tanto a exiliados (Zambrano, Ayala o Madariaga) como a sus interlocutores del interior ya en perfil liberal (José Antonio Maravall o Aranguren, Tierno Galván o Marías), pero también nuevos como Juan Benet o más nuevos todavía como Savater, Antonio Elorza o Antonio Escohotado.

Debía de ser verdad que hacia 1966 el mercado español empezaba a ser capaz de absorber la producción y los tirajes de nuevas colecciones de bolsillo que mejoraran la histórica Austral y equivalieran a lo que eran ese tipo de colecciones en Estados Unidos, en Gran Bretaña o en Francia. En 1972 apareció el número 400 de Libro de Bolsillo de Alianza (*La fa-*

milia de *León Roch*, de Pérez Galdós), mientras que ese mismo año Austral publicaba su número 1.500 con un título tan desangelado como *Mujeres españolas* del prestigioso Salvador de Madariaga. El *Quijote* de Austral bordeaba el millón de ejemplares, las poesías de Antonio Machado el medio millón y *La rebelión de las masas* de Ortega, con la que se inició la serie en 1937 en Buenos Aires, el cuarto de millón de ejemplares e incorporó a muchos jóvenes a la lectura de Valle-Inclán, Azorín o Baroja. El plan de Libro de Bolsillo partía de numerosos títulos (hasta llegar a cinco diarios pero con una media inicial de 60 al año), a precios económicos: 50 pesetas costaba el primer título, *Unas lecciones de metafísica* de Ortega y Gasset, y 100 la novela que por primera vez pudo reeditarse tras la guerra, *La Regenta* de Clarín, que era su número 8 (el 7 fueron los *Cuentos* de Baroja y en el 21 reaparecía Clarín con su otra novela, *Su único hijo*). Las atractivas portadas fueron obra durante décadas de Daniel Gil y fue también vastísimo el espectro de materias, autores y géneros, desde la poesía o la narrativa a la autobiografía, el ensayo o el periodismo de calidad.

Pero el rasgo que la hacía singular y que explica su función capital en la formación del lector medio de la España inmediatamente predemocrática (y democrática) fue la voluntad de difundir los campos de la cultura contemporánea que la España franquista había desalojado del centro de la formación civil y ética del ciudadano. Acotando el comentario a sus primeros cinco años de actividad, hasta 1971, su oferta humanística fue de primer nivel, contemporaneísta y netamente moderna, a precios populares y en traducciones de nuevo cuño, o en todo caso respetuosas con sus originales. *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud no era un texto natural de la cultura media española dada la fobia católica por el análisis del inconsciente o más genéricamente las pulsiones y recovecos irracionales (por definición inmorales en términos normativos y doctrinales). Pero ocupa tres tomos de la serie (34-36), además de otros tantos volúmenes como el primero del autor en la colección, *Psicopatología de la vida cotidiana* (19), *Tótem y tabú* (41) o más expresamente todavía, el 62, *Ensayos sobre la vida sexual y teoría de las neurosis*, poco antes de la edición de la *Introducción al psicoanálisis* (82) o poco después de *La histeria* (96) hasta llegar a su autobiografía (172), apenas meses después de *Psicología de las masas* (193) o, entre algunos otros clásicos, *El malestar en la cultura* (280). Todo lo cual hace explicable el pensamiento crítico que la colección difunde, como Carl Jung o un ensayo de Herbert Mar-

cuse sobre el propio Freud, mientras algunos autores españoles descomponen las estrecheces oficiales de la moral católica: Carlos Castilla del Pino en *Psicoanálisis y marxismo* o los *Cuatro ensayos sobre la mujer*, José Luis L. Aranguren en *El marxismo como moral* o *La crisis del catolicismo*, o el joven Rubert de Ventós en *Moral y nueva cultura*.

Y si un poco antes ha aparecido el *Marcel Proust* de Jean Santeuil es porque Libro de Bolsillo permitió leer *En busca del tiempo perdido* en los sucesivos tomos que fue publicando desde 1966, y el lector encontrará años después la biografía canónica de George Painter (344-345), del mismo modo que los trotskistas que proliferarían en poco tiempo probablemente leyeron, o robaron y se prestaron, el tomito *Sobre arte y literatura* de Trotski (327) y discutirían con Isaac Deutscher a propósito de *La década de Frushov* (329), cuando Jordi Solé-Tura había propuesto ya una antología de ensayos sobre cultura de Antonio Gramsci, aunque su título estrella fue un considerable éxito de ventas en Cataluña como *Catalanismo i revolució burgesa* en 1967 y traducido en Edicusa en 1970.

Pero es verdad también que varios años antes de la muerte de Franco no sólo los jóvenes más politizados echarían mano de los títulos de Alianza sino también un espectro de público que era potencialmente consumidor de la fastuosa narrativa hispanoamericana. Quizá leyeran antes a García Márquez, a Rulfo, a Onetti o a Vargas Llosa que a los autores que habían nutrido sus obras y estaban apareciendo gradualmente en esa colección de bolsillo: entre el número 4 de la colección, que era *La metamorfosis*, y hasta el 297, que era *El castillo*, o la novela inacabada *América* publicada en 1971, los tres de Franz Kafka, los lectores habían ido encontrando numerosas razones para alimentar la euforia o al menos el optimismo ante una efervescencia cultural evidentiísima y cuyo sentido más hondo era el sentimiento de estar recuperando el orden intelectual del Occidente contemporáneo perdido en 1939: *El Aleph*, *Ficciones* e *Historia de la eternidad* del argentino Jorge Luis Borges aparecieron entre 1969 y 1970, o *Los signos en rotación y otros ensayos* del mexicano Octavio Paz (328), y ambos son autores tan cruciales entonces como para que Fernando Savater los identifique como sus modelos irreprimibles de escritor (Jesús Aguirre en la dirección de Taurus publicaba el primer libro de ese joven de veintitrés años en 1970, *Nibilismo y acción*). Por entonces Paz era ya asiduo corresponsal de otro joven poeta y ensayista, Pere Gimferrer, mientras que la *Antología de la poesía hispanoamericana: 1914-1970* la había preparado el cubano José Olivio Jiménez. Entonces era uno de

los críticos más atentos y perspicaces de poesía contemporánea, incluida la más joven en España. Pero también están fundadores del curso de las letras modernas como Samuel Beckett, cuya novela *Molloy*, en traducción de Pere Gimferrer se incorpora en 1970, mientras que la colección propone títulos de Mijaíl Bulgákov o André Gide, y las obras de Pavese o Natalia Ginzburg han menudeado, como los numerosos de Alberto Moravia o de un autor que ha sido un fenómeno europeo y lo fue también para los jóvenes de la transición como Herman Hesse, los *Poemas y canciones* de Bertolt Brecht pero también *El extranjero* de Albert Camus o *El americano impasible*, de Graham Greene, los guiones de Antonioni, relatos de Ignazio Silone o de Scott Fitzgerald y clásicos de la literatura negra como Dashiell Hammett.

Por supuesto también la cultura española estuvo en ese portaviones civil y cultural y difícilmente pudo escapar a la intención de los responsables poner en manos de los lectores del tardofranquismo, todavía lejos de la muerte de Franco, textos de calidad literaria o valor histórico en el contexto de una sociedad civil que se adelanta sin cesar a la parsimonia de los cambios políticos. Se publicó la prosa de Federico García Lorca o el *Juan Belmonte* de Chaves Nogales, las narraciones del exiliado Francisco Ayala o *Mi viaje a la Rusia soviética* de Fernando de los Ríos, se reeditaron numerosas novelas de Galdós y Valle-Inclán, de Baroja y Azorín, de Ramón Pérez de Ayala, de Unamuno y de Gómez de la Serna, la tradición krausista con Francisco Giner de los Ríos y el regeneracionismo con ensayos de Joaquín Costa y Lucas Mallada, los *Ensayos sobre Valera* de Manuel Azaña, la *Literatura española. Siglo XX* o *El defensor* de Pedro Salinas, las espléndidas conferencias que Jorge Guillén tituló *Lenguaje y poesía*, o los ensayos de Ferrater Mora, Julián Marías, Paulino Garagorri o Julio Caro Baroja, además de numerosos títulos clásicos que van desde los *Diarios* de Jovellanos o los ensayos de Feijoo (en una antología preparada por Carmen Martín Gaité) a los artículos del costumbrista Antonio Flores o las novelas de Gabriel Miró. Otros textos académicos con dosis de batalla ideológica se perfilaban como grandes éxitos comerciales, y entre ellos estuvo un auténtico *best seller*, la *Introducción a la economía española*, de Ramón Tamames, entonces un economista del PCE (como el propio Pradera lo había sido hasta esos mismos años).

Era Tamames quien en el prólogo a su *Introducción...* justificaba el título como compendio de su obra *Estructura económica de España*, publi-

cada en 1960 por la importante Sociedad de Estudios y Publicaciones y ahora en una colección que «está convirtiendo en realidad el propósito de difundir un extenso repertorio bibliográfico en tiradas amplias, bien cuidadas y accesibles a la inmensa mayoría». Porque también para la mayoría estaba pensado este libro de 1967: «la sociedad española de nuestros días —escribe Tamames, que es profesor de Estructura Económica en la Universidad de Madrid desde 1962— se encuentra en plena eferescencia; los cambios económicos están transformando con celeridad hábitos y mentalidades tradicionales y están desvelando mitos casi seculares». Pero para que no se frustren las «transformaciones presenciadas hasta ahora» y para «alcanzar las metas a que en definitiva aspira la mayoría de la Nación —una democracia económica y política—, es absolutamente preciso que las clases y grupos sociales más avanzados refuercen su conocimiento de los mecanismos económicos que articulan a nuestra sociedad». Por eso dedica el libro a «todos los trabajadores y universitarios» que justifican la esperanza de que «no ha de estar lejano el día en que sobre el suelo de nuestra entrañable Península podamos crear una sociedad nueva sobre la base de una economía renovada».

Era el tono genérico que difundieron muchas pequeñas editoriales de lucha ideológica, tanto Laia como Fontanella, Estela como Ciencia Nueva, Ediciones de Cultura Popular, Ayuso o Fernando Torres Editor. Las *Reflexiones ante el neocapitalismo* (1968) que reunieron Vázquez Montalbán, Francesc de Carreras, Román Gubern, Isidre Molas o César Alonso de los Ríos aspiraban a exponer «el primer intento nacional de desmitificar la tentación neocapitalista, de fijar distancias para impedir que la atmósfera neocapitalista contamine, relaje y duerma». Y por eso se reimprimió una y otra vez el breviario de marxismo de Marta Harnecker, *Los conceptos elementales del materialismo histórico* (1969), igual que otro libro crucial de la conciencia progresista, *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano, en 1971.

MÁS RETRATOS DE GRUPO: «TRIUNFO» Y «CUADERNOS PARA EL DIÁLOGO»

Había una nueva literatura de prestigio y una actividad hirviente en torno a 1970, y había también una prensa que empezaba a crear el espacio de discusión intelectual, fertilizada ya con la estimulante bendición de las letras hispanoamericanas. Las páginas de libros en los periódicos fueron

Entre los exiliados, el mestizaje de ficción y autobiografía tuvo un protagonismo literario muy alto, como señalábamos en la primera parte. La evocación indefectiblemente nostálgica de la infancia y la juventud fue el objeto de algunos de los proyectos literarios más meritorios de aquellos años: la trilogía *Vísperas* (1947-1959) de Manuel Andújar, *La forja de un rebelde* (1941-1946) de Arturo Barea, la *Crónica del alba* (1942-1966) de Ramón J. Sender, las *Memorias de Leticia Valle* (1943) de Rosa Chacel, la tardía tetralogía *Los pasos contados* (1963-1973) de Corpus Barga, las recién comentadas memorias de Alberti y José Moreno Villa, las reñal *Automoribundia* (1948), de Ramón Gómez de la Serna o la *Memoria de la melancolía* de María Teresa León, ya en 1970. A esos títulos podría añadirse el ciclo *El laberinto mágico* de Max Aub o la mejor novela catalana sobre la guerra civil, *Incerta gloria*, de Joan Sales: la primera edición fue muy perjudicada por la censura en 1956 pero se pudo leer en versión íntegra desde 1969 el relato de trinchera, directo y cronístico, narrado desde la fe católica y el republicanismo reflexivo y crítico del autor.

El más popular de los narradores exiliados fue, sin duda, Ramón J. Sender (1901-1982), que produjo durante su exilio en Estados Unidos una obra tan prolífica como diversa antes de reintegrarse en 1969, por la popular y desprestigiada puerta del premio Planeta, al mercado español. Si Max Aub representó en parte la persistencia de la modernidad narrativa, Sender no la encarnó menos porque su realismo se había abierto antes de la guerra en un abanico de registros: el más decimonónico de *Mr. Witt en el cantón*, el expresionista de *O.P.* o el documental de *Imán* a los que añadiría, como veremos, nuevas modulaciones del realismo (históricas, líricas, humorísticas, mágico-maravillosas) e incluso del irrealismo; ambos, además, compartieron una semejante ansiedad de público.

Sender había llegado a Estados Unidos en 1942, procedente de México, y sólo cuatro años después adoptó la nacionalidad norteamericana. Su prestigio de intelectual europeo de izquierdas pudo granjearle al principio algunas simpatías aunque durante la caza de brujas del macarthismo le pusiera bajo sospecha como intelectual rojo. Fue un escritor torrencial y, por ello, expuesto a altibajos. Su producción vastísima se beneficia de su habilidad constructiva, de su interés por los dramas humanos y de su capacidad para crear atmósferas y psicologías veraces, pero también se resiente de una facilidad de escritura no compensada, en ciertos títulos,

por una mayor autoexigencia. Hubo tres parcelas de su obra posterior a la guerra en las que debe ser recordado por sus logros: la autobiografía novelada, la narración alegórica y la novela histórica. De las dos primeras daré excelentes muestras en 1942 con *Crónica del alba* y *Epitalamio del prieto Trinidad*.

Crónica del alba abría un ciclo homónimo de rememoración autobiográfica planificado como hexalogía (bajo el título de *La jornada*) pero que acabaría componiéndose de nueve entregas de valor muy desigual. No violentamos el proyecto si lo consideramos dividido en tres trilogías de acuerdo con una secuencia que va de la felicidad infantil a la caótica catástrofe en el adulto pasando por la inadaptación juvenil. La primera trilogía está centrada en la infancia de José Garcés (nombre y apellido seculares de Sender) y la forman *Crónica del alba* (1942), *Hipogrifo violento* (1954) y *Quinta Julieta* (1957), con diferencia la mejor concebida y ejecutada; esta trilogía ya pudo leerse en 1965 en España, en un único volumen que subrayaba la trabazón argumental. La segunda se compuso de *El mancebo y los héroes* (1960), *La onza de oro* y *Los niveles del existir* (ambos integrados en la edición de 1963 de *Crónica del alba*, que reúne las seis novelas hasta el momento) y en ellos desarrolla Sender el nacimiento de la rebeldía juvenil de Garcés y de su inconformismo social. Por fin en 1966 se publicó la trilogía que cierra el ciclo, *Los términos del presagio*, *La orilla donde los locos sonríen* y *La vida comienza ahora*, situada en los años de la guerra y muy alejada de la vividez, intensidad evocativa y pulcritud de estilo de la *Crónica del alba* de 1942. Porque es ésta la pieza maestra del ciclo. Una novela de infancia, limitada a los diez primeros años de vida del protagonista, en la que su mundo entreverado de realidades y ensoñaciones, de trapacerías y asombros, de adultos que aleccionan (como Moisés Joaquín) y del amor purísimo por Valentina, se rescata con tanto vigor narrativo como fuerza poética.

En una lograda superposición de sensibilidades, Sender ofrece la percepción y emociones del niño Garcés y su propia mirada nostálgica y dolorida, ésta a través del Garcés adulto que, tras la guerra y la retirada del ejército republicano por la frontera francesa, se halla recluido en un campo de concentración. Garcés, que se sabe muriendo a sus treinta y seis años, se entrega a la tarea de abrirse paso en el tiempo para salvar en la escritura la espuma de sus recuerdos: «Hay que escribir», se dice. «Si escribo mis recuerdos, tengo la impresión de que pongo algo material y mecánico en el recuerdo y en el sueño.» Lo que adquiere consistencia

material es una profusión de detalles que permiten exhumar el mundo infantil como si se tratara de una civilización perdida y, en él, la figura de Valentina, símbolo de lo virginal y la inocencia y trasunto de la hija del notario de Tauste que, en efecto, había sido amiga del niño Sender (y cuyo nombre era Valentina Ventura).

El lirismo luminoso de *Crónica del alba*, coherente con la necesidad de huir de las circunstancias adversas en que Garcés rememora su infancia, es sustituido en *Epitalamio del prieto Trinidad* por un dinamismo narrativo tumultuoso acorde con una trama truculenta situada en una isla-penitenciera del Caribe. Un motín de los reclusos y el asesinato del jefe del presidio la noche de su boda dispara el caos y desata los instintos más primarios. En el centro del laberinto, la novia, la Niña Lucha, símbolo de la inocencia, habrá de luchar contra peligros de toda índole hasta salir airosa gracias al heroísmo redentor de Darío. Sender no sólo mantiene el pulso narrativo sino que configura un universo donde la ferocidad de los presos coexiste con la magia en que creen los indios, dando como resultado una mezcla de primitivismo y maravilla muy próxima al realismo mágico de Alejo Carpentier o Miguel Ángel Asturias.

Historia reciente y alegoría se unen en *El rey y la reina* (1947), donde la guerra civil es tan sólo el telón de fondo de un simbólico drama de cámara: la imposible pasión del jardinero Rómulo por su señora la duquesa, cuya indiferencia tortura al criado. Los avatares de la guerra propician que éste pueda manipular las circunstancias para anular la diferencia de clase y posibilitar que la duquesa, como mujer (una reina), vea en él un hombre (su rey). Este apólogo «gótico» (así lo calificó el propio Sender) prueba la versatilidad narrativa del autor, que vuelve a ratificarse en la combinación de procedimiento realista y significación alegórica de *El verdugo afable* (1952). La novela presenta la historia de un verdugo que, como el de Azcona y Berlanga en *El verdugo*, se ve obligado a aceptar ese trabajo infamante. El de Sender, Ramiro, está moldeado con el troquel de la marginalidad picaresca y a base de episodios que el autor ya había utilizado en obras anteriores (la tortura de *O.P.*, la pesadilla de *La noche de las cien cabezas*, la represión de Casas Viejas de *Viaje a la aldea del crimen*, o incidentes que reaparecerán en *Hipogrifo violento*). Pero la médula de la novela no es satírica sino moral: la expiación de la culpa que lleva a Ramiro a resignarse al cargo de verdugo, un tema que había abordado ya en *El lugar de un hombre* (1939) y de manera muy efectiva.

En 1953 aparece la novela más famosa de Sender, *Mosén Millán*, re-

titulada en 1960 *Réquiem por un campesino español*. Sender había ensayado en *El verdugo afable* una reflexión sobre la responsabilidad ética y el peso de la culpa, pero la alternancia de peripecias costumbristas con otras más fantasiosas desdibujaban el contorno de esa reflexión. Sin que *Mosén Millán* deba entenderse como un segundo intento deliberado de abordar el mismo tema desde otros presupuestos, lo cierto es que Sender plantea sin partidismo y con delicada complejidad el problema de la culpa. Para ello opta por una estricta atinencia a la vida de su personaje, Paco el del Molino, que aparece evocado desde la mente de Mosén Millán mientras éste espera para celebrar una misa de réquiem un año después del fusilamiento de Paco. A través de los recuerdos del párroco, Sender no sólo perfila la figura de un Paco idealista entregado a la causa de la justicia social sino que dibuja el trasfondo histórico de la España republicana (pese a que en ningún momento se hace explícita esa ubicación). Pero es la esquemática caracterización del cura y la emotiva sencillez con que va ensartando los recuerdos de Paco lo que produce un efecto de contundente verdad. Mosén Millán, que quería a Paco como a un hijo, queriendo mediar para salvarle la vida cuando los fascistas lo buscaban, desveló su paradero y lo puso en manos de sus verdugos. El carácter involuntario de su complicidad no apacigua su conciencia ni aligera su sumisión: cuando, al final del relato, va a comenzar la misa, sólo han acudido a la iglesia los causantes directos de la muerte: «Y pensaba aterrado y enternecido al mismo tiempo: Ahora yo digo en sufragio de su alma esta misa de réquiem, que sus enemigos quieren pagar».

La sobria perfección de esta *nouvelle* no la alcanzará en ningún otro título y sin embargo aún tenía que publicar algunas importantes novelas, como la alegórica *Los cinco libros de Ariadna* (1957) y las históricas *Carolus Rex* (1963) y *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1967). Es la primera una diatriba en clave contra el totalitarismo comunista y fascista revestida de relato fantástico. Javier Baena y Ariadna, su esposa muerta, son reclamados en una asamblea internacional como testigos directos de los horrores de la guerra civil (en un futuro en que éstas han desaparecido), pero ese marco antirrealista alberga evocaciones de un minucioso realismo (con inflexiones esperpénticas) sobre los combates durante la contienda. Es una obra algo confusa que encerraba una puesta en cuestión del comunismo en el que militó el autor en su juventud y cuando se hallaba más bien en el entorno del Congreso por la libertad de la Cultura. Un año antes, en 1956, había reanudado Sender su dedicación a la

novela histórica —que se remontaba a *El Verbo se hizo sexo*, de 1931— con *Bizancio*, una historia de traición ambientada en la campaña de Roderic de Flor y los almogávares a Constantinopla en 1302 para defenderla del turco. Aunque se basa en la crónica de Ramon Muntaner, Sender se toma la libertad de ficcionalizar las causas del asesinato del guerrero, por ejemplo convirtiendo a su esposa en un factor crucial de la trama. En *Carolus Rex* hace protagonista al último de los Austrias, Carlos II el Hechizado, para pintar a su alrededor la España oscurantista y decadente gobernada por intrigantes y clérigos. Acota el novelista un periodo breve, desde el anuncio de su unión con María Luisa de Orleans hasta que, creyendo que su esterilidad se debe a un embrujo, se somete a un exorcismo. Pero si en alguna de sus novelas históricas alcanzó a armonizar la reconstrucción documentada del pasado con el poder fascinador de la narración literaria fue en *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. El escenario aventurero es la selva amazónica, a la que en 1560 se organiza una expedición en busca de Eldorado. Lope forma parte de ella y, en su maldad y destino shakespearianos, se convertirá en el antihéroe megalómano y luciferino de la novela.

Decenas de novelas, libros de cuentos y ensayos completan su ingente obra, que responde a la ejecutoria de un escritor profesional —en el sentido en que lo fueron Galdós, Blasco Ibáñez o Baroja— más que a la de un artista, con independencia de los valores estéticos que alcancen determinados títulos. Sender supo adaptarse al mercado, al que suministró productos de rápida manufactura como la serie sobre Nancy, iniciada en 1962 con la divertida *La tesis de Nancy*, en la que la joven norteamericana —supuesta discípula de Sender, que aparece como traductor de sus cartas— llega a España para hacer su tesis doctoral, se echa un novio gitano y le cuenta por carta a su prima Betsy sus peripecias y tropiezos con el idioma. Los títulos posteriores (hasta cuatro, contando el póstumo *Epitafio a Nancy*, de 1982) carecen de la consistencia, gracia y cuidado en la prosa del primero.

Los problemas de Arturo Barea (1897-1957) empezaron bastante antes de su exilio en Gran Bretaña. Casi se diría que lo cortejaron desde su infancia, cuando creció en una buhardilla madrileña junto a tres hermanos que tuvo que mantener la madre trabajando como lavandera. Después de hacer el servicio militar en Marruecos y de varios reveses laborales, ingresó en la oficina de patentes, se afilió a UGT y se casó, de modo que se mantuvo al margen de la ebullición artística y literaria de la

capital, apegado al realismo elemental de Galdós o al más depurado de Baroja. Como la mayoría de escritores autodidactas, Barea es directo y honesto, ajeno a las convulsiones estructurales de la ficción moderna y fiel y apasionado registrador de sus vivencias, fuera de las cuales se infla su impulso creador (como en alguna medida sucede con otro escritor de raza, el catalán Joan Puig i Ferrer y su ciclo autobiográfico *El pelegrí apassionat*).

Cuando estalló la guerra se le encomendó la censura de la prensa extranjera, pero su negativa a trasladarse a Valencia junto al Gobierno republicano en 1937 precipitó su exilio, que inició junto a su amada Ilsa Kulesar —quien será su segunda esposa— a comienzos de 1938. Poco después publicó *Valor y miedo*, un volumen con veinte relatos sobre la guerra en Madrid (Argüelles, la Plaza de España...) y su frente (Carabanchel, Brunete, Vallecas...). Tras una primera estancia en París, la pareja viajó a Inglaterra y se instaló en Eaton Hasting. En 1940, Barea empezó a colaborar en la BBC con unas charlas radiofónicas de quince minutos bajo el seudónimo de Juan del Castillo —recuperadas hoy por Nigel Townson en *Prosas recobradas* (2000)— y fue un año más tarde cuando por fin publicó en inglés *La forja*, primera entrega de la trilogía *La forja de un rebelde*, a la que siguieron, hasta 1944, *La ruta* y *La llama*. El original español lo había traducido su esposa Ilsa, pero se perdió. Cuando en 1951 se plantea la publicación en español, la propia Ilsa tendrá que devolver al español la versión inglesa, una operación que, aunque supervisada por Barea, dio sin duda un texto distinto del original extrañado.

La forja de un rebelde es una autobiografía novelada con vocación testimonial. Barea no sólo relata sus vicisitudes, esperanzas y decepciones desde la infancia hasta la guerra sino también la historia colectiva, desde la óptica de un protagonista, a lo largo de cuarenta años. En ningún caso pretende Barea hacer una crónica desapasionada y objetiva; narra como testigo y, sobre todo en *La llama*, no reprime sus juicios ni sus aflicciones. En *La forja*, la escritura emocional de Barea se vuelve evocación vivida, casi barojiana, de su niñez madrileña, de su descubrimiento del mundo adulto y del choque con la desigualdad e injusticia sociales. Si ésta es una novela de formación, *La ruta* es una novela antimilitarista y una invectiva contra la guerra que recuerda *El bloqueo* de Díaz Fernández e *Imán* de Sender. Convertido en sargento del ejército español, Barea levanta la voz contra la corrupción de los mandos y del embrutecimiento de la tropa,

sin ahorrarse la descripción naturalista de las atrocidades cometidas. La presencia de Franco entre los militares sugiere que el horror que para Barea fue *ruta* de paso, fue la forja de la guerra del 36. Finalmente, al es-tallido de ésta dedica *La llama*, donde refunde algunos de los relatos de *Valor y miedo*. Tiene menor interés la fantasía de regreso a España de *La raíz rota* (1955; en inglés, 1951), donde imagina su vuelta a través del protagonista, Antolín Moreno. Tras la muerte de Barea, Ilsa reunió el torce cuentos inéditos en *El centro de la pista* (1960), entre los que se reencuentra al narrador memorialista («El centro de la pista») y al com-

La tentación de la memoria fue tardía sin embargo en María Teresa León (1903-1988), aunque había sido antes de la guerra una original narradora entre el relato infantil y la huella fantástica, con puntas vanguardistas, como en *Rosa fría, patinadora de la luna* (1934). Su compromiso político fue más visible en la crónica de vidas destruidas o esclavizadas que presentaba *Cuentos de la España actual* (que era la de 1936...), y en la visión de la guerra de su novela *Contra viento y marea* (1941). Desde la desesperanza de un regreso imposible empezó a escribir a mediados de los sesenta —tras muchos años en Buenos Aires, su exilio se desplaza a Roma desde 1963— su relato autobiográfico *Memoria de la melancolía* (1970). Ya había publicado para entonces las *Fábulas del tiempo amargo* (1962), inapelables en su recreación del desarraigo y la nostalgia simultánea de la *patria hecha noche*, y su memorialismo es libre de ataduras cronológicas y de técnicas porque va desde la recreación de la intimidad de la mujer y de la niña hasta la semblanza, la crónica testimonial del tiempo vivido y extinguido o la incursión del presente histórico más inmediato, como la guerra de Vietnam. A menudo la pelea por restituir el pasado es también la pelea por combatir los deterioros de la vejez, incluida la desmemoria o la enfermedad (que arruinó su regreso a España junto a Alberti en 1977): «Que recuerden los que olvidaron».

La espeleología en los años que precedieron a la guerra la retrotrajo Manuel Andújar (1913-1994) a los albores de los años veinte. En ese periodo, entre la guerra de Marruecos y el golpe de Primo de Rivera en 1923, sitúa las tres novelas que, en 1970, cuando por fin se publican en España, agrupará bajo el nombre de *Visperas*. En México, en contacto con los intelectuales republicanos, da comienzo a su obra literaria, que viene precedida por un testimonio de su paso por *Saint Cyprien, plage, campo de concentración* (1942) y que arranca en 1944 con el volumen de

relatos *Partiendo de la angustia y otras narraciones*. La aclimatación de los exiliados se conjuga con preocupaciones propias de su patria de acogida, como el deterioro de los ideales revolucionarios o la discriminación de los indígenas, pero llama la atención la modernidad de procedimientos (por ejemplo la corriente de conciencia o la alegoría estructural), tan rara en la España interior. Su primera novela extensa, *Cristal herido* (1945), quiso ser un homenaje a las ilusiones que la República alimentó en el pueblo, y con ella inauguraba Andújar uno de los ciclos narrativos más importantes del exilio, *Lares y penares*, en el que se integra su producción novelística, mientras que la interesante narrativa breve, reunida por el propio autor en *Cuentos completos* (1989), queda fuera de la serie.

Lares y penares es un vasto friso presidido por un designio moral pero también de explicación histórica de las raíces del conflicto. Por esa razón las tres novelas de *Visperas* se ubican en sectores diversos de la sociedad española y en cada uno explora una manifestación de la injusticia. En *Llanura* (1947) es el campo castellano, donde se enfrenta el pueblo sojuzgado (Gabriela y su hijo Benito) con la alianza invencible del caciquismo y el poder político. En *El vencido* (1949) es la minería andaluza, en la que traza un espléndido retrato del proletariado revolucionario y de la lucha entre obreros y patronos, aunque es la dramática peripecia de un obrero descontento (que se convierte en asesino por ambición de ascenso social) la que sirve de entramado a esta novela. El peso del conflicto individual es aún más claro en *El destino de Lázaro* (1959), situada en el ámbito del comercio portuario en el que se desenvuelve un empresario cabal y justo, Lázaro, cuyos principios lo empujarán al desastre. Este pesimismo acerca de la posibilidad de una conducta ética en un sistema socioeconómico corrupto se amplía a una desesperanza más general en *Historias de una historia* (escrita entre 1964 y 1966). Se publicó, censurada, en 1973 (y sin supresiones en 1986), y en ella, por medio del periodista y escritor Andrés Nerja —una perfecta figuración del intelectual perplejo y abatido con más «tendencia a observar y a dudar» que a actuar—, describe el desarrollo de la guerra civil en todos sus participantes y víctimas, en todos sus escenarios y en todo su cruento caos. Tienen menos fuerza obras tardías como *La voz y la sangre* (1984) en las que prolonga su crónica del siglo xx.

Asociado con Andújar a través de la revista *Las Españas*, que ambos fundaron en 1946, José Ramón Arana (seudónimo de José Ruiz Borau, 1906-1974) fue uno de los españoles que hubo de inventarse una nueva

vida en México. Así, abrió una célebre librería que fue punto de encuentro de los exiliados y a la que Simón Otaola dedicó un libro precioso, *La librería de Arana* (1952, reeditado por su sobrino el cineasta José Luis Borau en 1999). A él, que carecía de formación universitaria (fue hijo de un maestro rural y obrero en una fundición en Barcelona), no le fue nada fácil y tras conocer los campos de concentración del sur de Francia y dar tumbos por el Caribe, acabó en México. Escribió versos más emotivos que perdurables (su mejor libro fue *A tu sombra lejana*, 1942), pero su lugar en la historia literaria se debe a un libro de narraciones, pero su lugar *Almuniaced* (1950), y en particular a la novelita que da título al conjunto. Es imposible que no acuda a la memoria el *Mosén Millán* de Sender, sólo tres años posterior, y el *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno, pues con ambas *nouvelles* guarda semejanzas. Mosén Jacinto es un cura rural y viejo al que mortifica pensar que ha acomodado su vida a las gentes rudas del pueblo sin molestarse en redimirlos de su resignación a la desdicha. En esta tortura íntima por haber dilapidado su existencia le sorprende el estallido de la guerra. Pero mosén Jacinto se niega a adscribirse a ninguna de las facciones enfrentadas a la vez que, ahora sí, se compromete con todos los que sufren despreciando su seguridad. Arana prefirió no cargar la muerte del santo varón a ningún bando (es un moro quien lo mata) en una solución entre fatalista y esperanzada (la esperanza de una futura reconciliación que el autor siempre anheló). Volvió a España en 1972, y ese mismo año publicó *Can Girona. Por el desván de los recuerdos*, que había de ser la cabeza de puente de unas memorias noveladas que no pudieron tener continuidad.

En junio de 1957, el formidable periodista Corpus Barga (Andrés García de la Barga y Gómez de la Serna, 1887-1975) firmaba el prefacio al primer volumen, *Mi familia. El mundo de mi infancia*, de su tetralogía autobiográfica *Los pasos contados: una vida española a caballo de dos siglos*, señalando que pretendía «contar lo que sucedía a todo lo que estaba relacionado conmigo en mis pasos por el mundo» en lugar de confeccionar una biografía al uso. Entonces llevaba nueve años en Perú, a cuya capital había llegado con su familia en 1948 procedente de París en incesante actividad antifranquista y preocupado por la dispersión de los intelectuales de la diáspora (contribuyó a crear en 1944 la Unión de Intelectuales Españoles que editó desde entonces y hasta 1947 nuestro ya conocido *Boletín de la UIE*). A aquel primer volumen, que se publicó en Barcelona en 1963, le siguieron *Puerilidades burguesas* (1965) y *Las Delicias* (1967).

Y, tras un viaje a España en 1970, *Los galgos verdugos*, que salió bajo el sello de Alianza en 1973 y mereció el premio de la Crítica.

Las dos primeras entregas abarcan los años de niñez y formación y presentan una articulación no cronológica sino reticular, siguiendo las azarosas anudaciones de recuerdos que establece la memoria personal. Esos ovillos de sensaciones, sentimientos, gentes y lugares se van devanando en una prosa sinuosa, de andadura proustiana y párrafo amplio que también se encuentra en *Las Delicias*, donde, sin embargo, el nacimiento de la autoconciencia del protagonista (Andrés), ahora un joven universitario urgido por la pulsión erótica y por su aproximación al anarquismo, dota de mayor entramado novelesco el relato. Este tercer volumen recrea el Madrid bohemio y pobretón de comienzos de siglo, entre el burdel y la tertulia del Café Levante por la que asoman Azorín, Valle-Inclán o Baroja. La propensión a dar un tratamiento novelizador a la materia biográfica culmina en *Los galgos verdugos*, una novela en toda regla. La acción se dilucina y la abundancia de diálogos permite caracterizar a los personajes por su habla y su carácter pero también por su extracción social, aquí muy polarizada entre braceros y terratenientes. Es de notar la intrusión de una voz narrativa externa que interpela a las criaturas, incluido Andrés el protagonista, quien regresa al pueblo cordobés de Belalcázar años después de haber pasado ahí una larga estancia. Estos elementos proceden de *La vida rota* (1910), la primera novela de Corpus Barga, escrita en ese pueblo cuando su familia, asustada por su militancia subversiva, lo confinó preventivamente en la casa solariega que poseía en Belalcázar.

También Virgilio Botella Pastor (1906-1996) ideó un empeño vastísimo, de base documental, ejecutado con dignidad literaria e impulsado por un imperativo ético. Sus *Nuevos episodios nacionales* dieron testimonio de los españoles que estuvieron al lado de la República y hubieron de desterrarse para sobrevivir. Los subtítulo *Novelas de la guerra y del exilio* y llegó a publicar ocho de las diez novelas previstas. *Porque callaron las campanas* (1953) estuvo centrada en la última etapa de la guerra civil y *Tal vez mañana* (1965) narró las penalidades y nostalgias de los españoles en México mientras que el ciclo completo abordó, hasta *La gran ilusión* (1988), la dura subsistencia de quienes se quedaron en Francia durante la guerra europea, en muchos casos luchando contra el fascismo.

LA DIALÉCTICA ENTRE EL EXILIO Y EL INTERIOR

En 1943 había empezado la repatriación de falangistas voluntarios y falsos voluntarios de la División Azul porque habían prestado ya sus servicios a la causa del fascismo en Europa. El regreso sin embargo tuvo un rastro hondo de amargura, tal como refleja la decepción del corresponsal en Roma de *Arriba* y *La Vanguardia* desde 1942 (y procedente de Berlín...), Ismael Herraiz, autor de un libro de gran éxito en 1944, *Italia fuera de combate*. El final de Mussolini descabezaba el modelo más próximo del falangismo español —que era el italiano— y era una derrota sentida como propia, mientras que la victoria aliada en la guerra se convertía para el exilio en causa indirecta de una derrota total de la esperanza de regreso. Los gobiernos aliados no arrastrarían la caída de Franco y abrió para muchos el momento más decisivo y amargo del exilio: estaban obligados a tomar decisiones sobre su vida futura, de regreso o de permanencia en el extranjero, tanto si sus estrategias emocionales y profesionales de adaptación al exilio habían sido más satisfactorias como si dependían integralmente del regreso. Para la consolidación de la guerra fría ya sólo quedaba el estallido de la guerra de Corea en 1950, que pondría al Régimen de Franco del lado bueno en el plano internacional y a ojos de Estados Unidos. Franco cumpliría con las expectativas de un país por definición anticomunista y en 1953 cristalizó esa nueva posición de España con los respaldos explícitos que recibió con ayuda económica de Estados Unidos, la firma del acuerdo para la cesión de soberanía en las bases militares norteamericanas y el final de las negociaciones para el Concordato con el Vaticano. El blindaje internacional del franquismo era ya definitivo e irreversible.

LAS TENTACIONES DEL REGRESO

Desde 1946 y 1947 la perspectiva de un exilio indefinido sólo pudo combatirse, muy a regañadientes, con la tentativa de un regreso indeseado o muy resignado. La repugnancia ante la idea fue el sentimiento mayoritario en el exilio y la decisión de regresar se vivió como una claudicación deshonrosa, además de una traición ideológica sin perdón posible. Algunos pocos escritores lo hicieron y padecieron ese rechazo, como Juan

Gil-Albert, que regresó en 1947, el autor de una espléndida novela sobre la guerra civil, *Incerta gloria*, y editor, Joan Sales, o el poeta Pere Quart, seudónimo de Joan Oliver, como lo habían hecho antes Carles Riba y Josep M. de Sagarra. Pero la inmensa mayoría se limitó a viajes exploratorios, de tanteo, desde finales de los años cuarenta o principios de los cincuenta: Jorge Guillén visitó España en 1949, pero Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez o Arturo Barea no volvieron nunca (el primero muere en 1951, Barea en 1957 y Juan Ramón en 1958), como tampoco lo hará Luis Cernuda ni José Gaos, que fallecieron en el exilio respectivamente en 1963 y 1969. Américo Castro o Josep Ferrater Mora, Francisco Ayala, Ramón J. Sender, José Bergamín o Rosa Chacel sólo se decidieron a ese viaje hacia finales de los años cincuenta o ya en los sesenta, y en ningún caso con intención de quedarse en España mientras Franco siguiese en el poder. Fue una casuística muy compleja y es irreductible a ningún patrón general: María Zambrano no volvió a España hasta los años setenta mientras que Rafael Alberti y María Teresa León no se movieron de Buenos Aires hasta su cambio de residencia a Roma en 1962, justo cuando la misma María Zambrano sentía la fatiga de Italia y se refugiaba en Suiza.

Otros recibieron solicitudes formales e insistentes de regreso desde el gobierno español que no dudaron en desatender, como Juan Ramón Jiménez, mientras Ortega y Gasset decidió volver a Europa desde su exilio en Buenos Aires en 1942 —con profunda decepción en el exilio, que lo vivió como una traumática deserción (→ 7)— y se instaló intermitentemente en España desde 1945. Pero Ramón Pérez de Ayala sólo volvió muy tardíamente, pese a haberlo podido hacer sin graves contratiempos dada su explícita adscripción al bando sublevado (pero con todas las antipatías en ese mismo bando, como autor que era de una excelente novela contra el universo jesuítico, *AMDG*). Si habían regresado Marañón y Menéndez Pidal, también Agustí Calvet, *Gaziel* (que ha vivido en París junto con el equipo de propaganda profranquista que aglutina el industrial Cambó, con Agustí Esclasans o Josep Pla, pero Cambó muere en el exilio en 1947), y volvió por unos días en 1949 Ramón Gómez de la Serna en un caso dramático de desorientación y vulnerabilidad. Fernando Vela regresó en los primeros años cuarenta desde Tánger, pero ni José Moreno Villa, que murió en 1955, ni León Felipe (en 1968) ni Corpus Barga o Juan Rejano ni Pedro Garfias ni Emilio Prados, ni Domenchina ni Juan Chabás volvieron con vida a España. Alguno sin embargo regre-

só en 1948 para morir sin apenas darse cuenta, como Benjamín Jarnés, algún otro perdió la vida también en España en accidente de automóvil, como Manuel Altolaguirre en 1959. Y sólo en 1969 hicieron sus viajes tentativos, y tan dispares, tanto Max Aub como Ramón J. Sender: uno instalado en pleno desengaño y el otro tentado por la última oportunidad de una celebridad literaria ansiada (y reconquistada a través del premio Planeta en 1969).

Pero ninguno de ellos se olvidó de España ni reanudó una trayectoria literaria o intelectual desvinculándose de la evolución de la cultura española. Más aún: España fue casi a la fuerza el asunto de tantos artículos y libros que habrían de culminar simbólicamente en la reinterpretación de la historia de España que propuso en 1948 Américo Castro en *España en su historia* y que llegaba custodiada por numerosas obras que meditaban sobre el *Origen, ser y existir de los españoles*, para citar el primer título publicado por Castro en Madrid, en 1959. Era asunto forzoso de escritores como Bergamín o Ayala, María Zambrano, Pere Bosch Gimpera o Sánchez Albornoz, o más jóvenes como Ferrater Mora, de la misma manera que el interior había visto proliferar otra reflexión histórica sobre el pasado, bien en claves abiertamente falangistas como las de Lain Entralgo (que sin embargo reseñó favorablemente la obra de Américo Castro en *Cuadernos Hispanoamericanos*) y su pugna por el espacio político de la cultura contra el entorno del Opus Dei y Calvo Serer, bien a través de una historiografía moderna y nueva, como la que impulsaba Jaime Vicens Vives. Por fin, el mejor ensayo de interpretación de la guerra y el franquismo que dio la etapa fue *Escrito en España* (1962), de Dionisio Ridruejo, con título expresamente concebido para ser leído fuera, que es donde hubo de publicarse el libro.

LOS COMPROMISOS DEL EXILIO

Cuando en España empezó a perder fuele la primera fase incentivadora de publicaciones del Estado, hacia 1947, apareció en México una importante revista cultural que aglutinó de nuevo a gran parte del exilio. Los fundadores de *Las Españas* en su primera etapa, de 1946 a 1950, pertenecieron a una óbita republicana y socialista: Manuel Andujar, José Ramón Arana y José Puche. Su vocación literaria convivió con un talento político tan combativo contra el comportamiento de los partidos en el

exilio como intransigente con la España de Franco, con la particularidad de una conciencia federal expresada desde el título mismo. El exilio tampoco estuvo cortado por un único patrón ideológico porque los ataques que *Las Españas* recibe del Partido Comunista por demasiado blanda y transigente —por ejemplo, en artículos firmados por el cartelista Josep Renau— deben contrapesarse con la colaboración de comunistas en la misma publicación. Por supuesto, escribió en ella todavía la plana mayor de las letras contemporáneas, desde Juan Ramón Jiménez a Cernuda, de Alberti a Moreno Villa o Jarnés, de Max Aub a Juan David García Bacca, León Felipe, Sender, Gil-Albert, Adolfo Salazar (que pronto impulsó *Nuestra música*), Ramón Gaya o María Zambrano. En catalán colaboraron Pere Calders o Anna Murià y el federalismo estuvo presente con la voz de Bosch Gimpera o Anselmo Carretero, pero se expresó desde fuera de México, con perfiles liberales como los de José María Semprín, Américo Castro, Pedro Salinas o Juan Marichal.

Y varios de ellos iban a sentir como propia otra publicación hispano-argentina, *Realidad. Revista de ideas* (1947-1949), impulsada por Francisco Ayala, bajo la dirección del filósofo Francisco Romero, y orientada sobre todo al pensamiento, aunque muchas de sus páginas atendieron a España a través de las notas de Guillermo de Torre o las *Cartas de España* que envió Ricardo Gullón. En ella colaboraron asiduamente Ferrater Mora y de vez en cuando José Gaos, Eduardo Nicol o Adolfo Salazar, en compañía de escritores argentinos como Eduardo Mallea o Jorge Luis Borges, o algo más jóvenes como Ernesto Sábató o Julio Cortázar. Su rasgo más visible fue el desgajamiento del síndrome nostálgico y paralizante del exilio y la voluntad de apertura a las corrientes del pensamiento contemporáneo europeo o norteamericano.

Ese entorno exiliado sintonizó básicamente con la salutación que hizo el *Buletin de la Unión de Intelectuales Españoles* en París cuando apareció el primer número de *Las Españas* en 1946: denunciaban desde Europa «una naciente desorientación histórica» de quienes salieron en 1939 «y siguen prisioneros de sus recuerdos. Cuando de lo que se trata es de vivir la vida de hoy, como base de partida para el porvenir, y no de soñar con el pasado». El restablecimiento de una cierta fluidez informativa con la España del interior, los viajes de regreso cauto o las visitas de algunos escritores del interior van a ir matizando mejor las posiciones de unos y otros. Empezó a abrirse la brecha entre lo que era la España oficial y su condena ferrea del vencido y lo que era la efectiva realidad cambiando de

sería uno mucho mayor todavía en 1982, *El nombre de la rosa*, o los sucesivos títulos de *Mafalda*, de Quino—, una crónica de la Bauhaus de Walter Gropius, Gillo Dorfles, Oriol Bohigas o los escritos sobre cine de Eisenstein, de Guido Aristarco o Román Gubern. Pero el título inaugural había sido en 1966 el estudio fundamental de George E. Wellwarth *Teatro de protesta y paradoja* (la edición original había salido dos años antes), en el que muchos dramaturgos jóvenes encontraron espléndidas introducciones a Beckett, Artaud, Ionesco, Genet, Durrenmatt, Pinter, Osborne o Edward Albee, pero donde no figuraba ningún autor español. A sugerencia de José María Bellido, Wellwarth se interesó por el teatro subterráneo cultivado en España, al que en 1972 dedicó un libro imprescindible, *Spanish Underground Drama*, que no se traduciría hasta 1978.

También gracias a Lumen pudo leerse la descomposición de las categorías novelísticas que operaba Beckett en la desoladora trilogía *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*, aunque el plan de publicación empezó por esta última, que fue el cuarto título de la colección, mientras desde Seix Barral se ponían en circulación traducciones que recondujeron algunas biografías literarias esenciales. Juan Benet descubrió *Gran Sertón: Veredas*, de Guimarães Rosa (lo tradujo en 1963 Ángel Crespo) con la fragua en marcha de *Volverás a Región*, simultánea de algunas obras que resumen parte del tono de una época: lo hace *La soledad del corredor de fondo*, de Allan Sillitoe, pero también una reconstrucción social tan distinta como *El jardín de los Finzi-Contini*, de Bassani, títulos de Heinrich Böll sobre la culpa histórica o de Max Frisch, de Bernard Malamud y de Carson McCullers, las novelas de John Updike, de Doris Lessing, de Le Clézio o de Carlo Emilio Gadda, como *El aprendizaje del dolor* (traducido por Joan Petit y Juan Ramón Masoliver).

TRASTORNOS DE LA VIDA INTELECTUAL

No es una lista precisamente calamitosa para mediados de la década de los sesenta, mientras el Régimen adaptaba a marchas forzadas sus estructuras de control ideológico y represivo a las nuevas condiciones sociales del país. El *aggiornamento* procedió en materia de censura a través del ministro Fraga Iribarne y la promulgación en abril de 1966 de la Ley de Prensa e Imprenta. Revocaba la todavía vigente de 1938 y establecía un nuevo terreno de juego. Ahora se requería un registro oficial de la em-

presa editora, se establecía un sistema de «consulta voluntaria» y la decisión ministerial podía «desaconsejar» la edición o recomendar determinadas supresiones, de acuerdo con la imprecisa noción de «libertad responsable» por parte del editor. Vino a ser un mecanismo de control más sutil y peligroso porque las consecuencias de una extralimitación o el efecto de una denuncia comportaban sanciones económicas o secuestros íntegros de ediciones ya distribuidas (con graves pérdidas económicas). La censura no se ablandó; cambió de estrategia para adaptarse a la nueva presión social. A los seis meses de entrar en vigor, la nueva ley impidió la circulación de la primera novela de Isaac Montero y de *Estado de Derecho y sociedad democrática* de Elías Díaz, los poemas de José-Miguel Ullán o la *Larga noche de piedra* de Celso Emilio Ferreiro. Pero caía también la revista fundamental de las letras catalanas desde 1959 *Serra d'Or* (de la Abadía de Montserrat) o el mismísimo *ABC* por un artículo de Luis María Anson. Los secuestros, las multas, las suspensiones de actividad o el «silencio administrativo» fueron las respuestas del sistema contra lo que no era capaz de detener, entre otras cosas porque en torno a 1970 las editoriales más atrevidas asumieron el riesgo de los secuestros sin pasar por consulta previa.

El «Estado de excepción» decretado en enero de 1969 (hasta marzo, y por primera vez tras la guerra) significó la suspensión de las garantías legales del Fuero de los Españoles y una intensa movilización política y sindical, y prohibió también la difusión de una biografía de Bakunin, del *Stalin* que escribió Trotski o del diario del *Cbe Guevara*... Entre 1968 y 1969, el joven fundador de Anagrama, Jorge Herralde, había visto «desaconsejados» por el ministerio no menos de 40 títulos posibles, porque «había una serie de temas particularmente tabúes: la revolución cubana, la china, el Mayo francés, la guerrilla urbana y, por descontado, cualquier alusión no canónica a la guerra civil, sus antecedentes y sus secuelas. Aunque la gama de prohibiciones era tan extensa como variopinta: también nos prohibieron los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont o *Sobre el borbis* de Walter Benjamin». Pero el lector verá que la mayor parte de esos tabúes irían disolviéndose y formando parte de los programas editoriales del mismo Herralde, de Tusquets o de Kairós, antes o después, o del puñado de pequeñas editoriales que actúan sobre el mismo espectro de público: otros jóvenes como ellos mismos, tan dispuestos a arriesgar la edición de libros que serán secuestrados como a militar en grupúsculos políticos de impulsos revolucionarios. Por eso en 1971 un omnívoro y

velocísimo lector como Vázquez Montalbán se confesaba desbordado por la imposibilidad de «llamar la atención sobre todos los libros interesantes que aparecen», lo cual era una paradoja más «de la ya extrañamente larga e insoportable peculiaridad cultural del país más peculiar de todos los países culturales».

La capacidad real de control del sistema había perdido fuerza pero también estaría dispuesto a recuperarla. Ésa fue la fisonomía de una Dictadura que hasta el final actuó con extrema dureza represiva, incluidas cinco ejecuciones en septiembre de 1975 y graves penas de cárcel por delitos de opinión o difusión de propaganda. Desde la segunda mitad de los años sesenta la resistencia no era asunto sólo de exiguas minorías radicalizadas o juveniles: los sectores intelectuales y culturales enfrentados al Régimen se multiplicaron pero socialmente siempre serían poco operativos y numéricamente reducidos. La desafección social siguió creciendo pero fue también mayoritariamente pasiva. Un redactor de *Triunfo* anotaba en 1965 un cambio en el consumo libresco en favor del ensayo político o técnico frente al entretenimiento porque el público «está cada vez mejor preparado, más habituado a los diversos lenguajes técnicos», como revelaba la proliferación en los escaparates de libros de sociología, economía, política o psicología. Y un exiliado singular y siempre bien informado como Josep Ferrater Mora declaraba en *Destino* en 1968 que el «ensayo, sobre todo, goza de salud excelente si lo comparamos con lo que sucedía hace diez o doce años. Especialmente el ensayo sobre cuestiones sociales o histórico sociales», cuando sus libros en España empiezan a ser accesibles con normalidad y la editorial Revista de Occidente ha reunido dos gruesos tomos con sus trabajos.

Son diagnósticos formulados en tiempo real y valen sobre todo para la próxima década larga, que no fue infecunda en la literatura de imaginación pero vivió un densísimo despliegue de materiales críticos, historiográficos y en general culturales, informativos y divulgativos que señalaban con su mera presencia física en los escaparates la ansiedad social por dejar de ser un país agonizante y ensimismado en sus clásicos cortocircuitos intestinos. Entre las editoriales estimulantes que mencionaba el periodista de *Triunfo* estaban Fondo de Cultura Económica (que se instaló en Madrid desde 1962 con Javier Pradera al frente y era la más importante del panorama hispano) y Revista de Occidente (con los tomitos amarillos que editan las obras de Ortega y Gasset, entre otras cosas), pero también algunas de las más nuevas entonces, como Ariel y su colec-

ción Zetein de ensayo filosófico, que dirigía Manuel Sacristán (con obras de Adorno o Quine) y enseguida el Ariel Quincenal de bolsillo. Tecno creó las colecciones de ciencias sociales que allí dirigieron Enrique Tierno Galván o Manuel Jiménez de Parga y fueron relevantes los panoramas sobre arte y cultura europea que había programado la editorial Guadarrama desde los años cincuenta o su difundida colección Omega (donde se incluyó la muy influyente *Historia social del arte*, de Arnold Hauser, traducida por Antonio Tovar y Varas-Reyes).

Los regresos del exilio tuvieron en la colección El Puente su mejor espacio entre 1962 y 1967. Se imprimía en Barcelona en la editorial Edhasa (que era hasta entonces la distribuidora de Antoni López Llausàs y Sudamericana fundada en los años cuarenta), pero su pie de imprenta era Barcelona-Buenos Aires porque nació con voluntad de servir no tanto de puente geográfico como de enlace entre las dos Españas, de ahí que Guillermo de Torre actuase como director y Laín Entralgo, Ridruejo y Tierno Galván lo hiciesen como asesores más o menos informales para ensayos de José Ferrater Mora, María Zambrano, Francisco Ayala, Max Aub (con *El zapilote y otros cuentos* en 1964), Gaziel y su estupenda *Castilla adentro*, o *Los pasos contados* de Corpus Barga. A lo largo de ese mismo periodo, un joven José Luis Abellán ultimaba la preparación documental y profesional en la Universidad de Río Piedras en Puerto Rico del volumen que publicaría en 1967 con una completa información sobre lo que había sido la *Filosofía española en América* entre 1936 y 1966. Su primer capítulo de síntesis trataba sobre el significado de la «emigración filosófica» y era un informativo complemento al libro de Helio Carpintero, *Cinco aventuras españolas*, también de 1967, que a su vez se ocupaba con ecuanimidad de Ayala y Ferrater Mora, a esas alturas ambos ya con varios libros publicados en España.

Empezó el tiempo de una mirada más desmitificadora e incluso despolitizada a la literatura del exilio pero seguía siendo imposible editar en España los *Campos* de Max Aub o los poemas de León Felipe y Rafael Alberti, y la eficacia represiva podía ser muy alta. Fraga Iribarne lograba que los 5.000 ejemplares impresos en Turín en 1964 de *España hoy* quedasen retenidos durante dos meses en la frontera con Francia, por ejemplo. Pero no era para menos: el grueso volumen magníficamente maquetado e ilustrado estuvo hecho a medias entre el fundador de Ruedo Ibérico, José Martínez, y uno de los ideólogos del revolucionarismo cristiano de entonces y cofundador del Frente de Liberación Popular, Igna-

cio Fernández de Castro. Era un mosaico gráfico, literario y fiable de la realidad española por encima de la censura y de su regulación informativa. Pero las ventas de Ruedo Ibérico en el interior pasaron de sumar los 150.000 francos de 1962 a los 40.000 de 1964.

MODULACIONES INTELECTUALES DE LA FE

A mediados de los años sesenta no hacía falta ya subrayar que Taurus era desde 1955 la nueva editorial de pensamiento más comprometida en la revisión europea del catolicismo y casa propia para los intelectuales que habían dejado atrás su etapa totalitaria. Bajo el área de influencia de Aranguren y Laín Entralgo, su vocación modernizadora empezó por enlazar con exiliados como Américo Castro, Zambrano, Ayala, Ferrater Mora. Los conflictos contemporáneos de la espiritualidad católica estuvieron en los libros de Laín, Lorenzo Gomis, Lili Álvarez o los ensayos que reunió en *Crítica y meditación* el propio Aranguren. Pero también influyó el catolicismo liberal de Julián Marías o el agnosticismo crítico y materialista de raíz marxista de Enrique Tierno Galván en uno de sus mejores libros, *Desde el espectáculo a la trivialización* (1961), cuando las lecturas de pensamiento en España pasaban por autores de la valiosa colección Ensayistas de Hoy. Jacques Maritain, Emmanuel Mounier o Teilhard de Chardin fueron sus autores de referencia en los años sesenta, se les leyó y comentó ampliamente en *El Ciervo* y en *Cuadernos para el diálogo*, y sus obras se tradujeron y reimprimieron a menudo, como sucedió con uno de los *best seller* de minorías del momento, que fue *El pensamiento de Carlos Marx* del jesuita Jean-Yves Calvez en 1958 y pronto lo serían algunos otros como Edgar Morin o el autor que abrió la colección en 1955, Mircea Eliade: *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico religioso* (traducido por Carmen Castro) o nada menos que *La miseria del historicismo* en Karl Popper, traducido en 1961.

Otras modulaciones del catolicismo llegaron también entonces para corregir la cerrada alianza constantinista entre política y moral nacional-católica de la posguerra. Los monárquicos católicos encontraron en el ABC un portavoz implícito de una solución que pasase por don Juan de Borbón: José María Pemán fue jefe del Consejo Privado en los primeros años sesenta y su misma evolución ideológica lo acercó a posiciones de cuño más liberal. De hecho, la visibilidad de una oposición democrática

Jordi Gracia

Estado y cultura

El despertar de una conciencia crítica
bajo el franquismo, 1940-1962



EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

48. C. Paris, *Física y filosofía. El problema de la relación entre ciencia física y filosofía de la naturaleza*, Madrid, CSIC, 1952, p. 17.

49. «Colaboración», *Theoría*, 3-4 (octubre, 1952 y marzo, 1953), p. 111.

50. Manuel L. Abellán [1979: 45 ss.], Justino Sinova [1989: 65 ss.] y el Apéndice I, «El funcionamiento de una consigna», en J. Terrón [1981: 259-266].

51. Anónimo, «Theoría» de la lealtad, *Noticia*, 3 (3-II-1956), p.s.n. Véase el Acta-declaración de Alfonso Sastre en las diligencias políticas de febrero de 1956: «Se habló, igualmente, de un artículo en la hoja *Noticia* en la que se atacaba a Sánchez-Mazas y de la necesidad de replicar a los ataques»; R. Mesa, ed. [1982: 201]. Otra alusión de interés a *Noticia*, en relación con los hechos de finales de 1955 y 1956, en p. 71.

52. *Revista*, 67 (23/29-VII-1953), y véase también el número 64 (2/8-VI-1953).

53. Para 1961, la publicidad de Ariel promete «Las ideas de Kennedy a través de sus consejeros», con títulos ya en la calle como *La sociedad opulenta* o *Capitalismo americano*.

54. J. Vicens Vives, «Notas sobre el desarrollo de la historiografía de la Edad Moderna en Barcelona» [1948]. El trabajo no aparece recogido en los dos gruesos volúmenes de *Obra dispersa* [1967]. Sobre su primera y más ingrata etapa de colaborador con seudónimo en *Destino* y autor de *España. Geopolítica del Estado y del Imperio* (Barcelona, Yunque, Manuales de Formación, 1, 1940) trata Josep M. Muñoz Lloret [1996], y para ese mismo entorno debe verse el libro de Marín Gelabert [2005].

55. Jaime Vicens Vives, «Los estudios históricos españoles en 1952-1954», texto introductorio a *Índice Histórico Español. Bibliografía histórica de España e Hispanoamérica*, Barcelona, Teide, 1955, vol. I, 1953-1954, p. IX, incluido en [1967, III].

56. *Ibid.*, p. VI. Para el CSIC, G. Pasamar en [Carreras y Ruiz Carnicer 1991] y P. González Blasco y J. Jiménez Blanco en J. M. López Piñero [1979: 126-162].

57. Marichal [1974: 32-33 y 44 ss.] y J. M. Colomer [1985: 85-93].

58. J. Vicens Vives, «Los estudios históricos españoles en 1952-1954», art. cit., p. VIII.

VI. UNA ESTÉTICA DE RESISTENCIA

1. Circuitos sociales de una cultura crítica

Bastaría una memoria todavía no decrépita para inventariar algunas de las empresas de mayor resonancia y efectividad para la articulación de una cultura crítica. Bien por sus lazos con el pasado prebélico, bien por conexiones ideológicas con la Europa reciente, bien por la voluntad desenmascaradora de la opacidad que transmiten la prensa y el mundo oficial de la España del medio siglo. O bien por estricta y desnuda calidad, que a menudo fue o acabó siendo la más subversiva de las razones. Las páginas de crítica y poesía de las primeras revistas estudiantiles, como *Alerta* o *Cisneros*, los ensayos de una crítica orientadora y comprometida en *Alcalá* y *Laye*, la osadía pro socialista de algunos colaboradores de *Índice* o la transparencia liberal de *Ínsula* son antecipos claros. Pero hubo otros lugares en que se logró vencer la cicatería, como en las contundentes posiciones del crítico Antonio Vilanova en *Destino*, los fines estético-políticos de una revista del SEU como *Acento Cultural* o la coherencia teórica que propiciaron experiencias muy breves, e independientes, como *Revista Española*, u otras más longevas como *Primer Acto*, igualmente independiente. Los personajes que impulsan la mayor parte de estas empresas han aparecido ya involucrados en

iniciativas culturales de tutela oficial muy estrecha, en publicaciones del SEU o actividades paralelas. Alguna de las siguientes lo será también, pero el rasgo característico es el abandono de esos vínculos y la solvente madurez de sus nuevas empresas.

Las muestras solitarias de cultura crítica y continuidad con respecto al pasado prebélico acabarían confluyendo con las nuevas formas de resistencia nacidas en los años cincuenta. El ejemplo más valioso de aquella impregnación gradual sería la revista *Ínsula*, que reconstruyó en el interior vínculos estables con la vida cultural de preguerra y el exilio y aceptó también la nueva estética de inspiración testimonial y crítica. La mera mención de esta cabecera atrae el recuerdo de una colección clásica de poesía en España, Adonais, y ello difícilmente logrará obviar el recuerdo de una competencia tenaz desde 1949 con el premio barcelonés Juan Boscán y, desde luego, su lejano relevo en plena madurez generacional, con la serie «Colliure» (en intención nada gráfica incorrecta para evocar la sepultura francesa de Antonio Machado en Collioure). Los once títulos (de los doce apostólicos previstos) entre 1961 y 1965 tuvieron el amparo editorial de Seix Barral y reunieron originales en algún caso deslumbrantes de Ángel González, Carlos Barral, Alfonso Costafreda y López Pacheco o compendios y antologías de Gil de Biedma, Valente, Goytisolo, Gloria Fuertes y Ángel Crespo. Su éxito, constatado en *Ínsula* por Ricardo Doménech, tuvo algo de anticipo de dos de las series poéticas que andando el tiempo de los sesenta y los setenta protagonizarían el panorama poético español: «El Bardo» que funda Batlló en 1963, recién llegado de Sevilla (pero pronto con el explícito apoyo de Vicente Aleixandre), y la colección Ocnos desde 1968, con Joaquín Marco —y Gil de Biedma, Goytisolo, Gimferrer o Vázquez Montalbán— y la voluntad de publicar también la obra en marcha de hispanoamericanos que dicesen la réplica a una fastuosa narrativa como la que España consumió en aquellos mismos años.

Pero mientras Adonais nació en 1943 muy vinculada a la se-

rie Halcón, de Altolaguirre, gracias a José Luis Cano y la Editorial Hispánica de Juan Guerrero Ruiz, el Premio Boscán estaba organizado en torno a nuevas condiciones: era premio oficial del Instituto de Cultura Hispánica en Barcelona y en su jurado existía una íntima complicidad basada en la divulgación de voces críticas (frente a Adonais). Por eso J. M. Castellet, Antonio Vilanova, Néstor Luján, Carlos Barral o J. M. Valverde premiaron entre otros a Blas de Otero y Eugenio de Nora, Alfonso Costafreda y José Agustín Goytisolo, Caballero Bonald y Carlos Sahagún o Claudio Rodríguez. El lector habrá advertido que estos nombres pertenecen también a la historia de Adonais —basará con añadir algún otro, como el de Ángel González y José Ángel Valente— porque en efecto en ambas series estuvieron gran parte de los mismos y los mejores poetas. Lo definitorio, además, en el caso de Adonais, es una vocación aperturista y su interés en traducir autores de escaso predicamento u objetivamente inexistentes en español: no sólo clásicos como Byron, Hölderlin o Keats, sino también Eliot y sus *Cuatro cuartetos*, en parte Ezra Pound o Rilke (traducido por Barral, aunque fue moda intensa de posguerra). Pero entre una producción y otra, el primer despertar de la poesía tiene también nombres propios exclusivos en los cuarenta en Adonais, y tan fundamentales como José Hierro. Fue empeño también respaldado por otros pequeños editores como en Santander La Isla de los Ratones, con Manuel Arce, o Cantalapiedra, y en Cataluña la actividad de un Joaquim Horta para el catalán (que edita a Joan Oliver, *Pere Quart*, o a Gabriel Ferrater) y el castellano (Gil de Biedma, Victoriano Crémer o Joaquín Marco). De ambas *periferias* saldrían poemarios de Blas de Otero, Celaya, Hierro, Gil de Biedma, Barral o Claudio Rodríguez, que serían los nutrientes para las múltiples lecturas públicas en facultades o colegios mayores hasta lograr alguna multitudinaria convocatoria (con el concurso ya en los sesenta de las voces de un Paco Ibáñez o un José Antonio Labordeta, e incluido el «búnker de izquierdas» que ascen-

gura Umbral llegó a ser el aula de poesía del Ateneo cuando allí actuaba José Hierro).¹

Esta suerte de institucionalización de una nueva poesía llegó también al ámbito de la prosa y una política de premios que rápidamente tomaría conciencia de su eficacia. Un alto grado de sintonía literaria pero también, y en esencia, ética y política aliarían a autores y editores para dar forma pública a un relevo estético que eliminó escrupulos abstencionistas. Algunas editoriales se adaptaron a esa cultura emergente —sobre todo Destino— y otras se fundaron entonces para inventarse un público, como la misma Seix Barral. El primer Premio Biblioteca Breve de 1958 a *Las afueras* de Luis Goytisolo es algo más que el descubrimiento de un narrador bien dotado y exótico para la España del momento. Es la consolidación de una colección rica y oxigenada pero también la apertura de la veda: las novelas pueden ser críticas sin ser mostrencas y relatar conflictos de alcance político, desarrollo ético-psicológico y factura ya francamente moderna. ¿Termina entonces la novela social, o descubre más bien la posibilidad de hacerse con armas, técnicas y oficio de notable modernidad?

Desde luego, la respuesta está en lo segundo porque era lo que había estado buscando una colección tan cuidada como la Breve desde su fundación en 1955 y un Consejo de Redacción de muy alto nivel, por el que pasarían hasta mediados de los sesenta nombres de la literatura, la crítica y la industria editorial como Juan Petit, Barral, Gabriel Ferrater, Castellet, J. Gil de Biedma, Jaime Salinas, José María Valverde, Antonio Vilanova, Luis Goytisolo, Joaquín Marco, etc. En otros ámbitos, sin embargo, la precocidad fue mayor, porque frente a la prolífica producción de Juan Goytisolo, impulsada por Destino y con escasos escrupulos formales, un compacto y espléndido grupo de jóvenes castellanos habían ido consolidando una verdadera ruptura en la estética narrativa: la que habían hecho pública en páginas de revistas seuístas, pero también en otras, como la riguro-

rosa y legendaria *Revista Española*, de 1953-1954, o situándose en lugares de notoriedad en los premios diversos que la España del momento empieza a inventar para satisfacer esas novedades: Fernando Fernán-Gómez [1990: II, 132] decide fundar en 1948 el *Café Gijón* —que ganarán escritores como Carmen Martín Gaité, Ana María Matute o Daniel Sueiro— y el concurso empresarial de unos laboratorios hace flotar otro valioso premio de relatos breves, el Leopoldo Alas, en Barcelona, publicado por la editorial Rocas: lo ganará Mario Vargas Llosa en 1958 con un relato espléndido, *Los jefes*, y publicarán también otros narradores muy usuales en la prensa seuísta: Ignacio Aldecoa, Ramón Nieto, Felipe Mellizo, Manuel Pílares, Daniel Sueiro o Medardo Fraile, y otros menos asiduos de esos papeles como Luis Goytisolo, Lauro Olmo o Ramón Carnicer.

Pero sin duda en este capítulo la contribución más regular y políticamente significativa se desarrolla en los bajos de un local oscuro y que «fue llamado, por broma, existencialista»,² las Cuevas del Sésamo, en Madrid. Allí un jurado constituido, entre otros, por el crítico y traductor Rafael Vázquez Zamora, Aldecoa, José M. de Quinto o Dámaso Santos, contribuirá a consolidar una estética realista de aliento solidario inequívoco y cierta vocación de denuncia. Premiaría a notorios comunistas como Jesús López Pacheco (que no acude a recoger el premio por estar detenido en 1956) y fue a parar a nombres que se repiten insistentemente con variaciones de títulos para más de una anécdota: Antonio Ferrer, Medardo Fraile, Jorge Ferrer-Vidal, Luis Goytisolo, José Antonio Novais, Isaac Montero, Alfonso Grosso o Juan Marsé, autor en 1959 de un espléndido relato, «Nada para morir», y una novela corta finalista, *Una juerga para Santiago*.

Y alguno de ellos cedería sus derechos a otra combativa y brillante editorial literaria, Arión, que funda Fernando Baeza, hijo del traductor regresado del exilio Ricardo Baeza, para dar por primera vez a las prensas una trilogía como *Los gozos y las*

sombras, de Gonzalo Torrente Ballester, o una fascinante exhibición de habilidades literarias, como *Helena o el mar del verano*, de Julián Ayesta. También ahí publicó Aldecoa algún libro de relatos y Jesús Fernández Santos su segunda y olvidada pero excelente novela, *En la hoguera*, además de libros del impacto cultural e ideológico esperable en un colaborador próximo a Dionisio Ridruejo como Baeza: por ejemplo, los tres volúmenes de *Baroja y su mundo*, en 1962, y un libro políticamente arriesgado, la compilación de ensayos de Francisco Fernández-Santos, *El hombre y su historia*, muy explícitamente prologados por el Ridruejo que ha fundado ya, a finales de 1956, el Partido Social de Acción Democrática.

Si la «Biblioteca Breve» y su premio aglutinaron buena parte de los nombres esenciales para una estética de resistencia, la agilidad de movimientos del jurado del Premio Nadal fue también considerable. Entre otras cosas, porque fue anterior y a él acudieron muchos de los jóvenes narradores fogueados en lugares menores y que desde los primeros cincuenta asoman entre los finalistas en las escrupulosas actas que publicaba la revista *Destino* cada enero desde 1945. Fue determinante el respaldo del semanario, sin competencia durante muchos años, como lo fue la presencia en sus páginas de dos sólidos colaboradores, Antonio Vilanova y Rafael Vázquez Zamora. El primero garantizaba una atención crítica de calidad, concentración y lucidez infrecuentes y una alta familiaridad —común a Juan Ramón Masoliver— con las letras europeas y norteamericanas del momento.³ De ahí la aprobación de una obra tan significativa y feliz como *Historia social del arte y la literatura*, de Arnold Hau- ser, escogida por *Destino* como libro del mes en junio de 1959,⁴ en actitud compartida también desde *Destino* por Vázquez Zamora o desde *Ínsula* por Jorge Campos. Vázquez Zamora, por su parte, unía la ventaja de escribir la página teatral de *Ínsula* —en apoyo de Buero Vallejo y las teorías de Sastre y José M.^a de Quinto— y ser cronista de la vida cultural madrileña en la mis-

ma *Destino*, además de crítico literario en sentido estricto. Con ello estaba asegurada una inequívoca —y a veces entre bondadosa y resignada— sintonía con los intereses de los más jóvenes escritores *sociales*, pero con un nivel de acierto y exactitud verdaderamente notables. En su mayor parte los entrevistó en su expresiva sección «La fragua literaria» en un ejercicio antes de tutoría y protección que de evaluación.⁵ En rigor, eso significó una visible inflexión para un catálogo como el de Ancora y Del-fin y los premios Nadal, con incuestionables aciertos desde su mismo fallo inicial —*Nada*, de Carmen Laforet en 1944, Miguel Delibes, Ana María Matute o Luis Romero.

Pero también hubo mucho en la unanimidad del jurado en torno a *El Jarama* en 1956 de puesta de largo de una narrativa que había estado repetidamente presente en las actas de los premios y que desde entonces iba a obtener excelentes resultados acudiendo al Nadal: *Entre visillos* de Martín Gaité, *Primera memoria* de Ana María Matute, *Las ciegas hormigas* de Ramiro Pi-nilla lo obruvieron, con finalistas que resumen la nómina más clásica de la narrativa social, con Jesús López Pacheco y *Central eléctrica*, Armando López Salinas y *La mina*, Lauro Olmo y *Ayer, 27 de octubre*. Entre los votados se descubre a Juan Goytiso- solo, Juan García Hortelano, Jesús Fernández Santos, Antonio Ferrer, Juan Marsé, Alfonso Grosso y hasta el peculiar mundo de Francisco Candel, bien comprendido por Antonio Vilanova en más de un artículo de *Destino*. Las páginas del semanario permitieron también a Juan Goytiso debatir los aspectos técnicos más llamativos de aquella nueva novela en una serie que constituyó después su *Problemas de la novela*.⁶

En cierto modo, igual que *Destino* articuló en torno a Goytiso la legitimidad crítica de una novela que debía «hacer oír la voz de los que, hasta entonces, habían permanecido en silencio (o cuya palabra había sido deformada)» (1021, 2-III-1957), los títulos editados hasta 1960 de la Biblioteca Breve buscaron también cubrir ese mismo flanco teórico. Ahí aparecía justa-

mente *Problemas de la novela*, pero también su antecedente y evidente modelo editorial, es decir, *La hora del lector* de José María Castellet, dedicado a los jóvenes escritores de su generación. Entonces tuvo tanto de compendio de las técnicas más modernas como de insinuación velada en más de una página de los mecanismos necesarios para el escritor *responsable*. Lo que no ha de significar, y volveré a ello, que Biblioteca Breve se hiciera cargo de la edición sistemática de la narrativa social que, entre otras cosas, incumplía al menos dos tercios de las recomendaciones de Castellet en aquel librito de 1957. Lo que sí significa es la voluntad de acompañar la narrativa española con las formas más vivas de la europea, con alguna predilección por los títulos de Einaudi, en Italia —cuando en ella estaban Elio Vittorini e Italo Calvino pero ya no Cesare Pavese—, y *L'école du regard* en Francia. Y sobre todo, para una colección humanística, lo que importó fue su inoculación de una cultura viva, vestida de rambosia y einaudiana modernidad: las sobrecubiertas fotográficas de Maspons o Misserachs todavía andarán en la memoria sentimental de más de un tímido lector de pequeña o gran ciudad del interior.

Para ello necesitó Carlos Barral anudar relaciones con los editores más relevantes del momento, lo que había de materializarse desde 1959 en las Conversaciones Poéticas de Formentor organizadas por Cela y la apertura al día siguiente del primer Coloquio Internacional de Novela, paso previo a la convocatoria por varios editores europeos, y entre ellos Seix Barral, de los premios Formentor: uno para inéditos y otro para obras publicadas. Aquel coloquio vino a confirmar de la forma más clara posible —con el silencio de los españoles en las discusiones técnicas, la adhesión expresa a una estética como instrumento transformador de raíz moral, la oposición a la pírueta estilística del *nouveau roman*— la existencia cohesionada de un considerable número de narradores que, nacidos en unos años comunes, identificaban en ciertas formas de la estética del realismo su éti-

ca de resistencia. Entre los españoles estuvieron Cela, Delibes, M. Salisachs, Carmen Martín Gaité, López Pacheco, García Hortelano, Joan Fuster, Claudio Bassols, Juan y Luis Goytisolo y el equipo de Seix Barral,⁷ con escritores traducidos en la propia Biblioteca Breve —Robbe-Grillet, Michel Butor, Henry Green— y otros de quienes sabrían su adhesión personal o escrita como Italo Calvino, Elio Vittorini, Maurice Coindreau, Graham Greene, Doris Lessing (entonces entre los *angry young men*), Hemingway, John Steinbeck, Truman Capote, Max Frisch, Heinrich Böll o Angus Wilson.⁸

El resultado fue, para la propia Seix Barral, la creación de una colección específica, Formentor, destinada a liberar a la más selecta y europea Biblioteca Breve del peso de un material histórico necesario pero visto con alguna desconfianza según ha escrito Barral en sus memorias [1976: 268]. Es revelador que los títulos que disputaron el Premio Biblioteca Breve de 1960 con Juan Marsé y su *Encerrados con un solo juguete*, apareciesen en la Formentor. Eran novelas de Daniel Sueiro —*La criba*, relato sobre las angustias de un joven periodista en prensa estudiantil, ámbito que conocía bien— y de la mexicana Ana Mairena, *Los extraordinarios*, como, por cierto, chileno había sido el finalista de 1959, Carlos Droguett, con una novela *moderna* para los usos españoles, *Eloy*, y emparentable técnicamente con las novelas *Cinco variaciones* de Antonio Martínez Menchén (también en Biblioteca Breve). Se recordará, sin embargo, que los siguientes autores premiados hasta *Últimas tardes con Teresa* de Marsé, en 1965, tienen nombre peruano (Vargas Llosa), mexicano (Vicente Leñero) y cubano (Cabrera Infante).

Pero vale la pena volver a un aspecto tangencial y que necesita una aclaración. Hasta la aparición de *La hora del lector*, de Castellet, Biblioteca Breve sólo había publicado en el ámbito del neorealismo español dos obras, y ambas intachables: *Las afueras*, de Luis Goytisolo, y el libro de relatos *Cabeza rapada*, de Jesús Fernández Santos. La nómina no había de aumentar tam-

poco en exceso, con una salvedad, la literatura de viajes que habían aprendido de la pequeña obra maestra de Cela, *Viaje a la Alcarria*, Juan Goytisolo en *Campos de Níjar* y Antonio Ferrer y Armando López Salinas en *Caminando por Las Hurdes*. Eran los dos títulos que, según la solapa del segundo, mejor expresaban «el realismo sociológico que parece ser la tendencia fundamental de la joven literatura española». El lector debe comprender así que «lo que importa en este libro [como en *Campos de Níjar*] es la actitud moral del espectador ante los grupos humanos del país peor tratados por la geografía y por la historia». Algo parecido domina en un título tardío en esta serie, *Tierra de olivos* (1964) de Antonio Ferrer, y ya con la introducción de un registro irónico anima el género Ramón Carnicer con *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*, también de 1964. La afinidad última se mantiene en poesía, género infrecuente de la colección, con Jorge Guillén y *Viviendo y otros poemas*, además de la ruidosa antología de J. M. Castellet *Veinte años de poesía española*, aparecida en 1959.

El grueso de los títulos sociales irían a parar, por tanto, a «Formentor» desde 1960: *Tormenta de verano*, de García Hortelano, ganaba el premio en 1960, allí se reeditaron las pocas novelas españolas de la Breve y ahora sí aumentó el número de títulos, aunque no sólo con nombres españoles: *El profeta* y *Joe Giménez, promotor de ideas*, de Fernando Morán, o *La patria y el pan*, de Ramón Nieto, acompañaban a *La isla*, de Juan Goytisolo y a las segundas novelas de su hermano Luis, *Las mismas palabras*, y de Juan Marsé, *Esta cara de la luna*. Y si el listón no es hasta ahora excesivamente alto, «Formentor» también publicó novelas notables, aun cuando no parecen reconocidas en un primer momento: con discreción apareció en Formentor *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos, y lo mismo sucede con una novela, *Ritmo lento*, de Martín Gaité, tan peliaguda que exigió escrupulosas excusas adicionales: «el hecho de que el protagonista no pueda calificarse de "típico" o sociológicamente no represen-

tativo no quiere decir que *Ritmo lento* no deba considerarse profundamente arraigada en el movimiento realista de la joven narrativa española». La tortuosa redacción hace difícil creer que su autor sea Barral, pero él aseguraba —en conversación de enero de 1989— que era responsable de los textos de las solapas y de presentaciones como ésta, tomada del papel color salmón que abría los volúmenes en tapa dura de la Biblioteca Formentor. En cualquier caso, ese defensivo recelo combinado con la voluntariosa identificación tipológica de una novela *realista*, augura —y ratifica, de manera indirecta— un abandono inminente de las limitaciones estéticas que habían podado ramas de una inventiva sometida al optimismo histórico: «es que estamos acabando con Franco», decía de nuevo Carlos Barral a un muy escéptico Jaime Salinas.⁹

Semejante optimismo pertenece poco más que al capítulo del humor negro segregado por una resistencia cultural, pero la convicción de base no es equivocada. Tras cuarenta y tantos años de aquellos episodios, cabe rescatar buena parte de su función. La España de Franco, las condiciones materiales y la mentalidad de una sociedad superpoblada de sotanas y uniformes, conformada en esquemas mentales e ideológicos muchas veces aberrantes, comenzaba a pasar efectivamente a la historia por mor de empresas como esta misma Biblioteca Breve. Con Franco no acabaron, pero sí diseminaron los ácidos que destruyeron la línea de flotación de su futuro. Con algún dengue enfático, eso es al menos lo que cabría decir de una colección que antes de la década de los sesenta instala en España una consistente tradición liberal con *La voluntad de estilo* de Juan Marichal, la reconstrucción del liberalismo español con las «pequeñas atlántidas» de Alberto Gil Novales, la síntesis interpretativa de Ortega que Ferrater Mora había escrito en inglés o los capítulos españoles (Ortega y Unamuno) de los espléndidos *Ensayos críticos acerca de Literatura Europea*, de E. R. Curtius. Pero además domina abiertamente la voluntad humanística con la na-

rativa europea más reciente, con la recuperación de algún olvidado, como el título que debió iniciar la colección, *La conciencia de Zeno*, de Italo Svevo.

La divulgación asequible de la historia del arte del siglo XX se hizo desde volúmenes editados con un especial cuidado en la impresión, en papel couché y numerosas ilustraciones fotográficas. Los frecuentes ensayos de Juan-Eduardo Cirlot sobre el arte de entreguerras o sobre las expresiones más contemporáneas —*El arte otro*—, la traducción de Gabriel Ferrater de *La escultura del siglo XX*, de Hofmann, *El descrédito de la realidad* de Joan Fusster —aparecido en el original catalán en la Biblioteca Raixa, en 1953— o el esfuerzo de adaptación a los nuevos estilos del arte religioso que alienta J. M. Valverde desde sus *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*, funcionan con la misma voluntad que los entonces atípicos y valiosos trabajos de Juan Ferrater, *Teoría del poema* y después *La operación de leer*, la traducción y el estudiado prólogo de Castellet a *La novela moderna en Norteamérica. 1900-1950*, de F. Hoffman,¹⁰ la traducción de *Función de la poesía y función de la crítica*, de Eliot —por Jaime Gil de Biedma, con un importante prólogo— o el panorama de Gillo Dorfles, *Arquitectura moderna*. Sus traductores, Oriol Bohigas y J. M. Martorell, añadieron un apéndice sobre «La arquitectura moderna en España» que viene a registrar, convenientemente extrapoladas, las carencias culturales que ha de mediar la colección en su conjunto: conexión con las corrientes contemporáneas y divulgación y crítica de las nuevas ideas y obras.

Son títulos que transmiten fresca historia incluso cuando no son precisamente ágiles, como las novelas del *nouveau roman*. Estuvo muy presente en la «Breve» pero también otras literaturas como la germano-suiza —Heinrich Böll, Max Frisch—, la italiana —Landolfi, *La playa y otros relatos*, de C. Pavese, Flaiano (guionista de *La strada* y *Noches de Cabiria*), Pomilio— y la más dispersa anglosajona —McCullers, H. Green, H. Miller,

L. Trilling, A. Wilson—, que constituyen el grueso más relevante de la política editorial de Seix Barral hasta el filo de los años sesenta. Desde entonces compartirán esa preponderancia con autores españoles cuyo papel referencial resultaba evidente —Aranguren o Tierno Galván—, escritores afines a la línea realista en sus distintas manifestaciones —relatos, libros de viaje o novela— o bien autores del exilio alejados hasta entonces de los lectores de una colección cuyo inconfesado modelo material era otra colección casi de posguerra, la Austral.¹¹ Los ensayos de Cerrada, *La responsabilidad del escritor* de Salinas, o títulos de Sereno Poncela y José Bergamín.

El atento cronista de la vida literaria que fue entonces José Luis Cano captó la esencia de esa aventura literaria al destacar no sólo la disponibilidad actual de traducciones de una «literatura de vanguardia» procedente de Francia, Italia o Inglaterra, sino la voluntad de crear un público: «¿Encontrará Biblioteca Breve esa minoría selecta de lectores, capaz de seguir una aventura espiritual que sólo en ella puede justificarse? Esperemos que sí, y que de esa minoría inicial pueda partirse para un ensanchamiento y ennoblecimiento del gusto literario.»¹² Las hipótesis de base no sólo son exactamente ciertas sino que coinciden con uno de sus rasgos más paradójicos y valiosos: la voluntad de minoritarismo y selección en sus lectores, la conciencia de crear un nuevo público sensible a aportaciones distintas e insatisfecho con la oferta editorial de 1955. Así deben leerse recursos publicitarios elementales pero muy reveladores, como la invitación candorosa que figuraba en los anuncios de la época: «Así podrá ser considerado *lector-colaborador* de Biblioteca Breve», y la curiosa evidentemente no es mía, o, más expresivo, el texto que toman de *El Noticiero* de Zaragoza para anunciar diversos títulos de la colección que es «un éxito de minorías inteligentes». La crónica de A. Ll. [¿Alfredo Llopis?] en *Destino* sobre la concepción del primer Biblioteca Breve evidencia los desacostumbrados hábitos que impusieron a los asistentes —abundante infor-

mación sobre jurado y concursantes—, así como la constatación de «la pauta de la selección del ambiente, distinguido y minoritario», asegurada con el concierto de «Polifonía española del Renacimiento» a cargo de la Coral Sant Jordi bajo la dirección de Oriol Martorell.¹³ Sólo desde una complicidad previa, más primaria, es posible explicar la capacidad conciliadora del lenguaje de las élites culturales con la llamada a la solidaridad y la perspectiva socialista de la estética del realismo. O sólo desde la evidencia de que una cosa fue la brega política con el realismo social o el neorrealismo y otra fue editar cultura moderna en la España del medio siglo, aunque lo uno y lo otro lo hiciesen los mismos.

ÍNSULA: ENTRE DOS AGUAS Y UNA TRAYECTORIA INEQUÍVOCA

No tiene nada de anecdótico que aquella neta defensa de Biblioteca Breve se imprimiese en la revista más veterana en una operación similar y todavía más minoritaria. Con sus raíces insaladas en la inmediata posguerra, *Ínsula* mantuvo una impermeabilidad básica con una combinatoria pragmática y sutil. Aceptó el oportunismo cauto de editar un estudio sobre esta o aquella heterodoxia y respetó el rigor de una publicación de difusión fundamentalmente universitaria y especializada. Por eso una «Flecha en el tiempo», seguramente de José Luis Cano, rehuía para *Ínsula* el ansia polémica de Juan Fernández Figueroa pero también la asepsia neutral y abstraída de la historia que algunos le imputarían.¹⁴

Con el tiempo la revista abordó aspectos culturales no únicamente derivados de la actividad editorial o la crítica literaria. Su séptimo año, 1952, traerá la modificación más importante de la línea editorial con nuevas páginas y la creación de secciones de teatro —durante muchos años a cargo de R. Vázquez Za-

mora—, de arte —con J. A. Gaya Nuño— y de cine —iniciada por Eduardo Ducay, y continuada en 1959 por Rabanal Taylor y Manuel Villegas López. Estas incorporaciones se suman a quienes confeccionaron la revista como boletín básicamente bibliográfico y literario desde su primer número, en enero de 1946: su director Enrique Canito, su secretario, José Luis Cano, Lafuente Ferrari, Rof Carballo, Ventura Doreste, Ricardo Gullón, German Bleiberg, José Corrales Egea, Leopoldo de Luis, Ramón de Garciasol y las incorporaciones de Paulina Crusat, para la sección de letras catalanas, o los artículos de la página dos de Julián Marías con regularidad desde 1955. También estables desde esos años fueron Jorge Campos, J. R. Marra-López, M. Gracia Ifach, César Santos Fontenla.¹⁵

Pero más significativa que esa nómina es la rápida configuración de un grupo de neta inspiración liberal, que hunde sus raíces más productivas en la cultura de los años veinte y treinta y en aquellos que, como el propio José Luis Cano o Ricardo Gullón, convivieron en su juventud con los maestros. Y el papel de una subsistencia frente a la política de tierra quemada es el que reclamaba Enrique Lafuente Ferrari en un trabajo que conviene leer despacio: *Ínsula* quiso ser —escribe— un «testimonio de continuidad, una voluntad de salvar la continuidad de la auténtica intelectualidad española, a despecho de todo». ¹⁶ Sus responsables y colaboradores son quienes se reúnen en la tertulia de la librería *Ínsula*, y algunos de los que se ven también en el *Café Lyon* —Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, J. A. Muñoz Rojas, Gerardo Diego, Boussoño, Cano, etc. En la celosía compleja del régimen, simpatizan con la *Revista* barcelonesa de Ridruejo, respaldan a Laín Entralgo frente a I. Sánchez Bella (91, julio, 1953) y mantienen alguna relación con el club *Tiempo Nuevo* y el grupo de los Pradera y Múgica que apoyó el manifiesto universitario de febrero de 1956, encabezado por la misma frase del manifiesto de 1947, de Miguel Sánchez-Mazas, pero diez años después: «Desde el corazón...» (Lizcano [1981]).

Andrea Bresadola

El catálogo que no pudo ser: Barral, Einaudi, Linder y los vetos a la narrativa italiana de la posguerra

1. *Un proyecto editorial bajo el franquismo*

Desde su nacimiento en la época de los incunables, el libro se caracterizó por ser una pieza multifacética cuya producción oscilaba entre las inevitables necesidades económicas y los estímulos culturales que su contenido podía vehicular. Desde la edad moderna el eje gravitacional de su composición y comercialización es la editorial, una entidad que agrupa una suma de profesionalidades que hacen posible que el manuscrito redactado por un escritor tenga existencia pública, entrando en una red de mercado¹.

El producto final pasa a formar parte del catálogo de un determinado sello, que encarna «el documento de identidad de un proyecto editorial en su complejidad [...], donde un editor se representa a sí mismo como tal»². En este estudio empleamos precisamente ese sintagma – «proyecto editorial» – porque pondremos énfasis en el momento de la génesis, es decir la fase previa a la edición, que no necesariamente dio resultado positivo. Desde este punto de vista, no consideramos el catálogo solo el resultado o una realidad cristalizada, sino un proceso dinámico que implica etapas, competencias y agentes muy distintos. En efecto, su realización supone el sometimiento a una encrucijada de coyunturas comerciales, económicas, sociales y legales no siempre favorables. Además, la impresión de un libro se inserta dentro de un preciso marco histórico y político, entendido como «un concepto flexible y polivalente que reúne las acciones colectivas y particulares, públicas y privadas, en favor de su difu-

¹ Sobre este papel de mediador del editor véase A. Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo scritto tra scrittore, editore, lettore*, Il Saggiatore, Milano 2012, especialmente pp. 25-86; mientras que para los vínculos entre política y economía en el contexto español recordamos *Historia de la edición en España (1939-1975)*, coordinado por J.A. Martínez Martín, *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Marcial Pons, Madrid 2015, en particular las primeras dos partes: «La política del libro. El Estado y la edición» y «La economía del libro. La industria editorial» y, finalmente, F. Rojas Claros, *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante 2013.

² F. Larraz, *El catálogo como fuente primaria de la historia de la edición*, en *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate*, coordinado por F. Larraz, J. Mengual y M. Sopena, Trea, Gijón 2020, pp. 89-100 (p. 98).

sión y circulación»³. Durante el franquismo la injerencia estatal significó a menudo restricciones y obstáculos más que facilidades. Es notorio que cualquier publicación estaba sujeta al previo asentimiento de un departamento que tenía la facultad de impedir la realización de un libro o de manipular su contenido. Esto condicionó toda la hilera de la industria editorial: la escritura, la producción del volumen, su comercio y, finalmente, su fruición por parte del público lector.

A partir de estas premisas analizaremos los intentos de Seix Barral para ampliar su catálogo durante los años sesenta, aunque el abanico de nuestra investigación comprende también los años inmediatamente anteriores y posteriores a ese decenio. Más en detalle, nos detenemos en las traducciones que la casa catalana emprendió – o, mejor dicho, quiso emprender – de los narradores italianos de la prestigiosa editorial Einaudi. Este caso permite ilustrar cuestiones de alcance más general sobre el universo editorial en la España del segundo franquismo, y puede constituir un punto de partida para reflexionar sobre el peso de las editoriales y de todos los condicionantes en la configuración del mapa literario de la época. Un mapa que, en algunas ocasiones, ha llegado hasta la actualidad. En primer lugar, nos parece un ejemplo prototípico porque Seix Barral, quizás de manera más evidente que sus competidores, encarnó la conexión – y, a la vez, la pugna – entre los polos opuestos que supuso confeccionar un catálogo en esas contingencias históricas, y que podemos sintetizar con una serie de contraposiciones: arte y mercado, vocación izquierdista e intereses financieros, afán aperturista y cerrazón de la dictadura. Todo esto llevó Seix Barral a ser «con diferencia el sello que [...] procuró más quebraderos de cabeza al Ministerio de Información»⁴ del que dependía el Servicio censorio.

La ligazón con el editor italiano proporciona otra importante faceta del mecanismo editorial: las relaciones internacionales, que tuvieron un papel relevante en el contexto de autarquía del régimen. Fue gracias a estos contactos que se produjo esa refundación de Seix Barral que la situó a la altura de las grandes empresas europeas, ya que, como indica Moret, «autores españoles al margen, una buena parte de los títulos venían de los catálogos de sus amigos Einaudi y Gallimard»⁵.

Las traducciones, además, permiten vislumbrar otras instituciones y figuras cruciales de la ideación y producción del libro con las que el editor debía negociar (como la editorial extranjera, las agencias literarias y el traductor): eslabones necesarios para profundizar aún más la investigación de todo el proceso. Nos centramos, en concreto, en las traducciones de dos narradores – Italo Calvino y Carlo Cassola – símbolos tangibles de las dificultades a las que tuvo que enfrentarse la editorial, cuyos propósitos no llegaron a concretarse en volúmenes.

Restringimos el campo a los años sesenta, siendo ese un momento clave para el

³ A. Martínez Rus, *La política del libro: entre la historia de la edición y la historia de la lectura*, en *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate*, coordinado por F. Larraz, J. Mengual y M. Sopena, Trea, Gijón 2020, pp. 211-222 (pp. 219-220).

⁴ *Nuestra historia (1911-2011)*, Seix Barral, Barcelona 2011, p. 63.

⁵ X. Moret, *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*, Destino, Barcelona 2002, p. 208.

mundo editorial en los dos países, con el ocaso de una fase todavía «artesanal» y el paso a la plena industrialización. Tanto en Italia como en España – aunque de forma y en condiciones diferentes – el crecimiento económico y la extensión del bienestar favorecieron el auge del sector y la comercialización popular del libro. A principio de la década, además, en España las conexiones entre la cultura y los organismos económicos, políticos y eclesiásticos se fueron debilitando. El régimen empezó un relativo aperturismo que hizo posible encuentros internacionales, la llegada de textos hasta entonces inasequibles y un comedido aumento de la libertad de expresión. Todo esto propició, como indica Pecourt, «por primera vez desde la etapa republicana, la fundación de empresas culturales relativamente independientes (centros de investigación, editoriales, revistas) frente a los poderes establecidos», que llevó al «acercamiento generalizado del conocimiento a la lógica mercantil». Según este estudioso, el cambio de los años sesenta tuvo también otra consecuencia: «nos encontramos con un fenómeno nuevo: el desarrollo de un mercado cultural de masas [que] permitió el acceso de nuevos grupos sociales al consumo simbólico y, sin duda, ayudó a la creación de algo parecido a un espacio político»⁶. Fue este espacio que permitió el encuentro de Barral con la élite editorial internacional.

En los dos países, los sesenta fueron también la edad dorada de los grandes editores, que asimilaban su actividad a un compromiso cívico hacia la sociedad, impulsados por el anhelo de ampliación del patrimonio literario después de las estrecheces de los años anteriores. Einaudi y Seix Barral son un perfecto prototipo de ese período de convergencia entre altos ideales y posibilidades económicas. La década, finalmente, coincide casi del todo con la presencia al frente del sello catalán de Carlos Barral, el mayor artífice de la renovación no solo de la empresa de familia, sino, diríamos, de la misma concepción de la vida editorial en la península.

En esta reconstrucción trabajaremos en un marco interdisciplinar y escudriñando fuentes diversas. Nos basamos, ante todo, en la correspondencia epistolar de la época. Como apunta Mosqueda⁷, puede ser un privilegiado «je de estudio para una historia transnacional de la edición» por el vasto abanico de argumentos que puede 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.

Es útil contextualizar ese carteo entre editores, asesores, autores y agentes literarios (guardado en gran parte en el fondo Mondadori de Milán), cotejándolo con los datos

⁶ J. Pecourt, *El campo de las revistas políticas bajo el franquismo*, en «Papers. Revista de sociología», LXXXI, 2006, pp. 205-228 (pp. 216-218).

⁷ A. Mosqueda, *De la historia de la edición a la historia social de la cultura escrita: las cartas editoriales como fuente primaria*, en *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate*, coordinado por F. Larraz, J. Mengual y M. Sopena, Trea, Gijón 2020, pp. 73-87 (pp. 78-79).

de los expedientes de censura que se conservan en el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares y, finalmente, los catálogos y las ediciones existentes.

En la lectura de este diverso, pero complementario, material no hay que olvidar que no se trata de documentos abstractos: reflejan, en cambio, un sentir subjetivo, el de hombres y mujeres en carne y hueso situados en concretas circunstancias y en precisos contextos sociales, personales y profesionales, con sus personalidades, preferencias, amistades o aversiones. Fueron justo estos factores contingentes e individuales, como veremos, a determinar a veces el destino de los catálogos.

Protagonistas de los avatares que nos ocupan son, además del citado Barral, dos paradigmáticos personajes (con sus respectivos entornos) de la segunda mitad del siglo: el editor Giulio Einaudi y el que fue durante un cuarto de siglo el más poderoso agente literario de Europa, Erich Linder. En primer lugar, será necesario investigar sus mutuas relaciones.

2. *Carlos Barral y el modelo de Einaudi*

Carlos Barral siempre tuvo una íntima conexión con su tierra y en especial con su mar, el que baña Calafell. La playa y las aguas de la pequeña aldea de pescadores fueron su verdadera patria, y lugar privilegiado tanto para las citas, la planificación editorial y la inspiración literaria, como para la huida de los negocios. Esas olas de la costa tarraconense pueden leerse incluso como metáfora de su ser y de su actitud, representando el orgullo de una precisa identidad local y, a la vez, la vocación a los viajes, a los encuentros internacionales, y la proyección hacia nuevos horizontes. En otoño de 1950 – cuando tenía tan solo veinte y dos años – se unió a la empresa de familia. Su incorporación provocó un terremoto en la editorial, conduciéndola «del Antiguo Régimen a la Edad Moderna»⁸. Aunque siempre se consideró más poeta que editor, Carlos convirtió un sello especializado en pedagogía y material escolar en una de las editoriales más vanguardistas del país en los campos de la poesía, la narrativa y el ensayo. Fue en el llamado «cuarto de los sabios» – que compartía con Joan Petit, Víctor Seix, Jaime Salinas y Enric Bagué, entre otros – donde fraguó las estrategias para cumplir con este objetivo, que sentía como la «necesidad más urgente»: «ponerse al día de las diferentes manifestaciones literarias y humanísticas surgidas después de la Segunda Guerra Mundial»⁹.

Carlos entendió pronto el potencial de dirigir una editorial para revolver el estancado panorama intelectual franquista, y en el verano de 1959 tuvo lugar el decisivo encuentro con Giulio Einaudi. Sus coloquios empezaron en Barcelona, continuaron en Madrid, Cuenca y Valencia, terminando precisamente en Calafell¹⁰. El editor ita-

⁸ *Nuestra historia* cit., p. 42 y, para más detalles sobre la llegada de Barral en la editorial, pp. 32-55.

⁹ Entrevista de Rafael Lozano: «Carlos Barral, el editor que promovió el boom», realizada en 1972 y que puede leerse en C. Barral, *Almanaque*, Cuatro, Valladolid 2000, p. 76.

¹⁰ Sobre la relación entre los dos editores y, en general la conexión afectiva y profesional del catalán

liano le convenció aún más de la urgencia de crear un catálogo que rompiera el aislamiento cultural de España. La convergencia entre la «escuela» catalana y los «Einauditos» – según la irónica expresión del propio Barral¹¹ – llevó también a idear los premios Formentor, culminación de los encuentros literarios que se disputaban desde 1959 en la isla mallorquina. En el nuevo decenio, en suma, se produjo el codiciado salto, como él mismo manifestó¹²:

la idea del premio, la conversación con Einaudi, el acuerdo de Víctor Seix, la habilidad de Salinas, me lanzaron a una para mí vertiginosa y objetivamente desproporcionada actividad de negociador y al mismo tiempo de editor de grandes vuelos que me introdujo, de golpe, en los intestinos de la gran edición europea.

El maestro turinés contribuyó también en otros aspectos a plasmar el nuevo curso de Seix Barral, otorgándole una visión más consciente y *engagée* de la profesión del editor. Einaudi estaba convencido del valor civil del libro y de la importancia de su casa editora en el desarrollo de la cultura italiana, a veces incluso en detrimento del beneficio inmediato. Editaba libros, según sus palabras¹³

non per speculazione economica, ma per rispondere alla domanda di valori culturali, etici, sociali e così via. Questa coincidenza della qualità col profitto non è se non in minima parte automatica: essa richiede ed esalta l'attività mediatrice, che è insieme maieutica e promozionale, della insostituibile figura dell'editore.

Precisamente por su designio de juntar motivaciones ideológicas, innovación y calidad literaria, en las ferias del libro de las importantes ciudades europeas y los encuentros internacionales, Seix Barral empezó a percibirse como una novedad y una excepción en el país de Franco. Como recordó Salinas, «la situación entonces estaba muy politizada y la edición tenía no solo una preocupación cultural, sino también una preocupación cívica o política [...]. Eso dio a Seix Barral un prestigio en el extranjero»¹⁴.

con Italia, recordamos algunos estudios de F. Luti, *Giulio Einaudi: un estilo, una vida y España «nel cuore»*, en «Cuadernos hispanoamericanos», DCCLIII, 2013, pp. 79-94; *Einaudi-Barral. Historia de una amistad. Reflejos literarios entre España e Italia*, en «Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas», DCCCIII, 2013, pp. 5-8, y *Carlos Barral e l'Italia*, en «Forma. Revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament», XIII, 2016, pp. 15-30. También señalamos D. Puccini, *Le due barche di Carlos Barral*, en «Belfagor», XLVI, 4, 1991, pp. 457-461 y S. Carini, *Giulio Einaudi Editore y Seix Barral Editores: amistad, literatura y negocio*, en *Letras libres de un repertorio americano: historia de sus revistas literarias*, coordinado por V. Cervera Salina y M. D. Adsuar Fernández, Universidad de Murcia, Murcia 2015, pp. 755-769.

¹¹ C. Barral, *Memorias. Ed. de Andreu Jaume*, Lumen, Barcelona 2017, p. 664.

¹² Ivi, p. 560. En propósito véase también A. Sarría Buil, *Historia de la edición y construcción de la memoria*, en «Hispanística», XX, 25, 2007, pp. 67-78.

¹³ Encuesta sobre «Editoria e società» en *Il saggiate. Catalogo generale 1958-1978*, coordinado por V. Spinazzola, Il Saggiatore, Milano 1979, p. 17. Sobre los nexos entre política y cultura en la editorial turinesa cfr. G. Turi, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, Il Mulino, Bologna 1990, especialmente pp. 195-208, en la que se detalla su relación con el Partido Comunista; y V. Tranfaglia, *Storia degli editori italiani*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 428-432.

¹⁴ Puede leerse en Moret, *Tiempo* cit., p. 200, que reproduce una entrevista con el editor de 2000.

La visión de Seix Barral como bastión de resistencia a la dictadura franquista hizo que el entorno de Barral y el círculo Einaudi estrechasen aún más sus contactos en los años sesenta. Pero no fue solo la afinidad política el motivo de la cercanía entre los dos grupos: la editorial barcelonesa se inspiró en los editores europeos, y sobre todo en Einaudi, también en la organización del material literario, en particular para cambiar el rumbo de sus nuevas colecciones: «Biblioteca Breve» y «Biblioteca Formentor». Las colecciones, en general, revelan las inclinaciones de quien las dirige y los propósitos de la entera editorial, y nacen con la intención de ofrecer una taxonomía que oriente al público, aspirando a fijar un canon reconocible. Con esta explícita función se crearon algunas de las más representativas colecciones de la casa editora turinesa sobre literatura contemporánea: «I Coralli», «I Supercoralli» e «I Gettoni». La primera nació en 1947 bajo la dirección de Cesare Pavese y albergó la narrativa de escritores italianos de primera fila como Natalia Ginzburg o Giorgio Bassani además de clásicos universales del calibre de Sartre, Hemingway o Joyce. «I Supercoralli» empezó el año siguiente como colección puntera de la editorial, incluyendo en sus números sobre todo novelas, pero también teatro del siglo XX. Finalmente, «I Gettoni» – ideada y dirigida por Elio Vittorini desde su estreno en 1951 – tenía un perfil de investigación literaria más marcado y se dedicó casi solo a autores italianos. El escritor siciliano estaba tan atraído por la experimentación que el mismo Calvino (entonces colaborador de Einaudi) le reprochó no haber creado ni un solo best-seller¹⁵. En el catálogo Einaudi de 1956 se explicitan cuáles eran las razones de inclusión de una obra en la colección: «o la sua innocenza, e cioè la sua validità documentaria; oppure la forza, anche artificiosa, o bizzarra, ma comunque creativa, che l'autore dimostri di possedere»¹⁶.

No es casual que casi todos los libros de estas tres colecciones confluyeran en «Biblioteca Breve» y «Biblioteca Formentor». Ya activa desde 1955, «Biblioteca Breve» fue dirigida por el mismo Barral, y en la solapa de uno de los primeros números – precisamente una traducción del italiano, *La conciencia de Zeno* de Italo Svevo¹⁷ – se aclaraba 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», siguiendo, en cambio, «el criterio de una minoría interesada». Sin embargo, la colección anhelaba también una difusión popular. Lo confirman las palabras de la secretaria de Seix Barral, Isabel Font, en una carta a Erich Linder, a propósito de la traducción de *Le donne di Messina* de Vittorini: «the work will appear in our collec-

¹⁵ Cadioli, *Le diverse pagine* cit., p. 75.

¹⁶ *Catalogo generale delle edizioni Einaudi. Dalla fondazione della Casa editrice al 1° gennaio 1956*, Einaudi, Torino 1956, p. 69. Sobre la colección véase también S. Cavalli, «I gettoni» di Elio Vittorini tra *esperimento e memoria*, en *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, coordinado por R. Cicala y V. La Mendola, EDUCatt, Milano 2009, pp. 505-516.

¹⁷ Como se aclara en las memorias de la editorial (*Nuestra historia* cit., p. 45), la traducción de Svevo tenía que inaugurar la colección, pero «una mezcla de malentendidos y compromisos previos provocó que al final [el primer volumen de la colección] recayera en *La novela moderna en Norteamérica*, de Fredrick J. Hoffman [...] en febrero de 1955». De todas formas, *La conciencia de Zeno*, retrasada también a causa de las imposiciones de la censura, apareció tan solo pocos meses después.

tion Biblioteca Breve which selling price is not very high»¹⁸. Como recordó Salinas, «en su primera etapa [...] era una colección estrictamente formalista. Más tarde – con el cambio de la década – empezaron ya a introducirse en ella ciertos matices de tipo político [...]. Decidimos pues, hacia el 1958 o 1959, ir incorporando novelistas y poetas sociales del resto de la península, vinculados a menudo al Partido Comunista»¹⁹.

En 1960 vio la luz «Biblioteca Formentor», fruto de los homónimos encuentros, que se concibió con una clara finalidad: «apoyar al realismo social y descongestionar de política y compromiso la Biblioteca Breve, protegida de esa forma de las contingencias histórico-políticas»²⁰.

Con estas colecciones, Barral procuró obtener lo que había logrado Einaudi con las suyas algunos años antes: dar una línea editorial precisa y cumplir con las expectativas de un público selecto, culto y progresista. Aún más: su ambición era la de formar, o por lo menos agrupar, un tipo de lector nuevo. En ese momento Seix Barral pertenecía, en definitiva, a esas editoriales que «arriesgan capital económico (y a menudo simbólico) en busca de un lector que aún no existe»²¹. Para conseguirlo, Barral se rodeó de un nutrido grupo de escritores e intelectuales, y el prototipo ideal en este sentido, de nuevo, era la redacción de via Biancamano, auténtica república de literatos que participaban directamente a la construcción del catálogo en calidad de redactores, directores de colecciones, asesores, miembros del comité de lectura o traductores. Lo mismo hizo Seix Barral, en cuyos despachos se movían, además de «los sabios», una rica fila de novelistas, poetas, literatos, traductores y teóricos, como los hermanos Goytisolo, Josep Maria Castellet, Juan Marsé, Jaime Gil de Biedma o Gabriel Ferrater. De esa manera se fraguó una proficua colaboración entre el aparato financiero y la sección literaria que hizo muy sólido el nexo entre intentos poéticos y programación editorial.

3. Los escollos al catálogo: la censura y los derechos de autor

En sus esfuerzos de ampliar el catálogo, Seix Barral tuvo que enfrentarse, en primer lugar, a un obstáculo que, desgraciadamente, era común a todos los editores españoles: la censura franquista, en palabras de Barral una «hidra repulsiva» que «contami-

¹⁸ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1965, B. 50, exp. 24, (Seix Barral), Isabel Font a Erich Linder, 14 de mayo de 1965. Cuando citamos pasajes del fondo de la Fundación Mondadori reproducimos de forma diplomática los mecanografiados originales.

¹⁹ L. Bonet, *El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Península, Barcelona 1994, p. 362 nota 42.

²⁰ J. Gracia y D. Ródenas, *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*, en *Historia de la literatura española*, coordinado por J.C. Mainer, vol. VII, Crítica, Barcelona 2011, p. 132. Sobre «Biblioteca Breve» y la trayectoria del relativo premio, cfr. también Moret, *Tiempo* cit., pp. 185-193.

²¹ J.L. de Diego, *Editores, políticas editoriales y otros dilemas metodológicos*, en *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate*, coordinado por F. Larraz, J. Mengual y M. Sopena, Trea, Gijón 2020, pp. 19-32 (pp. 23-24).

naba a sus víctimas por el solo hecho de existir, de estar presente»²². El aparato intervino hasta en la modificación del logo de la editorial, imponiendo la emasculación del cazador, que «no recuperó su hombría hasta principios de los ochenta»²³.

Carlos era consciente del peligro de su compromiso político y de las posibles repercusiones tanto a su actividad como a su persona. Por eso informó también a Einaudi, fiel compañero de sus batallas contra el régimen, «du danger grave que l'entreprise coursit [*sic*] à cause de ma politique littéraire, à cause de mes attachements avec les écrivains de gauche, de ma fonction agglutinante d'un front littéraire des écrivains rebelles, etc.»²⁴.

Pero si no fuera suficiente la fama de «rojos» del sello catalán, otro acontecimiento agravó la posición de los dos editores y dificultó la aprobación de sus libros. En 1962 Einaudi publicó los *Canti della nuova resistenza spagnola (1939-1961)*, un volumen que reunía poemas y canciones de protesta antifranquista. Como respuesta, Madrid declaró al editor italiano «persona non grata» en el país²⁵. El primer efecto del veto fue que los premios Formentor abandonaron su sede y se hicieron itinerantes. Pero la represalia de la dictadura afectó también – de una manera menos manifiesta y por eso más insidiosa – las publicaciones. A partir de 1962, y durante unos años, en las oficinas censorias el nombre de Einaudi era suficiente para prohibir o retrasar la autorización, independientemente del contenido de la obra propuesta²⁶.

Sin embargo, la relación con el turinés y los otros editores europeos fue también un arma para Barral, que de este modo pudo presionar a los órganos franquistas²⁷. La prohibición en España y, por contra, la contemporánea difusión en los otros países podría suponer un escándalo para el régimen, que se afanaba entonces en demostrar su tolerancia y aperturismo en el extranjero.

Pero si a veces la ayuda de Einaudi fue eficaz para burlar la censura, el turinés casi nunca pudo intervenir para facilitarle a Barral los derechos de autor. Un problema que tuvo una relación muy estrecha con la incógnita de las resoluciones del Ministerio

²² Barral, *Memorias* cit., p. 449.

²³ *Nuestra historia* cit., p. 73, mientras que en las pp. 63-69 se relatan otras «anécdotas surrealistas que brindó el servicio de censura».

²⁴ Carta enviada por Barral a Giulio Einaudi del 27 de julio de 1961 citada por L. Vilei, *Censura e traduzione. Il ruolo di Carlos Barral e Manuel Vázquez Montalbán nella ricezione di Lucio Mastronardi in Spagna*, en «L'Ospite ingrato», VIII, 2020, pp. 227-243 (p. 230).

²⁵ Sobre el libelo y sus consecuencias políticas y legales cfr. A. Carrillo Linares, *Antifranquismo de guitarra y lino tipia. Canciones de la nueva resistencia española (1939-1961)*, en «Ayer», LXXXVII, 2012, pp. 195-224 (pp. 212-221).

²⁶ Sufrieron ese destino varias traducciones de novelas italianas, como, por ejemplo, *Historias de Ferrara* de Bassani, *El aprendizaje del dolor* de Gadda o *Léxico familiar* de Natalia Ginzburg. Véase A. Bresadola, *La ricezione della narrativa di Bassani nella Spagna franchista: traduzione e censura*, en *Cento anni di Giorgio Bassani*, coordinado por G. Ferroni y C. Gurreri, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2019, pp. 489-505 (pp. 498-499).

²⁷ Como ha estudiado C. Suárez Toledano (en su tesis doctoral *Carlos Barral y la censura editorial*, en el marco del «Programa de Doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales» de la Universidad de Alcalá de Henares, defendida en marzo de 2023), el editor catalán ideó varias estrategias para eludir los guardianes del régimen y una fue beneficiarse de los contactos internacionales y de su apoyo.

español. Para editar obras de Einaudi, y no solo, la editorial barcelonesa tuvo que entrar en contacto con la Agenzia letteraria internazionale (Ali). Fundada en 1898 por Augusto Foà, la empresa pasó más tarde en las manos de su hijo Luciano. El cambio decisivo se produjo en 1950, cuando este ofreció a Erich Linder el mando. Linder, nacido en 1924 en Leópolis – por entonces en Polonia – de padres asquenazíes, vivió en primera persona la diáspora y las persecuciones raciales que sufrieron los judíos. Después de la guerra se estableció en Milán, donde comenzó su fulgurante carrera en la Ali. En los años sesenta su poder creció hasta el punto que era él quien imponía sus condiciones a todos los editores, incluso los más renombrados. Por su mesa pasaron los contratos de miles de escritores, tanto que, como afirma su biógrafo Biagi, «già nel '58 amministra settemila autori; nel '79 circa diecimila»: desde Brecht a Agatha Christie pasando por Thomas Mann o James Joyce, además de todos los grandes italianos, incluidos los «Einaudianos»²⁸. Por poner un primer ejemplo del caso que nos afecta, en 1962 advertía Jaime Salinas – secretario general de Seix Barral – de su autoridad, fruto de un verdadero monopolio: «Posso ricordarle [...] che tutti i diritti di libri Einaudi sono trattati da noi»²⁹.

El vínculo entre la Ali y Einaudi siempre había sido muy estrecho, sobre todo desde que en marzo de 1951 Luciano Foà de hecho abandonó la empresa para trabajar por la editorial. Ya desde finales de los años cuarenta, como apunta Mangoni, la Ali «fungeva in qualche modo da propaggine della redazione della casa editrice e contribuiva a quella riorganizzazione che era l'elemento caratterizzante di questo periodo»³⁰. También por eso Linder mantuvo una relación cordial con la editorial turinesa, aunque no exenta de encrespaduras, conforme señala de nuevo Biagi: «Linder ha da ridire, ad esempio, sugli orari dei redattori Einaudi, troppo ridotti ed elastici a suo parere, e già allora apprezza più di tutti gli editori puntuali nei pagamenti»³¹. El retraso en el pago fue a menudo la manzana de la discordia entre Linder y los editores, aunque a Einaudi en ningún caso se atrevió a intimar ultimátums.

En cambio, usará tonos duros por la misma razón con Barral. Es curioso que el catalán no lo cite nunca en sus memorias, como si quisiese borrar el que sin duda fue un adversario más que un aliado. No es difícil suponer que Carlos compartiese el juicio de muchos de los que trataron con el agente, que le tacharon de calculador, glacial, severo, autoritario, altivo y hasta feroz³².

A pesar de estas opiniones despectivas, Linder era un especialista de toda la cadena de producción del libro, y su trabajo iba mucho más allá del de un simple recaudador de dinero. Como relató el germanista Cesare Cases³³:

²⁸ D. Biagi, *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*, Avagliano, Roma 2007, p. 11.

²⁹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1962, B. 22, exp. 13, (Seix Barral), Ali a Jaime Salinas, 12 de septiembre de 1962.

³⁰ L. Mangoni. *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 461.

³¹ Biagi, *Il dio* cit., p. 19.

³² Ivi, pp. 18-19.

³³ Ivi, p. 79.

Da lui s'imparava sempre qualche cosa, se non altro che il libro è e non è una merce come le altre. Aveva letto più di molti presunti intellettuali e sapeva tutto sulla vita del libro, dall'ideazione alla stampa, alla vendita. Era perciò il mediatore ideale tra l'autore e l'editore, quel personaggio di cui entrambi credono a priori di non avere bisogno e di cui finiscono per rinconoscere la necessità.

Una figura tan necesaria que fue determinante para el destino de enteros catálogos europeos, incluido el de Barral. Pero no siempre el encuentro fue provechoso y se concretó en la realización de libros.

4. *El conflicto entre Barral y Linder*

Seix Barral y la Ali se cruzaron unas cartas ya en otoño de 1958 para precisar las condiciones de la versión española del cuento *La spiaggia* de Pavese y planear la traducción de novelas de Vittorini³⁴. El año siguiente, la agencia milanesa mandó las primeras reclamaciones por impago de los derechos de autor de la obra del piemontés, expresando así su reproche a la editorial catalana: «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»³⁵.

Barral debió de conocer personalmente a Linder en octubre de 1959 en la Frankfurter Buchmesse, hábitat ideal del agente austriaco-polaco, que era el gran orquestador de las negociaciones. Probablemente fue el mismo Einaudi quien los puso en contacto después de que el catalán le manifestó su interés por un volumen impreso por Lo struzzo, las *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea* (1954). Poco después del encuentro de Fráncfort, Linder le escribió a Barral instándole a hacer una oferta para la posible edición española. Además, le aclaraba el principal problema – que será en futuro un obstáculo constante –, es decir la previa cesión de derechos a editoriales argentinas:

Einaudi ci ha anche inviato un lungo elenco di libri a Lei inviati: alcuni di questi sono attualmente nelle mani del nostro coagente sudamericano: in ogni modo attendiamo da Lei notizie allorché avrà potuto esaminare i singoli volumi, potremo studiare la situazione di volta in volta³⁶.

³⁴ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1958, B. 22 C, exp. 12 (Seix Barral). La primera misiva conservada entre el agente y la editorial es la de Erich Linder, que escribió a Carlos Barral, en inglés, el 22 de octubre, mientras que la respuesta del catalán, en italiano, fue enviada el 30 del mismo mes. Completan el expediente de ese año dos otras comunicaciones: la del director de la Ali, fechada el 5 de noviembre, y la del editor catalán el 19.

³⁵ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1959, B. 23, exp. 21 (Seix Barral), Ali a Seix Barral, 16 de septiembre de 1959.

³⁶ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1959, B. 23, exp. 21 (Seix Barral), Ali a Carlos Barral, 21 de noviembre de 1959.

La versión española de las *Lettere* nunca verá la luz por Seix Barral a causa de la prohibición del organismo de vigilancia franquista. La publicación, presentada el 7 de noviembre de 1959, fue denegada el 20 del mismo mes, y de nuevo una segunda vez el 5 de marzo del año sucesivo³⁷. En los informes se subrayaba que el libro era «propaganda comunista», como el mismo «editor italiano» que lo había publicado. Solo en 1972 la combativa editorial barcelonesa Laia pudo editarlo. Las *Lettere* es el primero de una serie de libros que Barral pidió a Linder, y que, por razones relacionadas con las decisiones del Servicio, no consiguió imprimir.

Los contactos con el agente de ese año nos proporcionan también informaciones sobre las disposiciones contractuales de la colección más importante de Seix Barral³⁸:

Normalmente le condizioni di contrattazione per i volumi di Biblioteca Breve [...] sono: una percentuale di 8% per i primi 5.000 e 10% dopo, e un anticipo equivalente a 8.000 pesetas [...]. I diritti dovranno essere ceduti per la Spagna e l'America di lingua spagnola.

Sin embargo, Seix Barral no siempre respetó los acuerdos que había pactado. Como ha documentado Carini, las demoras en los pagos y la insolencia de los contratos llevaron a la ruptura definitiva con la Ali en los años setenta³⁹. En la reclamación de lo debido, la agencia pasó de la comprensión y hasta el humor de las primeras cartas a las amenazas. Como muestra de esa evolución léanse dos misivas enviadas personalmente a Carlos. En la primera, de 1961, así escribía Linder⁴⁰:

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 vorrai avere sulla coscienza la miseria di un onesto (?) agente letterario? Dammi, per piacere, notizie non appena possibile.

Mientras que en otra, de cuatro años posterior, el tono había cambiado⁴¹:

Abbiamo dovuto constatare che la Sua Casa non ha ritenuto, nonostante i numerosi solleciti e le promesse [...], di dover onorare i numeri contratti sottoscritti [...]. 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. La situazione non è più

³⁷ AGA: 3 (50) 21/12573, expediente n. 4836-59.

³⁸ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1959, B. 23, exp. 21 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, 29 de diciembre de 1959.

³⁹ S. Carini, *Censura, economía y literatura: los contactos entre la editorial Seix Barral y Erich Linder*, en «Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos», XXVIII, 2020, pp. 243-258 (pp. 254-255). Léanse también los estudios de S. Datteroni, que ha detallado otra cuestión que enfrentó Barral y Linder: los derechos de las novelas del «einaudiano» Giorgio Bassani. Entre estos recordamos *Un «clásico tímido»*. *Giorgio Bassani in Spagna: dalla Transizione democratica a oggi*, en «Cahiers d'études italiennes», XXVI, 2018 (en línea).

⁴⁰ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1961, B. 32, exp. 9 (Seix Barral), Erich Linder a Carlos Barral, 6 de noviembre de 1961.

⁴¹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1965, B. 50, exp. 24 (Seix Barral), Ali a Carlos Barral, 7 de septiembre de 1965.

tollerabile e mentre da un lato La informiamo che non è nostra intenzione proseguire in un rapporto che si è rivelato dei più dannosi per gli autori, dall'altro 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.

Linder acusaba a Barral también de la falta de tempestividad en avisar de las prohibiciones del Ministerio. Pero las divergencias y los contrastes nacían ante todo de un planteamiento opuesto sobre los contratos: Seix Barral consideraba que si la obra no se publicaba por culpa del aparato franquista había que rescindirlos automáticamente, mientras que Linder pretendía siempre su cumplimiento. Para entender los dos puntos de vista es útil resumir cómo la editorial catalana conducía las negociaciones paralelamente con Linder y con el Ministerio, enumerando las principales etapas de la trayectoria. En primer lugar, la Ali estipulaba el contrato con Seix Barral, que se comprometía a corresponder un adelanto por los derechos. Luego, la agencia le enviaba a Barcelona tres ejemplares de la obra: dos destinados a los bolígrafos rojos de los censores y uno como base para la traducción. Seix Barral mandaba entonces los originales al Servicio, y normalmente esperaba la decisión del departamento para encargarse de la traducción, según una práctica común y admitida, como el mismo Carlos ilustró⁴²:

en caso de traducción, que era lo más frecuente, aunque se recomendaba la presentación del texto castellano, recomendación de difícil cumplimiento, por lo que representaba de azarosa inversión, se admitían ejemplares de la edición original.

En la incertidumbre de la decisión, la editorial solía aplazar también el adelanto a la Ali. La impaciencia y la exasperación de la agencia nacía de las largas esperas, puesto que el libro podía estancarse en las oficinas ministeriales un considerable lapso de tiempo antes de la resolución. Si esta era positiva, se efectuaba la traducción, cuyas galeras, de nuevo, se sometían al juicio de los censores. Solo una vez aprobado el texto final el Servicio emitía la tarjeta de imprenta y se consentía a la editorial pasar por los tórculos toda la tirada, depositar los seis ejemplares en la sede del Ministerio y comercializar el libro. Y, por fin, efectuar el pago a la Ali. Con todos estos trámites, a veces pasaban varios años desde la firma del contrato hasta que la obra tomara forma de libro. Pero en caso de prohibición, como se decía, la editorial consideraba que no tenía que pagar los derechos de un volumen que no había impreso y que, por consiguiente, no era rentable. Así intentaba explicarlo Salinas en una misiva a la Ali⁴³:

Our accounting department has orders no to make payment of contract 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. I am sure that you will be able to

⁴² Barral, *Memorias* cit., p. 455.

⁴³ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1963, B. 42, exp. 15 (Seix Barral), Jaime Salinas a Ali, 7 de septiembre de 1963.

understand why these orders have been given and thus why payment of the advance due you not made as yet.

En cambio, la postura de la agencia era neta: Seix Barral tenía que esperar la resolución de la censura *antes* de firmar los contratos. Por eso contestó de esta forma a la citada carta del secretario general: «some system will have to be revised in the future, by which you will have to obtain censorship permission before we reach the stage where contracts are drawn up»⁴⁴. Además, parece que Linder infravalorase la dureza y el carácter represivo del aparato, que reducía a un impedimento menor, casi un fenómeno caprichoso producto de la mentalidad española, cuando no una excusa de la editorial. Véase, por ejemplo, la manera irónica con el que le comenta a Salinas la prohibición de *Storia delle teoriche del film* de Guido Aristarco en 1963: «this confirm us in the belief that the concept of morals varies greatly from Country to Country»⁴⁵. Bien es verdad que Barral sabía que sus dos contrincantes no podían comunicar entre ellos, y esto jugaba a su favor, dándole la oportunidad de ganar tiempo en la cuestión de los pagos.

Pero, aparte de las controversias, el resultado de una denegación era que, por un lado, Barral no incrementaba su catálogo y, por otro, la Ali, aunque teniendo un contrato firmado, se hallaba sin editores para el mercado de lengua española y privada del dinero ya pactado.

5. Los novelistas einaudianos y Seix Barral

Los narradores italianos de la posguerra fueron una de las fuentes principales de la llamada Generación de Medio Siglo: sus obras contribuyeron a fijar los nuevos cánones literarios con la llegada del neorrealismo, antes, y su superación en el camino del formalismo y la experimentación, después⁴⁶. Esta fascinación no era solo estética, sino que surgía de razones políticas e ideológicas: los italianos contaban una realidad histórica (el fascismo, la *Resistenza* y el sucesivo renacimiento cultural y político posbélico) que los novelistas ahogados por la dictadura franquista proyectaban en su propio presente y futuro. Una porción considerable de esta producción había salido precisamente de las imprentas de Lo struzzo y no sorprende que cautivase la atención de Seix Barral⁴⁷.

⁴⁴ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1964, B. 42, exp. 31, (Seix Barral), Ali a Jaime Salinas, 7 de enero de 1964.

⁴⁵ *Ibid.* El ensayo *Historia de la teoría cinematográfica*, pensado por «Biblioteca Breve», fue prohibido «por su contenido puramente propagandístico, a favor del arte cinematográfico soviético» siendo «una historia general del cine pero vista con cristales rojizos» según los dos lectores. En el expediente se subraya tres veces la frase: «los ejemplares presentados pertenecen a la editorial Einaudi» (AGA: 3 (50) 21/14801, expediente n. 5864-63).

⁴⁶ La bibliografía sobre el tema es muy amplia; nos limitamos a señalar G. Calabrò, *Il neorealismo e il caso «Formentor»*, en *Gli Spagnoli e l'Italia*, coordinado por D. Puccini, Banco Ambrosiano Veneto - Libri Scheiwiller, Milán 1997, pp. 171-175.

⁴⁷ Einaudi, por supuesto, no fue la única fuente de Seix Barral, que tradujo libros también de otras

El examen de los archivos y de los catálogos da constancia de cuáles fueron los autores que pasaron de Einaudi a la editorial barcelonesa – con la mediación de Linder – y que después transitaron inevitablemente por la oficina censoria. Limitándonos a obras de los años sesenta, la lista incluye grandes autores del panorama italiano: Italo Calvino, Dacia Maraini, Cesare Pavese, Carlo Emilio Gadda, Giorgio Bassani, Elio Vittorini, Carlo Cassola, Pier Antonio Quarantotti Gambini, Marcello Venturi, Giovanni Arpino y Paolo Malvezzi.

Como se apuntaba, vamos a enfocar dos casos representativos: Carlo Cassola e Italo Calvino. Son dos autores símbolo de Einaudi y paradigmas de ese equilibrio entre calidades literarias y compromiso civil que tanto anhelaba el grupo catalán. Sin embargo, Seix Barral no consiguió editar sus obras mayores, a pesar de su empeño y tenacidad.

5.1. Una novela negada tres veces: *La ragazza di Bube* de Cassola

Cassola (Roma, 1917 - Montecarlo, 1987) desde su juventud demostró una cierta distancia del triunfante fascismo, que se hizo disidencia durante el segundo conflicto mundial y le empujó a entrar en las filas de los partisanos comunistas de las Brigate Garibaldi. En su producción de la posguerra relató a menudo esa época a través de narraciones que se han tildado de «realismo elegíaco» o «existencial» por detallar no solo los ambientes exteriores, sino también la interioridad de los personajes⁴⁸.

En 1952 salió su primera novela por los tipos de Einaudi: *Fausto e Anna*, en la colección «I Gettoni». La obra tuvo un considerable éxito, aunque dio pie a una vivaz polémica – sobre todo en las filas de la izquierda – acerca del papel del Partido Comunista después de la Liberación de 1945. A principio de 1960 salió también, esta vez en «Supercoralli», el que se convirtió de inmediato en un clásico contemporáneo: *La ragazza di Bube*, que culminaba y cerraba el ciclo de la narrativa de corte social sobre la guerra y la posguerra del escritor romano.

Tan solo algunos meses después, el 10 de junio, Carlos Barral pidió a Linder los derechos de publicación de las dos novelas, recibiendo rápidamente respuesta positiva⁴⁹. El 6 de julio *La ragazza di Bube* fue galardonada con el insigne Premio Strega, al que Cassola había participado de mala gana. Quizás animado por la resonancia del suceso, apenas cinco días después Seix Barral envió la solicitud para la autorización de *La chavala de Bube*. Indicaba una considerada tirada de cinco mil ejemplares des-

editoriales italianas, como Bompiani, Feltrinelli, Garzanti, Mondadori, Laterza, Rizzoli y también más pequeñas, como Bucciarelli, Vallecchi, Cappelli. Véase P.L. Ladrón de Guevara (*La cultura italiana en las memorias de Carlos Barral*, en «Estudios Románicos», VIII-IX, 1993-1995, pp. 47-66) que en su apéndice n. 2 presenta un listado, aunque no exhaustivo, de autores italianos publicados por Carlos «durante su permanencia en Seix Barral».

⁴⁸ Cfr. S. Battaglia, *Il realismo elegiaco di Cassola*, en «Le ragioni narrative», V, 1960, pp. 31-82 y V. Spinazzola, *Il realismo esistenziale di Carlo Cassola*, Mucchi, Modena 1993.

⁴⁹ Véase el artículo de Carini (*Censura* cit., pp. 250-251) para los datos precisos sobre la correspondencia. Las cartas mencionadas son, respectivamente, del 10 de junio y del 2 de julio.

tinados a la «Biblioteca Formentor». Hay que subrayar que Barral no esperó la conclusión de los trámites de los derechos, puesto que Linder definió el contrato el 20 de julio y lo mandó a la editorial solo en septiembre. Como ha reconstruido Carini, además⁵⁰,

llegamos a conocer, por una nota a una carta de Barral a Einaudi, que los textos se encontraban bajo opción por un editor latinoamericano y para conseguir la libertad de derechos Linder tiene que haber contratado con el editor o, a su estilo, haber impuesto fechas y respuestas que al final no llegaron.

Linder consiguió los derechos y el 29 de julio Carlos le envió una carta para darle las gracias de las «vittoriose pratiche per avere i diritti di Cassola». Un esfuerzo que el agente en futuro, después de tantos disgustos, no podrá o no querrá hacer otra vez para Barral.

A pesar de tales recelos, *La chavala de Bube* no pasó el cedazo de la censura. En su informe, el lector, el rumano Vintilă Horia, después de señalar ocho páginas en las que «hay bastantes indicios acerca de la orientación comunista del autor», mandaba prohibir la novela porque «aparentemente moral [...], pone de relieve un heroísmo que obra en el nombre de la ideología comunista y un sacrificio del que es culpable la sociedad burguesa»⁵¹. El 20 de julio este juicio se hizo oficial y se comunicaba a Seix Barral. El 12 de septiembre la editorial solicitó recurso de reposición con una carta de Víctor Seix que enfatizaba la repercusión europea de la novela: «ha obtenido el *Premio Strega*, el más importante de los premios literarios italianos, de 1960, y tiene muy favorable candidatura para los premios internacionales, incluido el *Prix International des Editeurs*». Igualmente, el editor intentaba explicar que el libro no hacía una apología del comunismo, sino que, al revés, fue criticado por el mismo partido en Italia:

está destinado, en todo caso, a ser uno de los dos o tres libros más discutidos del año, sobre todo a causa [...] del severo juicio que encierra contra la brutalidad y la indigencia moral de los resistentes del partido y contra el cinismo del partido mismo que los abandonó después, convirtiéndolos en puros delincuentes comunes.

La obra fue entregada para la revisión a otro lector, el fraile agustino – además de estudioso de Unamuno – Saturnino Álvarez Turienzo, que propuso una poda de catorce páginas de «pasajes de tipo sensual, por lo insistentes y pegajosos» y vilipendios al clero («anda a vueltas con un sacerdote»). Otro censor religioso, padre Petrovici, se decantó, en cambio, por la suspensión, puesto que «el autor encuentra la ocasión de marcar las concepciones anticlericales y procomunistas, con pasajes inmorales». El 10 de noviembre la Superioridad aceptó este veredicto contestando a la editorial que «aun teniendo en cuenta la importancia del premio que ha merecido en el exterior, esta Jefatura de Lectorado propone de nuevo la denegación».

⁵⁰ Carini, *Censura* cit., p. 251.

⁵¹ AGA: 3 (50) 21/12853, expediente n. 3622-60.

En Italia, en los ambientes cercanos al Partido Comunista, la prohibición franquista sonaba a mérito. Así en la revista de orientación marxista «Il Contemporaneo», la hispanista Rosa Rossi escribió: «la censura ha proibito, pare, *La ragazza di Bube*: un complimento, per Cassola»⁵². No pensó lo mismo Linder, que manifestó – esta vez con una carta a otro hombre central en Seix Barral, Joan Petit – su molestia, culpando a los catalanes de dejarle sin editor⁵³.

Casi un año después, el 5 de septiembre de 1962, Salinas escribió a Guido Davico Bonino de Einaudi, quizás con la vana ilusión de esquivar a Linder:

Avec le nouveau ministre d'Information, nous avons l'espoir de pouvoir publier une série de livres qui jusqu'à présent nous ont été refusés par la censure. Un d'eux serait *La ragazza di Bube* de Carlo Cassola.

Se refería al nombramiento, en julio de ese año, de Manuel Fraga como Ministro de Información, acontecimiento que los editores y los escritores españoles creían el inicio de una etapa de mayor libertad en el frente de la palabra escrita. Pero esta vez el impedimento a la traducción de la novela de Cassola no vino de los aparatos franquistas. Como indica Vilei, la argentina Editorial Sudamericana había anticipado Seix Barral⁵⁴. Así que Linder le contestó a Salinas de forma escueta: «siamo spiacenti di doverle comunicare che i diritti di lingua spagnola di questo libro non sono più liberi: li abbiamo riceduti a un altro editore, dopo che Seix Barral, come Lei ricorderà, vi rinunciò tempo fa»⁵⁵. *La ragazza*, en traducción de Sara Gallardo, se publicó en Buenos Aires en 1963. La novela salió en catalán (*La noia de Bube*) en 1968 por Edicions 62, editorial dirigida por Castellet⁵⁶, mientras que solo en 2007 la barcelonesa Barataria imprimió la primera edición española en versión de Elena Martínez Nuño (*La novia de Bube*).

⁵² R. Rossi, «Reyes Godos» e «Reyes Maragatos», en «Il Contemporaneo», XXXIV, 1961, pp. 154-159 (p. 159). Cassola colaboró con la revista desde 1954 hasta 1956. Para un detallado examen de la documentación sobre la censura franquista en «Il Contemporaneo» remitimos a A. Bresadola, «Parole ribelli, nemiche, che mettono paura ai censori»: la letteratura spagnola denegada y las revistas italianas de los años 60, en *Letras en el páramo. Resistencias, posibilismos y heterodoxias en la literatura bajo el franquismo*, coordinado por C. Somolinos Molina y C. Suárez Toledano, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Fráncofurt. En prensa.

⁵³ Carini, *Censura* cit., p. 251.

⁵⁴ L. Vilei, *Sulle traduzioni in lingua spagnola de La ragazza di Bube*, en *Sconfinamenti. Le terre lontane di Carlo Cassola*, coordinado por A. Andreini, Effigi edizioni, Arcidosso 2017, pp. 19-20 (p. 19) y véase también, en el mismo volumen, la completa bibliografía de las traducciones existentes y de los países en los que se han editado (pp. 191-195 y 201).

⁵⁵ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1962, B. 22, exp. 13, (Seix Barral), Ali a Jaime Salinas, 12 de septiembre de 1962.

⁵⁶ El traductor catalán, M. Carbonell Florenza, estaba consciente de los riesgos de editar esa novela: «Quando nel 1967 Josep Maria Castellet [...] mi propose di tradurre *La ragazza di Bube*, sapevamo di esporci al pericolo di non poterlo pubblicare per impedimento della censura franchista o di dover sopprimere alcuni passaggi suscettibili di essere interpretati come contrari all'ideologia e alla morale che il regime imponeva in Spagna. E invece fu possibile pubblicarlo senza tagli nel marzo del 1968» (su *La noia de Bube*, en *Sconfinamenti. Le terre lontane di Carlo Cassola*, coordinado por A. Andreini, Effigi edizioni, Arcidosso 2017, pp. 21-22: p. 21).

En el sobre del expediente de julio de 1960 se ha conservado también otro documento, firmado por el mismo Director General del Servicio, Carlos Robles Piquer. Se trata de un aviso interno, fechado el 5 de septiembre de 1963, en el que se lee: «conviene hacer una nota que publicaremos probablemente en *La estafeta literaria*, acerca de la prohibición de esa obra, razonando debidamente los motivos por los que se ha prohibido». La advertencia nos informa de cuánto los tentáculos del aparato franquista se extendían, llegando a contaminar las revistas literarias y a manipular la crítica. Aunque no hemos hallado este apunte en ninguna revista, las palabras de Robles Piquer nos confirman también la cautela del departamento a la hora de prohibir obras que habían tenido cierta resonancia en el extranjero. Es posible que la indicación llegara en ese momento porque en 1963 salió en Italia la homónima película de Luigi Comencini basada en el libro. En España su exhibición fue prohibida en 1964 y de nuevo en 1965; y según los documentos de archivo el veto permaneció oficialmente durante siete años⁵⁷.

Afortunadamente, no tuvo problemas con la censura la otra novela, *Fausto y Anna*, aprobado en octubre de 1960 y que se publicó, sin tachaduras, el año siguiente por «Biblioteca Formentor»⁵⁸. Sin embargo, no faltaron las fricciones con la Ali por la demora en el pago, tanto que, todavía en 1969, la agencia instaba a Isabel Font a abonar la suma debida al representante español: «Comme vous le savez, il reste à régler le relevé concernant l'édition espagnole de l'ouvrage: *Fausto e Anna*, de Cassola. Dans ce cas aussi [...] nous vous prions de bien vouloir remettre les montants dus à M. Moya⁵⁹.

5.2. La mayor frustración de Barral: Italo Calvino

Italo Calvino (Santiago de Las Vegas de La Habana, 1923-Siena, 1985) se opuso al régimen fascista desde su juventud, y en 1943, como Cassola, entró en las formaciones partisanas. En 1947 salió en «I Coralli» su debut narrativo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, que refería episodios de la Resistenza pero rehuyendo toda idealización y celebración retórica. A partir de ese momento se convirtió en el principal autor de Einaudi y, aunque su relación profesional no fue continua, durante años se mantuvo como hombre de confianza de la editorial. En los primeros decenios de la posguerra su fama creció y gracias a sus novelas, su activismo y su presencia en los mayores debates de la época, Calvino se convirtió en intelectual de envergadura mundial como uno de los más ilustres animadores de la vida cultural internacional.

Atraído en extremo por una voz tan reputada e innovadora, ya en la segunda mitad

⁵⁷ AGA: 3 (50) 36/4106 expediente n. 32853. En 1972 se autorizó la película y fue admitido el texto de los subtítulos, aunque «para salas especiales (mayores de 18) sin adaptaciones». Todavía hoy no hemos encontrado una versión doblada en español. Sobre la prohibición cfr. también J. García Rodrigo, *El cine que nos dejó ver Franco*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo 2005, p. 247.

⁵⁸ AGA: 3 (50) 21/12975, expediente n. 5207-60.

⁵⁹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1969, B. 70, exp. 19, (Seix Barral), Ali a Isabel Font, 24 de febrero de 1969.

de los años cincuenta Carlos Barral entró en contacto con él. En la primavera de 1959, invitado por el grupo catalán, Calvino pisó por primera vez tierra española, interviniendo en las «Conversaciones poéticas» de Formentor. Fue el principio de una duradera relación con los Barralianos. En sus memorias, Salinas afirmó que «la amistad con Italo Calvino duró hasta su muerte. Nunca comprendí por qué Carlos Barral no lo publicó en Biblioteca Breve»⁶⁰.

Para entender las causas del fracaso de Barral en sus desvelos para editar uno de los autores que más admiraba, es preciso resumir, una vez más, los enfrentamientos contra los que hemos denominado sus dos «escolllos».

En 1952 vio la luz por «I Gettoni» *Il Visconte Dimezzato*. Cuatro años después, a raíz del creciente eco de la novela en todo el mundo, Seix Barral empezó los trámites para su traducción. Pero la idea naufragó frente a la rigidez de Linder, que se opuso a ceder los derechos, puesto que ya los había vendido a la bonaerense Editorial Futuro, que en 1956 imprimió las primeras obras de Calvino en español: su debut (*El sendero de los nidos de araña*, trad. Attilio Dabini) y, precisamente, *Las dos mitades del vizconde* (trad. Maria Dabin)⁶¹.

Análogo destino sufrió un volumen de «I Coralli», *Il cavaliere inesistente* (1959) porque Fabril de Buenos Aires ya había adquirido los derechos y pudo editar la obra en 1961 (trad. Óscar Eduardo Bazán). El mismo Calvino expresó en más de una ocasión la voluntad de que sus obras circularan también en España, y procuró ablandar la firmeza de Linder⁶². El escritor gozaba de una enorme consideración por parte del agente, tanto que, según Biagi, era «con Soldati e Sciascia, l'unico scrittore italiano cui Linder abbia talora anticipato di tasca propria, dalle casse Ali, i diritti d'autore, in deroga ai propri principii. Segno di una stima smisurata»⁶³. Pero ni esta mediación hizo que el agente modificase su posición inflexible.

Frente a esta situación, Seix Barral intentó imprimir una obra inédita en lengua española: *La giornata di uno scrutatore* (1963), el número 175 de «I Coralli». El contrato con la Ali fue firmado el 27 noviembre del año siguiente y el 10 de marzo de 1965 Seix Barral presentó la solicitud⁶⁴. El lector n. 13 no vio ningún inconveniente y propuso la autorización, pero un funcionario añadió al expediente una nota que anulaba ese veredicto y excluía toda posibilidad: «Libro de Einaudi. Denegado por su procedencia, de acuerdo con instrucciones superiores». Aludía a la mencionada afrenta de la publicación de los *Canti della nuova Resistenza spagnola*. El 20 de abril Seix Barral tramitó la acostumbrada instancia de revisión. Hay que recordar que los informes eran secretos, y a los solicitantes no se comunicaban de forma oficial las razones de la negativa; por lo tanto, la editorial ignoraba que la denegación no tenía que ver con la obra en sí.

⁶⁰ J. Salinas, *Travesías. Memorias (1925-1955)*, Tusquets Editores, Barcelona 2003, pp. 375-376.

⁶¹ Cfr. M. Ciotti, *Italo Calvino in lingua spagnola. Dall'esordio argentino alla prima edizione castigliana pubblicata in Spagna*, en «Cuadernos de Filología Italiana», XXVIII, 2021, pp. 363-378 (pp. 367-372).

⁶² Cfr. F. Luti, *Calvino e la Spagna tra il Cinquanta e il Sessanta*, en «Quaderns d'Italià», XIX, 2014, pp. 177-194 (p. 189).

⁶³ Biagi, *Il dio* cit., p. 121, que añade que la confianza debía ser recíproca, tanto que Calvino sometía al agente «i libri in gestazione, come *Le città invisibili* del '72».

⁶⁴ AGA: 3 (50) 21/16026, expediente n. 1872-65.

El Servicio no consideró necesario otro informe, y el día siguiente emitió la misma resolución: «Por orden del Jefe de la Sección se DENIEGA nuevamente». Los 3.000 ejemplares previstos para «Biblioteca Breve» no se imprimieron nunca.

A pesar de la prohibición, como en todas las otras circunstancias, la agencia reclamó el pago. La secretaria de Seix Barral, Montserrat Puig, contestó con la argumentación de siempre: no se podía imputar la responsabilidad a la editorial, sino al Servicio: «*La giornata di uno scrutatore: refused twice. Contract worthless*»⁶⁵. Surgió un nuevo conflicto y las relaciones entre Seix Barral, por un lado, y la Ali y sus representantes españoles (International Editors), por otro, se hicieron más borrascosas que nunca acercándose a la disputa legal.

Pero el interés de Barral para Calvino no se había extinguido, y en 1966 intentó dar a la luz los doce cuentos de *Le Cosmicomiche* («I Supercoralli», 1965). Como ha investigado Luti, Barral se dirigió directamente a Einaudi, pero el proyecto, por enésima vez, se frustró⁶⁶:

In una lettera datata 4 marzo 1966, Guido Davico Bonino scriveva ai barraliani che si trattava dell'unica vera opportunità per Calvino di essere pubblicato in Spagna, e diventare così un nome noto nel mondo culturale spagnolo. Per lo sfumare di quest'ultimo attacco dovrà scendere in campo Calvino per acquietare i bollori dell'editore catalano nei confronti di Linder.

La respuesta no varió: los derechos estaban en las manos de otra editorial, la bonaerense Minotauro, que luego imprimió la miscelánea en 1967 (*Cosmicómicas*, trad. Aurora Bernárdez). El mismo mes, Barral, desesperado, le escribió directamente a Calvino para encontrar una salida a este impasse. El escritor estaba de acuerdo con el editor, y consideraba que España y América del Sur eran realidades literarias y editoriales distintas, y por eso era necesaria una traducción para cada mercado. Sin embargo, a pesar de reconocer que la situación le parecía «absurda», no tenía más remedio que admitir su impotencia frente a Linder y sus contratos⁶⁷.

El doble fuego de la censura y de los derechos hizo que las primeras ediciones de Calvino en España tuvieran que salir en otro idioma peninsular, el catalán. Edicions 62 (que ya había divulgado la mayor novela de Cassola casi 40 años antes con respecto a la versión española), publicó en 1965 *El baró rampant*, aunque salió mutilado en cuatro pasajes por imposición de los censores⁶⁸. Afortunadamente, en ese caso la

⁶⁵ La carta de la Ali fue enviada el 7 de septiembre a Carlos Barral, mientras que la secretaria contestó el 15 del mismo mes (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milán, «Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder», 1965, B. 50, exp. 24, Seix Barral).

⁶⁶ F. Luti, *Calvino* cit., p. 189.

⁶⁷ Ivi, p. 186.

⁶⁸ AGA: 3 (50) 21/15720, expediente n. 7262-64. Fue admitido con tachaduras (en 8 páginas) también otra traducción catalana de Calvino editada por Edicions 62: *El cavaller inexistent*, que se imprimió en 1967 después de un largo trámite empezado el 4 de noviembre de 1965 (AGA: 3 (50) 21/16744, expediente n. 8082-65).

advertencia puesta al final del expediente «ha sido editada en Italia por Einaudi» no se consideró suficiente para prohibir el libro.

El 2 de julio de 1968 Calvino le escribió a Linder para informarle que Salinas, entonces pasado al frente de Alianza Editorial, quería publicar la *Giornata di uno scrutatore*, todavía inédito en España. Al volumen se le añadieron dos cuentos, *La speculazione edilizia* y *La nuvola di smog*. Esta vez Linder consiguió resolver la controversia sobre los derechos con la argentina Losada, que ya había impreso los cuentos entre 1962 y 1963⁶⁹. No es difícil vislumbrar en esta concesión que la relación desgastada con Seix Barral tuvo un papel determinante: lo que Linder concedió a Barral solo en un caso, y con dificultad, en cambio, fue otorgado sin demasiados problemas a Salinas. Pero mientras la obra yacía en los despachos ministeriales, salió por fin la primera obra de Calvino en la lengua de Cervantes impresa en España: *El barón rampante* (Planeta, 1970, trad. María Angélica Bosco). Alianza editó *La especulación inmobiliaria* (trad. Ángel Sánchez-Gijón Martínez) solo cuatro años más tarde, ya que el Servicio había optado por el «silencio administrativo» para evitar aprobar explícitamente la obra⁷⁰. De esta manera no se contestaba a la solicitud y el Ministerio se reservaba la posibilidad de secuestrar toda la tirada. Aun así, la novela, con nueve años de retraso con respecto a la intención de Barral, entraba en España. Las otras obras que Barral quiso importar, sin éxito, para ampliar su catálogo se publicaron años más tarde: *El caballero inexistente* y *El visconde demediado* en la miscelánea *Nuestros antepasados* (Alianza, 1977, trad. Esther Benítez) mientras que las *Cosmicómicas* circuló en España en la misma versión argentina con el traslado de la editorial Minotauro a Barcelona, donde también se reeditó en 1985.

Epílogo

El panorama editorial que hemos delineado, constituido por batallas en nombre de la creación de un catálogo, se fue difuminando en las décadas sucesivas. Empezó a decaer el papel de los editores como eje del mundo cultural, así como de redacciones compuestas por cenáculos de intelectuales y literatos que dirigían sectores de la empresa y regían las colecciones. De esta forma, la línea poética y política de las editoriales, que fue tan precisa y que motivó tantas luchas en los años sesenta, se hizo cada vez más indefinida, sacrificada por la agresiva búsqueda de best-seller. Un cambio que afectó también a los protagonistas del segmento de historia editorial que hemos dibujado.

Barral sintetizó así su desazón, añorando los tiempos de sus primeras participaciones en las ferias de Fráncfort: «la edición mundial conoció en esos momentos una seriedad y una vocación de cultura que, después, sin saber por qué, se ha ido perdiendo en un interés mucho más comercial, en una competitividad agresiva y a veces incluso desagradable»⁷¹. Además, la dimisión de Salinas y la trágica muerte de Víctor

⁶⁹ Ciotti, *Italo Calvino* cit., p. 370.

⁷⁰ AGA: 3 (50) 73/4146 expediente n. 6323-74.

⁷¹ Entrevista con J. Soler Serrano de 1976 y reproducida en Barral, *Almanaque* cit., p. 123.

Seix en 1967 rompieron la precaria pero eficaz armonía entre el furor y el entusiasmo de Carlos Barral y la habilidad financiera y mediadora del resto de «los sabios». Esto llevó en octubre de 1969 a la dolorosa salida de Carlos, que se volcó en la no demasiado afortunada aventura de Barral Editores⁷².

También en Einaudi, a caballo entre estas dos décadas, se consumó la separación con respecto a algunos pilares de su catálogo y fidelísimos de la casa, como Bassani, Ginzburg y Cassola. Otra consecuencia de los nuevos tiempos fue que sus colecciones atenuaron el elevado prestigio cultural que había caracterizado los años anteriores. Había otro motivo de envergadura más general que determinó la crisis: la narrativa italiana había perdido su impulso y no era el motor editorial como en la primera posguerra, puesto que el mercado editorial se iba orientando cada vez más hacia otras formas como el ensayo o las crónicas de periodistas. También a ojos de los editores extranjeros, como Seix Barral, la novela italiana ya no tenía su encanto, y no parecía tan novedosa y digna de imitación como en los años sesenta.

Linder tardó un poco más en percibir la fractura histórica. En los años setenta el número de sus negocios continuó a ser enorme y hasta se incrementó, pero a medida que avanzaba el decenio se asomaba en él cada vez más la desilusión. De nuevo, tomamos prestadas las palabras de Biagi, que resume así la inquietud del agente en el crepúsculo de su imperio:

Guai economici, bilanci in rosso zavorrano il suo passo. Ma incide anche il disgusto crescente per il contesto, per quel marketing sempre più invasivo, per la dimensione sempre meno umanistica del gioco [...]. Ha probabilmente frutato che non c'è più spazio per l'agente super-editore, come non esistono più gli editori mecenati e patriarchi⁷³.

Las tres figuras que hemos observado en los años sesenta, en conclusión, son testigo de un momento efímero, pero muy fecundo, de una época de encuentros literarios en los que las fronteras entre cultura e ideología no eran netas, de intentos de renovar la cultura, de desafíos a la represión estatal y de continuas lidias con las agencias literarias. Fue sobre todo la edad dorada de Barral y de su círculo, de las hazañas de un grupo editorial que no consideraba entre sus prioridades el provecho, sino la creación de un catálogo innovador a la altura de las aspiraciones culturales que habían animado Einaudi.

No siempre, como se ha visto, Barral ganó sus batallas. Las derrotas de la editorial tuvieron consecuencias mucho más graves que el fallido intento de incrementar un catálogo de una empresa particular. Impidieron al lector español disfrutar de autores clave de la posguerra italiana, que llegaron con enorme retraso y en un contexto literario y social totalmente diferente, muy lejos de ese proyecto que Barral, estimulado por el editor turinés, sentía como una ineludible necesidad, como la «obra de una vida».

⁷² Cfr. Moret, *Tiempo* cit., el capítulo «El final de Barral como editor» y, especialmente, las pp. 234-238.

⁷³ Biagi, *Il dio* cit., pp. 173-174.

Andrea Bresadola (Università di Macerata)

Escapar de la jaula franquista: la solidaridad italiana y los poemas rescatados de Cristóbal Vega Álvarez

*I criminali, i bruti, tentano di fuggire dal carcere
segando le sbarre delle inferriate,
calandosi con i lenzuoli da alte finestre, da muraglie a picco.
Gli uomini intelligenti, colti, civili tentano di evadere
attraverso l'intelligenza, la cultura, la poesia.*

(Curzio Malaparte, *Fughe in prigione*, 1936)

1. El “caso Veguita”

El protagonista de este fragmento de memoria de la posguerra es un preso anarquista, Cristóbal Vega Álvarez (Jerez de la Frontera, 4/4/1914–Villafranca de Córdoba, 31/5/2008), apodado Veguita, encarcelado en 1944 por sus actividades clandestinas contra el régimen y autor entre rejas de poemas, cuentos, obras teatrales y novelas de corte popular. La dictadura procuró que su pasado político, su presente de recluso y hasta su producción no saliesen de los muros de la prisión, condenándolo al silencio y al aislamiento. Sin embargo, a finales de los años cincuenta empezó en Francia un movimiento de protesta contra su reclusión que surgió en los ambientes de los exiliados anarquistas. El eco de la indignación llegó a Italia, donde encontramos a las otras dos figuras centrales del episodio histórico objeto de este estudio: el publicista Arrigo Repetto y el grande hispanista Vittorio Bodini. Los primeros días de 1959 Repetto fue informado por un amigo parisino de la “desconcertante noticia” de la condena de ese desconocido poeta¹. Se interesó enseguida en los avatares de Veguita, empezó a buscar

1 Repetto empleó esas palabras en una carta de los primeros meses de 1959 dirigida a Bodini. En este caso, como en todas las sucesivas referencias, la traducción del carteo es nuestra. Las misivas se conservan en el Archivo Bodini: Serie I-Carteggio. Fasc. 20, 1959 n.º 65.

informaciones y decidió emprender una correspondencia con él. En los meses siguientes se dedicó a difundir su suceso y a su obra para presionar al estado franquista y conseguir su libertad que finalmente llegó en 1963.

En la reconstrucción de este suceso procederemos por dos canales paralelos, aunque ligados por mutuas interconexiones. Por un lado, analizamos la vida y la trayectoria literaria de Veguita. Por otro lado, reseñamos la proyección internacional del caso: la resonancia de su internamiento y la difusión de sus poemas más allá de las fronteras españolas. Esto nos ha llevado a descubrir también versos olvidados y desconocidos en las ediciones modernas del poeta andaluz, los cuales reproducimos aquí.

Asimismo, el “caso Veguita” nos brinda la oportunidad de ilustrar asuntos de alcance más general sobre la llamada cuestión española en Italia (Treglia 2017, 165-171). Nos referimos a la ola de solidaridad que se despertó entre los antifascistas que denunciaban la falta de libertades en el país de Franco y que debatían sobre el medio más eficaz para boicotear y derrocar la dictadura. Esta cuestión, en los años sesenta, se convirtió en uno de los símbolos del deber civil del hombre de cultura italiano, y fue alentada por el estudio del anarquista de Jerez en los círculos intelectuales antifascistas. Igualmente, es una muestra sobre cómo la militancia y la cercanía ideológica condicionaron la difusión de la literatura española disidente en Italia.

Además de los pocos estudios sobre él, en nuestra tarea hemos utilizado fuentes directas y a menudo inexploradas, como las declaraciones y entrevistas de Veguita (dispersas en folletos anarquistas) y las distintas ediciones de su obra. El cotejo entre las impresas dentro y fuera del territorio español y durante y después del franquismo da cuenta de alguna variante autorial que manifiesta la coacción del régimen hacia todo lo que se editó bajo su jurisdicción. Al mismo tiempo hemos efectuado una sistemática pesquisa de los periódicos y las revistas italianas (pero también francesas y norteamericanas) de los años cincuenta y sesenta que podían divulgar noticias o versos de Vega Álvarez. Otra imprescindible herramienta ha sido el material de archivo, que nos ha permitido tocar con la mano los documentos originales de la época y entrar aún más en los entresijos de la historia a través de los testimonios de sus protagonistas. Por eso hemos acudido al Archivo de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares para examinar los expedientes de autorización de las ediciones de nuestro autor, que nos han aportado útiles y hasta sorprendentes informaciones sobre su circulación. Finalmente, una importante y fructífera fuente ha sido el Archivo Bodini de Lecce, con el carteo privado –hasta ahora inédito– entre Repetto y Bodini. Gracias a esta documentación podemos profundizar en otras facetas de un segmento histórico, existencial, político y literario que abarca múltiples aspectos, como la

censura franquista, el mercado editorial, los gustos del público lector en la época franquista y en la Italia de la Guerra Fría.

2. Los antifranquistas en la Italia de la posguerra

Como es conocido, una de las trágicas consecuencias de la victoria franquista fue que hombres y mujeres de cultura, escritores y poetas que habían apoyado el gobierno legítimo –con los fusiles o solo con la fuerza de sus ideas– fueron encarcelados. El régimen los juzgó, paradójicamente, por delito de rebelión, considerándoles culpables de pertenecer al bando de los vencidos (Quintero Maqua 2016). Durante la posguerra, en su progresiva obra de maquillaje frente a las diplomacias extranjeras, la dictadura se esforzó en aparentar normalidad, haciendo creer que el estado de excepción sucesivo a la contienda había terminado. Con esta finalidad llegó a negar la misma existencia de presos políticos. En el exterior, en cambio, estos se elevaron a símbolo de la continuidad de la dictadura con las atrocidades de la guerra. Por eso, como escribió Marcos Ana (2007, 145):

los demócratas, los antifascistas verdaderos, de Europa y del mundo, una vez terminada la guerra mundial volvieron sus ojos a España, y comenzó a fluir la ayuda hacia nuestras cárceles y nuestros hogares, y poco a poco se fue tejiendo un movimiento de solidaridad con nuestro pueblo y en especial con los presos políticos y sus familias.

Ese sostén vino en gran medida de Italia, donde el problema de la falta de democracia en España se hizo central en el debate público. Desde finales de los años cincuenta, las críticas a la violación de los derechos humanos en el estado franquista se fueron ampliando, hasta incluir al mismo gobierno de la Democrazia Cristiana. Se organizaron congresos, se formaron comités de socorro a los disidentes, hubo manifestaciones de protesta masivas con boicoteos de productos españoles e incluso acciones clamorosas, como atentados al consulado o el secuestro de un vicedeán en Milán (Treglia 2017, 165-171). La oposición al franquismo vio, entonces, la participación activa tanto de relevantes figuras políticas como de un multiforme sustrato popular. Pero los que sintieron aún más esa causa como propia fueron los intelectuales antifascistas. La bandera de la oposición a la dictadura fue un aglutinante de posiciones e ideologías diferentes pero que partían de la misma visión mitizada de la guerra del 36. Sobre todo en los círculos de izquierda se sintetizó a menudo el enfrentamiento civil como la lucha de dos polos opuestos y sin matices: el bando de los escritores, los filósofos, los maestros y los poetas contra el de los militares, los generales, las armas y la barbarie. Esta lectura –típica de la contraposición en dos bloques de

la Guerra Fría– halló su coronación en el ensayo *Gli intellettuali e la guerra di Spagna* (Einaudi, 1959) del historiador y partisano Aldo Garosci, que también había luchado en el frente aragonés. Según el estudioso, los dramáticos efectos de una contienda con dicotomías tan netas perduraban en el presente: la victoria de los golpistas había provocado la dispersión del florecimiento artístico e intelectual de la República y era responsable de una herida en el tejido cultural del país que, a veinte años de la conclusión del conflicto, aún no se había cicatrizado. Lo probaba tanto la presencia de un órgano represivo como el Servicio censorio (Larraz 2014, 45-106) como el infausto destino de exiliados y presos literatos, emblemas de la brutal violencia hacia el “frente de la palabra” de un régimen para el que cada manifestación intelectual era un peligro y que continuaba sus represalias en tiempos de paz.

En marzo de 1961 se celebró en París la primera “Conferencia de Europa occidental para la amnistía de los presos y exiliados políticos españoles”. Firmaron la moción muchos italianos del mundo de la cultura: solo por citar los más conocidos, prestigiosos editores, Giulio Einaudi, Giangiacomo Feltrinelli o Carlo Maurilio Lericí; escritores de fama internacional como Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini o el Premio Nobel Salvatore Quasimodo; el actor Vittorio Gassman y directores del calibre de Roberto Rossellini o Luchino Visconti. No sorprende que al año siguiente un mitin con los mismos objetivos se celebrase en Roma. Propiciado por el recién nacido *Comitato Italiano per la Libertà del Popolo Spagnolo*, contó con la presencia de numerosos intelectuales y políticos.

Para abrir una brecha en la dictadura en el terreno intelectual se idearon dos posibles estrategias. En primer lugar, se intentó difundir en España las más innovadoras obras de la literatura o el pensamiento contemporáneo, infiltrándolas en la autarquía y el estancado panorama cultural del régimen. Por otra parte, se dio hospitalidad en Italia a los escritores disidentes, invitándoles a debates o publicando sus obras, especialmente las prohibidas en patria por la censura. Los presos, que sufrían esta doble represión – en sus páginas y en su piel– eran los que mejor podían dar a conocer la anómala situación española y así movilizar las conciencias. Uno de estos era Vega Álvarez, que, a pesar de una producción literaria cuyos divulgadores italianos consideraban modesta, se convirtió en objeto privilegiado de solidaridad. La reproducción de sus poemas fue el resultado de la lectura –a menudo basada en rígidas categorías de los años treinta y una esquemática oposición entre “fascismo” y “libertad”– que los intelectuales italianos *engagés* hicieron del régimen franquista y que, como se detallará, acabó propagándose en revistas anarquistas, liberales y progresistas, publicaciones literarias y hasta periódicos locales.

3. Cristóbal Vega Álvarez: anarquismo, cárcel y literatura

La figura de Vega Álvarez reunía algunos de los ingredientes que podían despertar el interés de los intelectuales europeos, puesto que su existencia y pensamiento representaban la constante unión entre antifranquismo y poesía, es decir la faceta de la acción y la de la palabra. A fortalecer este último aspecto contribuía el hecho de que era defensor de un anarquismo “idealizado” e interior, estando convencido de que la revolución tenía que pasar por la cultura y la conciencia individual más que por las barricadas. Sobre todo, era víctima de la desproporcionada represión por su militancia durante y después de la Guerra. Finalmente, su vida tenía rasgos novelescos (*Dictionnaire des guérilleros et résistants antifranquistes*) que ayudaban a la creación de un “caso”, y que podían compensar una producción literaria sin duda no excelsa. Nacido en la estación de ferrocarril de El Cuervo en Jerez de la Frontera, en los años treinta entró en el sindicato libertario y colaboró en diferentes publicaciones anarquistas de Andalucía. Fue encarcelado por primera vez en enero de 1933 por manifestarse con las Juventudes Libertarias a favor de los insurrectos de Casas Viejas. Puesto en libertad, fue de nuevo detenido a raíz de la represión que siguió a la revolución asturiana de octubre de 1934. Salió del penal de Puerto de Santa María, amnistiado, en febrero de 1936 con la victoria del Frente Popular en las elecciones y poco después fue nombrado redactor del semanario de la CNT *La voz del Campesino*. El fatídico 18 de julio se encontraba en Jerez de la Frontera: no consiguió alcanzar la zona republicana y se hizo prófugo al negarse al servicio militar, mientras los falangistas capturaron a su compañera. El 11 de febrero de 1939 fue encarcelado y permaneció en prisión hasta mayo de 1943 cuando le fue concedida la libertad condicional. Cruzó entonces el confin francés y al parecer se dedicó al “contrabando de jabón a cambio de café” entre los dos países uniéndose a los maquis de la Unión Nacional Española en la agrupación cenetista (Ducellier 2013, 3, quien cita el testimonio de la hija Ana Vega Burgos). Pero al atravesar los Pirineos camino de Guipúzcoa fue detenido. Le condenaron a treinta años, y empezó su peregrinaje por distintas cárceles hasta volver a la tristemente famosa de El Puerto de Santa María. Allí se dedicó a la escritura de *Combate*, un boletín caligráfico destinado a los compañeros de la CNT reclusos o exiliados en Francia². Es el mismo Vega Álvarez (1995, 27) quien relata la génesis y la conformación del folleto³:

2 Según otras fuentes, como *Solidaridad obrera* (Ferrer 1958), el “periodiquito” se llamaba *Penicilina*.

3 La traducción del francés (como de todas las siguientes citas del italiano) es nuestra.

La organización me pidió que redactara una revista dentro de la prisión para orientar y mantener el espíritu de combatividad. Se trata de un pequeño boletín enteramente manuscrito en dos colores, de ocho hojas en octavo [...]. Conseguimos dar a la luz quince números. Después de un chivatazo, nos sorprendieron y nos confiscaron todo el material y los artículos preparados para el siguiente número [...]. La revista estaba caligrafiada con tinta china [...], con letras cursivas que dibujábamos lentamente para que fueran fáciles de leer. El todo se presentaba de forma artística, con ilustraciones, y era fácil de leer, era informativo y atractivo.

A continuación añadía una anécdota acerca de las azarosas estratagemas para burlar la vigilancia: él y sus compañeros escribían sobre las mesas de mármol de las cámaras mortuorias, “después de apartar las piernas de un cadáver para tener espacio” (Vega Álvarez 1995, 28). En el tribunal debió provocar especial escándalo una viñeta que retrataba un guitarrista y un militar (Franco) que cantaban en estilo flamenco: “Va et trouve-moi un endroit où je puisse aller... seul pleurer mes peines” (Vega Álvarez 1995, 28). Procesado por este ultraje fue condenado a veinte años más por “actividades subversivas” y “publicidades clandestinas”. Luego el Consejo de Guerra redujo la nueva pena a seis, porque el anarquista aceptó colaborar con *Redención* –el folleto de la Asociación Católica Nacional, el único admitido por el régimen– en el que escribiría las crónicas deportivas del penal.

Alrededor de 1946, según contará él mismo, “debido a la soledad que a partir de aquel momento comenzó a rodear mi vida, me entregué intensamente al cultivo de la Poesía” (Repetto 1959a, 395). Pocos años después entró en contacto con la revista literaria *Cumbres* de Utrera, el pueblo sevillano donde vivía cuando estalló la Guerra. El folleto literario, vinculado a los salesianos, llegó por primera vez en 1950 al departamento de enfermería del penal –donde se encontraba Veguita– de forma clandestina como envoltura de queso para que los carceleros no se atreviesen a registrar sus “grasientas páginas” (Quinta Garrobo 1999). El jerezano se entusiasmó por los versos que allí encontró y, gracias al beneplácito del director de la cárcel, consiguió que *Cumbres* tuviese “vía libre en una de las prisiones más severas de España” (Quinta Garrobo 1999). En los años siguientes la revista publicó poemas suyos, y de allí llegaron hasta la Radio Nacional de España, que transmitió algunos. Gracias a la amistad con Salvador de Quinta Rodríguez –director de la publicación utrerana– y a la red de apoyo nacional e internacional que iba surgiendo, Veguita pudo dar a la imprenta también varios libros, no solo de líricas. El primero es el poemario *Las dos locuras de España* (1949) por la sevillana Edelce, que durante la década siguiente editaría otros cinco libritos a su nombre (Ducellier 2019, 122). En 1959, en cambio, salió, por

los tipos de la barcelonesa RVMBO, *Sed. Cien poemas de otoño* (prologado por el mismo Quinta Rodríguez).

En el AGA no hay rastro de la solicitud de autorización de imprenta de ninguno de estos volúmenes: o los expedientes se han extraviado o las editoriales decidieron publicarlos sin el permiso estatal y su circulación fue, por consiguiente, ilegal y muy limitada. La práctica ausencia en la actualidad de tales publicaciones en los catálogos y su extrema rareza inclina la balanza hacia esta hipótesis. La primera publicación de Vega Álvarez que transitó por el Servicio de Inspección de Libros es *Rueca de fantasía* en 1952, editada por la pequeña editorial Tirria. Los seis cuentos, que suman apenas 36 páginas, fueron aprobados rápidamente por el lector n.º 13 que, sin advertir que su autor era un preso anarquista, escribió en su escueto informe: “nada censurable”⁴. Sin embargo, la obra no debió ver la luz y su manuscrito, conservado en el AGA, sigue siendo inédito.

En los años de su detención también debió participar en el madrileño Premio Sésamo con el cuento “La vida empezará mañana” (Repetto 1960, 396) y, sobre todo, editó novelas de corte “popular”: narraciones del oeste, policíacas o de gánster, firmadas con el pseudónimo de C. Whег Zheravla, más adecuado a aventuras exóticas que se hacían pasar por estadounidenses. Evidentemente, el escritor tomó familiaridad con ese género en la cárcel, donde, según él mismo, no podían circular “ni libros. Ni periódicos. Ni revistas. Ni radio libre, etc. [...] Solo se permitía leer esa «literatura ejemplar y ejemplarizante» identificada con el Oeste americano, el FBI o las colecciones del Coyote o de gánsteres” (Quinta Garrobo 1999). Para darnos cuenta de su fervor creativo considérese que solo en 1960 la madrileña Rollán imprimió tres novelas suyas: *Secuestro en Chicago* (según los catálogos reimpresso luego en 1970 y 1980); *El hombre que mató a Butt* (reimpresso en 1979); *Trío de gunmen* (reimpresso en 1979) y *El agente traidor* (reimpresso en 1968 y 1980). Una vez más, los expedientes del AGA que hemos consultado atestiguan que esas obras no tuvieron problemas con la censura, y nunca se menciona la condición de su autor. Los ingresos de tales volúmenes exitosos ayudaron a Veguita en el pago de la asistencia legal, pero no le sirvieron para reducir su condena.

4. La solidaridad italiana: Repetto y Bodini

A finales de los años cincuenta, cuando a Veguita le quedaban más de veinte años, su reclusión llamó la atención internacional. La oleada de solidaridad se

4 AGA, Sección Cultura, expediente 3511/51, signatura 21/9604.

manifestó primero en la cercana Francia, donde los refugiados de la Guerra y los huidos del régimen eran más numerosos. En 1958 *Solidaridad obrera* –revista parisina de la CNT– empezó una intensa campaña a su favor promovida por el director Juan Ferrer, quien invocó en distintas ocasiones su liberación. Se adhirieron escritores afirmados como Albert Camus y Jean-Paul Sartre. Luego, el socialista Daniel Mayer dirigió a la ONU un manifiesto a nombre de la Liga de los Derechos del Hombre, y el abogado Henry Torrès hizo una apelación, en ocasión del vigésimo aniversario de la victoria de Franco, en la radio nacional francesa.

En Italia fue Arrigo Repetto el altavoz del caso Veguita, convirtiéndose en el centro de irradiación de la protesta intelectual. El genovés en toda su obra juntó las reivindicaciones políticas a los motivos poéticos. Recordamos, por ejemplo, que en 1961 dio a la imprenta por la milanese Lerici las que siguen siendo las únicas traducciones de dos de las más representativas novelas del realismo social, que en Italia se interpretaron como documentos de la España auténtica ocultada por la dictadura (Bresadola 2020, 78-82): *La mina* de López Salinas (*La miniera*) y *Central eléctrica* de López Pacheco (*Centrale elettrica*). El año siguiente reunió en un volumen traducciones de jóvenes narradores de la nueva generación que tituló *Narratori spagnoli. La nuova ola*. En la introducción explicaba que eligió unos cuentos que desafiaban al régimen porque contaban la realidad “tétrica, monótona, desalentadora” de un país en el que “vivir, simplemente vivir –comer, trabajar, respirar– es ya una condición difícil de obtener para muchos millones de personas” (Repetto 1962: 8). Continuaba afirmando que los italianos, “gozando de mayores libertades”, tenían el deber de editar la literatura antifranquista, testimonio de esa “anomalía histórica”. Cumplió este propósito publicando los poemas del exiliado León Felipe (Lerici, 1963) o los de escritores reclusos, como Veguita.

Como vimos, a principios de 1959 Repetto se apasionó, antes que por su obra, por la odisea carcelaria del anarquista, y a partir de ese momento fueron incansables sus esfuerzos para concienciar al público italiano sobre aquello que veía como la culminación de la aberración jurídica del régimen. El 8 de enero publicó su primera alarma: “Un poeta in carcere” en el periódico *Il Corriere di Trieste*. Cinco días después el mismo artículo apareció en *Il Lavoro Nuovo* de Génova con un título aún más sugerente y maniqueo, que rememoraba la víctima más simbólica de los golpistas y aseguraba que sus métodos no habían cambiado: “All’opera gli assassini di Lorca. 36 anni di galera al poeta Vega Álvarez”. Gracias al amigo Ferrer el mismo se tradujo en las páginas de *Solidaridad obrera* bajo el titular “La prensa italiana nos ayuda” (5 febrero).

Después de estos intentos, que no dieron los resultados esperados, Repetto entendió que había que movilizar a los intelectuales. En marzo la revista *Presenza* albergó en la sección “Discorso sul mestiere di scrittore” otro texto suyo, que detallaba aún más la injusticia sufrida por el poeta. El crítico comenzaba citando la consigna de Giovanni Battista Angioletti en el Congreso Nacional de los Escritores, celebrado en Nápoles en el octubre del año anterior (Repetto 1959b, 95):

Si se ofende a un escritor en su trabajo, todos los escritores de Europa deben sentirse ofendidos. Si uno no puede defender sus propios derechos, todos los demás tienen que ayudarlo a defenderlos. Si un escritor no encuentra audiencia a pesar de sus méritos, todos deben darle la posibilidad de que se le escuche.

Colocaba así a Veguita (que definía como un “poeta tolstoiano, anarquista y religioso”) en la vasta comunidad de los escritores perseguidos por razones políticas y condenados por un “exceso de opinión”. Le comparaba con Boris Pasternak, forzado por la Unión Soviética a rechazar el premio Nobel: igual que el escritor ruso, sufría el despotismo de estados que querían controlar las plumas de los escritores. El mismo artículo –resumido y sin la firma del autor– apareció en abril en la revista norteamericana *Views & Comments* (“Boris Pasternak and C. Vega Álvarez”), señal de que las enfáticas palabras de Repetto alcanzaron pronto un eco internacional.

Vega Álvarez le hizo llegar desde el penal también una rara copia de su poemario *Sed*. Desde entonces Repetto pudo juntar a sus apelaciones los versos del preso, que estimaba “la única frágil barrera que le separa del eterno silencio” para evitar que “su caliente, única juventud interior sea aniquilada y destrozada” (Repetto 1959b, 96).

En agosto, en la revista anarquista *Volontà*, firmó otro escrito, que ya en el título –“Agli intellettuali italiani” – ambicionaba a ser una verdadera llamada a las armas para su destinatario privilegiado. Lo encabezaba su primera traducción de un poema inédito que el mismo Veguita le había enviado. Se trata de “Ecos perdidos”, que será editado con pequeñas variantes el año siguiente en Uruguay (gracias a la CNT exiliada) dentro de la colección *El barco varado* con el título de “Soledades sonoras”. Más que la técnica literaria del autor o la pericia de su traducción, Repetto resaltaba la emoción que desprendía el poema: “quise traducirlo: si bien o mal no importa, porque expresa toda la amargura del Poeta encarcelado y también su abrasadora esperanza” (Repetto 1959a, 392). Transcribía a continuación pasajes de una carta que Veguita le envió el 17 de julio, en la que definía cuáles eran los impulsos de su creación: “¿Acaso no se pueden levantar grandes edificios de Ilusión sobre los cimientos de una soledad, de una

pena? En la Poesía –ideal maravilloso que debiera unir a todos los hombres por encima de razas y de ideologías– hay belleza, fraternidad y amor”. Tales palabras le brindaban a Repetto la oportunidad de empujar la intelectualidad italiana a la unión en nombre de una causa universal:

Creo sinceramente en un “partido de los intelectuales” [...]. El hombre de cultura no tiene carné en el bolsillo pero sí ideas. Ideas vivas, ardientes, que traducen en palabras los actos de fe, de coherencia, y se elevan altas, en el aire, como banderas, incluso cuando el viento adverso de la tiranía parece abatirse sobre nosotros con increíble violencia. El de los intelectuales es el “partido” de los rompe-ideas, diría Unamuno, de los amantes más auténticos de la libertad, de los que no la traicionarán nunca (Repetto 1959a, 392-393).

Como muchos intelectuales italianos, consideraba España la anacrónica y sangrienta escoria de los totalitarismos de los años treinta, y en su opinión el “clefrofascismo de la dictadura” podía derrocarse solo con las armas de la cultura porque “los tiranos tienen más miedo al candor de la palabra que al disparo gris de los fusiles. Los asnos, en las orejas, no llevan corazas”. En definitiva “el momento de concretar una protesta colectiva” había llegado, e implicaba una fuerte toma de posición del intelectual, llamado a intervenir para cambiar la realidad: “hay que decir fuerte, con una sola voz a los dueños de España: ¡LIBERAD C. VEGA ÁLVAREZ Y TODOS LOS PRESOS POLÍTICOS ESPAÑOLES!” (Repetto 1959a, 394).

Sin embargo, a pesar de sus impetuosas apelaciones, Repetto deploraba no haber logrado su objetivo. Por eso juzgó que necesitaba la ayuda de una personalidad de reconocida fama y envergadura europea, como Vittorio Bodini, que hubiera podido alcanzar a un público más amplio. De profundas convicciones antifascistas –aunque sin duda menos interesado en la política que Repetto– sobre todo en la década de los sesenta el crítico incrementó su compromiso por la democracia en España, llegando a ser íntimo amigo de exiliados como Alberti, que definió “primer poeta de la Resistencia europea” (Denitto 2016, 281). El perfil ideal, entonces, para Repetto, que ya en la primavera de 1959 le había manifestado su urgencia en una carta⁵: “Por mucho que me haya empeñado, en Italia no me consta que otros hayan hablado o escrito [de él] [...]. A lo mejor es solo porque yo soy un no demasiado ilustre desconocido”. Bodini le contesta el 8 de junio, diciéndole que aprovechará un viaje a España durante el verano para documentarse sobre esa “historia triste e indigna” y “escribir yo también, de

5 Se trata de la primera carta enviada a Bodini que citamos al principio de este estudio. Aunque no esté fechada, debió de escribirse entre abril y junio de ese año.

vuelta a Italia, en setiembre, y echarle una mano para una protesta por la que no desespero de la solidaridad de poetas y escritores italianos”. Bodini no conocía ni la vida ni la obra de Vega Álvarez, pero, vistas las circunstancias, una lectura crítica en ese momento no le pareció demasiado relevante, y así prometió: “buen poeta, o malo, es un escritor, es un hombre, y hay que insistir para dar a conocer lo que le está pasando. Con toda mi solidaridad, créame”. Sin embargo, advertía Repetto: “le ruego, mientras, que no mencione mi nombre en los periódicos, porque podrían negarme la entrada en España”. Pero no eran solo los tentáculos del franquismo los que se insinuaban amenazantes cuando se hacían llamamientos para la libertad del anarquista. También en Italia su nombre podía suponer algún riesgo, como revelaba Repetto al colega, avisándole que a raíz de sus artículos “no han faltado dos visitas discretas de policías buscando informaciones sobre mí”. El 14 de diciembre Repetto escribió de nuevo a Bodini comunicándole que “el amigo Farinelli” (con toda probabilidad el anarquista Luciano) encontró en la cárcel al poeta andaluz. La red de apoyo italiana se iba ampliando, poco a poco. También Bodini se movió, e intentó conseguir más informaciones de otro célebre hispanista, Oreste Macrì, que, sin embargo, en enero de 1960 le contestó así: “he preguntado a los amigos españoles del poeta que indicas, pero nadie le conoce” (cit. en Dolfi 2015, 56, n.º 269).

De vuelta de su estancia española, Bodini cumplió su promesa y el 26 de enero de 1960 publicó un artículo en el difundido semanal liberal-democrático *Il Mondo*. Su texto no aparece en la sección literaria sino en la de actualidad – “Notizie dalla Spagna” – para tener mayor resonancia. Es una vigorosa denuncia contra el encarcelamiento de Vega Álvarez y también de otro poeta, José Luis Gallego. Bodini rememoraba la enseñanza de Garosci: el poeta recluso pertenece a esos valientes intelectuales que se levantaron en armas durante la Guerra. Con palabras grandilocuentes reafirma entonces que:

hay un nivel en el que España siempre tendrá algo que enseñarnos, y es el nivel de la sustancia humana y su heroísmo. La historia de la respuesta de los intelectuales españoles a la guerra y el fascismo [...] tiene en su cohesión una dimensión épica y su ejemplo ha tenido su peso en la sucesiva resistencia europea (Bodini 1960).

Como se ve, el hispanista no dudaba en ver una clara analogía entre la dictadura de Franco y la Italia mussoliniana y reputaba la oposición del pueblo español al levantamiento como el embrión de esa lucha contra los invasores nazifascistas que pocos años después incendiaría toda Europa, anticipando e inspirando también la Resistenza italiana. Por lo que se refería a la calidad literaria, Bodini había podido por fin leer los poemas de *Sed*, que para él “no revelan un autor extraordinario”. Es comprensible la postura de un crítico tan fino, que reputaba también

a Miguel Hernández –uno de los primeros autores que él mismo “descubrió” en 1946, cuando era casi inédito– poeta “demasiado informe”, rechazando traducirlo porque “habría que volver a escribir [su obra] casi del todo” para mejorarla (De Benedetto 2016, 236). El mismo Repetto, en una carta del 16 de junio del año anterior, le había avisado: “no es gran poeta, sus poemas, aunque se mantienen en un nivel digno, rara vez asumen un tono elevado”. Bodini compartía esa lectura y con toda probabilidad juzgaba sus composiciones anacrónicas, alejadas tanto de las vanguardias de los decenios anteriores como de los cánones del llamado “realismo” contemporáneo. Pero aparte de esa rápida apreciación estética, para el hispanista “no deja de ser un caso humano en extremo piadoso” (Bodini 1960). Para el hispanista el infeliz destino de Veguita ponía al descubierto la tragedia española, donde

la fanática distribución de condenas a cadena perpetua a inocentes, o en cualquier caso la monstruosa disparidad entre delito político y castigo, es desgraciadamente la norma, mientras, amparado por un ridículo recurso, el dictador declara a los periodistas extranjeros que en España ya no hay presos políticos (Bodini 1960).

Como el artículo de Repetto, también el de Bodini fue traducido en *Solidaridad Obrera*, en el suplemento literario de junio, aunque suprimiendo la parte sobre Gallego (Dolfi 2015, 56).

A finales del año llegó la noticia que a Veguita se le condonaron los crímenes mayores: sublevación armada, infracción de la libertad condicional y expatriación clandestina. Pero aún le quedaba la condena por el manuscrito clandestino. En marzo de 1960 Repetto dio cuenta de la novedad en una larga comunicación para una de las publicaciones culturales italianas más ambiciosas, *Europa Letteraria*. La revista, dirigida por Giancarlo Vigorelli, tenía una orientación progresista, aunque sin estar afiliada a partidos. Se vendía en distintas capitales europeas (con la excepción de Madrid, obviamente) y contaba con varios colaboradores extranjeros, y entre ellos Jorge Guillén, Josep Castellet y Rafael Alberti. Aunque los editoriales, los apartados teóricos y las noticias eran en italiano, los textos literarios se proponían a menudo en lengua original, síntoma de las aspiraciones internacionales de la revista. Se dirigía a un lector culto y generalmente de izquierda, que creía, a la par de la redacción, que la literatura tenía un papel fundamental en la sociedad, siendo no solo un espejo de sus caras más ocultas, sino también un medio para modificarla. En la sección “Hechos e ideas”, Repetto continuaba su tarea, informando sobre la “infamia” sufrida por el poeta andaluz y añadiendo lecturas críticas de su creación, que así definía (Repetto 1960, 120):

es toda conmoción. Espasmos, anhelos, de horas, días, años perdidos, que se expresan y se abandonan en el verso para buscar un poco de paz, de consuelo. A veces su alma se

siente libre, más libre, en alegría [...]; describe los paisajes antiguos, más allá de las rejas, las ciudades lejanas, y una indecible nostalgia, a lo mejor añoranza, vena de languideces su inspiración. Luego se recoge, de manera más dolorida, en su soledad.

Pero su huida poética no le llevaba solo al ensimismamiento, a los sueños de una mítica Andalucía lorquiana o a recuerdos inefables de corte romántico. Lo atestiguan los versos inéditos (sin traducir) que Repetto alega y que evocan personajes de la actualidad internacional. Como los dos sobre Joséphine Baker, vedete de los años veinte y entonces presidenta de la asociación mundial contra la discriminación racial: “¡Ay, Josefina Baker, quién pudiera / ser negro... con un alma como tu alma!”. Otro fragmento es un homenaje al circense suizo Adrian Grock, fallecido en julio de 1959 (Repetto 1960, 117):

Le han crecido alas negras a la risa
de todos los payasos de la tierra.
Llevan llanto en la voz todos los niños.
Lleva crespones negros la alegría.
¡Grock ha muerto! Setenta carcajadas
se quiebran en las luces de la pista
como setenta inviernos que se doblan
para caer de pronto de rodillas.

El crítico transcribía a continuación “Ecos perdidos” y pasajes de poemas de *Sed*: “Romancillo de las flores cautivas”, “Niños de azabache”, “Insomnio”. En cambio, decidió no reproducir “Mundo adelante” por modestia, puesto que el poeta se lo había dedicado a él. Leemos finalmente un largo pasaje de una emotiva carta del recluso, en la que explicaba los propósitos, las esperanzas y la frustración de su quehacer poético (Repetto 1960, 121):

yo quisiera una lira de plata y azul que hablase con voz recién estrenada para los que sufren, para los que aman, para los que pasan por el mundo sembrando ensueños y locuras bellas. Pero no puedo. Mis alas se rompen al chocar contra los hierros de la jaula y se sienten íntimamente frágiles y fracasadas.

El crítico italiano –que podemos definir el primer estudioso de Veguita– terminaba su apasionado artículo recordando que le quedaban “casi seis, largos años, el último acto de una dolorosa, inhumana, injusticia” (Repetto 1960, 123).

5. La libertad y el silencio

En los primeros años de la década del 60, en Italia se intensificaron las iniciativas para los presos y todos los componentes del universo antifranquista. En 1962 y a principio del año siguiente “la deslegitimación de la dictadura [...] había

umentado de manera exponencial [...], alimentada ulteriormente por la campaña contra la ejecución de Julián Grimau” (Treglia 2017,169). La presencia de Rafael Alberti en Roma desde 1963 contribuyó a fortalecer el nexo entre los antifascistas italianos y la disidencia al régimen. En este contexto llegó la noticia de la liberación de Veguita, tres años antes del término de su condena. En diciembre de 1963 fue puesto en libertad precisamente gracias a la intensa campaña de solidaridad, en la que se había implicado también la recién creada Amnistía Internacional. Así también pudo casarse con la escritora “popular” Antonia Burgos Bejár, a la que el mismo Vega Álvarez había enseñado la gramática a través de una larga correspondencia desde la cárcel (Priego 2015). En fin: la que Repetto llamó “la pena atroz” de Veguita había terminado. Pero podemos decir que –por lo menos desde un punto de vista historiográfico y literario– la victoria no fue duradera. El jerezano, encerrado durante 21 años de su vida, entró en otra jaula, la del silencio. No es atrevido decir que, cómplice quizá la humildad de un personaje que rehuía las atenciones públicas, su reclusión y el consiguiente apoyo internacional se esfumaron pronto.

Fuera de la cárcel, Veguita continuó escribiendo versos y prosas, pero ni en España ni al exterior su producción –que Quinta Garrobo (1999) cifra en un total de “cuarenta y cuatro libros”– despertó mucho interés. Había llamado la atención por lo injusto de su condena y, en los ambientes intelectuales extranjeros, por su doble condición de preso político y de poeta. Pero la segunda faceta no era suficiente por sí sola una vez que faltó la primera. Una actitud que sintetizaban ya las palabras de Bodini en su carta a Repetto que, al expresar su cercanía, añadía: “esto lo escribo como hombre y como antifascista. Como crítico me toca, en cambio, ser más prudente, porque considero que no hay que confundir el valor de un texto con el caso político” (8 de junio de 1959). Una confusión de la que no fue inmune, en cambio, Repetto, por lo menos en sus manifestaciones públicas. Estando así las cosas, Vega Álvarez desapareció de las revistas y de la prensa italiana e internacional, y no sorprende que sus poemas no gozaran ni de ediciones ni de comentarios críticos. Al igual que en la época de su reclusión, fueron otras obras suyas las que tuvieron éxito: las novelas editadas con pseudónimos que el lector no podía relacionar con su autor, su ideología y sus vicisitudes. Como si nada hubiese cambiado, Rollán publicó sus nuevas narraciones. En 1964, firmado de nuevo por Whieg Zheravla, vio la luz *Terror en Texas* (reimpreso en 1981) y como Ben Memphis (nombre que el catálogo de la BNE no asocia a Vega Álvarez) *Justicia texana* (reimpreso en 1979) y *Azote de la frontera* (reeditado en 1965 y 1979). La investigación en el AGA nos proporciona preciosas informaciones para entender la enorme difusión de esta paraliteratura en la España de entonces. La solicitud de la editorial enviada a

la censura de *Justicia texana* informa que se imprimieron ocho mil ejemplares que se vendían a un precio popular de 8 pesetas⁶. Con una tirada muy inferior (mil copias), en cambio, se pidió la autorización para el poemario *Canciones de arena y sal* en 1964. En la colección no se hallan referencias políticas ni explícitas alusiones a su pasado encarcelamiento, tanto que el censor Maximino Batanero la autorizó el 31 de diciembre (dos días después de la solicitud) afirmando que no tenía “otra aspiración que lo puramente estético”⁷. El volumen, prologado por Santos Torres, debió de salir en 1965 por la barcelonesa Nauta, aunque no hemos podido encontrarlo en los catálogos.

Después de la muerte del dictador, Veguita incrementó su colaboración con periódicos y revistas, participó en la reconstrucción de la CNT en Córdoba y, hasta su fallecimiento en 2008, publicó libros de narrativa, cuentos infantiles y poesía en pequeñas editoriales o marcadamente militantes. En la elección de sus poemas se privilegiaron casi siempre las composiciones vinculadas a su pasado de preso antifranquista, como en 1986, cuando la francesa Gondoles imprimió *La libertad encadenada (Fragmentos del diario de un poeta preso)* que juntaba treinta y tres poemas, presentados como un recorrido lírico de su vida en el penal, dividido en las secciones “Reloj”, “Espejismo”, “En el locutorio”, “Meditación”, “Regreso”, “Mi celda”.

En los noventa, y especialmente en el nuevo milenio, nos consta que solo la pequeña editorial vizcaína El Paisaje de Aranguren ha impreso libritos, de escasísima difusión, que reproducen algunos de sus poemas hasta entonces casi inalcanzables.

Por último, como enésima demostración de la injerencia de la dictadura no solo en su existencia sino también en su obra, hay que señalar que después de la caída del régimen, el “poeta obrero” –por fin libre de la censura y la autocensura– fue retocando algunos de sus versos. Un caso ejemplar es el de las seis estrofas de “La puerta”, cuyo grito de rebelión por su condena se difuminaba en la versión originaria de *Canciones de arena y sal*. Reproducimos la cuarta estrofa en la versión de 1964 y en la editada trece años más tarde en *Litoral* (Vega Álvarez 1976):

6 AGA, Sección Cultura, expediente 7369/64, signatura 21/15731. Compárense esas cifras, solo por poner un célebre ejemplo, con las de una novela tan revolucionaria en la literatura española como *Tiempo de silencio* de Martín-Santos cuya primera edición de Seix Barral en 1962 se vendió a 90 pesetas y gozó de una tirada de cuatro mil ejemplares.

7 AGA, Sección Cultura, expediente 7680/64, signatura 21/15770.

Todo se nos quedó del otro la do:	Todo se me quebró del otro lado
-la vida, la ilusión- ¡hace veinte años!	-la vida, la ilusión... -¡hace veinte años!
Cuando cerraron esa vieja puerta	Cuando la Ley cerró esa vieja puerta

Es posible que ya en su primera redacción Veguita escribiese el último verso con la explícita acusación a “la Ley”, pero que lo modificara para superar el cedazo del Servicio. En la década siguiente varió el poema también en otras partes. En *La libertad encadenada* (Vega Álvarez 1986, 63) hay un significativo cambio en el adjetivo que se refiere a “fantasma”, que rectifica radicalmente el sentido de la conclusión:

Yo he llevado prisionero entre mis pies	Yo llevo prisionero entre mis pies
el fantasma celeste de un sueño	el fantasma siniestro de un ensueño
ay, desde hace... ¡VEINTE AÑOS...!”	desde hace, ay... ¡VEINTE AÑOS!”.

Finalmente, en la reimpresión de *La lira olvidada* (Vega Álvarez 2002, 29), además de otra sustitución del adjetivo asociado a “fantasma” (ahora pasa a “angustioso”) y otras nimias variantes, se añade una glosa que cierra la composición y le otorga al poema mayor historicidad: “Nota: y aún se prolongó el drama durante 5 años más (hasta 1963)”.

6. Conclusiones

En la actualidad la obra de Veguita se halla dispersa en raras ediciones y en revistas, en buena medida editadas fuera de España y que se remontan a los años sesenta. Llama la atención también que son extranjeros, y casi todos franceses – donde nació la adhesión a su causa– los estudiosos que aún en tiempos recientes se han ocupado de él (Le Bihan 2000). Como si España no consiguiese desvincularse del todo de las secuelas del franquismo y del silencio que la dictadura impuso a ciertos nombres y a su pasado más oscuro.

Ya durante su vida, Veguita se enfrentó a una diferente acogida: prácticamente ignorado como poeta –salvo por las razones políticas durante su reclusión– y, en cambio, exitoso novelista, aunque ocultado por pseudónimos, durante y después del franquismo. El olvido poético puede explicarse porque Veguita no era un autor de primera fila. Pero también porque sus versos difícilmente se colocan dentro de un preciso canon, ni siquiera el carcelario. Solo en alguna ocasión relata el limitado horizonte existencial de la celda o las causas de la reclusión, mientras que más a menudo su voz intimista prefiere abrazar absolutos e ideales universales. Como muchos otros presos, consideraba la escritura una operación

catártica, la vía más noble de desdoblamiento entre el cuerpo recluso y el espíritu libre (Ducellier 2018 y Castillo Gómez 2003). Pero su vía de escape rara vez fue la reivindicación de inocencia, las alusiones en clave, la grotesca pintura de sus verdugos, la ironía y la hipérbole. Como ya anotó Ducellier, su llamada a la libertad “es más indirecta” que otros poetas entre rejas y “al dirigirse al mundo se vuelve una necesidad y un sueño” (Ducellier 2013, 9). En efecto, su poesía se centra a menudo en los sueños, los de tierras lejanas, del pasado y de sus queridas lecturas: Lorca y Hernández, pero también Bécquer, Herrera y Cervantes, fuentes poco usuales en la poesía carcelaria. Su actitud poco conforme se refleja asimismo en el metro elegido, que alterna el romance a la forma culta del soneto, y solo rara vez acude al verso libre, quizá el más común en la poesía surgida en cautiverio (Ducellier 2018, 96-97). En nuestro juicio estético no hay que olvidar, además, que Veguita no tenía altas pretensiones literarias y que sus versos nacieron como bálsamo de salvación individual más para un público lector, y que se engendraron en condiciones materiales de privaciones extremas. A pesar de estas limitaciones, consiguió crear un corpus que, según se ha calculado, reuniría casi 200 poemas (Ducellier 2019, 100). Que hoy se recuerden y rememoren las contingencias en las que se escribieron y se difundieron puede contribuir a agrietar la incompleta historiografía de la época franquista. El de Veguita fue un episodio en el que la solidaridad internacional se enlazó con la poesía, la crítica literaria y el compromiso civil. Sacarlo a la luz quiere poner la atención sobre la necesidad de un doble rescate: por un lado, el de una voz minoritaria, que escribió versos ajenos a las normas poéticas; y, por el otro, el de la memoria del movimiento solidario internacional, del empeño de los “hombres de cultura” como Repetto y Bodini que con sus voces consiguieron abrir las jaulas de la dictadura, convencidos de que no era la calidad poética sino la adhesión a un ideal y la humanidad los primeros valores que había que pagar.

Bibliografía

- Ana, Marcos: *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*. Umbriel: Barcelona 2007.
- Bodini, Vittorio: “Un poeta in carcere”. *Il mondo* 26-1-1960, p. 7.
- Bresadola, Andrea, “La letteratura spagnola nell’Europa Letteraria. La Guerra Civile e l’antifranquismo tra repressione e ansia di riscatto”. En: Ravasini, Ines / De Benedetto, Nancy (eds.): *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*. Ca’ Foscari-Digital Publishing: Venecia 2020, pp.65-99.
- Ferrer, Juan: “Cristóbal Vega Álvarez, presidiario”. *Solidaridad obrera* 25-12-1958, p. 1.

- Castillo Gómez, Antonio: “Escribir para no morir. La escritura en las cárceles franquistas”. En: Castillo Gómez, Antonio / Montero García, Feliciano (eds.): *Franquismo y memoria popular. Escrituras, voces y representaciones*. Siete Mares: Madrid 2003, pp. 17-53.
- De Benedetto, Nancy: “Vittorio Bodini ispanista e traduttore. Il rapporto con Casa Einaudi e la lingua di Juan Goytisolo”. *Rassegna iberistica*, 39 (106), 2016, pp. 227-244.
- Denitto, Anna Lucia: “Vittorio Bodini e la battaglia contro la dittatura franchista negli anni Sessanta”. *Itinerari di ricerca storica* 2, 2016, pp. 271-282.
- Dictionnaire des guérilleros et résistants antifranquistes*: “Vega Álvarez Cristóbal. Veguita”. Disponible en <http://losdelasierra.info/spip.php?article8468> [Consultado 21 de mayo de 2022].
- Dolfi, Laura (ed.): *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bio-bibliografico*. Unipr Co-Lab: Parma 2015. Disponible en <https://www.repository.unipr.it/handle/1889/2889> [Consultado 1 de julio de 2022].
- Ducellier, Aurore: “Los poemas-misiva en las cárceles del primer Franquismo: una escritura cotidiana de supervivencia”. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia* 19, 2019, pp. 95-122.
- Ducellier, Aurore: “Gritar entre versos. Poética de la subversión y lírica del silencio en las cárceles franquistas”. En: Alonso Valero, Encarna / Carandell, Zoraida (eds.): *Escribo y callo. Poesía y disidencia bajo el franquismo*. Editions Orbis Tertius: Binges 2018, pp. 75-102.
- Ducellier, Aurore: “Los poetas de las cárceles franquistas y el contexto internacional: ¿una relación mutua?”. En: Tébar Hurtado, Javier / Molinero, Carme (eds.): *VIII Encuentro Internacional de Investigadores del Franquismo*. Universitat Autònoma, Centre d’Estudis sobre les Epòques Franquista i Democràtica: Barcelona 2013, cd-rom.
- Le Bihan, Guy: “Vega Álvarez, poète anarchiste de l’exode”. *Exils et migrations ibériques au XXe siècle* 8, 2000, pp. 219-229.
- Larraz, Fernando: *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Trea: Somonte-Cenero, Gijón, Asturias 2014.
- Priego, Joaquín: “Antonia Burgos Béjar, escritor y poeta”. En: *Historia gráfica de Villa Franca de Córdoba*, 27-10-2015. Disponible en <http://historiagraficavillafranca.blogspot.com/2015/10/antonia-burgos-bejar-escritora-y-poeta.html> [Consultado 1 de julio de 2022].
- Quinta Garrobo, Salvador de: “Un poeta en el penal del Puerto”. *Cenit* 767, 9-3-1999, p. 4.

- Quintero Maqua, Alicia: “El eco de los presos. Los libertarios en las cárceles franquistas y la solidaridad desde fuera de la prisión, 1936-1963” (Tesis doctoral). Universidad Complutense: Madrid 2016.
- Repetto, Arrigo: “Introduzione”. En: Repetto, Arrigo (ed.): *Narratori spagnoli. La nuova ola*. Bompiani: Milano 1962, pp. 5-8.
- Repetto, Arrigo: “Poesie inedite di Vega Álvarez uscite dal carcere”. *Europa Letteraria* 2, 1960, pp. 116-123.
- Repetto, Arrigo: “Agli intellettuali italiani”. *Volontà* XII (7-8), 1959a, pp. 392-396.
- Repetto, Arrigo: *Presenza. Rivista trimestrale di cultura* II (4), 1959b, pp. 95-96.
- Treglia, Emanuele: “Por la libertad de España. La solidaridad italiana con el antifranquismo (1962-1977)”. En: Muñoz Soro, Javier / Treglia, Emanuele (eds.): *Patria, pan... amor y fantasía. La España franquista y sus relaciones con Italia (1945-1975)*. Comares: Granada 2017, pp. 163-191.
- Vega Álvarez, Cristóbal: *La lira olvidada*. El Paisaje: Aranguren 2002.
- Vega Álvarez, Cristóbal: “Combate à la prison de Puerto de Santa María (1946)” *Bulletin du CIRA (Clandestinité libertaire en Espagne: 1. La presse)* 36-37, 1995, pp. 27-28.
- Vega Álvarez, Cristóbal: *La libertad encadenada (Fragmentos del diario de un poeta preso)*. Imprimerie del Gondoles: Choisy-le-Roy 1986.
- Vega Álvarez, Cristóbal: “La puerta”. *Litoral* 67/69, 1976, p. 161.

El Quijote en el nuevo orden del franquismo

Pedro García Martín
(Universidad Autónoma de Madrid)



Don Quijote. Acuarela de Díaz Díez (1 de febrero de 2014)

1. Las armas y las letras durante el franquismo

De donde se infiere, amigo Sancho, que nunca la lanza embotó la pluma, ni la pluma la lanza”.
(*El Quijote*, I, XVIII)

Muchos de los que llevan estoque temen a las plumas de ganso”.
(*Hamlet*)

Las letras y las armas no han acabado de maridar bien y, salvo en excepciones, siempre se han mirado con recelo. Para muestra basta un botón. He elegido un par de sucesos reveladores de la actitud de los militares del bando nacional frente a la cultura en plena Guerra Civil.

El primero no por conocido es menos elocuente. Amén de portar un aderezo cervantista que lo hace más sabroso dentro de la situación dramática que se vivió. El 12 de octubre de 1936, proclamado “Fiesta de la Raza” por Franco para conmemorar el descubrimiento de América, se celebró una ceremonia en el paraninfo de la Universidad de Salamanca. Presidido el acto por el rector, a la sazón Miguel de Unamuno, asistían en calidad de autoridades la esposa del Caudillo en ausencia de éste, el general africanista Millán-Astray, el obispo de la diócesis monseñor Pla y Deniel, el “juglar de España” José María Pemán, el gobernador militar de la plaza y otras autoridades menores. El fundador de la Legión cerró su discurso incendiario a los gritos de “¡Viva la muerte! ¡España. Una, grande y libre”, contestados por los falangistas del público haciendo el saludo fascista hacia el retrato de Franco. La respuesta de Unamuno, convencido ya de que la guerra civil española no era una lucha de la civilización contra la tiranía, sino un horrible baño de sangre entre hermanos, le respondió en medio de un tenso silencio:

Acabo de oír el necrófilo e insensato grito, “Viva la muerte”. Y yo, que he pasado mi vida componiendo paradojas que excitaban la ira de algunos que no las comprendían, he de decirlos, como experto en la materia, que esta ridícula paradoja me parece repelente. El general Millán-Astray es un inválido. No es preciso que digamos esto con un tono más bajo. Es un inválido de guerra. También lo fue Cervantes. Pero desgraciadamente en España hay actualmente demasiados mutilados. Y, si Dios no nos ayuda, pronto habrá muchísimos más. Me atormenta el pensar que el general Millán-Astray pudiera dictar las normas de la psicología de la masa. Un mutilado que carezca de la grandeza espiritual de Cervantes, es de esperar que encuentre un terrible alivio viendo cómo se multiplican los mutilados a su alrededor”. (Thomas, Libro IV, Apartado 42, 294-5)

La reacción fue iracunda. Millán-Astray vociferó su violenta consigna “¡Abajo la inteligencia!” ¡Viva la muerte!”, al tiempo que arremetían los insultos, se amartillaban pistolas y se pedía el fusilamiento del orador. El catedrático replicó con la famosa frase “Venceréis. Pero no convenceréis” y, sólo gracias a la mediación de Carmen Polo, salvó la vida por los pelos a cambio de una reclusión domiciliaria. El escándalo político fue de órdago y las palabras del rector dieron la vuelta al mundo¹

¹ Un esclarecimiento reciente de las distintas versiones que existen en torno a los sucesos del Paraninfo de la Universidad de Salamanca puede verse en Rojas, Carlos 1995. Por otra parte, el catedrático Reig Tapia, Alberto 2006, contraponen la figura de Pemán (el intelectual orgánico) a la de Unamuno ((el intelectual inorgánico), y recuerda el paralelismo de la reacción de Millán Astray con la frase atribuida al mariscal

Sin embargo, me ha parecido oportuno traer el caso a cuento para recordar que en esta historia reciente prevalecieron los “inválidos” mentales sobre los físicos. Que los dos personajes citados en el discurso, aún siendo mutilados de guerra, uno mostró grandeza espiritual y el otro un fanatismo enfermizo. Que el franquismo embrionario, compuesto de militares y sacerdotes, ya veía un peligro en los intelectuales, los libros y la lectura libre. De ahí que, a pesar del aforismo cervantino que compaginaba la lanza con la péñola, lo cierto es que Marte y Minerva nunca fueron un matrimonio bien avenido y el estoque siempre ha recelado de las plumas de ganso².



Aula Miguel de Unamuno en la Universidad de Salamanca Paraninfo de la Universidad de Salamanca
(Foto: PGM)

El segundo suceso forma parte de las “leyendas urbanas” que rodean a la controvertida figura de Pío Baroja.

Al estallar la Guerra Civil, Pío Baroja, que estaba veraneando en el caserío de Itzea, estuvo a punto de ser fusilado por una columna de carlistas. Puesto en libertad, enseguida hizo las maletas junto a su sobrino Julio Caro, y cruzó la frontera a pie, ayudado por un amigo guardabosques y algunos requetés más sensatos. Tras unas breves etapas en ciudades francesas, se exilió en el Colegio de España en París, gracias a la hospitalidad del director del mismo Ángel Establier, el cual aguantó las presiones del embajador de la República, Luis Araquistáin, para que le echase sin miramientos. Un episodio más de personajes atrapados en la guerra entre las “dos Españas”.

Cuando menos lo esperaba, en el invierno de 1938, fue convocado en calidad de académico de la lengua para participar en creación del Instituto de España. Los ideólogos de esta entidad fueron el escritor Eugenio D’Ors y el ministro Pedro Sainz Rodríguez, quienes, a imitación del Instituto de Francia, convencieron al Generalísimo de la utilidad de crear un organismo nacional por encima de las seis reales academias que las agrupase para controlarlas mejor.

Hermann Goering: “Cuando oigo hablar de “cultura” le quito el seguro a mi Browning” para evidenciar el choque y la incompatibilidad de los fascismos con la *intelligentsia*, p. 297 y ss.

² La actitud de los escritores de ambos bandos durante la Guerra Civil ha sido analizada por Trapiello, Andrés 2010. En cuanto a la dialéctica entre la milicia y la intelectualidad que se dio en el franquismo ha tenido innumerables antecedentes históricos. Sin ir más lejos, en la época de Cervantes, la relación renacentista entre la péñola y el acero, había cristalizado como tópico retórico, pero no concordaba con la realidad social. Porque a la altura del siglo XVII, por las armas sí se entendía la profesión militar, los trabajos y los días del soldado. En cambio, las letras ya no se identificaban sólo con la literatura, sino, sobre todo, se referían a los estudios jurídicos que permitían medrar en la burocracia. El discurso de “las letras y las armas” en la España del Siglo de Oro, y sobremanera en la obra cervantina, lo hemos tratado en García Martín, Pedro 2004 y 2005, pp. 45-58.

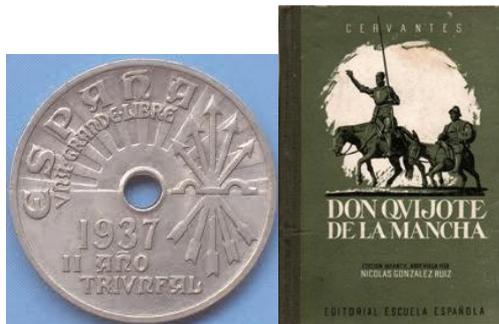
De manera que don Pío regresó temporalmente a la zona nacional a riesgo de sufrir como sufrió una acogida displicente. Una vez en el paraninfo de la Universidad de Salamanca, adonde fueron concurriendo los miembros elegidos para ingresar o reingresar en aquéllas, se sometió al genial novelista y a sus colegas a una ceremonia ideada con tintes de adhesión al Régimen. La orden de la Presidencia de la Junta Técnica del Estado, recogida por el Boletín Oficial del Estado de 8 de enero de 1938, detalla el protocolo a seguir:

El Académico se irá colocando ante la mesa presidencial, en la cual se encontrarán un ejemplar de los Santos Evangelios, con el texto de la Vulgata bajo cubierta ornada con la señal de la Cruz, y un ejemplar del “don Quijote de la Mancha”, con cubierta ornada con el blasón del Yugo y las Flechas”. De pie, ante estos libros, con la mano derecha puesta en los Evangelios y vuelta la cara hacia el Presidente, el Académico aguardara que el Secretario del Instituto le pregunte según la fórmula del juramento:

Señor Académico ¿Juráis en Dios y en vuestro Ángel custodio servir perpetua y lealmente al de España, bajo Imperio y norma de su Tradición viva; en su catolicidad, que encarna el Pontífice de Roma; en su continuidad, representada por el Caudillo, Salvador de nuestro pueblo?

Responderá el Académico: “Sí, juro”.

Dirá el Presidente: “Si así lo hicieris, Dios os lo premie, y si no, os lo demande”³.



Moneda nacional de 1937 *Don Quijote de la Mancha*.
Editorial Escuela Española (1947)

En los mentideros literarios se ha venido repitiendo que a don Pío, puesto en un brete ante la Biblia y *El Quijote*, le preguntaron si “juraba o prometía”. A lo que respondió el aludido con ironía barojiana: “Lo que sea costumbre”⁴.

Sea real la anécdota, o, lo más probable que apócrifa, dado que no estaba el horno político para bollos frívolos, nos sirve para evidenciar la temprana apropiación

³ Presidencia de la Junta Técnica del Estado. “Orden dictando normas para el reingreso e ingreso de los señores Académicos, de conformidad con lo preceptuado en el Decreto de 8 de diciembre último.”. En *BOE*, 2 enero de 1938, n. 438, p. 5075. Ref. 1938/00067.

⁴ El acto protocolario de los académicos es recogido por Rodríguez Puértolas, Julio 445-446. La anécdota sobre el “jura o promete” la he escuchado en muchos círculos barojianos y la he leído en otras tantas obras que alusivas a este pasaje biográfico del escritor. La última vez ha sido en el relato corto de Marchamalo, Jesús 27. Pero no me la confirmó en esos términos de “lo que sea costumbre” su sobrino Julio Caro, a quien traté en su casa frente al Retiro, ni en las entrevistas que le realicé para sendas revistas, ni la última vez que hablamos directamente del tema cuando fui a recoger el prólogo que había tenido la amabilidad de escribirme para uno de mis libros.

que de la obra cervantina hicieron los propagandistas de la causa nacional y más tarde del régimen franquista. Además, el uso de la Vulgata nos retrotrae a las decretales tridentinas y a la cerrazón ideológica bajo el reinado de Felipe II, a aquello que Ortega y Gasset llamó “la tibetanización de España”. Una medida en consonancia con la concepción de la guerra civil como una cruzada contra los rojos alimentada por el nacionalcatolicismo.

Lo mismo que la portada del *Quijote* blasonada con el yugo y las flechas mostraba uno de los símbolos más visuales de la iconografía que estaban diseñando los ideólogos para ilustrar el Movimiento Nacional recién nacido.

En realidad, el franquismo victorioso tuvo dos discursos nacionalistas: el falangista, parapetado tras el diario *Arriba*, y el nacionalcatólico, escudado en la revista *Arbor*. El primero compartía el pesimismo de la Generación del 98 y sentía nostalgia del Imperio. El segundo quería alinear a España con los países de la Europa católica y, a la larga, es el que acabó imponiéndose. Lo que no fue óbice para que considerasen la Biblia Vulgata como Sagradas Escrituras y *El Quijote* manipulado como la Biblia literaria.

2. El mito de la Cruzada

En efecto, entre los mitos políticos creadores del franquismo destaca la mística de la *Cruzada*, la cual fue heredada de la Reconquista medieval y de las guerras contra los infieles llevadas a cabo por los Reyes Católicos y los Austrias. Esa épica maniquea, nada más que cambiando a los enemigos musulmanes por el “contubernio judeomasónico y los rojos”, es la que se plasma en el *Poema de la Bestia y el Ángel* de José M^a Pemán, donde el espíritu angelical del voluntario navarro destruye a la maldad misma concretada en el carro de combate del bando republicano. Pues bien, a pesar de deformar burdamente la historia, de pervertir las categorías ideológicas que impulsaron las Cruzadas pretéritas, e incluso desmontados sus argumentos a manos de los historiadores más imparciales, la “*cruzada nacional*” ha permanecido arraigada en la conciencia colectiva hasta el final del Régimen⁵.



Sello con Santiago Matamoros emitido por el bando nacional durante la Guerra Civil (Colección PGM).



Portada de *Flechas y Pelayos* (1940) con imagen del apóstol Santiago.

De dicha propaganda cruzada, puesta al servicio de la liberación de la patria cautiva de los rojos durante la Guerra Civil, derivó buena parte de la mitología del régimen en ciernes. Pues la mismísima Providencia divina puso al carismático Caudillo al frente de sus ejércitos en esta nueva “guerra santa” (Arrarás 1939-1944). La persona sagrada de España estaba en peligro, arengaban los obispos, y todos los católicos tenían

⁵ La perversión de las Cruzadas en las guerras contemporáneas la hemos estudiado en García Martín, Pedro 2010, pp. 260-266.

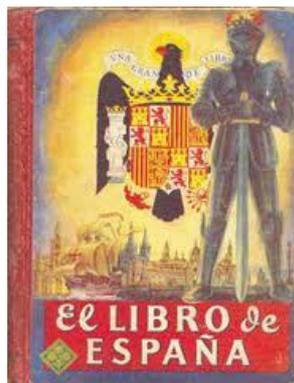
que ponerse a las órdenes del Generalísimo para someter a los enemigos mediante la cruz y la espada en nombre de Cristo Rey.

A imagen y semejanza de los monarcas cruzados del Medioevo, Franco se hizo retratar por el pintor Arturo Reque Meruvia como gran maestro de las antiguas Órdenes Militares en un mural alegórico de la Guerra Civil, empuñando la espada capitana de las nuevas milicias: Ejército, Iglesia, Falange y Carlismo. En esa imagen de los “*Cruzados del siglo XX*” sintetiza la versión oficial de la guerra, pues la escena abarca desde el paso del Estrecho hasta el desfile de la Victoria, sucediéndose los arquetipos sociales del régimen y las batallas ganadas por el bando nacional.

Sin embargo, fuese porque el artista era boliviano y no conocía bien la Historia de España, fuese por un despiste de los responsables de la propaganda franquista, nadie reparó en la flagrante contradicción de retratar a la guardia mora al lado del Generalísimo, mientras sobre su cabeza la figura de Santiago *Matamoros* apadrinaba la “Cruzada de liberación”. (García Martín, 2010, 262-263)



Arturo Reque Meruvia: *Cruzados del siglo XX* (Archivo Histórico Militar de Madrid).



Un cruzado hace guardia en la portada de *El libro de España* (Zaragoza, Editorial Luis Vives, 1957)

Ese imaginario cruzado de Franco llegó a las escuelas a través de retratos, carteles e ilustraciones de las enciclopedias, como rememora el escritor Julio Llamazares en su novela *Escenas de cine mudo*:

Fue por entonces (de niño, al avisar de su visita oficial al pueblo) cuando empecé a prestar atención a Franco y a interesarme por él más allá de lo que decían los libros y los partes de noticias de la radio. Antes, cuando lo mencionaban, pensaba que era alguien como El Cid, solo que mucho más bajo. A esa suposición contribuyó seguramente el dibujo con el que se abría la enciclopedia, que era el único libro que estudiábamos y en el que Franco aparecía mirando al cielo, con una capa blanca sobre los hombros, una armadura de hierro y una espada gigante entre las manos”. (Llamazares 155)

El perfil del caballero cristiano medieval se mimetizó con el de los “cruzados” del bando nacional, del tenor de militares, falangistas y carlistas. A los tradicionalistas, Valle Inclán ya les había denominado “los cruzados de la causa”, los cuales hicieron de Estella su Jerusalén terrenal. Al punto de aportar al ejercicio bélico un ideal colectivo, como escriben José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasi a propósito de los héroes de caballerías:

Caballeros a lo cruzado en continua hostilidad contra un adversario genérico: el infiel, el pagano, el oriental. Caballeros que ya no deambulan en solitario siguiendo las sendas que marca el azar, sino que se transforman en capitanes o líderes de un ejército que combate en grupo. Caballeros a los que ya no les sirve únicamente su ardimiento, sino que se tornan más cautelosos, calibran los pros y los contras de su actuación militar y llegan a utilizar determinadas tretas para engañar y derrotar a sus rivales. Frente al viaje arbitrario, la intervención astuta y premeditada, la estrategia militar que facilita la obtención de un renombre, pero que, asimismo, abre las puertas de la salvación eterna y reafirma o expande los límites de la Cristiandad”. (Lucía y Sales 186)

De ahí a que Franco se considerara a sí mismo el líder de la “Cruzada de liberación” medió un paso. El Caudillo providencial, espoleado en la conciencia y esforzado en las armas, se identificó con el tipo literario de caballero heroico que lucha por la causa justa, coincidiendo con la definición que Martín de Riquer hace del arquetipo novelesco:

Es el caballero andante de los libros un ser de una fuerza considerable, muchas veces portentosa e inverosímil, habilísimo en el manejo de las armas, incansable en la lucha y siempre dispuesto a acometer las empresas más peligrosas”. (Martín de Riquer 12)

La Iglesia santificó el mito de la Cruzada de 1936. La “Santa Cruzada” o la “Santa Cruzada de Liberación” la denominaron sus preladados. En consecuencia, promovió acciones de beatificación un punto disparatadas, como sus intentos para elevar a los altares de la santidad a Isabel la Católica y al mismísimo cruzado Franco, al que la connivencia eclesiástica y política en su aparato de propaganda definió como “elegido por la gracia de Dios”⁶.



Cartel del bando nacional (1937) (Anónimo)

Lo cierto es que esta mística cruzada elevó a Franco a la categoría de “César superlativo” (Reig Tapia, 2005). Al tiempo que se convirtió en un comodín para defender la sagrada unidad de la patria, apelar a la raza inmortal, designar al español como pueblo elegido y ofrecer el pan y la justicia para movilizar a las masas. Pero, sobre todo, fue el argumento más empleado para legitimar al Régimen. (Southworth, 1961).

La “Cruzada de liberación” justificó el *Nuevo Estado* erigido a partir del levantamiento nacional del 18 de julio de 1936, fecha convertida en la fiesta nacional por antonomasia, cuya persistencia en los aparatos de propaganda del franquismo se mantendrá nada más y nada menos durante cuatro décadas (Reig Tapia, 2006, pp. 115-147).

El impulso “libertador” inicial de la Guerra Civil tuvo su prolongación en el franquismo con la campaña de la División Azul y la cruzada antivolchevique a la que se incorporaron otros países aliados y voluntarios simpatizantes del III Reich. La estrategia de propaganda nacionalsocialista diseñada por Joseph Goebbels para justificar la Operación Barbarroja, cuyos pilares eran la defensa de la *civilización* europea frente al bolchevismo *asiático* y la invasión preventiva de la URSS, captó adeptos entre los círculos fascistas, ultranacionalistas y anticomunistas del continente. De resultas, la guerra en el frente del Este pasó a ser una *cruzada europea contra el bolchevismo*, tal

⁶ “Por la gracia de Dios” es un título que, sobre todo en documentos y monedas, han venido empleando los gobernantes desde la antigüedad, al considerarse elegidos por derecho divino. Pero la frase se hace omnipresente en los monarcas absolutos de la Europa moderna, tanto de la dinastía de los Austrias como de la de los Borbones, y también la emplean los zares de la Santa Rusia -“Nuestro zar es autócrata por la gracia de Dios”, escribe el arzobispo Avvakum-, así como los emperadores de la China. Todavía figura entre los títulos vigentes de la actual reina Isabel II Inglaterra y persiste con variaciones entre los países de la *Commonwealth*.

como rezaba la declaración del Ministerio Alemán de Asuntos Exteriores del 29 de junio de 1941:

La lucha de Alemania contra Moscú se ha convertido en una cruzada europea contra el bolchevismo. Con su capacidad de atracción, que sobrepasa todas las expectativas, cabe reconocer que se trata de una causa europea, de todo el continente: amigos, neutrales e incluso de los pueblos que todavía hace poco tiempo han cruzado la espada con Alemania⁷.



Carteles de los Voluntarios Franceses llamando a la Gran Cruzada Europea contra el bolchevismo

Portada sobre la División Azul en *Flechas y Pelayos* (1941)



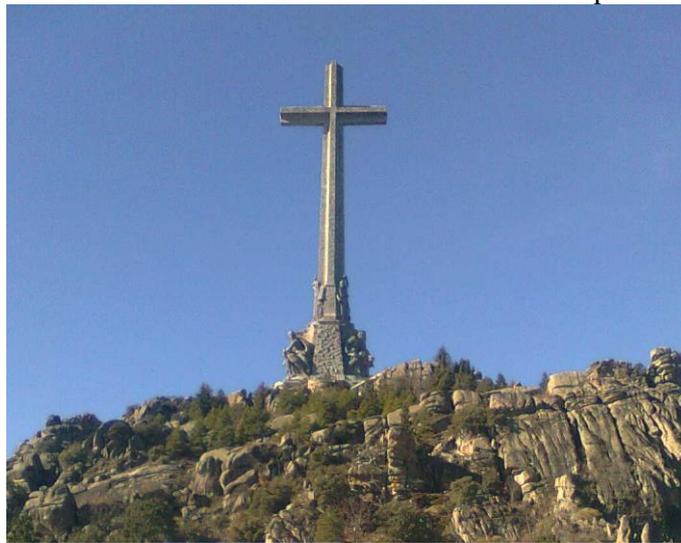
Escudo de la División Azul, portada de ABC de 1941 y emblema militar incluyendo a Don Quijote

Todavía en 1973, cuando la editorial Novaro presentó voluntariamente a la Sección de Orientación Bibliográfica de la Dirección General de Información la novela de Juan Marsé *Si te dicen que caí*, donde los adolescentes se evaden de una miserable posguerra a través de los tebeos y el cine, uno de los censores informó en clave de mitología cruzada:

⁷ Cit. por Núñez Seixas Xosé M. vol. 34, 31-63, donde señala que “El programa del *Nuevo Orden* europeo, que los teóricos nazis ya habían esbozado en 1939-40, fue aceptado por políticos e intelectuales de los países cuyos regímenes eran aliados o amigos del III Reich. El Pacto Antikomintern renovado en Berlín el 25 de noviembre de 1941 presentaba la *cruzada antibolchevique* como una empresa común, de la que surgiría una Europa en paz y unida bajo la hegemonía benévola del III Reich... Sectores anticomunistas, fascistas o fascitizados de toda Europa (vieron en ello) una oportunidad para sellar su alianza con la Alemania hitleriana y escalar posiciones de poder e influencia dentro de sus países.... La cosmovisión católica, unida a la visión del comunismo soviético como exponente de una barbarie producto de la mezcla de judíos, masones y pueblos culturalmente inferiores, fue así una característica distintiva de muchos voluntarios valones, flamencos, españoles, italianos o franceses, y una contribución peculiar de los intelectuales católicos europeos al *Nuevo Orden*”.

Se trata de una novela ambientada en la guerra y en la posguerra de nuestra Cruzada nacional. Son las andanzas de un grupo de amigos, de matiz rojo o que actúan en la Barcelona roja y que se ven mezclados en diversas aventuras, entre las que hay actividades terroristas, proxenetismo, “voyerismo”, comercio sexual, etc.” (Marsé 20)

A lo largo de todo ese tiempo, Franco siguió apareciendo en público vestido como un general victorioso, al punto de ser amortajado con el uniforme de gala de Capitán General de los Ejércitos, prendidas las enseñas de los combatientes que participaron en la “Cruzada de liberación”, y a la postre, enterrado en el monasterio del Valle de los Caídos. Sin embargo, sus batallas, las de la guerra y las de la paz, nada tuvieron que ver con las “humildes hazañas del cruzado rural” que fue don Quijote.



La Cruz del Valle de los Caídos (Foto: PGM)

3. La vuelta de la mirada al *Quijote* desde el Nuevo Orden

Una vez acabada la contienda, la política cultural y educativa del franquismo, pensada a imagen y semejanza de la figura del Caudillo, cuyo propio mito estaban construyendo sus ideólogos, respondió a la propaganda del nuevo régimen. Esta volvió la mirada hacia los tiempos gloriosos del Imperio, reverdeciendo la preeminencia gubernamental y religiosa del poder absoluto sobre sus territorios, en consonancia con el designio divino que concebía a la España nacional-católica como “una unidad de destino en lo universal”.

Al punto que se resucitaron *ipso facto* a los genios de la patria. Esto supuso que en el plano literario, desde el Cid a Don Quijote, se dio la consigna de tomar como referentes modélicos a los personajes más ilustres del parnaso nacional y a los ingenios más sobresalientes del Siglo de Oro. (Mainer, 37-53)



El Cid y Don Quijote en *Diálogo de los paladines* de Antonio Rey Soto
(Colección PGM)

Sin embargo, mientras la Generación del 98, movida por su afán regeneracionista, buscó en los clásicos áureos el momento histórico en el que se inició la decadencia española, la generación de posguerra reflexiona más sobre la psicología nacional basada en la españolidad de la obra cervantina. La celebración en 1905 del tercer centenario de la edición de la primera parte del *Quijote*, de cuyos fastos el principal maestro de ceremonias fue Azorín, conllevó una renovada cosmovisión de España y del hombre.





Sellos conmemorativos del tercer centenario del *Quijote*
(Colección PGM)

Esa quijotización de España en el cambio de siglo está en la conseja de Miguel de Unamuno sobre que el “Yo sé quién soy” del ingenioso hidalgo, y, según el rector salmantino, tiene que enseñarnos a cada uno de los españoles quiénes somos. En Ramiro de Maeztu, cuando ve en *El Quijote* el libro ejemplar de nuestra decadencia. En Ortega y Gasset, al preguntarse en sus *Meditaciones del Quijote* (1914):

Es por lo menos dudoso que haya otros libros españoles verdaderamente profundos. Razón de más para que encontremos en el *Quijote* la magn pregunta: Dios mío, ¿qué es España?”⁸



Tarjeta postal con publicidad de chocolates Matías López de 1905 (Colección PGM)

En cambio, a pesar de lo heterogéneo de la *intelligentsia* en la postguerra franquista, el interés se desplazó del *Quijote* a Cervantes, de la novela al autor, en el que

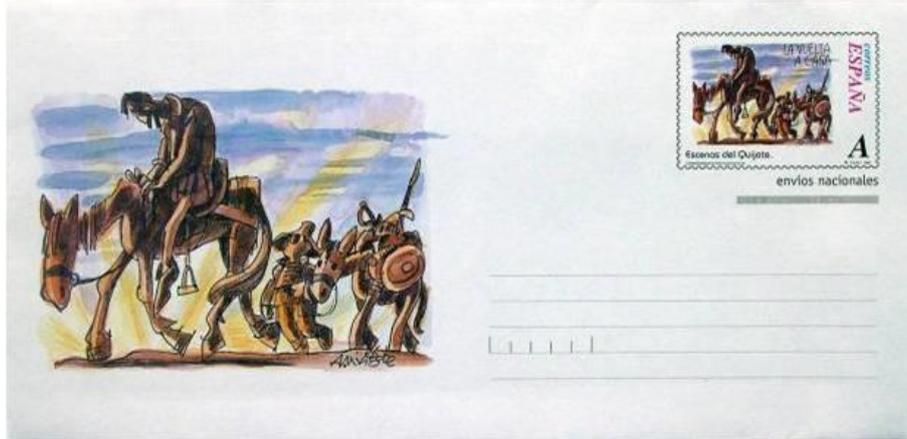
⁸ Cit. por Pascual, Pedro 143-158. El autor defiende la inexistencia de la Generación del 98, porque el Manifiesto de 1901 firmado por “Los Tres” no estaba pensando en el desastre de Cuba y Filipinas, el cual empezaba a ser un vago recuerdo en la conciencia colectiva española, sino en la inminente guerra de Marruecos y en la mala gobernanza de la monarquía y sus ministros. De ahí que prefiera llamarla la “Generación del *Quijote*”.

los pensadores encontraron rasgos de la psicología nacional. Pero también la ironía, el humor y la risa del desencantado. Además, el mitologema quijotesco, el complejo material continuamente revisado que da origen al mito, permite la proyección de los problemas y las soluciones nacionales en la obra cervantina por intelectuales de diferentes ideologías. De manera que conservadores, liberales, republicanos, anarquistas, comunistas, falangistas y carlistas, residentes en España o exiliados, acudirán al *Quijote* para expresar una común preocupación por España. *El Quijote*, pues, será el manual de todos los excombatientes del mundo y el caballero vencido se convertirá en símbolo del desencanto nacional. (Varela Olea) La polisemia nunca ha abandonado al *Quijote* hasta hoy día y ahí está toda una legión de cervantistas para alimentarla.

De hecho, la figura del Quijote como caballero que regresa vencido por las heridas del combate -más profundas las del espíritu que las del cuerpo- había inspirado varias composiciones literarias, entre las que destaco los versos proféticos de León Felipe, a quien fueron zarandeando los desgarrones de su vida itinerante:

Por la manchega llanura
Se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar.
Y ahora ociosa y abollada va en el rucio la armadura,
y va ocioso el caballero si peto y sin espaldar,
va cargado de amargura,
que allá encontró sepultura
su amoroso batallar.
Va cargado de amargura, que allá “quedó su ventura”
en la playa de Barcino, frente al mar.
Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar.
Va cargado de amargura,
va, vencido, el caballero de retorno a su lugar.
¡Cuántas veces, Don Quijote, por esa misma llanura
en horas de desaliento así te miro pasar!
¡Y cuántas veces te grito: hazme un sitio en tu montura
Y llévame a tu lugar;
hazme un sitio en tu montura,
que yo también voy cargado
de amargura
y no puedo batallar!
Ponme a la grupa contigo,
caballero del honor,
ponme a la grupa contigo
y llévame a ser contigo
pastor.
Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar...”⁹.

⁹ Felipe, León. “Vencidos” 1974. Aunque el poema es del año 1968, he preferido manejar esta edición, a la que tengo un especial cariño, porque la conseguí clandestinamente en las casetas de la Cuesta de Moyano de Madrid ¡a finales de los años 70, ya muerto Franco¡.



Escenas del Quijote. Sello y sobre con dibujos de Antonio Mingote.

Además, el regreso del caballero derrotado en el combate ha sido una imagen nostálgica empleada desde el Renacimiento, una estampa estruendosa para el lector silencioso, un icono recurrente en la literatura y las bellas artes sobre la caducidad de la vida.

Ora en el grabado *El caballero, la muerte y el diablo*, donde el buril de Alberto Durero, de precisión quirúrgica, inmortalizó el sonido de la fugacidad disolviéndose en la cintura de un reloj de arena.



El caballero, la muerte y el diablo, grabado de Alberto Durero.

Ora en el desenlace de *El Quijote*, cuando el hidalgo andantesco que goza del estado mágico del loco, después de correr aventuras sin par en encrucijadas de caminos, fue vencido a ley en duelo singular, y regresó a casa para morir cuerdo.



Cromo del álbum de los chocolates Amatller, ilustrado por José Segrelles (1954)
(Colección PGM)



Vitolas sobre *El Quijote* de la casa de Tabacos Álvaro (1969) (Colección PGM)

Ora en el gesto abatido de ese caballero anciano que, en el cuadro romántico *El regreso de la Cruzada* de Carl Friedrich Lessing, hace un último esfuerzo para mantener enhiesto el estandarte de la Orden Teutónica a la que ha entregado su espada y su vida.



El regreso de la Cruzada de Carl Friedrich Lessing

Ora en la película *El séptimo sello* de Ingmar Bergman, donde el paladín que vuelve de las Cruzadas en medio del azote de la peste negra, esquivando a la muerte camuflada en cada trampa urdida en el viaje, juega una partida de ajedrez perdida de antemano con la propia Dama Negra. (García Martín 2010, 10)



El caballero Antonius Block y su escudero Jöns regresando de las Cruzadas su patria chica de Suecia
(Fotograma de *El séptimo sello* de Ingmar Bergman)

Esta imagen del caballero feudal que retorna a casa derrotado entronca con la valoración de su empresa andantesca. Tras intentar entrar en el siglo de desventura en desventura, a merced de la dicotomía entre el mundo de los libros y el mundo real, Don Quijote encarna lo que el profesor Francisco Layna denomina “la eficacia del fracaso”:

La conciencia del fracaso culmina una trayectoria vital en la que la convicción cede terreno a la inseguridad no ya del mundo exterior, sino de la propia valía de los cometidos...Sobre la dimensión ética de la derrota de Don Quijote... cualquier estudiante seducido por la crítica romántica o por el deseo casi universal de amparar al que acomete empresas de imposible realización, diría de inmediato que el derrotado es el mundo, que la muerte, con Cristo al fondo, engrandece el aspecto sublime y mesiánico de Don Quijote”. (Layna 120-121)

Ahora bien, dejando al margen el fracaso vital del caballero, la apropiación del *Quijote* por el régimen franquista, su interpretación como símbolo tradicional en la prensa, el *No-Do*, la iconografía y la escuela, lo que va a provocar es el efecto contrario, como ha sido el rechazo visceral de la obra por la oposición al franquismo. La comparación que hizo José María Pemán de la entrada del Caudillo y su ejército en Barcelona con la que realizó el caballero de la Triste Figura, o el artículo mitómano en el que un periodista afirmó que en Franco se reunían la espada del Cid, la vara del alcalde de Zalamea y la lanza de don Quijote, contribuyeron a asociar durante generaciones a la obra cervantina con la dictadura (Rodríguez Puértolas II, 775 y 837).

3. *El Quijote en la escuela*

La utilización del *Quijote* por el franquismo como seña identitaria se dio, entre otros espacios, en la escuela, semillero de futuros patriotas, cuya iconografía popular ilustra cartillas, enciclopedias y láminas. Aunque, justo es reconocerlo, la lectura de la obra cervantina en el aula se había impuesto como obligatoria por el Ministerio de Instrucción Pública desde 1920 y no fue una creación del Régimen.

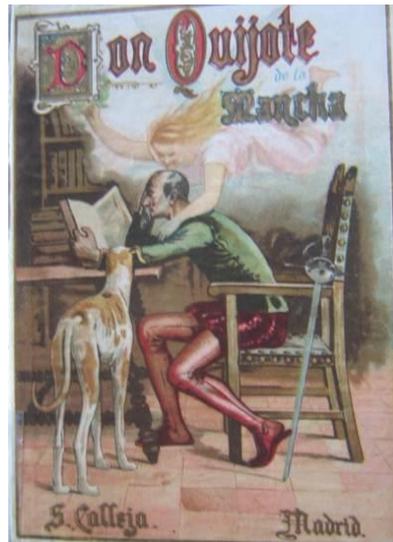
En este sentido, las ediciones infantiles del *Quijote*, que formaban parte indisoluble de la enseñanza de la lengua española en el aula desde finales del siglo XIX, se siguieron empleando como recurso didáctico en la lectura, pero renovando su iconografía y reformulando las enseñanzas que se extraían de sus valores humanos.

Las adaptaciones infantiles de los clásicos de la literatura española, como sucedió en Francia con Molière y Dumas y en Italia con Dante, fueron consideradas recursos muy útiles en la didáctica de la lengua, la gramática y la orografía en los primeros años de escolarización, desde la aparición de la enseñanza pública en el siglo XIX.

En 1905, a rebujo del tercer centenario de la edición quijotesca, una Real Orden de 24 de mayo promovida por Eduardo Vincenti, recomendó la lectura de la obra cervantina en las escuelas y el citado autor publica una versión abreviada de la novela elaborada por él mismo, titulada *El libro de las escuelas*. (Vincenti 1905)

Por esos años, la prestigiosa editorial infantil de Saturnino Calleja, al punto de haber acuñado la expresión “los cuentos de Calleja” como sinónimo de fantasía y aventuras, publicó la edición microscópica del llamado *Quijote rosa*, merced al color del papel empleado. El éxito de ventas les llevará a otras ediciones cervantinas tanto para niños como para adultos, llamadas Biblioteca Perla, Económica, Popular, De Bolsillo, etc.¹⁰

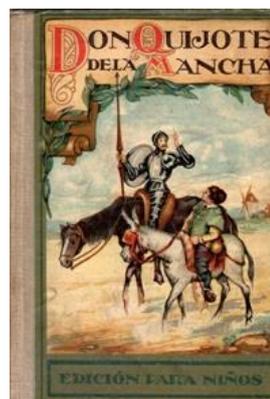
¹⁰ En enero de 1902 Saturnino Calleja hizo la primera edición microscópica del llamado *Quijote rosa*, la cual regaló a más de un centenar de políticos, literatos, religiosos, militares y docentes, uno de los cuales, Simón Pons, director de la Escuela Normal de Sevilla, le escribió: “Muchos beneficios deben a V, las Escuelas y los Maestros por el grande y general movimiento que V. ha iniciado en España a favor de la pedagogía contemporánea... Entre todo este trabajo inmenso descuella la edición microscópica, ilustrada con dibujos del “Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha”. El sello editorial se caracterizará por la calidad bibliográfica y la atractiva iconografía, pues como decía el propio don Saturnino: “El libro ha de entrar por los ojos, como generalmente se dice; ha de hacerse simpático antes de conocerse a fondo”. Fernández de Córdoba y Calleja, Enrique 115 y 133.



Edición escolar del *Quijote* de la Editorial Calleja (1905)

Más tarde, en 1920, un Real Decreto de 6 de marzo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes ordenó la obligatoriedad de la lectura del *Quijote* en las escuelas primarias, al tiempo que dio instrucciones para su lectura diaria durante el primer cuarto de hora de clase, después de la cual el maestro explicaba a los alumnos el significado e importancia del pasaje leído. (Bandelli Rubio 2004).

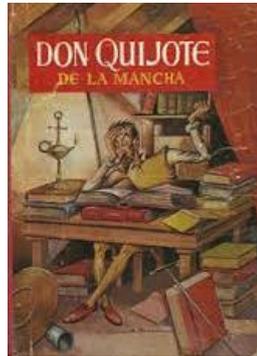
De tal manera que, de acuerdo al prólogo de Emilio de Miguel a una edición quijotesca de 1928, esas aventuras habían de estar “narradas de sencilla manera, en llano lenguaje de nuestros tiempos, para no profanar con mutilaciones ni adaptaciones el texto semidivino de Cervantes”. (Cit. por Sotomayor Sáez, p. 39-61). Y como expresó la editorial gerundense Dalmau Editores en 1931, la obra cervantina está: “Dedicada especialmente por nuestra casa a los señores profesores para que pueda ser leída por los niños y por sí sola es bastante para reputar a su autor...”.



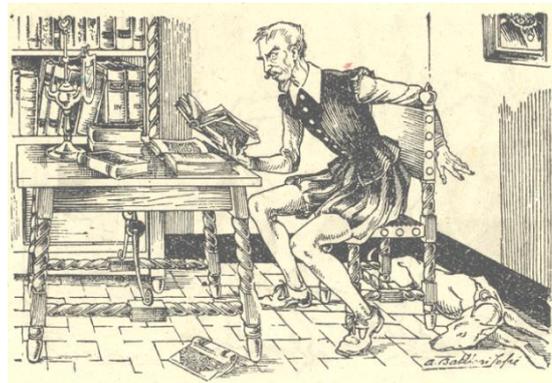
Don Quijote de la Mancha. Dalmau Editores, 1931

A partir de aquí y hasta los años 50 se multiplicaron las ediciones de *Quijotes*, entre las que destacaron las casas editoriales Hernando, Sopena, Hijos de Santiago Rodríguez, Edelvives y Salvatella, cuyas ilustraciones realizadas por A. Batllori Jofré eran de la misma naturaleza amena que las realizadas por él mismo para la revista *TBO*. (Alfaro Torres y Sánchez García)





El Quijote. Madrid, Hernando, 1928. *El Quijote*. Compañía Bibliográfica Española, 1959.



Estampas del Quijote. Barcelona: Salvatella, 1950

En la escuela que diseña el Nuevo Estado franquista, donde se trataba de adoctrinar a los niños en los valores ideológicos de los vencedores de la Guerra Civil, las autoridades educativas hicieron girar toda la enseñanza en torno al amor a Dios y a la Patria. La Ley de Primera Enseñanza de 1945 afirmaba categóricamente: “La escuela estará al servicio de la Religión y de la Patria”. Y Franco remachaba: “Tenedlo en cuenta, maestros. Esos niños cuya educación se os encomienda han de ser guiados por la senda de la verdad y del bien: ese es el mandato de Dios, ese es el mandato del frente de las trincheras, de la sangre vertida y de las vidas inmoladas”.

Ante la ausencia de un currículo hasta que en 1953 el ministro Joaquín Ruiz-Giménez sancionara los *Cuestionarios Nacionales*, los maestros emplearon como método pedagógico las lecciones ocasionales, coincidiendo con efemérides del almanaque político, fiestas del calendario litúrgico y aniversarios de los “mártires de la Cruzada”. De manera que se aprovechó cualquier materia -Educación física, Religión, Geografía, Historia y hasta Matemáticas- para deducir consecuencias morales y políticas.

El Ministerio de Educación Nacional dio claras directrices para que este adoctrinamiento escolar fuese eficaz. El maestro debía seguir el *Cuaderno de Preparación de Lecciones*. El alumno rellenaba un cuaderno individual de trabajo siempre dispuesto a ser examinado. El Inspector, por fin, fiscalizaba la labor de ambos. Por supuesto que en las lecciones se ensalzaba la figura del General Franco como “católico español y profético” que se alzó para “unificar fuertemente a España, mediante la tradicional Cruz, signo del Cristianismo, el Yugo, las Flechas, con sus refulgentes sépalos y pétalos, el León y el Águila”. (López Bausela 39-52)

En lo que atañe a nuestro discurso, se recomendaba a los niños que leyesen *El Quijote* con cariño, no sólo por ser la obra cumbre de la Literatura Española”, sino también “porque de muchachos nos hace reír, de hombres pensar y llorar de viejos”.

Al salir de la escuela, los alumnos coreaban el *Himno a la Bandera*, cantando:

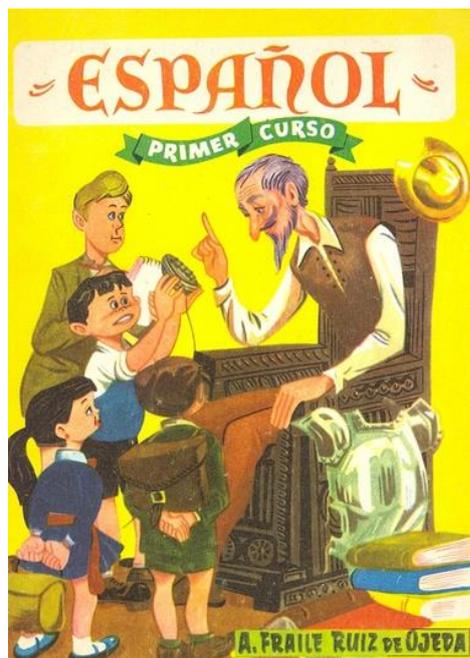
“¡Viva España!
La cuna de Cervantes,
Calderón y el Cid:
Amparo de Colón.
¡Viva el General Franco!
¡Viva, viva, viva la Nación!

La Virgen María
es nuestra protectora,
con tal defensora;
no hay porque [sic] temer,
vencer el Mundo,
Demonio y Carne.
¡Guerra, Guerra!
Contra Lucifer”.

Por último, el maestro ordenaba a sus alumnos rezar una oración a Nuestro Señor Jesucristo y a los caídos por la civilización y por la Patria, concluyendo con el saludo a Franco y el “¡Arriba España! ¡Viva España!”.

Curiosamente, mediante a las reformas pedagógicas de los años cincuenta, *El Quijote* va desapareciendo como texto obligatorio en la educación escolar de primaria, aunque se siga recomendando su lectura edificante. Ello no es óbice para que en una encuesta rellenada por más de siete mil maestros españoles siguiese siendo el libro mejor valorado en el aula (Montilla 1954). Por eso, hasta el final del Régimen, gracias a libros, tebeos, cromos y demás, la obra cervantina gozó de una gran popularidad entre el público estudiantil.

Ahora bien, la fuerte ideologización del *Quijote* en las décadas de los 40 y 50 - expresión de la Raza, símbolo de la España nacional-católica y valor exportable al exterior- dejó paso durante el resto de la Dictadura a la consideración de la obra no tanto como modelo de lengua, sino como obra maestra de nuestra historia literaria.



Don Quijote haciendo unas declaraciones a unos alumnos “periodistas” de Primer Curso de Español, en la edición de A. Fraile Ruíz (1963)

El papel de la novela cervantina cambió en la escuela y en la sociedad, pues como señala M^a Victoria Sotomayor Sáez:

La lectura de entretenimiento fuera de la escuela se reserva a ediciones profusamente ilustradas, exentas de material didáctico, que responden a los requerimientos de la nueva cultura visual y los nuevos lenguajes que se abren paso en estos últimos años del franquismo. Se perfilan con nitidez dos vías de penetración del *Quijote* en el mundo infantil y juvenil: la escolar, con ediciones rigurosas y bien planificadas para la tarea que les corresponde cumplir y la literaria infantil (entendida esta como lectura libre y gratuita), con ediciones atractivas, bien ilustradas, o adaptadas a los nuevos lenguajes audiovisuales”. (Sotomayor 47)

Sendos planteamientos lectores se irán distanciando hasta consolidarse como dos formas de transmisión del *Quijote* diferenciadas. A la par que se dirigen a destinatarios diferentes, a saber: las ediciones escolares irán dirigidas a la enseñanza media, mientras que las infantiles estarán pensadas en tener lectores de diversas edades.

El caso es que, a resultas de esta presencia del *Quijote* en la escuela durante la primera mitad del siglo XX, la obra fue objeto de una doble textualidad. Por una parte, divulgó entre los pequeños y sus padres el magistral texto de Cervantes. Por otra parte, propició la pluralidad de figuraciones aportadas por artistas de todas las épocas que ilustraron e interpretaron la narración.

Ambos factores contribuyeron a acercar la novela al conjunto de la población, no tanto por el conocimiento del texto, sino por la identificación de sus imágenes en lo que algunos han llamado la “iconografía popular del *Quijote*” (Fernández y González 20). No son más que algunas de las *imágenes pobres* cervantinas de las que me acabo de ocupar de ocupar en el monográfico de la revista *eHumanista/Cervantes* sobre “cervantes, política nacional y estética nacionalista, 1920-1975”.



Los mitos del franquismo en *Viajando por España*.
Hijos de Santiago Rodríguez, 1963

4. Las memorias históricas y los secuestros de Clío.

En la última década, en nuestro país se ha debatido hasta la saciedad la cuestión de “la memoria histórica”, convertida en ley por el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero para rescatar del olvido a las víctimas de la Guerra Civil. Sin embargo, mientras para unos esta disposición cierra los flecos de la contienda, para otros los reabre, juzgándola ya insuficiente, ya innecesaria. Ante esta dicotomía ideológica, aireada por los medios, la manipulación de la historia está servida. Porque la memoria subjetiva del testigo o de sus descendientes pretende imponerse sobre la memoria objetiva del historiador.

Esta banalización de la memoria histórica se ha singularizado en el conflicto del 36. Cuando, en realidad, el término ha existido siempre y las memorias, en plural, han sido periódicas en la historia. Por eso, en aras de la objetividad, hay que situarlas en el contexto de las relaciones entre pasado y presente.

En pos de esa dialéctica entre memoria e historia, armados de paciencia crítica y desmitificadora, debemos ser conscientes del secuestro de Clío por la nueva historia oficial. Si el franquismo perpetró la apropiación de la historia en nombre de la victoria, ahora se hace en nombre de la reparación. Pero ambas actitudes son acaparadoras y pretenden sentar sus verdades canónicas. De ahí que no duden en condenar sin reservas a aquellos que piensan de forma diferente¹¹.

En plena radicalización política de los años 30, reflejada en la prensa y en la universidad, ya se dio un enfrentamiento entre republicanos y falangistas en torno a la figura de Don Quijote y al teatro de Lope de Vega. La celebración del tercer centenario de la muerte del Fénix de los Ingenios, auspiciada por la Academia de la Lengua, evidenció que la valoración de los clásicos áureos se convirtió en un campo de batalla ideológico que anticipaba el montaje de sendas memorias de “las dos Españas”. (Lezra 34)

¹¹ Véase García Cárcel, Ricardo 2011. Frente a las posturas intransigentes de los partidos de derechas y de izquierdas, el autor demuestra valentía profesional al recordar que los secuestros de Clío han sido reiterados a lo largo de la historia, y que en cada una de esas ocasiones ésta ha sido manipulada para justificar el poder.



Sellos del III Centenario de Lope de Vega (1935).
Retratos y grabado de su libro *Expostulatio spongiae* de 1618

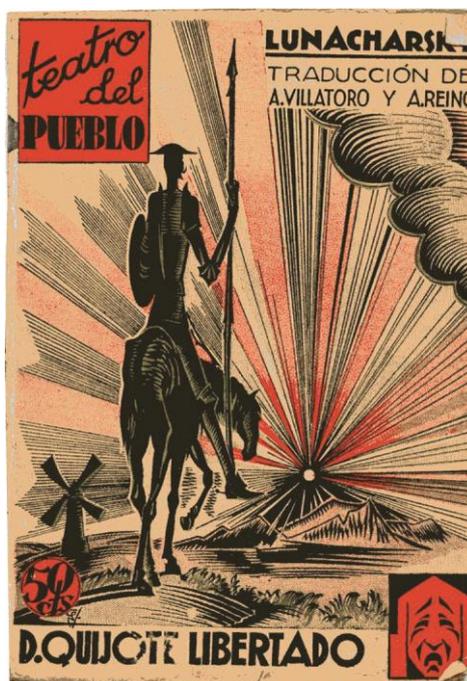
La memoria republicana fue un tanto inorgánica y corta de tiempo. Mezcló elementos liberales del siglo pasado (himno de Riego, vítores a Nicolás Salmerón, etc.) y se limitó a criticar la monarquía de Alfonso XIII y la dictadura de Primo de Rivera. La misma rapidez con la que cambiaron los nombres de calles y plazas, acució a sus gobiernos en su intento de transformar todos los aspectos de la vida social española de inmediato (reforma agraria, regulación del Ejército, modernización y obrerismo), lo que generó un rechazo frontal de la derecha y alentó a la izquierda más radical (Malefaquis 2006, 139-144).



Billete del Consejo Municipal de Herencia (Ciudad Real) emitido en 1937 (Colección PGM)

Los grandes historiadores republicanos, dado la brevedad del régimen, o bien trabajaron en España bajo el franquismo (Ramón Menéndez Pidal), o bien desde el exilio (Claudio Sánchez Albornoz y Américo Castro), pero reaccionaron ante la dejación de la historia que habían hecho muchos de sus colegas intelectuales, tal como reivindicó desde México el poeta León Felipe:

Porqué hemos dejado la historia a los facciosos, si la Historia de España es nuestra... Sí, sí, la noble historia de España es nuestra, la épica también. El Cid, y Don Quijote son nuestros” (Cit. García Cárcel 454).



Portada de la edición de *Don Quijote Libertado* de A. V. Lunacharski (1936)¹²

La memoria franquista, por su parte, construyó sus propios referentes a partir de la victoria. El aparato de propaganda del régimen creó el mito del 18 de julio, día del “alzamiento nacional” e inicio de la “santa cruzada de liberación”, jornada que, convertida en fiesta nacional -incluida una paga extra para la población activa-, renovó el espíritu del 36 entre los combatientes vencedores (Reig Tapia 138-147).

En torno a esa fecha crucial giraron los argumentos de la inevitabilidad de la Guerra Civil, las gestas bélicas como el paso del Estrecho y el Alcázar de Toledo, y la emergencia providencial del héroe Francisco Franco, alabado como “Gran Capitán”, “Generalísimo”, “Caudillo” o “César superlativo”. De ahí que se le erigiesen estatuas ecuestres -siguiendo modelo canónico del emperador Marco Aurelio y de los *condottieros*- , se representase su busto de perfil en sellos, monedas y estampas, y se rebautizasen con su nombre calles, plazas y algunos municipios (El Ferrol, Barbate, etc.). Del mismo modo, las placas fijadas a las iglesias recordando a los mártires muertos en combate, culminaron con la edificación del Valle de los Caídos entre 1940 y 1959.

En tanto acababa la guerra, el régimen miliar tuvo que buscar una solución para la impresión de sellos y otros efectos administrativos (papel de pago, patentes, recibos de contribuciones), hallándola en la Fábrica del Timbre e Imprenta Nacional en Tolosa. Entre las pruebas diseñadas para demostrar a las autoridades que la fábrica estaba preparada para emitir sellos, llegaron a estamparse en 1938 dos enteros postales con la efigie de Cervantes, grabada por el pintor Gregorio Hombrados, que circularon como

¹² *El Quijote libertado* es una obra dramática del ruso Anatoli Vasilievich Lunacharski publicada en Barcelona, en julio de 1963, a cargo de Ediciones Boreal, dentro de su colección "Teatro del Pueblo. Biblioteca Popular del Hogar Proletario". El autor fue designado primer embajador de la URSS en la II República española en 1933. Sin embargo, no llegó a presentar sus credenciales en Madrid, ya que falleció en Menton (Francia) cuando viajaba hacia España. La obra está concebida en clave de la lucha de clases marxista, centrándose en la liberación por parte de Don Quijote de unos presos del Duque, tal como sucedía en el capítulo de la cuerda de galeotes que acabó con el caballero apedreado por sus presos desagradecidos. Sólo que aquí la historia tiene un final feliz cargado de pedagogía comunista. Pues el acto libertador del héroe desata la violencia revolucionaria que tanto idolatraba este bolchevique de la hornada de 1917.

tarjetas postales. Una vez superada la prueba, al escritor alcalaíno le sustituirían los rostros del general Mola y del Generalísimo Franco, cuyo perfil se recorta delante del emblema nacional con el águila y los cuarteles heráldicos.



Enteros postales de 1938 de la Fábrica Nacional del Timbre de Tolosa

También el nuevo calendario franquista se nutrió de un santoral político - onomásticas del Caudillo, Calvo Sotelo, José Antonio-, religioso -Santiago Apóstol, la Inmaculada Concepción y mixto -la fiesta del Pilar pasó a ser también de la Hispanidad-, así como de la reconversión del 1 de Mayo propio del movimiento obrero en la fiesta de San José artesano. Todo ello fue urdido en la trama del “Gran Relato”, una historia oficial de España a medida, donde predomina el discurso identitario que va de la Hispania romana hasta la Cruzada de liberación. (Payne 2008)



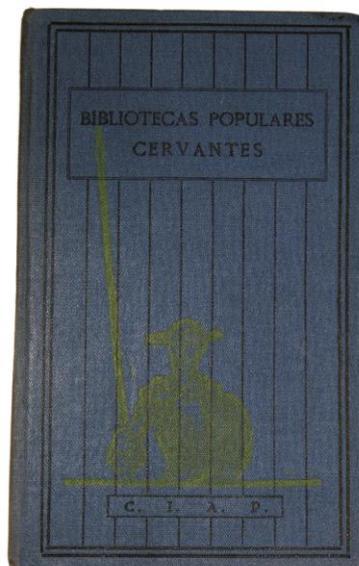
Homenaje de los “países hermanos” de América a Cervantes y al *Quijote* Con motivo de la Fiesta de la Hispanidad. (Colección PGM)

Esta apropiación de la identidad nacional, en cuyo saco roto se metió al *Quijote*, resulta paradójica con la primigenia fragua imaginaria de la nación como sujeto histórico. Puesto que fue en el Siglo de Oro cuando surgió una conciencia nacional de España que, más allá del concepto geográfico, atribuye a la monarquía unas funciones que acabarán recayendo en el país. La identidad colectiva de la España áurea se sustentaba en tres pilares: uno político, el de la monarquía común, cuya cabeza eran los reinos peninsulares y sus extremidades el resto de los territorios; otro religioso, basado en la unidad confesional; y un tercero relacionado con la prevalencia de la lengua castellana sobre las demás lenguas del Imperio (Álvarez Junco 2008, pp. 181-200). En suma, desde la literatura política hasta el drama histórico en el teatro, se defiende la pertenencia de los súbditos a un colectivo llamado “España” o “Monarquía española”. (García Martín 2013)

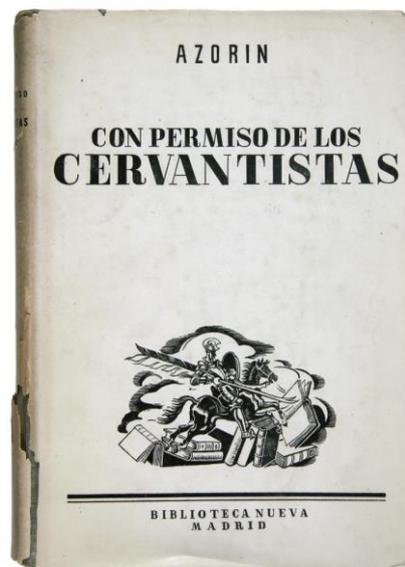
Por tanto, es necesaria una historia crítica que deconstruya las sucesivas memorias históricas de España. Los derechos históricos y los mitos fundacionales. La defensa a ultranza de los fueros en el nacionalismo vasco y el discurso del victimismo en el catalán. El conflicto ideológico de las dos Españas y aún de la tercera como es la del desengaño. Los personajes y los procesos que fraguaron la unidad nacional, el Imperio y la conquista de América. Los tópicos de leyenda negra y la fascinación que produjo la cultura de la España del Siglo de Oro. Memorias, en fin, que buscan la identidad perdida y la autoestima nacional, como concluye Ricardo García Cárcel:

Ciertamente, el realismo se impone al final sobre los sueños alternativos. Al término de su vida -y de la novela de Cervantes- Don Quijote abandona sus sueños y maldice las novelas de caballerías que le han hecho soñar y creerse don Quijote cuando sólo es Alonso Quijano, eso sí, “el bueno”, “a quien mis costumbres me dieron renombre de bueno”. Lo que parece contar, en definitiva, para Don Quijote es la autoestima. Si *El Quijote* es el largo viaje de un hidalgo en busca de su autoestima perdida, las muchas memorias construidas de la historia de España, con sus correspondientes relatos, parten de la misma búsqueda de la identidad oscura o perdida, de la necesidad ansiosa de autoestima nacional¹³.

¹³ García Cárcel, *op. cit.*, p. 650. Este autor piensa que detrás de este monopolio actual de la “memoria histórica” están los nacionalismos sin Estado, los cuales recrean y falsifican mitos *ad hoc* para fabricar derechos históricos, para urdir identidades primigenias con las que oponerse al Estado común. Al tiempo, nos demuestra que la memoria no es singular, sino plural y oscilante, por lo que el historiador debe separar la realidad histórica de los mitos.



Bibliotecas Populares Cervantes, 1928
(Colección PGM)



Azorín: *Con permiso de los cervantistas*, 1948
(Colección PGM)

5. *El Quijote* en nuestro panorama cultural.

Por último, haré un breve apunte referido a la presencia de los clásicos en las literaturas nacionales europeas, así como a mi propia experiencia como profesor universitario.

En relación al empleo de los autores más señeros en enseñanza primaria y secundaria tenemos un indicador gráfico en los mapas de los países miembros de la Unión Europea dibujados con fines de propaganda escolar¹⁴.

En el de España, destacan, entre otros pictogramas tópicos, las figuras de Don Quijote y Sancho Panza, aunque su lectura -salvo excepciones personales- casi haya desaparecido de la escuela. En el de Francia, las de Molière, La Fontaine, Victor Hugo y Dumas, puesto que los mosqueteros y en particular D'Artagnan, junto a *Le petit prince* de Saint Exupéry, siguen siendo muy populares entre los pequeños y se siguen leyendo en los liceos.

En el de Italia, el busto de Dante evoca el aprendizaje del idioma más puro, como fue el *dolce stil nuovo* toscano.

En el de Inglaterra, sucede lo mismo con Shakespeare, cuyos dramas son objeto de concursos recitativos.

Y en de Alemania, aparece Goethe como el escritor de referencia, pero también han dejado su impronta Lutero y otros autores de talla menor. Los clásicos, pues, entre ellos *El Quijote*, forman parte de la propaganda cultural de los países más señeros de Europa.

En lo que atañe a mi docencia en la enseñanza superior, a la altura del curso 1996-1997 impartí por primera vez la asignatura titulada "La España del Siglo de Oro (El tiempo del *Quijote*)" en la Universidad Autónoma de Madrid. Esta materia, diseñada *ex profeso* por mí, en la que se podían matricular no sólo alumnos de Historia sino de cualquiera otra especialidad, tuvo un éxito inusitado durante doce años. No obstante, el principal escollo que me encontré es que ninguno de los estudiantes españoles que tuve habían leído *El Quijote*, ni en la escuela, ni en instituto ni en su casa. Por el contrario, lo habían hecho algunos alumnos norteamericanos, latinoamericanos y, excepcionalmente,

¹⁴ Véanse los mapas para niños de la Unión Europea en www.europa.eu

unos *Erasmus* franceses. La obra cervantina, pues, gozaba de mejor salud entre hispanistas extranjeros que nacionales.

Ahora, pasados los fastos centenarios del 2005 y entrado en vigor el nuevo plan de estudios llamado de Bolonia, estoy convencido de que muy pocos universitarios y españoles en general leerán *El Quijote*. Pero además, aunque se lo propusiesen, dada la caída en picado de los niveles de cultura general y el desprecio social por las Humanidades, no lo entenderían, se cansarían de consultar las notas a pie de página - ¿qué significan las palabras “adarga”, “astillero”, “rocín”, “duelos y quebrantos”, “alcabalero”? y desistirían de proseguir su lectura.

Acabarán, como otros tantos ciudadanos, por hacerse esa promesa manida que tanto he escuchado a lo largo de mi carrera: “Dejo la lectura del *Quijote* para las vacaciones. ¡De este verano no pasa!”. Pero pasará. Ya lo creo que pasará. Todo pasa. Todo. No en balde ahora que me vienen a la mente las palabras que Miguel de Cervantes puso en boca de una hospitalaria en *El coloquio de los perros*:

Pero esto ya pasó, y todas las cosas se pasan: las memorias se acaban, las vidas no vuelven, las lenguas se cansan, los sucesos nuevos hacen olvidar los pasados”.

156

Miguel de Cervantes Saavedra Comisario
 del Rey mi Sr. de q. yo he venido a esta
 villa a sacar quatro mil @ de Ayte.
 Para servicio de su M^{te} como consta en
 los Decretos y cõpion q. tiene presentados
 y por q. para poderlas Juntar con la brevedad
 q. su M^{te} cõpide no lo puede fazer por no
 tener noticia de quien las tiene. y para evitar
 la quexa q. se suelen hacer de sacar
 mas cantidad al poble q. al trueco. Pido q. se
 abien xam servidos de fazer un repartimiento
 de la cantidad q. se le puede dar el qual se cumpliere
 luego q. dixeran aqui un alguacil suyo
 para q. loerbe aforilla y pasara adelante
 a cumplir en otros lugares la cantidad q. faltare
 y con q. se escusaran los agravios q. con modo
 tiene se suelen hacer. En fecha a 12 de
 febr^o 1599

Miguel de Cervantes
 Saavedra

Autógrafo de Cervantes cuando era recaudador de impuestos (Cedido por gentileza del archivero José M^a Carmona para el cartel de la exposición de 2005)

Obras citadas

- Alfaro Torres, Paloma , y Sandra Sánchez García. “La lectura obligatoria del Quijote en las escuelas. Análisis de las ediciones escolares”. En *Actas del I Congreso Nacional de Reflexión Pedagógica: Don Quijote en el aula*, celebrado los días 6-9 de abril de 2005 en la Escuela Universitaria de Magisterio de Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha. Coordinadores Ángel G. Cano Vela y Juan José Pastor Comín, 2005.
- Álvarez Junco, J. “Memoria e identidades nacionales”. En Justo Beramendi y María Jesús Baz eds. *Identidades y memoria imaginada*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008. 181-200.
- Arrarás, Joaquín, Ciriaco, Pérez Bustamante Ciriaco y Carlos Sáenz de Tejada. *Historia de la Cruzada Española*. Madrid: Ediciones Españolas, 1939-1944. 8 vols.
- Bandelli Rubio, A. M. *El Quijote en la Escuela*. 2004. <http://www.uned.es/manesvirtual/ExpoTema/MontajeQuijote/quijotes01.html>.
- Bandelli Rubio, A. M. “Don Quijote, un gran profesor”. En *Aula de El Mundo*, 7 de febrero, 2005. <http://aula.elmundo.es/aula/noticia.php/2005/02/07/aula1107541111.html>
- Felipe, León. *Nueva antología rota*. México: Finisterre, 1974.
- Fernández de Córdoba y Calleja, Enrique. *Saturnino Calleja y su Editorial. Los Cuentos de Calleja y mucho más*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.
- Fernández Olalde, O. y F. González Moreno. *El Quijote de las luces*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- García Cárcel, Ricardo. *La herencia del pasado. Las memorias históricas de España*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011.
- García Martín, Pedro. José M^a Díez Borque pról. *La peñola y el acero. La idea de Cruzada en la España del Siglo de Oro*. Sevilla: S&C Editores, 2004.
- . Andrés Trapiello pról. *Álbum del Quijote. Iconos cervantinos en el cuarto centenario de su impresión*. Sevilla: S&C Editores, 2004.
- , coord. *El Quijote en la cultura popular. Las imágenes pobres y los cinco sentidos*. Catálogo de la exposición en la Casa de las Conchas de Salamanca, celebrada el 15 de abril al 2 de mayo de 2005. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2005.
- . “Los dos espíritus de noble fin. Armas y letras en la época del *Quijote*”. En Catálogo de la exposición *Vida, literatura e “imaginario” en la España del Quijote. Armas y letras*, celebrada en Centro Cultural Palacio de la Audiencia de Soria, del 21 de octubre al 22 de noviembre de 2005, y en el Centro Cultural de la Diputación Provincial de Palencia, del 22 de diciembre de 2005 al 30 de enero de 2006. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005. 45-58.
- . “Las hazañas de un cruzado rural”. En Catálogo de la exposición *Don Quijote. Una nueva mirada*, celebrada en el Museo Casa Zavala de Cuenca de junio a agosto de 2005. Cuenca: Gráficas Martín y Mapa, S. L., Empresa Pública “Don Quijote de la Mancha, 2005.
- . Carlos Martínez Shaw, José María Ridao, Soha Abboud-Hagggar y Jacobo Israel Garzón pról. *Historia visual de las Cruzadas modernas. De la Jerusalén liberada a la guerra global*. Colección “Papeles del tiempo” n^o 18. Madrid: A. Machado Libros, 2010.

- Garcidueñas, José Rojas. *Presencias de Don Quijote en las artes de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.
- Layna Ranz, Francisco. *La eficacia del fracaso. Representaciones culturales en la Segunda Parte del Quijote*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2005.
- Lezra, Jacques. "Filología y Falange." En Georgina Dopico y Francisco Layna eds. *USA Cervantes. Treinta y nueve cervantistas de la academia norteamericana*. Madrid: Polifemo, 2009. 761-797.
- López Bausela, José Ramón. "Las lecciones ocasionales. Una estrategia metodológica al servicio de la escuela primaria en el Nuevo Estado". En *Cabás 9 (año)*: 39-52. [http:// revista.muesca.es](http://revista.muesca.es).
- Lucía Megías, José Manuel y Emilio José Sales Dasí. *Libros de caballerías castellanos. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2008.
- Llamazares, Julio. *Escenas de cine mudo*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- Mainer, José Carlos. *Falange y literatura*. Barcelona: RBA Libros, 2013.
- Malefaquis, Edward, dir. *La guerra civil española*. Madrid: Taurus, 2006.
- Marchamalo, Jesús. Antonio Santos ilustr. *Retrato de Baroja con abrigo*. Madrid: Nórdicalibros, 2013.
- Marsé, Juan. Rodríguez Fischer, Ana y Marcelino Jiménez León eds. *Si te dicen que caí*. Madrid: Cátedra, 2010. 2 vols.
- Montilla, F.. *Selección de libros escolares de lectura*. Madrid: CSIC, Instituto San José de Calasanz, 1954.
- Pascual, Pedro. "El 98 de Don Quijote". *Actas VIII. Actas Cervantistas*, 143-158. http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_VIII/cl_VIII_13.
- Payne, Stanley G. *España. Una historia única*. Madrid: Temas de Hoy, 2008.
- Reig Tapia, Alberto. *Franco. El César superlativo*. Madrid: Tecnos, 2005.
- . *La Cruzada de 1936. Mito y memoria*. Madrid: Alianza, 2006.
- Rey Soto, Antonio. *El diálogo de los paladines*. Madrid: Compañía General de Artes Gráficas, 1931.
- Riquer y Morera, Martín. *Aproximación al Quijote*. Barcelona: Teide, 1967.
- Rodríguez Puértolas, Julio. *Historia de la literatura fascista española*. Madrid: Akal, 2008.
- Rojas, Carlos. *¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte! Salamanca, 1936. Unamuno y Millán Astray frente a frente*. Barcelona: Planeta, 1995.
- Sotomayor Sáez. "Los prólogos en las ediciones del *Quijote* para niños y jóvenes". En *OCNOS 2* (2006): 39-61.
- Southworth, Herbert R. *El mito de la Cruzada de Franco. Crítica bibliográfica*. París: Ruedo Ibérico, 1961.
- Thomas, Hugh. *La guerra civil española*. París: Éditions Ruedo Ibérico, 1961.
- Trapiello, Andrés. *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*. Madrid: Destino, 2010.
- Varela Olea, M^a Ángeles. "Don Quijote como mitologema nacional en la generación de posguerra". *La dialéctica de Sofía*. 9/11/2013. <http://www.academiaeditorial.com/web/category/la-dialectica-de-sofia/>
- Vincenti, Eduardo. *El libro de las escuelas*. Madrid: Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1905.

La resistencia posible

*Censura y movimiento editorial
en el tardofranquismo (1962-1978)*



FERNANDO LARRAZ (ED.)

EDICIONES TREA

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 les imponen. La capacidad de acceso a las fuentes de capital simbólico y económico de una autoría depende, 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 la 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 promocióne 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 los 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 porque 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 fue un factor al 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 la 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 reinscripción 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 pláacet 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 padecemos 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 hermanas* (1974) y *Novelas ejemplares de Cíbola* (1975), además de obras teatrales y ensayísticas (*Comedia 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 le 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 abriéndose 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, mientras 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 como 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 manifiestamente 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 máquetin en el que interesa a ambas partes reseñar que toda hostilidad pasada, todo oprobio y castigo han quedado superados.

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 comuniqués 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 comuniqués 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 Bankuniión, 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 le 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 el 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 de la producción cultural había sido la meta del régimen, meta 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.

- GIL PECHARROMÁN, J. (2008): *Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1975)*, Madrid: Temas de Hoy.
- LARRAZ, F. (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón: Trea.
- (coord.) (2016): Dossier monográfico «Editores españoles en Argentina (1938-1955)», en *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 7 (junio).
- MALGAT, G. (2010): «La Librería Española y la Librería Hispanoamericana: dos puertos de libertad de la literatura española», en F. Martínez, J. Canal y E. Lemus (eds.): *París, ciudad de acogida. El exilio español durante los siglos XIX y XX*, Madrid: Marcial Pons, pp. 369-386.
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (2001): *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Madrid: Marcial Pons.
- (2015): *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid: Marcial Pons.
- MARTÍNEZ RUS, A. (2004): «Antonio Soriano, una apuesta por la cultura y la democracia: la Librairie espagnole de París», en *Cuadernos de Cultura Escrita*, núm. 3-4, pp. 327-348.
- MORET, X. (2002): *Tiempo de editores: historia de la edición en España (1939-1975)*, Barcelona: Destino.
- ROJAS CLAROS, F. (2013): *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España, 1962-1973*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- (2016): «La difusión del marxismo durante el franquismo: el caso de Artiach Editorial (1969-1974)», en *Revista Historia Autónoma*, núm. 9, pp. 147-170.
- VILA-SANJUÁN, S. (2003): *Pisando página. Autores y editores en la España democrática*, Barcelona: Destino.
- VILLANUEVA TOLEDO, M.^a J., J. L. LA TORRE MERINO y R. MUÑOZ GONZALO (1996): «El Gabinete de Enlace: una oficina de información y control al servicio del Estado», en *II Encuentro de Investigadores del Franquismo*, Alicante, vol. 1, pp. 7-13.

Importación, venta y consumo de libros ilegales durante el franquismo

JORDI CORNELLA-DETRELL
University of Glasgow

OBJETIVOS Y MARCO TEÓRICO

Este capítulo aborda la importación, distribución, venta y consumo de libros ilegales durante la dictadura franquista. El objetivo es demostrar que este fenómeno tuvo un papel clave en el desarrollo de la cultura de posguerra. Muchos estudios han evidenciado que las prácticas represoras del Estado resultaron en la prohibición o mutilación de miles de obras.¹ Sin embargo, como en cualquier contexto de represión intensa y continuada, no tardaron en desarrollarse estrategias de resistencia para evitar las imposiciones del régimen. De hecho, los intentos de contrarrestar las políticas represivas de la dictadura en materia cultural fueron más efectivos y complejos de lo que se ha tendido a creer.

La primera parte de este artículo se centrará en los años cuarenta y cincuenta, décadas dominadas por el libro clandestino procedente de Latinoamérica. A causa de la rigidez del régimen en lo que respecta a la circulación de obras impresas, durante este periodo los materiales importados y vendidos bajo cuerda no eran mayoritariamente de tema político, sino traducciones u obras literarias de autores exiliados. Documentos inéditos encontrados en el Archivo General de la Administración revelan que los primeros intentos de venta a gran escala de libros ilegales datan de mediados de los años cuarenta. El desembarco de obras prohibidas durante el periodo autárquico, propiciado entre otros por Joaquín de Oteyza, llevó a varios editores a fines al régimen a denunciar la presencia de materiales no autorizados en las librerías de Barcelona y Madrid.

La segunda parte se centra en los años sesenta y setenta, cuando el libro ilegal se diversifica y se convierte en signo de distinción para las librerías y símbolo de identidad para la juventud universitaria. En este nuevo contexto el mercado editorial lati-

¹ Véase, por ejemplo, la bibliografía de José Andrés de Blas (2006).

noamericano continúa teniendo una presencia importante, pero la politización de la década de los sesenta, reflejada en iniciativas como Ruedo Ibérico, Ebro, Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín o Editorial Progreso, conlleva que el libro clandestino pase a identificarse con el libro de tema político. En esta segunda parte se argumenta que, a partir de mediados de los sesenta, las obras ilegales se podían encontrar en la mayoría de capitales de provincia. Con el objetivo de resaltar la importancia del sector del libro no regulado durante el tardofranquismo, se recurrirá a la teoría del consumo como práctica social y a los estudios sobre la resistencia en la vida cotidiana.

Las prácticas represoras del régimen tuvieron sin duda un impacto muy nocivo, pero la ingente documentación producida por los censores no debería ocultar la existencia de un mercado negro del libro vibrante y dinámico. Los historiadores del libro, del mundo editorial y de la literatura lógicamente han tendido a privilegiar en sus análisis los procesos de control y dominación del Estado, hecho que ha llevado a descuidar la importancia del libro como objeto de resistencia que permitía desarrollar valores éticos, sociales, políticos y estéticos al margen de la cultura oficial. La gran mayoría de libros clandestinos provenían de Francia y Latinoamérica, y por lo tanto se encontraban al margen del sistema de producción editorial peninsular. Sin embargo, pronto se convirtieron en una pieza clave del sistema de importación, distribución y venta de materiales impresos, sectores a los que se ha dado poca importancia. Uno de los objetivos de este trabajo es precisamente reivindicar la necesidad de estudiar los canales de comercialización del libro en el contexto de la historia de la edición. También se pretende desarrollar un método que ayude a detectar qué libros se introdujeron de manera ilegal en la península. Cabe subrayar que, debido a la dificultad de estudiar el tema tratado —por razones obvias, ni importadores ni vendedores podían llevar un registro de sus actividades—, es urgente que se lleven a cabo estudios locales para hallar testimonios e identificar puntos de venta.

En resumen, el propósito de este artículo es estudiar el mercado del libro peninsular desde una perspectiva que pretende lo siguiente: a) desarrollar nuevas metodologías para profundizar en la relación entre los lectores y el sector editorial; b) poner de relieve la influencia del sector editorial latinoamericano en la cultura de posguerra; c) destacar la importancia de estudiar no solo la producción de libros y las empresas editoriales, sino también los canales de distribución y venta; d) ir más allá del mercado legal y los discursos oficiales, insuficientes a la hora de estudiar el sector del libro de posguerra en toda su complejidad y, finalmente, e) reflexionar sobre los problemas históricos, metodológicos y teóricos a los que deberán enfrentarse los investigadores que quieran ir más allá del paradigma vigente.

EL CONTRABANDO DE LIBROS DURANTE EL PERIODO AUTÁRQUICO

El tráfico organizado de libros ilegales empezó recién terminada la contienda, cuando varios libreros y editores peninsulares gestionaron acuerdos de colaboración con sus contactos en Latinoamérica. Enrique Canito, propietario de la librería Insula en Madrid, por ejemplo, llegó a un acuerdo con Julián Calvo (Fondo de Cultura Económica), y Juan Guerrero Ruiz (Editorial Hispánica) inició contactos con Calvo y Guillermo de Torre (Losada) (Naharro-Calderón, 1994: 382-403). Las obras no autorizadas llegaban en valija diplomática, escondidas en barcos como el *Juan Sebastián Elcano* o en envíos donde se falseaban los títulos que aparecían en las facturas. Como resultado de este contrabando de publicaciones, el editor Manuel Aguilar emprendió una campaña de protesta para denunciar la posición de desventaja en la que se encontraban los editores que respetaban la legalidad. Entre finales de 1947 y principios de 1948, Aguilar remitió varias cartas al director general de Propaganda pidiendo permiso para publicar varias traducciones: *La chuchita de Dios* y *El predicador viajero* de Erskine Caldwell, *Un viaje a Purilia* de Elmer Rice, *Sherwood Anderson y yo* de Sherwood Anderson, *El secreto de la señorita Spragg* y *Hoy aquí, mañana allí* de Louis Bromfield, *Aire libre* de Sinclair Lewis y *Los juicios de Zirn Dorf* y *Bula Matari* de Jakob Wassermann.² Todas las instancias de Aguilar se adaptan a dos modelos, solo cambian la fecha y los detalles del libro:

- 1) Que habiéndole sido denegado con fecha 9 de enero de 1948 la autorización para poder publicar la obra *El predicador viajero* de Erskine Caldwell y dándose el caso de que la edición argentina de la misma está circulando desde hace mucho tiempo y libremente en España, suplica V.E. le sea concedida la oportuna autorización anteriormente solicitada, a fin de que el que suscribe no quede en pie de inferioridad con respecto a editores extranjeros en lengua castellana y puesto que, al parecer, se han modificado las circunstancias que concurrieron para la denegación.
- 2) El que suscribe Manuel Aguilar Muñoz, con domicilio en Madrid, calle Juan Bravo, número 38, solicita la autorización que exige la Orden de 29 de abril de 1938, y disposiciones complementarias para la edición del libro cuyas características se indican y cuya edición argentina circula hace tiempo en las librerías de España.

² Todos los expedientes se encuentran en la caja 21/8128 (Archivo General de la Administración). Los números de expediente son, respectivamente, 5710, 5711, 5708, 5713, 5705, 5716, 5712 y 5709.

La importancia documental de estas cartas es evidente: en primer lugar, prueban que en una fecha tan temprana como 1947 ya existía un mercado ilegal de libros paralelo al oficial; en segundo lugar, demuestran que las autoridades tenían conocimiento del contrabando de obras. El método utilizado en el presente artículo para determinar si cierto libro circuló de contrabando es heterodoxo, pero proporciona datos fiables. El primer paso es comprobar si existe una ficha de la obra en el Archivo General de la Administración. Si la ficha no aparece o la petición fue rechazada, hay que comprobar si el libro se encuentra en la Biblioteca Nacional. En caso de que no esté disponible, el último recurso es acudir a las librerías de lance: si la edición latinoamericana puede encontrarse fácilmente, entonces lo más probable es que se vendiera de tapadillo. Este sistema ha permitido detectar varias novelas de James Baldwin que circularon sin permiso en los años sesenta (Cornellà-Detrell, 2015). Aplicando este método a las traducciones de Aguilar, los resultados son los siguientes:

- Erskine Caldwell, *La chacrita de Dios* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1943): no disponible en la BN. En Iberlibro se encuentra un ejemplar en Madrid y otro en Valencia (consulta: 24-10-2016).
- Sherwood Anderson, *Sherwood Anderson y yo* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1943): no disponible en la BN. Un ejemplar en Madrid y otro en El Ferrol (Iberlibro, consulta: 24-10-2016).
- Jakob Wassermann, *Los judíos de Zirndorf* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1943): no disponible en la BN. Dos ejemplares en Barcelona, dos en Madrid y uno en Valencia (Iberlibro, consulta: 24-10-2016).
- Erskine Caldwell, *El predicador viajero* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1944): no disponible en la BN. Un ejemplar en Barcelona, uno en Madrid y otro en Mora (Iberlibro, consulta: 24-10-2016).
- D. H. Lawrence, *El arco iris* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1944): no disponible en la BN. Tres ejemplares en Madrid y dos en Barcelona (Iberlibro, consulta: 24-10-2016).
- Louis Bromfield, *Hoy aquí, mañana allí* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1945): no disponible en la BN. Dos ejemplares en Madrid, uno en Segovia, Uruña y Bilbao (Iberlibro, consulta: 14-11-2016).
- Sinclair Lewis, *Aire libre* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1947): disponible en la BN, pero solo en la versión posterior de Editorial Lara (Barcelona, 1947). Cuatro ejemplares de Santiago Rueda en Madrid, dos en Bilbao, uno en Barcelona, Vic, León, Uruña y Valencia (Iberlibro, consulta: 24-10-2016).
- Louis Bromfield, *El secreto de la señorita Spragg* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1944): disponible en la BN, pero solo en la versión posterior de La Nave (Madrid, 1949). Cinco ejemplares de Santiago Rueda en Madrid y uno

- en Valencia; un ejemplar de Editorial Ayacucho (Buenos Aires, 1945) en Barakaldo (Iberlibro, consulta: 24-10-2016).³
- Elmer Rice, *Un viaje a Purita* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1946): disponible en la BN. Dos ejemplares en Madrid, uno en León y otro en Málaga (Iberlibro, consulta: 24-10-2016).
- Jakob Wassermann, *Bula Mutari* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1944): disponible en la BN. Dos ejemplares en Madrid, uno en Barcelona, Málaga, Vigo, Salamanca, Vic, Santander y Talavera de la Reina (Iberlibro, consulta: 24-10-2016).

Los resultados son coherentes: a pesar de haber sido publicados hace más de setenta años, todavía es posible localizar en la península ejemplares editados en Argentina de los libros citados. Esto solo puede indicar que un número indeterminado de copias circuló clandestinamente —un número lo suficientemente alto como para que algunas terminaran en librerías de lance varias décadas después—. Cabe añadir que en los últimos cuatro casos las quejas de Aguilar surtieron efecto y se permitió la importación o edición legal del texto.

Una vez establecido que los libros aludidos circularon clandestinamente, es necesario preguntarse cuáles eran los canales de entrada y quiénes fueron los responsables. Dar respuesta a esta pregunta no es fácil, pero existen datos para conjeturar qué quizás fue Joaquín de Oteyza, quien a finales de los años veinte representaba a varias editoriales españolas en Latinoamérica (Mangada y Pol, 1996: 109). Después de la guerra y ante la desolación del sector editorial peninsular, Oteyza decidió convertirse en representante exclusivo de varias casas argentinas, entre las cuales estaban Poseidón, Kraft, Atlántida, Jacobo Peuser y Viau. En 1944 comunicó a todos los editores argentinos que había decidido crear un depósito de libros en España. La respuesta fue muy positiva y se organizó un envío de 24 000 paquetes, en total más de 100 toneladas de materiales impresos (Mangada y Pol, 1996: 186). Este depósito, situado en el número 13 de la calle Alcántara (Madrid), fue precintado por la policía pocos meses después de entrar en funcionamiento debido a que se había descubierto que era un punto de entrada de libros prohibidos (Mangada y Pol, 1996: 192).

Este artículo se centra en la distribución de libros importados ilegalmente, pero merece la pena destacar que existieron otros métodos de reproducción y lectura de libros clandestinos. José María Valverde, por ejemplo, copió a mano varios

³ En este caso, además, el editor aduce que el libro circula en versión española y sin haber pasado por censura bajo el título *El secreto de miss Annie Spragg*. Ante tal hecho reclama que, debido a los perjuicios económicos que le han sido ocasionados, le sea concedida la autorización. Como ha sido imposible encontrar un libro con este título, suponemos que el editor debía referirse a *El secreto de la señorita Spragg* (Buenos Aires: Santiago Rueda, 1944).

libros de difícil acceso (Amat, 2010: 26-27), entre los cuales estaban *Las Nubes* de Luis Cernuda y *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández. Vale la pena añadir que, ante la dificultad de conseguir un ejemplar del poemario de Hernández, Alfonso Costafreda decidió memorizarlo (Oliart, 1998: 261). Naturalmente, también se imprimieron algunos libros con pie de imprenta falso, aunque los ejemplos no parecen muchos,⁴ porque era costoso, arriesgado y difícil desde un punto de vista logístico; era más eficiente y seguro importarlo de contrabando. Entre las excepciones cabe destacar *La colmena* de Camilo José Cela, que contrariamente a lo que se cree se imprimió en España (Morán, 2014: 335); el poemario *Pueblo cautivo* de Eugenio de Nora (1946) y las memorias de Miguel Maura *Así cayó Alfonso XII* (Ariel, 1962). Pep Calsamiglia y Alexandre Argullós, gerentes de Ariel, intentaron repetir la operación con la *Historia de España* de Pierre Vilar, pero esta vez la policía, posiblemente informada por un trabajador de la casa, confiscó y destruyó la tirada antes de que llegara al público. Calsamiglia y Argullós fueron acusados de distribuir propaganda ilegal y se les impuso una multa (Borrás, 2003: 365). La editorial Nova Terra también imprimió por lo menos dos libros con pie de imprenta falso, uno dedicado a la huelga de la empresa Bandas de Laminación de Etxeberri, la más larga del franquismo, y otro sobre la huelga de la empresa Blansol de Palau de Plegamans (*Lucha unida, victoria proletaria: Empresa Blansol, 1956-1969* [Milano: Sapere Edizioni, 1972]). La policía registró la sede de la empresa porque se sospechaba que se editaban libros clandestinamente, pero no pudieron encontrar pruebas (Marín y Ramírez, 2004: 121, 182). Este tipo de operaciones se llevaban a cabo con la máxima discreción, y por lo tanto es posible que algunos libros que parece que fueron importados ilegalmente de Latinoamérica fuesen en realidad impresos en España.

LA APARICIÓN DE UN MERCADO DEL LIBRO PARALELO AL OFICIAL EN EL SEGUNDO FRANQUISMO

Tal como afirma Gracia, el segundo franquismo «se va a poblar de escenas con conspiradores oficiales, editoriales marcadas y públicamente disidentes, autores fichados, libros prohibidos pero tolerados, trastiendas de libreros dinámicas y bien surtidas» (2006: 25). Los censores produjeron una cantidad ingente de documentación que, siendo de acceso público y fácilmente consultable, se ha convertido en la fuente principal para estudiar las políticas represivas del régimen en materia cultural. La contrapartida de esta gran cantidad de información es que ha terminado relegado al olvido

⁴ Con la excepción de Cataluña en los años cuarenta, véase Manent y Crexell, 1988. Para la prensa clandestina, tema que no se tratará, véase José Babiano (ed.), *Amorlazada y perseguida: catálogo de prensa clandestina y del exilio*, Madrid: Fundación Primo de Mayo, 2005.

o convirtiendo en anécdota los intentos de eludir o burlar la censura de los miles de individuos anónimos que participaron en la distribución, venta y lectura de materiales clandestinos. Afirmar que grandes cantidades de libros fueron introducidos subrepticiamente en el país no pone en duda el alcance y la intensidad de la represión estatal. Bien al contrario: demuestra que la cultura oficial era del todo insuficiente, ya que los lectores inquietos no tenían más remedio que buscar canales alternativos para acceder a las fuentes de conocimiento que les estaban prohibidas.

Es fácil encontrar testimonios del tráfico a pequeña escala a través de la frontera, pero para encontrar libros prohibidos no hacía falta viajar a Francia o Andorra, porque a partir de mediados de los años sesenta ya circulaban por las grandes ciudades del país y muchas capitales de provincia. La posesión y lectura de estos materiales es parte de la memoria colectiva de toda una generación, y por eso es un tema frecuente en textos de carácter biográfico. Juan Goytisolo, por ejemplo, explica en *Coto vedado* lo siguiente:

[Un amigo] Me facilitó la entrada a la trastienda de publicaciones prohibidas de dos o tres librerías. Allí, temblando de excitación, mi amigo y yo habíamos escudriñado los anaquelos y rimeros en donde se alineaban o amontonaban aquellas, deslumbrados por la increíble pletora de autores y títulos que conocíamos solo de oídas y cuya asimilación presentíamos no obstante indispensable a nuestra correcta formación intelectual: Proust, Kafka, Malraux, Gide, Camus, Sartre (1985: 19).

Que las palabras de Goytisolo no son una exageración lo confirma Antonio Rabinad en sus memorias, donde recuerda lo que sigue:

Tal como me había prometido, [Goytisolo] me enseñó sus libros, una gran estantería en su cuarto de trabajo de lado a lado de un muro, y allí estaban todos los prohibidos, sin faltar uno, libros de Sudamericana, Emecé, Santiago Rueda, etcétera, que no dejaban entrar en España y se vendían bajo mano (2000: 403).

Goytisolo precisamente reunió el dinero para autoexiliarse en París gracias a «la venta de aquellas ediciones argentinas de autores franceses, que al estar prohibidos por la censura hallaron rápido comprador» (Dalmat, 1999: 272). Goytisolo y Rabinad describen sus encuentros con libros prohibidos como una experiencia excitante y liberadora. El segundo, por ejemplo, confiesa que «estoy enfermo [...], desde mi niñez, leyendo a Camus, Sartre y Hemingway en ediciones sudamericanas prohibidas» (2000: 241). De manera similar, Antonio Martínez Sarrión aduce que «lo que más me acicateaba con el sabor de lo vedado eran las ediciones americanas de poetas en castellano cuya difusión aquí era imposible a causa de su belicosidad antifranquista»

(1996: 184). Los libros clandestinos devinieron poderosos significantes sociales que conferían capital cultural al poseedor, eran un objeto codiciado que transgredía la legalidad vigente y, por lo tanto, intensificaba la experiencia vital del lector a la vez que certificaba su actitud disidente. La posesión de lo prohibido iba acompañada de una sensación de riesgo, lo que aumentaba el goce del objeto y la sensación de autonomía y compromiso personal. Según el periodista Ramón Serrano, en Barcelona:

[Estos materiales] Se vendían en algunas de las grandes librerías, como en la Catalonia, entonces Casa del Libro, en la Francesa, en la Bosch, en Áncora y Delfin, en el bar Cristal-City. En todas ellas había una trastienda, una *cuina* o un *rebast*. [...] Estoy enumerando algunas ventanas. Por ahí lográbamos respirar (1998: 91).

La lista que ofrece Serrano no es ni mucho menos completa (véase Cornellà-De-trell, 2016): cabría añadir la Librería Hispano Americana, Cinc d'Oros, Públia, Argos, varios tenderetes en las atarazanas y el Mercat de Sant Antoni, la librería Porter, la de Rafael Tasis, Iona en Gracia, la Librería Técnica Extranjera de la calle Tuset y el Drugstore del Paseo de Gracia, local muy popular entre la *gauche divine* y la juventud comprometida, donde «en un estante largo y bajo situado en la pared del fondo encontrabas los libros prohibidos editados en México, Buenos Aires o Bogotá» (Ribas, 2011: 21).

Para poder determinar el alcance e impacto del mercado del libro clandestino es necesario emprender estudios centrados en otras ciudades del país. En Madrid, por ejemplo, la situación no podía ser muy diferente, solo hay que recordar establecimientos míticos como Fuentetaja de Jesús Ayuso; Clan, regentada por José Antonio Llardent; la librería Ínsula; algunos tenderetes en el Rastro y la distribuidora Nuevas Estructuras de José Latorre, que tenía un cuarto secreto bien conocido entre los librereros (Pita, 2003: 83). Los testimonios centrados en Madrid son abundantes: Francisco Umbral escribe que «leía yo mucho a Miller en Vallecas, ediciones clandestinas de Losada» (2008: 976). Rafael Chirbes trabajó en la librería La Tarántula (calle Sagasta), donde en un pequeño espacio no más grande que un armario «tampoco faltaban nunca [...] los trópicos de Henry Miller, *El amante de lady Chatterley* de D. H. Lawrence, o la *Justine* del marqués de Sade. A todos esos libros se unía muy pronto *Si te dicen que caí* de Juan Marsé» (Chirbes, 2002). Javier Pradera, quien cursó estudios de derecho en la Complutense, escribió que «quienes estudiamos en la universidad en el cruce de los años cuarenta y cincuenta encontramos en los libros del Fondo, contrabandeados para eludir las prohibiciones de la censura, el acceso a una bibliografía que la dictadura nos negaba» (2010: s.n.).

Por ahora se han localizado puntos de venta en ciudades como Palma de Mallorca (Logos y Médica), Albacete (Popular Libros), Valencia (Librería Jurídica Univer-

sal), Oviedo (Librería Cervantes de Conchita Quirós), Orense, Girona (Les Vòltes), Granada, Sevilla (Librería Antonio Machado de Alfonso Guerra), Castellón (Aros), San Sebastián (Lagun), Pamplona (Andrómeda), Santander (el quiosco Tendillas de Matías Camacho, la librería-galería Sur, la Librería Hispano Argentina de Francisco Pérez González, destacado importador de materiales clandestinos), Córdoba, Vigo (Librouro), Santa Cruz de Tenerife (Librería África), Zaragoza (Pórtico), La Coruña, Zarautz (La Bilbaina en la Plaza Nueva) y Gijón (la Librería Universal fundada por Silverio Cañada en 1967). Tal como afirma Morán:

La singularidad del mercado del libro español de posguerra, la censura, los libros no permitidos o contrabandeados, daban a las librerías un halo especial que se transmitía a los librereros. En general, los librereros de las ciudades de provincias estaban en el secreto del tiempo que se vivía (Morán, 2014: 95).

El escritor mallorquín Miquel López Crespí recuerda que en la Librería Médica los libros prohibidos se almacenaban en la buhardilla, mientras que en Logos se encontraban dentro del coche del propietario, estacionado cerca del local. Esta última estaba especializada en el aprendizaje de lenguas, y los libros clandestinos llegaban mezclados con gramáticas y diccionarios. La biografía del librero vasco Luis María Jiménez de Aberasturi, propietario de Aeso, es uno de los testimonios más completos que existen. Martínez Aldanondo (2008) comenta que los materiales entraban generalmente a través de la frontera con el beneplácito de los aduaneros, que habían sido sobornados. Otra opción eran los envíos postales: los pequeños paquetes sin certificar con frecuencia no eran inspeccionados, cosa que permitía recibir alrededor de diez libros por remesa. Forment (2000), que ha investigado en detalle la importación de libros de Ruedo Ibérico, describe un panorama muy similar. Los grandes importadores, como el exguardia civil Rufino Torres, conseguían introducir centenares de volúmenes en una sola operación gracias a los sobornos, pero también existían importadores a pequeña escala que los recibían por correo, como Sigfrid Blume en Barcelona. Introducir libros de contrabando era una operación costosa que requería una compleja coordinación entre editores, importadores, distribuidores y vendedores. Blume recibía los paquetes con la consiguiente licencia de importación, pero sin que los títulos de la factura coincidiesen con lo que contenían. Ya en el país, las publicaciones pasaban a manos de varios distribuidores que las ofrecían a las librerías. Uno de ellos era Eduardo Beneyto, quien en su distribuidora Viben, situada en la calle Aragón de Barcelona, «tenía un armario con doble fondo y allí iban a parar la *Lolita* de Nabokov, *El diablo* de Giovanni Papini, cualquier título de Moravia...» (Navarro, 2010).

Más allá de las motivaciones ideológicas para vender libros no autorizados —que sin duda existían— este era un negocio lucrativo, ya que sus precios eran lógicamente

más altos (véase Larraz, 2010: 183-185 y Lago Carballo y Gómez Villegas, 2006: 181-182). El citado Rufino Torres, que consiguió introducir miles de volúmenes de Ruedo Ibérico, parece que se movía por motivaciones exclusivamente económicas. El poeta Joan Brossa, miembro de la red de vendedores a domicilio de Joaquim Cebrià, también se ganaba la vida vendiendo libros clandestinos (1999: 115). Uno de sus principales clientes era Antoni Tàpies, quien en sus memorias cita los libros que más le influyeron y le permitieron descubrir que en España imperaban unos valores pictóricos que no tenían nada que ver con el arte contemporáneo. El pintor, cuya biblioteca incluía numerosos libros prohibidos, exclama: «¿Qué bien les fue a los editores de Argentina con nuestra censura!» (2003: 58-59). Un sistema habitual era encargar la venta a estudiantes, quienes podían distribuir las obras entre sus compañeros de la facultad sin levantar sospechas. El futuro historiador Isidre Molas, por ejemplo, transportaba «en una enorme cartera» los libros de contrabando que importaba la distribuidora de Barcelona Iber-Amer (2010: 43).

La importancia del tema tratado recae en el hecho de que demuestra hasta qué punto las prácticas represoras del régimen, lejos de simplemente resultar en la prohibición o mutilación de textos, distorsionaron todos los eslabones de la cadena editorial, desde la producción, distribución y comercialización de libros hasta su lectura. Los estudios centrados en la cultura material argumentan que los individuos otorgan significados simbólicos a los objetos, y que estos permiten articular y comunicar su individualidad: «the key premise is that things embody cultural ideas and that people's identities (and bodies) are shaped as they produce, experience, exchange, and consume those things» (Dietler, 2010: 359). En el contexto del régimen franquista, los libros ilegales se convertían en herramientas para la formación de la identidad personal que proporcionaban oportunidades y experiencias al margen de la cultura sancionada por la dictadura. Leer, discutir, prestar o adquirir libros prohibidos permitía distanciarse del Estado autoritario, ayudaba a articular la insatisfacción personal y a ponerse en contacto con personas de ideas afines. Si tantos intelectuales de la época han sentido la necesidad de describir su relación con el libro clandestino es porque este fue un elemento clave en la formación de las generaciones universitarias de posguerra. En los textos biográficos citados, el capital cultural aparece objetivado en forma de textos ilícitos que, presentados como espacios de transgresión, resistencia y conocimiento, conferían legitimidad cultural, política y social a su dueño.

El régimen producía y regulaba los discursos que justificaban su propia existencia, pero esto no significa que todos los ciudadanos considerasen como propios los valores oficiales. Es importante, por lo tanto, cuestionar los discursos que la dictadura produjo acerca de sí misma, ya que las leyes, instituciones y prácticas represoras del Estado tienden a presentar a los ciudadanos como meras víctimas indefensas y pa-

sivas: «an analysis based exclusively on the public transcript is likely to conclude that subordinate groups endorse the terms of the subordination and are willing, even enthusiastic, partners in that subordination» (Scott, 1990: 4). Los historiadores han tenido en cuenta las estrategias de resistencia, pero solo respecto a la acción directa, formas de oposición más frecuentes pero informales y poco estructuradas han tendido a ser ignoradas.

A medida que avanzaban los sesenta, el consenso en torno al régimen estaba cada vez menos afianzado, particularmente entre los estudiantes universitarios, y por eso en el campo cultural surgieron espacios de libertad no regulados. Hasta cierto punto, esto era tolerado por el poder, a quien interesaba minimizar la conflictividad social. Todo parece indicar que la policía estaba más interesada en vigilar la entrada masiva de libros que en controlar la venta al detalle. Dicho esto, la posesión de libros ilegales podía conllevar multas (Pérez-Bastardas, 2010) o, incluso, violencia física (en la librería Easo de San Sebastián un empleado fue violentamente agredido por la policía; Martínez Aldanondo, 2008). Varios testimonios han confirmado que la policía inspeccionaba librerías de manera regular, pero pocas veces se llegó a encausar a libreros (sin embargo, véase el caso de Joan Ballester, quien fue arrestado y tuvo que pagar una fuerte multa; Surroca, 2007). La represión contra las librerías no ha sido estudiada, y es posible que un análisis más pormenorizado ofreciera datos de interés. Forment (2000: 436), por ejemplo, aduce que en 1972 se puso en marcha una operación policial contra varios establecimientos.

Si hubiese habido una voluntad firme de poner fin a este mercado negro de libros paralelo al oficial hubiese sido fácil descubrir dónde se vendían, pero seguramente este no era el objetivo. En las ciudades pequeñas, es difícil creer que las autoridades no tuvieran conocimiento de lo que se podía encontrar en las librerías locales. Mientras los libreros fueran discretos, reservando sus productos más codiciados a una clientela selecta y bien formada, las autoridades seguramente preferían mirar hacia otro lado. No hay duda de que la discreción era esencial, y mientras se mantuvieran las formas se optaba por tolerar el contrabando para evitar conflictos —al fin y al cabo, simpatizantes y opositores tenían que convivir en los mismos espacios—. La cultura y el sector editorial oficiales, por lo tanto, coexistían con un mercado alternativo, y el caso más claro —y a la vez paradójico— es el de *La prodigiosa aventura del Opus Dei* (Ruedo Ibérico, 1970) de Jesús Ynfante, un auténtico superventas que, a pesar de estar prohibido, se debatía en la prensa (Ruiz Gallardón, 1970: 29).

Las prácticas subversivas y la resistencia a los valores establecidos son intrínsecas a cualquier forma de organización social, y por lo tanto son parte de la vida cotidiana. La voluntad de ir más allá de las limitadas posibilidades para el desarrollo intelectual que ofrecía la dictadura provocó que acciones de bajo riesgo como leer libros no

más altos (véase Larraz, 2010: 183-185 y Lago Carballo y Gómez Villegas, 2006: 181-182). El citado Rufino Torres, que consiguió introducir miles de volúmenes de Ruedo Ibérico, parece que se movía por motivaciones exclusivamente económicas. El poeta Joan Brossa, miembro de la red de vendedores a domicilio de Joaquim Cebrià, también se ganaba la vida vendiendo libros clandestinos (1999: 115). Uno de sus principales clientes era Antoni Tàpies, quien en sus memorias cita los libros que más le influyeron y le permitieron descubrir que en España imperaban unos valores pictóricos que no tenían nada que ver con el arte contemporáneo. El pintor, cuya biblioteca incluía numerosos libros prohibidos, exclama: «¡Qué bien les fue a los editores de Argentina con nuestra censura!» (2003: 58-59). Un sistema habitual era encargar la venta a estudiantes, quienes podían distribuir las obras entre sus compañeros de la facultad sin levantar sospechas. El futuro historiador Isidre Molas, por ejemplo, transportaba «en una enorme cartera» los libros de contrabando que importaba la distribuidora de Barcelona Iber-Amer (2010: 43).

La importancia del tema tratado recae en el hecho de que demuestra hasta qué punto las prácticas represoras del régimen, lejos de simplemente resultar en la prohibición o mutilación de textos, distorsionaron todos los eslabones de la cadena editorial, desde la producción, distribución y comercialización de libros hasta su lectura. Los estudios centrados en la cultura material argumentan que los individuos otorgan significados simbólicos a los objetos, y que estos permiten articular y comunicar su individualidad: «the key premise is that things embody cultural ideas and that people's identities (and bodies) are shaped as they produce, experience, exchange, and consume those things» (Dietler, 2010: 359). En el contexto del régimen franquista, los libros ilegales se convirtieron en herramientas para la formación de la identidad personal que proporcionaban oportunidades y experiencias al margen de la cultura sancionada por la dictadura. Leer, discutir, prestar o adquirir libros prohibidos permitía distanciarse del Estado autoritario, ayudaba a articular la insatisfacción personal y a ponerse en contacto con personas de ideas afines. Si tantos intelectuales de la época han sentido la necesidad de describir su relación con el libro clandestino es porque este fue un elemento clave en la formación de las generaciones universitarias de posguerra. En los textos biográficos citados, el capital cultural aparece objetivado en forma de textos ilícitos que, presentados como espacios de transgresión, resistencia y conocimiento, conferían legitimidad cultural, política y social a su dueño.

El régimen producía y regulaba los discursos que justificaban su propia existencia, pero esto no significa que todos los ciudadanos considerasen como propios los valores oficiales. Es importante, por lo tanto, cuestionar los discursos que la dictadura produjo acerca de sí misma, ya que las leyes, instituciones y prácticas represoras del Estado tienden a presentar a los ciudadanos como meras víctimas indefensas y pa-

sivas: «an analysis based exclusively on the public transcript is likely to conclude that subordinate groups endorse the terms of the subordination and are willing, even enthusiastic, partners in that subordination» (Scott, 1990: 4). Los historiadores han tenido en cuenta las estrategias de resistencia, pero solo respecto a la acción directa, formas de oposición más frecuentes pero informales y poco estructuradas han tendido a ser ignoradas.

A medida que avanzaban los sesenta, el consenso en torno al régimen estaba cada vez menos afianzado, particularmente entre los estudiantes universitarios, y por eso en el campo cultural surgieron espacios de libertad no regulados. Hasta cierto punto, esto era tolerado por el poder, a quien interesaba minimizar la conflictividad social. Todo parece indicar que la policía estaba más interesada en vigilar la entrada masiva de libros que en controlar la venta al detalle. Dicho esto, la posesión de libros ilegales podía conllevar multas (Pérez-Bastardas, 2010) o, incluso, violencia física (en la librería Easo de San Sebastián un empleado fue violentamente agredido por la policía; Martínez Aldanondo, 2008). Varios testimonios han confirmado que la policía inspeccionaba librerías de manera regular, pero pocas veces se llegó a encausar a librereros (sin embargo, véase el caso de Joan Ballester, quien fue arrestado y tuvo que pagar una fuerte multa; Surroca, 2007). La represión contra las librerías no ha sido estudiada, y es posible que un análisis más pormenorizado ofreciera datos de interés. Forment (2000: 436), por ejemplo, aduce que en 1973 se puso en marcha una operación policial contra varios establecimientos.

Si hubiese habido una voluntad firme de poner fin a este mercado negro de libros paralelo al oficial hubiese sido fácil descubrir dónde se vendían, pero seguramente este no era el objetivo. En las ciudades pequeñas, es difícil creer que las autoridades no tuvieran conocimiento de lo que se podía encontrar en las librerías locales. Mientras los libreros fueran discretos, reservando sus productos más codiciados a una clientela selecta y bien formada, las autoridades seguramente preferían mirar hacia otro lado. No hay duda de que la discreción era esencial, y mientras se mantuvieran las formas se optaba por tolerar el contrabando para evitar conflictos —al fin y al cabo, simpatizantes y opositores tenían que convivir en los mismos espacios—. La cultura y el sector editorial oficiales, por lo tanto, coexistían con un mercado alternativo, y el caso más claro —y a la vez paradójico— es el de *La prodigiosa aventura del Opus Dei* (Ruedo Ibérico, 1970) de Jesús Ynfante, un auténtico superventas que, a pesar de estar prohibido, se debatía en la prensa (Ruiz Gallardón, 1970: 29).

Las prácticas subversivas y la resistencia a los valores establecidos son intrínsecas a cualquier forma de organización social, y por lo tanto son parte de la vida cotidiana. La voluntad de ir más allá de las limitadas posibilidades para el desarrollo intelectual que ofrecía la dictadura provocó que acciones de bajo riesgo como leer libros no

autorizados se convirtiesen en una forma viable de ejercer oposición y desarrollar una cultura alternativa. Para las promociones universitarias de los sesenta, era cada vez más difícil aceptar e identificarse con los valores del franquismo, hecho que desembocó en la creación de una cultura contrahegemónica paralela a la oficial. En este contexto, el libro era un objeto de alto valor simbólico que confería legitimidad política, intelectual y cultural y permitía establecer vínculos con personas de ideas afines: «La clandestinidad de aquellos años se refleja en algo que ahora puede parecer pueril: tomar contacto con la gente tras observar qué tipo de libro extracadémico leían o llevaban solapadamente en los bolsillos» (Martí Gómez, 1980: 72).

Para llegar a conclusiones firmes respecto a la importancia e impacto de los libros clandestinos hacen falta más estudios. Por más que pudiera parecer que este tema cuestiona la intensidad de la represión del Estado, la existencia de un sector del libro clandestino debería tenerse más en cuenta en los estudios sobre la censura y la cultura de posguerra en general. A quien incomode tal afirmación debería tener en cuenta que, tal como apunta Medina, «the critical task of the scholar and activist is to resurrect subjugated knowledges —that is, to revive hidden or forgotten bodies of experience and memories—and to help produce resurrections of subjugated knowledges» (2011: 11). Medina defiende la necesidad de identificar omisiones y silencios y replantearse los discursos dominantes para reconstruir las posiciones contrahegemónicas e integrarlas en el discurso histórico. Debería tenerse más presente, por lo tanto, la cultura producida fuera de los canales oficiales e investigar las prácticas y espacios liminales donde la represión del Estado no podía llegar.

Hay una fuerte corriente de opinión que arguye que, puesto que la dictadura no fue derrocada, los logros de la oposición fueron cuando menos limitados. Esta perspectiva no tiene en cuenta que las acciones opositoras, no importa su intensidad o resultado, muestran que hubo segmentos de la población que se resistieron a ser anulados. No hay duda de que la subjetividad y la consciencia de los ciudadanos evolucionaron como resultado de estos actos, que crearon los cimientos para la futura democracia. Esto no quiere decir que se tenga que idealizar la resistencia o minimizar el poder institucional del régimen, que consiguió controlar y dirigir los hábitos de lectura del gran público. Sin embargo, no hay duda de que actos de resistencia de baja intensidad como leer libros prohibidos no eran puramente testimoniales y simbólicos, ya que tuvieron importantes consecuencias a medio y largo plazo: la generación que tomó las riendas del país después del fin del régimen se formó leyéndolos, y por tanto en ellos se encontraba el futuro.

A pesar de la escasez de datos disponibles, existen elementos suficientes para confirmar la existencia de espesas y complejas redes de editores, distribuidores, vendedores, libreros y lectores que, durante más de tres décadas, consiguieron desafiar las imposiciones del régimen para fomentar una cultura alternativa de oposición. Para

concluir, el estudio de un tema aparentemente menor como el de los libros clandestinos permite descubrir qué pasaba en las áreas donde no podía llegar la vigilancia del Estado, y cómo se creaban y mantenían espacios de libertad al margen de los intentos del régimen de controlar y restringir la libertad individual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMAT, J. (2010): *Fons José María Valverde (1942-1946) Fragmentos d'una biografia intel·lectual*, Catarroja/Barcelona: Afers.
- BABIANO, J. (ed.) (2005): *Amordazada y perseguida: catálogo de prensa clandestina y del exilio*, Madrid: Fundación Primero de Mayo.
- BORRAS, R. (2003): *La batalla de Waterloo: memorias de un editor*, Barcelona: Ediciones B.
- BLAS, J. A. de (1999): «El libro y la censura durante el franquismo: un estado de la cuestión y otras consideraciones», en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, núm. 12, pp. 281-301.
- BROSSA, J. (1999): *Brossa x Brossa: records*, Barcelona: La Campana.
- CHIRIBES, R. (2002): «Material de derribo», en *Página Abierta*, núm. 126 (2002), <http://www.pensamientocritico.org/rafchios02.html>.
- CORNELLÀ-DETBELL, J. (2015): «La obra de James Baldwin ante la censura franquista: el contrabando de libros, la conexión latinoamericana y la evolución del sector editorial peninsular», en *Represura. Revista de Historia Contemporánea Española en torno a la Represura y la Censura Aplicadas al Libro*, núm. 1, pp. 32-60.
- (2016): «Barcelona, la ciutat dels llibres prohibits: importació, venda i consum del llibre il·legals durant el franquisme», en *L'Àvenç. Revista d'Història i Cultura*, núm. 416, pp. 40-48.
- DALMAU, M. (1999): *Los Goytisolo*, Barcelona: Anagrama.
- DIETLER, M. (2010): «Consumption», en D. Hicks y M. C. Beaudry (eds.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford: Oxford University Press, pp. 209-228.
- FORMENT, A. (2000): *José Martínez: la epopeya de Rueda Ibérica*, Barcelona: Anagrama.
- GOYTISOLO, J. (1985): *Coto vedado*, Barcelona: Circulo de Lectores.
- GRACIA, J. (2006): *Estado y cultura*, Barcelona: Anagrama.
- LAGO CARBALLO, A. y N. GÓMEZ VILLEGAS (2006): *Un viaje de ida y vuelta. La edición española e iberoamericana (1936-1975)*, Madrid: Siruela.
- LARRAZ, E. (2010): *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)*, Gijón: Trea.
- MANENT, A. y J. CREXELL (1988): *Bibliografía catalana dels anys més difícils (1939-1942)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MANGADA, A. y J. POL (1997): *Libreros y editores, 1920-1980: Jaquín de Olzeta, biografía de un empresario del libro*, Madrid: Paraninfo.
- MARÍN, D. y A. RAMÍREZ (2004): *Editorial Nova Terra 1958-1978: un reflector*, Barcelona: Mediterrània.
- MARTÍ GÓMEZ, J. (1980): *José Reventós: aproximación a un hombre y a su época*, Barcelona: Planeta.
- MARTÍNEZ ALDANONDO, I. (2008): *Memorias de un editor de provincias: testimonio de un cambio*, San Sebastián: Txertoa.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1996): *Una juventud: memorias II*, Madrid: Alianza.

MEDINA, J. (2011): «Toward a Foucauldian Epistemology of Resistance: Counter-Memory, Epistemic Friction, and Guerrilla Pluralism», en *Foucault Studies*, núm. 12, pp. 9-35.

MOLAS, I. (2010): *El meu temps de presó: 1962-1963, trencadis de records*, Barcelona: Edicions 62.

MORÁN, G. (2014): *El cura y los mandarines. Historia no oficial del bosque de los letrados. Cultura y política en España 1962-1996*, Madrid: Akal.

NAHARRO-CALDERÓN, J. M. (1994): *Entre el exilio y el interior: el «entresiglo»* y J. R. Jiménez, Barcelona: Anthropos.

NAVARRO, N. (2010): «Escondia los libros en un armario con doble fondo», en *El Periódico*, 21 noviembre. <http://www.elperiodico.com/es/noticias/opinion/escondia-los-libros-armario-con-doble-fondo-593110>.

OLIART, A. (1998): *Contra el olvido*, Barcelona: Tusquets.

PÉREZ-BASTARDAS, A. (2010): *La Cerdanya. Quadern de notes*, Seu d'Urgell: Salòria.

PITA, R. (2003): «Javier López de Munáin: una vida de librero», en *Revista TK*, núm. 15 (diciembre), pp. 81-90.

PRADERA, J. (2010): «La imprescindible traducción», en VV. AA., *Congreso Internacional del Mundo del Libro. Memoria 7-10 septiembre 2009*, Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

RABINAD, A. (2000): *El hombre indigno: una vida de posguerra*, Barcelona: Alba.

RIBAS, J. (2011): *Los 70 a destajo, Ajoblanco y la libertad*, Barcelona: Destino.

RUIZ-GALLARDÓN, J. M. (1970): «La prodigiosa aventura del Opus Dei», en *ABC*, 29 octubre, p. 29.

SCOTT, J. C. (1990): *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, Yale: Yale University Press.

SERRANO, R. (1988): «La primera noche que entré al Jamboree», en A. Espada (ed.): *Dietario de posguerra*, Barcelona: Anagrama.

SURROCA I TALLAFERRÓ, R. (2007): *Juan Ballester i Canals (1913-1980)*, Barcelona: Òmnium Cultural.

TÀPIES, A. (2003): *Memoria personal*, Barcelona: Seix Barral.

UMBRAL, F. (2008): *Hojas de Madrid*, Barcelona: Planeta.

PARTE VI
 REDES TRANSNACIONALES
 EN LA HISTORIA DE LA EDICIÓN

Ramón J. Sender

Réquiem
por un campesino
español

Comentado
por Francisco Carrasquer

Ediciones Destino
Clásicos Contemporáneos Comentados
Volumen 22

INTRODUCCIÓN

FRANCISCO CARRASQUER

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

© Herederos de Ramón J. Sender
© Ediciones Destino, S. A.
Diagonal, 662-664. 08034 Barcelona
www.edestino.es

© de la Introducción, Francisco Carrasquer, 1998
Primera edición en Ediciones Destino: octubre 1974
Primera edición en CCC: febrero 1998
Segunda edición en CCC: octubre 1998
Tercera edición en CCC: noviembre 1999
Cuarta edición en CCC: abril 2000
Quinta edición en CCC: febrero 2001
Sexta edición en CCC: octubre 2001
Séptima edición en CCC: abril 2002
Octava edición en CCC: febrero 2003
Novena edición en CCC: octubre 2003
Décima edición en CCC: enero 2004
ISBN: 84-233-2945-3
Depósito legal: B. 2.361-2004
Impreso por Liberduplex, S. A.
Constitució, 19. 08014 Barcelona
Impreso en España - Printed in Spain

DEL AUTOR

I. Años precoces

Ramón J. Sender es el nombre de autor de Ramón José Antonio Blas Sender Garcés, nacido el 3 de febrero de 1901 en Chalamera de Cinca (Huesca). Le pusieron Ramón por una promesa que había hecho la madre impetrando así la protección del patrón de los buenos partos san Ramón Nonato; José por su padre, don José Sender Chavanel, secretario del Ayuntamiento de Chalamera; Antonio por su padrino Antonio Villas Castillón; y Blas por ser el santo del día en que nació.

Si su padre era el secretario del pueblo, su madre, doña Andrea Garcés Laspalas, era la maestra. Y si el progenitor fue para Sender Jr. un ejemplo para no imitar, su madre fue objeto de admiración la más profunda de nuestro autor durante toda su vida. Por eso le pondrá a su única hija el nombre de su madre,

Andrea. Ramón José tuvo siete hermanas y dos hermanos, uno que se murió a los cinco meses y Manuel, nacido en 1905, a quien Ramón José quería mucho, como lo demuestra el hecho de que su muerte en 1936 le arrancara las páginas más conmovedoras de toda su ingente producción poética.

En Chalamera estuvo la familia Sender-Garcés muy poco tiempo, porque en 1903 ya se mudó al pueblo natal de donde habían venido, Alcolea de Cinca, villa de unos dos mil habitantes por entonces y de la que fue nombrado don José su secretario de Ayuntamiento.

Los nueve años que pasa Sender en Alcolea de Cinca son de una importancia por demás decisiva. Son los años en que se abre al mundo por una ventana tan singular como es el paisaje de Alcolea de Cinca, un pueblo de huerta enclavado al pie de unos acantilados y bañado por las aguas del Cinca (¡otrora ay tan cristalinas!). Esos acantilados o farallones sin mar se llaman «Ripas». A espaldas del pueblo, pues, no hay más que roca, roca tallada a pico por la erosión de las aguas del río durante milenios y milenios. Pero delante, tras una amplia faja de verde huerta con abundancia de árboles frutales, pasa el río, que en los veranos hacía las delicias de la chiquillería y el mocerío del pueblo.

Pues bien; esa sensación de sentirse a un tiempo protegido y anonadado por un muro de piedra, generada también la doble reacción de escapar al campo libre y retener ese enclave (nunca mejor usado este galicismo para definir a un pueblo «enclavado») en la buena memoria que es la nostalgia o la añoranza.

En la familia le llamaban Pepe, por el padre, claro. Ya lo dice él mismo: «... en casa me llamaban Pepe, porque era el nombre del jefe de la tribu y yo era el hijo mayor. Mi padre se llamaba José, y también mi abuelo y mi bisabuelo. Aunque mi nombre de bautismo es Ramón José, todos me llamaban dentro de casa Pepe y fuera de ella Ramón. Era como una invitación a la esquizofrenia» (*Monte Odina*, p. 100).

A propósito de datos senderianos personales, no deja de sorprender que se hayan cometido tantos errores y con tanta persistencia. Para empezar, su fecha y lugar de nacimiento. Se ha estado publicando libros de Sender con falsos detalles de su lugar natal y año de nacimiento: se ha estado poniendo en las solapas, en que se presenta al autor, años y años, que había nacido en Alcolea de Cinca el año 1902, cuando la verdad es que nació en Chalamera de Cinca el 3 de febrero de 1901. Pero me parece mucho más increíble que tanta gente culta pronuncie mal su apellido, porque leyendo bien no puede haber fallo. Sender mismo ha escrito a este respecto lo siguiente: «Como mis lectores saben me llamo Sender —la vocal tónica es la segunda—. Pero muchos me llaman Sénder. Es más cómodo poner el acento en la primera» (*Lecturas mosaicas*, p. 118).

No sé por qué ha de ser más fácil o cómodo decir Sénder que Sender, aparte de que, para quien sabe leer en lengua española, no puede pronunciar la primera sílaba tónica si la vocal no lleva acento.

No ha escrito tanto Sender sobre Alcolea como sobre su siguiente estancia en Tauste (Zaragoza), lo que no impide que —como ya hemos sugerido antes— le marcan esos años de la ribera del Cinca con trazos indelebles. Lo cierto es que ya en esos dos primeros lustros de su biografía (Chalamera y Alcolea) encontramos no pocas pruebas de su precocidad. En efecto, siendo tan niño, fue capaz de acudir a su pandilla de amiguetes, destacar en la escuela primaria, acometer con éxito hazañas como la de atarle al cuello una esquila a un buitre con la que navegaba por los aires llamando a imposibles rebaños celestes, entusiasmarse con los cuentos y lecturas literarias que le recitaba su madre —más aficionada a las letras que su padre—, y ensimismarse en las sabias sentencias y agudas recomendaciones de su abuelo paterno, don José Sender Torres, a quien más adelante, ya en América, le dedica un pequeño ensayo biográfico, glosándolo como arquetipo de sentido común y agudeza del campesino y del pastor de Aragón: *My grand-father was a mountaineer* (1940). Otro dato abundando en nuestra calificación del pequeño Ramón-Pepe como niño precoz, podría ser también el enorme impacto que le produjo el retorno del cometa Halley en 1910. Por que no es corriente que un niño de nueve años se interese tanto por un fenómeno astronómico hasta ser objeto de largas cábalas y complicados cálculos, cuando, a su edad, los chicos no tienen más interés que el de jugar. Y la prueba de que la aparición de aquel cometa le impresionó profundamente es que, sesenta años después, en la exposición de las pintu-

ras y dibujos de Sender que presentó la galería Mul-titud de Madrid en 1976, todavía hay varios cuadros con el tema central del Halley.

En fin, para corroborar la impronta que dejó Alcolea de Cinca en la vida y en el corazón de Sender, baste esta confesión hecha en carta dirigida a la alcoleana doña María Peralta, desde San Diego (California) a sus setenta y siete años: «Creo que las Ripas o la Placeta del Agua valen más que Zaragoza y más que Nueva York con todos sus rascacielos».

Pero es en la segunda etapa de su infancia cuando se afirma y confirma la condición de niño precoz con que calificamos a Sender. Es decir, ya en Tauste, capital de la comarca zaragozana de Cinco-Villas altamente cerealera. Lo cierto es que es esta etapa la que más le inspira en su obra de autobiografía novelada *Crónica del alba*, primer tomo, que más adelante habría de prolongarse hasta los nueve libros. Hay unos cuantos temas que su precocidad hace que trasciendan a su literatura de adulto: el muy valorado aprovechamiento de las enseñanzas de su institutor particular, mosén Joaquín Aguilar, capellán del convento de Santa Clara de Tauste; los misterios y fantasías que le inspira el castillo de Sancho Abarca y, sobre todo, Valentina, hija del notario de Tauste, su primer amor y la encarnación de la primera musa del novelista de entre las otras musas que desfilan a lo largo de toda la obra senderiana. Es este tema de las figuras femeninas en las novelas de Sender muy rico en lección estética y ética y erótico-amorosa sobre todo. Hasta el punto de que las siete u ocho mujeres que nos presenta Sender en su obra

con toda entrega del autor por su protagonista predilecta forman la corona más resplandeciente de su arte como retratista de adorables criaturas. Volviendo a Valentina (por cierto el título de una película sobre *Crónica del alba*, dirigida por Antonio Betancor), veamos lo que Sender recuerda que significó en su vida sentimental y como inspiración literaria, contestando a una carta de Rodolfo Araus Ventura, uno de los hijos de Valentina cuando ésta ya había muerto: «La figura de tu buena madre quedará en el conjunto de la obra (*Crónica del alba*) como la de una figura encantadora, con su halo espiritual que tiene ahora y que para mí ha tenido siempre. Sin materialidad alguna, casi... Si yo fuera un poeta como Dante, el nombre de tu madre quedaría en la historia como el de Beatriz. Y tal vez en el futuro si alguien se acuerda de ese libro mío, citará el nombre de tu madre como se cita ahora el de Beatriz. Al menos la idea (atrevida y todo) me gusta» (carta de Ramón Sender a Rodolfo Araus Ventura, 14 de octubre de 1966).

Tanto en Alcolea como en Tauste vive Ramón en pleno campo y las intensas vivencias de su infancia rural van a influir toda su vida, condicionando su estilo directo, su lenguaje enterizo, su soberana y fecunda imaginación y hasta su ironía o retranca como los campesinos que conoció del terruño aragonés, empezando por su abuelo paterno. Como él mismo confiesa en *Una virgen llama a la puerta* (1973): «En el fondo soy un campesino aragonés —mi zona cultural—, es decir, un hombre de una sencillez natural que come pan, bebe vino y dice la

verdad» (p. 207). Y ya refiriéndose a la novela en relación con el campo, ha escrito: «No hay gran novela, creo yo, sin un fondo rural. Al menos en los tiempos modernos. El campo es, en arte literario, un elemento natural de selección y depuración. En la ciudad, una tontería puede ser aceptada si va envuelta en alguna forma de ingenio. Una trivialidad si va apoyada por la intención. En el campo, no. La trivialidad y la tontería no se salvan por la intención ni por el ingenio. Cada palabra campesina tiene su lugar (no se dicen entre los campesinos sino las que no pueden por menos que ser dichas) e irradia, como los metales ionizados» («Kazantzakis, novelista de Creta», *Aragón/Exprés*, 11 de abril de 1978, p. 20).

Es interesante consignar, por fin, a efectos de su hacer novelístico, que estos dos pueblos aragoneses (uno oscense, Alcolea, y otro zaragozano, Tauste) son el escenario privilegiado de casi toda su obra de evocación infantil, constituyendo lo que el propio Sender denominaba «territorio» novelesco, espacio mítico del mundo novelado en relación con su pasado, cuyos dos términos municipales que lo forman, están sometidos a un tratamiento literario de fácil superposición y frecuentemente intercambiables según convenga a los imperativos artísticos del autor. De ahí la imposibilidad a veces de ubicar el lugar donde se han producido ciertas peleas entre chicos, ciertos lances de incipiente amorío entre chicas y chicas, etc. Con sólo recordar que la etapa rural de Sender le ha inspirado el primer libro de *Crónica del alba*, nos basta para saber que esos años han que-

dado rehabilitados y realizados de sobra, puesto que ha resultado un libro tan tierno y fresco, novelística-mente de alba paradisiaca.

En resumen, si Sender siempre ha sentido un gran respeto por el pueblo español es porque se lo representa encarnado en tipos humanos recios, sinceros y sabios como son los ejemplares del campo aragonés. Y quién sabe si es por eso por lo que Sender ha sido uno de los poquísimos escritores de valía en España que, además de «inspirarse» en su pueblo —como los demás— ha CONSPIRADO también con él. (Y conspirar con el pueblo es y ha sido siempre, unirse a su eterno combate contra sus enemigos, los poseedores del Poder, de todos los poderes: político, militar, policíaco, judicial, religioso, caciquil, patronal...)

Prolongando un poco esta etapa rural podríamos llegar hasta el año de internado que pasó Sender en el Colegio de San Pedro Apóstol de los Hijos de la Sagrada Familia en Reus (Tarragona), adonde fue a parar para cursar el tercer año de Bachillerato por orden de su padre, quien casualmente conocía al rector de ese colegio por haber sido condiscípulos en el seminario de Lérida. Pues bien; si Valentina corona con su gracia el primer libro de *Crónica del alba*, el segundo titulado *Hipogrifo violento*, viene nimbado por la aureola del lego —sin más nombre, si bien el aplicado biógrafo de Sender, Jesús Vived Mairal, ha averiguado que se llamaba Alejandro Mateu Esparvé—. «Era un tipo angélico, con santidad natural (esa impresión me daba a mí de chico, aunque confusamente, claro» —dice Sender del

«lego» que inmortalizó en *Hipogrifo violento*, en carta a su amigo Julio Guillén en 1958.

Ese título del segundo libro de la enealogía senderiana es referencia directa a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, de cuya obra tanto habla en la novela. Porque no hay duda de que la literatura le había ganado de pies a cabeza, como se irá viendo más y más día a día. Después de Reus va a cursar cuarto al Instituto General y Técnico de Zaragoza, donde empieza a colaborar en una revista de estudiantes fundada por un amigo suyo, José María de San Pino, *El Escolar*, para la que escribía esbozos dramáticos que además solía representar con sus amigos en su casa. Paralelamente, él mismo fundó su propia revista de la que él era el factótum, por que él solo la redactaba, la componía y la distribuía; la tituló *Cinquito*, porque la vendía a cinco céntimos.

Cuando la familia pasó a vivir a Caspe (1917), Pepe no quiso seguirla y se fue a Alcañiz por no estar con su padre. Ya en Alcañiz (Teruel) se ganaba la vida trabajando de mancebo de botica y estudiaba en el colegio de los Padres Escolapios. No bien tuvo en el bolsillo el título de Bachiller, tras el examen de Estado o Reválida aprobado en Teruel, se fue a Madrid, meca de todo español de provincias con ambición de hacer carrera.

Y, en efecto, cuando emprende de verdad la carrera de sus sueños, la de escritor, es en esta primera estadía en Madrid. Una de las preguntas que le hice a Sender en mi cuestionario al que le sometí al iniciar mi tesis sobre su obra (*Imán, y la novela históri-*

ca de Ramón J. Sender, 1968) fue ésta: «¿Qué razones le indujeron a ir a vivir a Madrid tan joven?». Y me contestó: «Huir de la familia y ver de cerca las "grandes figuras": reyes, jefes políticos, grandes responsables de lo bueno y de lo malo». (Cuestionario mandado en noviembre de 1966 y que se ha publicado en la revista del Instituto de Estudios Altoaragoneses *Alazet*, n.º 3, Huesca, 1991, pp. 175-185.) Este «huir de la familia» podría traducirse por «huir de mi padre» y aun por «seguir la voluntad de mi madre». Porque doña Andrea estaba encantada de que a su hijo le hubiese dado por las letras, ilusionada de que un día llegase a ser un escritor de renombre, aunque, como a toda madre, le doliese separarse de su hijo, fuera del alcance de sus cuidados y de su vigilancia protectora. Por eso fue a su madre a quien le dijo: «No se preocupe, madre, que yo, con un kilo de cuartillas y un litro de tinta me sabré ganar la vida en cualquier parte».

La vida en Madrid produjo poco menos que un *shock* en el ánimo del joven Sender, de diecisiete años, venido del simple medio rural: Alcolea-Tausante-Alcañiz, tres lugares de cada una de las tres provincias aragonesas, da la casualidad. Aunque con un año y pico de intervalo en Zaragoza capital, que no por ser ciudad era por entonces menos rural de costumbres, civilización y mentalidad básica colectiva. De momento no pudo ejercer la profesión de periodista como habría querido y tuvo que recurrir al empleo que ya tuvo en Alcañiz: mancebo de botica. Pero esta vez fue a parar a manos de un farmacéutico con sus pinitos de literato que publicaba

una revista literaria y todo. Como el boticario, doctor Toribio Zúñiga Sánchez Cerrudo —padre del brillante escritor y crítico cinematográfico Juan Eduardo Zúñiga— era de Béjar (Salamanca), había titulado la revista *Béjar en Madrid*. Y en ella publicó también cosas Sender, ¿cómo no? «En esta publicación —nos precisa el biógrafo de Sender, nuestro querido y admirado Jesús Vived Mairal— localicé dos poemas de don Ramón titulados "Paz" y "Diciembre". En el primero, publicado el 16 de septiembre de 1918, aparece por primera vez, que yo sepa, la firma que quedará para toda su obra de Ramón J. Sender.»

«En anteriores ocasiones se firmaba R. José Sender o con algún seudónimo, como veremos» (op. cit., p. 128). ¿No sería porque estaba la *nomenklatura* del cotarro literario «ramonizado»? (Ramón Gómez de la Serna, Ramón Menéndez Pidal, Ramón Pérez de Ayala y, sobre todos los ramones: don Ramón María del Valle-Inclán!). Y de paso soportaba el apellido paterno con una inicial multivoca. También se lució Sender con algunos dibujos que ilustraron la revista *Béjar en Madrid*.

Pero se le acabó pronto la bicoca de la farmacia y de la *Béjar en Madrid*, porque fue un día despedido irrevocablemente por el patrón letraherido a causa de una falta imperdonable. Al parecer le despachó a don Francisco Cambó, presidente de Lliga Catalana y ex ministro, un fármaco que el político catalán devolvió por creerlo sospechoso. Y como la sospecha resultó ser fundada, el doctor Zúñiga no tuvo más remedio que poner al joven

Sender de patitas en la calle. No sin imprecarle, una vez subsanado el error: «¡Ha estado usted a punto de matar al líder de la Lliga Catalana! ¡Habrían dicho que yo, como castellano, soy un antitalanista!». Menudo trago, sin trabajo ni techo. «Por entonces — escribe Sender — leía versos modernistas que me dejaban aturrido con sus efectos de sinestesia y aliteraciones y vaguedades órficas, pero dos días después me quedé lleno de versos y sin domicilio (no podía pagar mi cuarto). Además me sentía amenazado por fieras hambres» (*Crónica del alba*, t. II, ed. cit. p. 214). A falta de cama, tuvo que dormir en los bancos del Retiro. Y en uno de aquellos bancos lo encontró profundamente dormido Luis Buñuel quien, a la vista de su estado de «pobre de solemnidad», le dio dos pesetas para que se fuera a sacar el estómago de penas con un buen desayuno.

Otra frustración sufrió al pretender cursar estudios universitarios, porque por los años 1918-1919, Madrid fue azotada por la famosa epidemia de «la gripe española» que obligó a cerrar las aulas de la Universidad. Este fallo le hizo desistir de todo intento de ingresar en Facultad alguna y decidió formarse por su cuenta una cultura lo más vasta y profunda posible. Y esta condición impuesta de autodidacta, unida a la voracidad de lectura que siempre había tenido desde niño, pudo contribuir en gran medida al gran acervo de conocimientos que ha sido patrimonio de Sender, en todo momento atento a toda novedad cultural en artes y ciencias, sin desatender disciplinas heterodoxas como

las medicinas alternativas, la parapsicología, la astrología, el ocultismo y la magia negra o blanca. Siempre le ha gustado tener amigos científicos entre sus colegas de Universidad, con quienes departir sobre temas de interés humano: astrofísicos, genéticos, arqueológicos, geológicos, históricos, literarios, artísticos en general, etc., etc.

En Madrid se hizo asiduo del Ateneo, donde no sólo disponía de una rica biblioteca, sino que además se le ofrecían ocasiones de conocer a los escritores — e intelectuales en general — que llevaban la voz cantante en los círculos ilustrados de la capital. En estos dos escasos años conoce a intelectuales paisanos suyos como Ángel Samblancat, Felipe Alaiz y Luis Buñuel. Pero también conoció a su por siempre admirado don Ramón María del Valle-Inclán y a su por siempre denostado don Miguel de Unamuno y Jugo.

Lo suyo le costó, pero por fin entró Sender en el mundillo periodístico. Ya en Zaragoza se había acercado al Movimiento Libertario (ML), primer militante de la CNT; luego por lecturas de Kropotkin a que le habían inducido algunos amigos. En todo caso, lo libertario le atraía, tanto más cuanto que era lo más odiado por su padre. Y a partir de esta querencia, puede suponerse que fue se Gil Bel, un periodista anarquizante zaragozano, quien — según apunta Jesús Vived — había dirigido en Zaragoza *El ideal de Aragón*, periódico republicano que tuvo que abandonar; y en 1919 se fue a instalar a Madrid. Pues este Gil Bel, a quien más

tarde habría de encontrar Sender en la redacción de *Solidaridad Obrera* de Barcelona, debió de ser el que le introdujo en el diario *España Nueva*. Su primer artículo en este diario se titula «Leiba Bronstein» (o Trotsky, su nombre de batalla por el que todo el mundo lo ha conocido). En este artículo lo dice transcribir una entrevista con Trotsky a quien asegura haber encontrado en Madrid. Pero a Trotsky no lo encontraría de verdad hasta veintidós años más tarde, cuando va a verlo en su casa-fortaleza de México en 1940. En este verdadero encuentro dice haber tenido una interesante charla con el apóstol de la «Revolución permanente» y hasta expresa un presentimiento que va a resultar profético: que el enemigo lo tiene Trotsky en su casa. Y así fue: su asesino, el catalán Ramón Mercader, vivía con su premeditada víctima al acecho.

En *España Nueva* publica Sender ocho artículos más. Pero también publicó en el diario *El País* y entre sus colaboraciones se cita indefectiblemente su poema «A Rosa Luxemburg», en el número que le dedica *El País* a la fundadora de la Liga Espartaquista, asesinada medio año antes en Berlín. Tanto en *España Nueva* como en *El País* se firmaba Sender con el seudónimo «Lucas La Salle».

Ya en julio de 1919 publicaba Sender un cuento fantástico, «Las brujas del Compromiso», en *La Tribuna*; siguiendo, pero con más oficio, aquellos cuentos que publicara cuando tenía quince años en *La Voz de Aragón*: «Noche de ánimas», «Domingo de pandereta», «Lo puramente castizo», «No sería

España» y «Ocurre a veces». (¿Se quiere más precocidad?)

Todos estos primerísimos textos de Sender se encuentran publicados ahora en sendos libros que los recogen y que han editado dos aventajados críticos senderianos: José Domingo Dueñas y Jesús Vivéd Mairal (del primero: *Ramón J. Sender. Literatura y periodismo en los años 20 (Antología)*, Zaragoza, Edicions de l'Astral (Publicaciones de «Rolde de Estudios Aragoneses», 1992), y del segundo: *Ramón J. Sender, Primeros escritos (1916-1924)*, Instituto de estudios Altoaragoneses, Editorial Larumbe, Huesca, 1993).

Mucho ha subido la escala de edades correspondientes a los status sociales en los últimos setenta u ochenta años en España, porque ahora un joven de dieciocho años es poco menos que un mocoso, siendo frecuente tener que alcanzar los treinta para ganarse la vida y ser considerado un hombre autónomo y responsable de su ganapán y/o del sustento de su recién fundada familia. Pero aun así, no deja de admirarnos que un mozo como Ramón J. Sender, con sus diecisiete y dieciocho años, se abriera camino como escritor colaborando en varios periódicos y en un Madrid siempre pultante de arribistas y ambiciosos neófitos en pos de la gloria.

Esta etapa de los «años precoces» se acaba una mañana de fines de 1919, cuando va su padre a buscarle a Madrid, como nos lo cuenta él mismo la mar de lacónico: «Un día estaba yo profundamente dormido en un sillón del Ateneo cuando alguien me tocó en el hombro. Abrí los ojos. Era mi padre. Yo dije:

“¿Tú aquí?”. Mi padre respondió secamente: “Vamos a casa”. Y a Huesca falta gente. Porque sus padres ya se habían vuelto a mudar y vivían ahora en la capital oscense».

II. Años de *latente* iniciación

El padre se había hecho con la gerencia de la Asociación de Labradores y Ganaderos del Alto Aragón (que es como decir de Huesca) y había ido a buscar a su hijo Ramón para confiarle la subdirección (para director tenía que figurar un hombre de status, en este caso un abogado conocido) del periódico portavoz de la Asociación: *La Tierra*. El joven Sender, que se encargaba de todo: redactar, componer y hacer imprimir, reanimó tanto el periódico con su labor y aplicación que el primero de julio de 1921 pasó ya a ser diario, de semanario que era. Viene a irrumpir en el periodismo cotidiano oscense, *La Tierra*, en un momento en que el público lector de Huesca —y de toda España— acababa de recibir un golpe brutal con los trágicos sucesos que han pasado a la historia como «el desastre de Annual» (sucesos que habían de llevar al redactor jefe de *La Tierra* a dar la más alta versión literaria de los mismos con su novela *Imán* —1930—).

Aun siendo el factórum del diario portavoz del mundo agropecuario provincial, le quedaba tiempo a Sender para acudir a otras publicaciones con colaboraciones de creación propia. En *Mi Revista* se

publican dos narraciones senderianas por el año 1920: «Usanzas pintorescas del Alto Aragón» y «Schumann y Eolo». Y en el curso 1919-1920, los alumnos de la Escuela Normal de Huesca representan en el Teatro Principal una comedia de Sender titulada *Mariposuela*. Como estaba ambientada en una familia de indios, le pareció al director apropiado poner en escena un loro en su jaula para hacer «tropical». Pero ocurrió que, en un momento de silencio, soltó el loro desde su percha un taco que escandalizó a todo el mundo, y en primer lugar a la actriz, provocando la carcajada del público en peso. Comentando este incidente chocarrero, el mismo Sender ha escrito: «Algún pícaro le habría enseñado ésa y otras palabrotas procaces. Gracias al loro, mi comedia tuvo algún éxito» (en *Solanar y lucernario aragonés*, p. 201).

El año 1922 (8 de enero), muere el abuelo paterno, a los noventa y dos años, pérdida que le produce un gran dolor de corazón al nieto Pepe, dado el respeto y la admiración que siempre tuvo por don José Sender Torres. Ha escrito varias veces sobre él y en especial en un trabajo ya citado: *My Grand-Father was a mountaineer*, seguramente traducida al inglés y publicada al cuidado de Florence Hall, con quien contrae matrimonio en este año después de haber sido su amiga y colaboradora durante mucho tiempo. Después de su madre, seguramente fue el abuelo paterno, aún con calzón corto y cachirulo, el que más honda influencia tuvo en la conciencia ética de Sender.

Un mes después de la muerte del abuelo, Sender se incorpora a la 4.ª Compañía del 1.º Batallón del Regimiento de Infantería de Ceriñola n.º 42. Y en el mismo mes de febrero, el 24, fue ascendido por Real Orden de 1919 a Suboficial de Complemento.

Del servicio militar se licencia en enero de 1924, vuelve a casa y al cabo de un par de meses, en cuanto se lo autorizan, se va de nuevo a Madrid, pero ahora con la grata perspectiva de trabajar en el prestigioso diario madrileño, de radio nacional, *El Sol*.

Los dos años vividos en Marruecos no han pasado sin pena ni gloria. En apariencia, sí, pero no en vano. Ni mucho menos. Cumple a conciencia con las obligaciones de un suboficial como el primero y publica (¿cuándo y dónde no?) artículos en el periódico que se edita en Melilla, *El Telegrama del Rif*, algo así como el portavoz oficioso del Protectorado. Son artículos patrioterros y hasta militaristas. Su Regimiento de Ceriñola 42 mereció por su actuación en el frente mención de honor Y él mismo fue distinguido con una medalla del Mérito Militar. Seguía siendo, pues, el periodista burgués y conformista que había sido al frente de *La Tierra* en Huesca. Pero subconscientemente, se le había ido grabando en lo más hondo de su sensibilidad y memoria selectiva, aquel paisaje marroquí reseco en que hasta los ríos llevan tanta sal que los hacen impotables, y con los parajes fueron ubicándose los tristes hechos del «desastre» en su sitio y se le fue formando el cuadro de la tragedia con sus actores y comparsas, porque todo era fácil de retener tratán-

dose de sucesos tan recientes (tres años y pico). El caso es que el impacto de todo aquello casi presenciado, fue mucho más penetrante de lo que pudiese él mismo imaginar. Pero necesitaba un buen golpe, o una buena andanada de cañonazos, para que reventara el tumor enterrado en su conciencia, tapada como sepulcro blanqueado, y se vertiera su tóxico moral en fórmulas literarias con sus arquetipos universalizables y las necesarias escenas trágicas de trascendente alcance y de mágicos efectos novelescos. Esto es lo que viene después, cinco años más tarde, con *Imán*, la mejor (por no decir la única) novela que destripa la ridícula guerra del Marruecos español y se eleva a picota universal de todas las guerras. Mas esta primera novela de Sender, ya magistral, no habría sido posible sin esas vivencias de anticipación y proyección imaginaria sobre el terreno en estado *latente*.

En esos cuatro años de actividad «profesional», a lo mejor llega a estar convencido de su importancia social, primero como redactor-jefe de *La Tierra* (director, de hecho) y luego con los galones de suboficial en Marruecos; y de suboficial que «escribe en los papeles» —como le decía su abuelo—, más la distinción de la medalla, todo lo cual pudo enajenarle y hasta constituir como un intervalo soterrado de autotraición derivando a un trauma de ocultación. En cualquier caso, ¡qué enorme diferencia entre este Sender «figurante» del *Telegrama del Rif* y el Sender de *Imán*, cinco años más adelante!

III. Los años de afirmación

Su vuelta a Madrid en 1924 ya no es una escapada como la primera vez que va a la capital del Reino, sino el cumplimiento de un empeño de doble meta: hacerse con cierta popularidad de periodista desde *El Sol*, por un lado; y por el otro, estar «en el ajo» de la política cultural y en la cocina donde se guisan los platos de moda de la intelectualidad; aunque, de hecho, Sender ha sido siempre bastante impermeable a las modas literarias, si bien debía de gustarle estar enterado para hacer de su capa un sayo, con vistas a alcanzar la gloria de que goza un buen novelista. Pero hacia esa gloria no ha ido nunca Sender con ánimo de renunciar a sus desiderata de artista. Toda su producción nos lo dice bien claro: ante todo seguir su inspiración artística como novelista vendiendo toda clase de retos, obstáculos y tentaciones susceptibles de desviarle de lo que el rigor de su arte de novelar le exigiere.

Pero esta vuelta significa también volver a las andadas de asendereado arrimo a la lucha por la justicia social y la libertad individual, un retorno a su ser consciente de todos los males que aquejan a la sociedad española. Su visceral repugnancia al privilegio y su innata generosidad para el pobre oprimido, le hacen que se interese inevitablemente por los movimientos sindicalistas y que busque el trato de los rebeldes, de «los de abajo». Y, entre los sindicalistas, simpatiza especialmente con los de la CNT... hasta que un día se encuentra envuelto en una algarada contra la dictadura de Primo de Rivera (13 de sep-

tiembre de 1923 - 28 de enero de 1930) y es aprehendido por la policía y encerrado en la Cárcel Modelo madrileña. De esta encerrona había de salir la novela *O.P. (Orden Público)* en 1931, así como de la experiencia «transferida» de Marruecos salió *Imán* (1930); de las huelgas revolucionarias cenetistas en Madrid saldría *Siete domingos rojos* (1932) y de la represión en Casas Viejas contra unos cuantos campesinos cenetistas que declararon el Comunismo Libertario «en su casa», como quien dice, salió *Viaje a la aldea del crimen* (1934).

Estos cuatro libros agigantan el nombre de Sender haciéndolo popularísimo en los medios obreros — y muy en especial en los círculos cenetistas, a pesar de que ya en *Siete domingos rojos*, Sender empieza a despegarse del ML y a acercarse al Partido Comunista, pero la base no se enteró y sólo vio que los luchadores cenetistas son los protagonistas de la novela en la que quedan muy bien retratados y valorados—. Pero es ya a partir de *Imán*, cuando Sender cobra audiencia y gana celebridad como novelista en Europa y muy especialmente en Alemania, donde la crítica enhestró a Sender a la altura de un Remarque, el autor de la universalmente famosa novela de guerra *Sin novedad en el frente*.

En la crítica española se ha extendido bastante la expresión «el primer Sender», pero esta *primera* se entiende con dos diferentes períodos, según los autores. Para su biógrafo por excelencia, Jesús Viwed, «el primer Sender» iría hasta 1924, o sea, cuando, terminado el servicio militar, vuelve a Madrid y empieza a escribir para *El Sol*. Pero para los

críticos marxistas o comunistoides, el «Primer Sender» es el Sender comprometido, obrerista, o sea, desde que entra a formar parte de las filas del PCE hasta que es expulsado del mismo por Líster en 1938, que es cuando se vuelve imperialista, capitalista, fascista (no se paran en barras). Yo estoy más de acuerdo con Jesús Vived por lo que coincide con mis dos primeras etapas que llamo «años precoces» y «años de latente afirmación», pero sin implicar con eso para nada el concepto de compromiso, porque en los años 1920-1924 no ac-túa Sender como un comprometido político. Aun-que para mí, no hace maldita la falta distinguir en-tre primero y segundo Sender. Siempre hay un primer período de aprendizaje, claro; y a eso se debe de referir Vived con lo de «primer Sender». Pero a eso no se refieren los criticastros dogmáti-cos aludidos, sino a un presunto cambio de actitud social y de opiniones políticas. Y en eso sí que no estoy en absoluto de acuerdo. Es más: Sender nos da como nadie la gran lección de que en arte (ergo: en literatura) no hay consignas ni programas polí-ticos que valgan. No hay nada más reñido con el arte que la política partidista. Yo afirmo que no es más engañé *Siete Domingos Rojos* que *Réquiem por un campesino español* (que, por cierto, está fuera del «primer Sender» para los críticos de marras, siendo una novela comprometida hasta el corvejón si las hay); ni es menos obrerista *El pez de oro* que *El rey y la reina*, porque Sender ha escrito siempre para el pueblo, aunque haya profesado opiniones políticas diferentes por creer, precisamente, que

con el cambio de modo de lucha favorecía la causa del pueblo, que es siempre la misma: hacerle sobe-rano de verdad. Pero ahí está lo bueno en Sender: que no se le noten los cambios de ideología políti-ca, porque el mensaje de la necesidad de un giro re-volucionario lo capta el pueblo libertario como cosa suya y más fuerte todavía: cuando escribe y publica *Mister Witt en el Cantón*, está todavía más implicado en la política del PCE que antes al publi-car *Siete domingos rojos* y, sin embargo, no ahorra alanzas al espíritu libertario y federalista-canto-nalista (tan propio de la CNT) y todo el mundo lee esta magnífica novela, premio Nacional de Litera-tura de 1936, como un cantar de gesta popular en prosa revolucionaria de luchadores libres, si no ya libertarios. ¿Quién sospecharía que el autor había hecho un viaje a Moscú un año antes en representa-ción de la *intelligentzia* leninista-stalinista españo-la y, entre otras cosas, como redactor de la revista comunista *Tensor*? No hay, pues, primer Sender ni segundo. El compromiso de Sender en literatura siempre ha sido definitivamente el mismo, un com-promiso humanista: creer en el hombre y en su ca-pacidad de superarse en sociedad.

En España, cuando se afirma Sender y se afinsa de verdad como novelista es cuando gana el premio Nacional de Literatura con su fascinante y cuasi profética novela *Mister Witt en el Cantón* (1936). Por desgracia le llega ese premio unos pocos meses an-tes del golpe militar que desencadenará la Guerra Civil española, en un clima político y social tenso en extremo nada propicio para pararse en novedades

literarias, así que la obra premiada de Sender *pasó como un ángel*, que es lo que se dice cuando se produce un raro silencio en el barullo de una tertulia familiar.

Ya hemos hecho mención del cambio de ideología de Sender entre los años 1933-1934 cuando, dolido de que en la Organización (así con mayúscula, para señalar el respeto casi totémico con que hablaban los cenetistas de ella) no se hiciera caso de sus protestas más o menos abiertamente expresadas en sus artículos de la *Solá*, se fue inclinando más y más por la tentación de la eficacia, cimbrel que a tantos intelectuales atrajo, y fue al tiempo persuadiéndose de que para hacer la revolución hacía falta orden, disciplina y jerarquías. ¡Buena lección projerárquica tuvo con la experiencia de su jerarca Líster! En fin, el mismo Sender se ha expresado no pocas veces sobre este particular: el error que cometió de abandonar a la gente más genuina del pueblo español por demasiado generosa y arriarse a un movimiento de doctrina extraña sólo preocupada por el Poder, como si no se supiera de siempre que el Poder no puede ser más que el enemigo del pueblo. Pero nos hemos pasado del límite establecido. Habremos de retroceder un poquito.

Antes, no obstante, tengo que dar cuenta de dos sucesos de la mayor importancia en esta biografía. El primerísimo es que el 7 de abril de 1928 muere, en Huesca, la madre de Sender, doña Andrea Garcés Laspalas. Con la adoración que sentía por ella ya podemos suponer cuánto le dolió esta pérdida. De algún consuelo pudo haberle sido el hecho de que su

madre perviviera en su obra, siquiera fuese porque ella la había propiciado. Y para que no se perdiera su memoria en la tierra le puso a su única hija el nombre de su madre, Andrea, mas por desgracia esta hija se llama ahora Benedicta desde que se hizo monja (sor Benedicta). ¡Una contrariedad más de sus retoños!

El otro suceso biográfico de importancia por señalar es que Sender contrae matrimonio civil, en 1935, con Amparo Barayón, de Zamora, con la que había estado viviendo desde 1931 y que le había dado su primer hijo, Ramón, en 1934, y en 1936 tienen a la hija Andrea.

A los cuatro les sorprende la sublevación militar en San Rafael, pueblo de veraneo del Guadarrama ya en la provincia de Segovia que, malhadadamente, cae en seguida en manos de los militares sublevados contra la República. Como no se puede perder ni una hora, para no ser cogidos por el enemigo, Sender se decide de prisa y corriendo a pasar a las filas republicanas, no sin antes convenir con Amparo que se irá a Zamora con los niños y se refugiara en casa de sus padres poco significados políticamente, al parecer.

IV. Los años aciagos

Aciagos, sí, por todos los lados. Ante todo, por que pierde a su mujer, Amparo, fusilada que fue en su Zamora, sin juicio, el 10 de octubre de 1936, des-

pués de ser torturada y seguramente violada y maltratada durante meses. Quedan los hijos huérfanos de madre, que es mucho peor que serlo de padre. Pero ya antes, el 13 de agosto del mismo año fatídico de 1936, habían fusilado a su hermano Manuel también los fascistas. Manuel había sido alcalde de Huesca no hacía mucho, era cuatro años más joven que nuestro Ramón y estaba adornado de tantas virtudes y cualidades excelentes que siempre había sido para Ramón un modelo y sobre todo un ser de entre los más queridos de toda su vida. Hasta el fin de sus días fue aquella muerte una espina en el corazón clavada (vid. mi Introducción a la breve antología de la poesía de Sender en colección Esquio, Ferrol, 1997, donde se transcriben los flebiles y desgarradores fragmentos de prosa y poesía *in fratrem* *memoriam* del hermano mayor al menor. Quizá lo más lacerante y conmovedor que Sender haya escrito jamás).

A estas tremendas desgracias familiares se suma el inmenso dolor del pueblo español con las entrañas trituradas por las cuchillas del trillo fascista que ha desencadenado la guerra civil. Y por si fuera poco, se le añade a Sender la humillante experiencia que le inflige Líster expulsándolo del ejército y del partido, aunque no tuvo nunca Sender carnet de afiliado, pero lo más lamentable es que Sender se queda, no solo, sino aislado, que es peor, en medio de la contienda que toda la izquierda española libra contra todo un enemigo ya internacional que se estrena en España y que aterrorizará seguidamente a toda Europa y al mundo entero

durante cinco años. La reacción inmediata tenía que ser la de replegarse o encogerse en su intimidad como un caracol antes de entelarse. Y no es de extrañar que, para superar tanto infortunio en lucida racha de desgracias, echara mano de sus fondos de esencialista y sintiera necesidad de zambullirse en ellos para perder de vista, hasta olvidarlas, las infaustas vicisitudes de su yo y su circunstancia. Luego veremos los frutos de ese retiro a su más recóndito laboratorio de novelista. De momento, como no tenemos tiempo de atender al episodio del frente de Madrid entre el comandante Sender y el Jefe de División, general Enrique Líster, porque es muy complicado y lleno de disputas contradictorias, remito al lector al libro de la hispanista italiana Donatella Pini Moro, *Ramón José Sender. Tra la guerra e l'esilio*, Edizioni dell'Orso, Università di Padova, Italia, 1994, 228 páginas.

Después de haber publicado *Contraataque* (primero en inglés, luego en francés y, por fin, en español el año 1937 en Madrid y en 1938 en Barcelona), el gobierno de la República le encargó a Sender una misión de propaganda por los países democráticos, y estuvo dando conferencias y participando en mítines pro España Democrática desde Estados Unidos a Francia pasando por Gran Bretaña.

Entretanto, la Cruz Roja había conseguido hacerse cargo de los hijos de Sender y convocó al padre a un encuentro en Bayona, donde pudo reunirse con su pequeño Ramón y su hijita Andrea. En los días en que tuvo lugar este trámite conoció a Elisabeth Altube, con la que entabló relaciones amor-

sas y tuvo un hijo, que llamaron Emmanuel, en noviembre de 1937. Pero esta relación duró muy poco, porque a mediados de 1938 se separa Sender de Elisabeth. Y de Emmanuel no sabemos nada más hasta que, después de la muerte de Sender en San Diego, sus hijos entran en relación con su hermanastro.

Pasan una temporada en París el padre con sus dos criaturas y en marzo de 1939 consigue Sender lo que con tanta ansiedad estaba esperando: embarcar para América los tres. Y así sucede. Cuando ya la Segunda República española estaba agonizando, llegó a Nueva York la familia Sender: don Ramón, Ramón Jr. y Andrea, a bordo del *U.S.S. Manhattan*. Ya en la ciudad de los rascacielos, como a Sender le interesaba instalarse en México para probar suerte y con los chicos se sentirta más atado y menos libre para lograr su objetivo, dejó los niños al cuidado de un amigo que vivía en Nueva York, el periodista estadounidense Jay Allen, quien, más adelante, buscando una familia apropiada para dejarlos más tiempo y mejor cuidados, se le ofrece a Sender la amiga de una amiga, Julia Davis, que se comprometió, de momento, a tenerlos tres semanas; pero se crearon muy pronto lazos de cariño tan fuertes entre ella y los pequeños que Julia quiso adoptarlos, quizá sobre todo porque ella no podía tener hijos. Como escribe el mismo Ramón Jr. en su libro *Muerte en Zamora* (Plaza & Janés, Barcelona, 1990, 216 pp.): «Si estaba dispuesta a tenernos bajo su custodia tres semanas, las semanas se hicieron meses y los meses años,

hasta que quedó tácitamente entendido que Julia haría las veces de nuestra madre».

Y con este desenlace se genera el grave trauma en el subconsciente de los hijos para con su padre que ya no superarán nunca. (Sobre este caso conflictivo entre padre e hijos, tal vez sea de utilidad mi artículo «Un Edipo extemporáneo. A raíz de *Muerte en Zamora* de Ramón Sender Barayón», *Alazet* n.º 4, Huesca, 1992, pp. 123-132.)

Dejados, pues, los hijos en las buenas manos de Julia Davis, escritora sin hijos pero delirando tenerlos, y en un ambiente ideal, en la casa de campo propiedad del matrimonio Davis en Westchester County, Sender se instaló en México, pero aquí tampoco se acabó su aciago período. Porque en los medios del exilio español (a México fue la mayor parte de refugiados políticos españoles que fueron a parar a las Américas, sobre todo intelectuales), dominaba la influencia procomunista favorecida desde la presidencia de Lázaro Cárdenas. No obstante, en México fundó una editorial, *Quetzal* (como n.: pluma polícroma; como adj., brillante, resplandeciente). Y aunque seguramente le costó mucho dinero, en ella publicó algunas de aquellas obras que anunciábamus como frutos de su introversión creadora, a la manera de un capullo de seda o de la ostra elaborando su perla: *Proverbio de la muerte* (primera versión de lo que más tarde será la novela titulada *La Esfera*, la más filosófica de su producción centenal): *El lugar del hombre*, publicada como la anterior en 1939, pero, afortunadamente, con una trascendente mejora en su título: «el» se convierte en «un» en la edi-

ción de CNT de México en 1958; *Mexicayotl*, en 1940, todo un logro increíblemente asombroso para un recién llegado a México el que haya sabido tramar tan artística y fielmente el mundo mítico-antropológico de los mexicanos precolombinos. Y el cuarto libro es una novela-río de alcance tan concretamente humano como globalizante en su multiperspectivismo desde culturas y civilizaciones encontradas: *Epitalamio del prieto Trinidad*. Y aun me atrevería a suponer que, en esa misma época, tuvo ya en la cabeza el proyecto de la novela *El Rey y la Reina*, publicada en Buenos Aires en 1949 (siete años después de salir de México), porque ésa sí que es obra nuclear, de abstracción absoluta y universal sustancia humana que hacía tiempo venía rondándole a Sender por los entresijos de su más ambiciosa creatividad.

Muchas cosas se podrían decir de las relaciones, encuentros y desencuentros de Sender en México, pero en realidad lo único que vale la pena mencionar es su visita a León Trotski en su casa-fortaleza (Coyoacán), con quien tuvo una charla de lo más interesante y de la cual ya hicimos más arriba comentario, al hablar de la falsa entrevista con Trotski en Madrid.

Tal vez sea hora de abordar un tema de interés, hablando de Sender: su larga y fructífera dedicación a las Américas, porque ha escrito de las del norte y de las del sur, sin dejarse las del centro. Conviene por de pronto informar de que su primer libro publicado fue *El problema religioso en México*, prologado nada menos que por su admirado Valle-

Inclán, en el que expone el conflicto que provoca el presidente Calles frente a la Iglesia católica de México, a la que el presidente obliga por ley a prescindir de toda influencia política, instituyendo oficialmente la separación de Iglesia y Estado. Naturalmente, el joven Sender (entonces de veintisiete años) lo que pretende es dar el ejemplo mexicano a España para que ésta lo siga. Pero lo bueno es que prácticamente su última gran novela es asimismo de tema americano. Me refiero a *La cisterna de Chichen Itzá*, grandioso crisol de culturas y mitologías con ingredientes relacionados a veces sorprendentemente entre España y lo americano precolombino y prolongaciones a la prehistoria de tan vasto abarcamiento como lo eurásico. En total hay una docena de libros que tratan de América, sobre América y ante América, con la buena intención del autor de aleccionarnos desde ese continente y desagraviar a nuestra generación de las tropelías e injusticias que claman al cielo cometidas por las generaciones españolas anteriores a la independencia y fin del colonialismo hispano, del que precisamente el año que viene de 1998 se celebra el primer centenario. Por último, por si a alguien pudiese interesar, debo informar que tengo publicado un libro sobre la materia titulado *La integral de Ambos Mundos: Sender* (Prensas Universitarias, Zaragoza, 1994, 246 pp.).

El caso es que, debido al ambiente hostil entre sus compatriotas, seguramente más aún por el miedo a ser víctima de algún atentado (según su hijo había en su caja fuerte documentos en que se

podían comprobar las amenazas de que fue objeto por parte de elementos comunistas españoles —y esta circunstancia cuenta al parecer en la conducta paterna no queriendo arrastrar a su suerte a sus hijos—) y, en fin, razón suprema: estar al menos cerca de sus hijos, decidió aceptar una beca de estudios Guggenheim Fellowship de la Fundación Guggenheim y se trasladó definitivamente al inmediato país nórdico, a los Estados Unidos, donde se le abre una nueva etapa de su vida, ya feliz (todo lo feliz que puede ser un creador), hasta su muerte.

V. Los años de consagración

Los cinco años primeros en Estados Unidos los pasa Sender un poco como *free-lance*, enseñando literatura española en varias universidades como invitado, dando conferencias y cursillos monográficos y trabajando de asesor de la Metro Goldwyn Mayer sobre películas de asunto español, como podrían ser entonces las novelas de Blasco Ibáñez llevadas a la pantalla por Hollywood (*Mare Nostrum*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, etc.).

No en vano a estas alturas tiene Sender consolidado un renombre de novelista conspicuo, desde que le dio el famoso espaldarazo Pío Baroja, el más consagrado campeón de la novela en España, cuando desde las páginas del diario bonaerense *La Nación*, el año 1933, escribió: «Tenemos entre los jóvenes un poeta: García Lorca. Y un novelista:

XXXVI

Sender». O los elogios del gran crítico y autor Rafael Cansinos-Assens: «Ramón J. Sender es el nuevo gran escritor que ha venido a animar nuestra literatura. Él ha sido la única revelación. Revelación fulminante, lograda con el fogaño de un solo libro, *Imán*». Y sobre esta obra, Luis Bello en la Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe, S.A., apéndice 9, escribió: «*Imán* pertenece a esa serie, no muy numerosa, de libros que se escribieron porque debieron ser escritos». Así como en 1935, William Plomer en *The Spectator* (Londres, septiembre), afirmaba: «*Only a man of rare imagination power and literary skill, a man both honest and brilliant, could have produced this record of a prolonged and complicated nightmare*». Sin contar con la buena acogida que le brindó la crítica literaria alemana a *Imán*, como ya queda dicho, y las excelentes críticas que han merecido las obras de Sender en *Times Literary Supplement*, que no por ser artículos anónimos dejan de estar redactados por críticos de gran prestigio y enorme influencia.

Su primer domicilio, en Estados Unidos, lo tuvo Sender en la pequeña ciudad encantadora de Santa Fe (capital del estado de Nuevo México); muy pronto se le nombra miembro correspondiente de la Hispanic Society of America. Luego va a vivir a Nueva York, cerca de sus hijos.

En agosto de 1943 contrae matrimonio con Florence Hall, hacía tiempo su amiga y colaboradora, así como su principal traductora al inglés e introductora de Sender y su obra en los medios

XXXVII

literarios e intelectuales y académicos estadounidenses.

Tres años más tarde, en 1946, se naturaliza estadounidense. Y en agosto de este mismo año se instala en Albuquerque. Una vez en esta ciudad, es nombrado profesor titular de la cátedra de Lengua y Literatura Española de la Universidad Estatal de Nuevo México con sede en Albuquerque, puesto que desempeñará hasta junio de 1963. Durante todos estos diecisiete años también enseña, como profesor invitado, en otras universidades.

En este mismo año de 1963 en que abandona la cátedra de Albuquerque se divorcia de Florence Hall, sin que por eso ella lo pierda de vista ni deje de asistir a Sender hasta su fin. No por casualidad es Florence la primera en encontrar a Sender muerto en la cama, avisada por un tal Juan, acudiendo desde su casa que estaba muy cerca al dormitorio de Sender para avisar al médico y demás diligencias propias de la circunstancia. Mantuvo tan buenas y asiduas relaciones con don Ramón que cada día iba éste a comer a casa de Florence.

Después de despedirse de Albuquerque que viaja a Pau (Francia) para encontrarse con sus hermanas y cuñados y al volver a Estados Unidos se instala en Los Ángeles donde, en 1965, es nombrado profesor de Literatura Española, materia que imparte hasta 1971, cuando le llega la jubilación obligatoria por haber alcanzado la edad límite de los setenta años.

Pero a todo esto sin parar de escribir. En los veintisiete años que lleva en Estados Unidos, ha publicado treinta y ocho libros, casi a libro y medio

por año. Pero aparte de los libros escribió muchísimo para la Agencia Literaria Americana (American Literary Agency) que dirigía su amigo y paisano Joaquín Maurín, sobre cuyas relaciones, encuentros, reencuentros y desencuentros me extiendo en mi ensayo «Cinco oscenses: Samblancat, Alaiz, Acín, Maurín y Sender en la punta de lanza de la prerrevolución española (*Alazet* n.º 5, Huesca, 1993, pp. 9-69). A lo que hay que añadir el gran número de colaboraciones en revistas y suplementos literarios de diarios los sábados o domingos publicados, sobre todo, en *Heraldo de Aragón*, *Destino*, *Andalán*, *Panorama*, *Papeles de Son Armadans*, *Insula*, *Norte* (de *Amsterdam*), *Camp de l'Arpa*, etc., etc.

Con la abertura que significó Manuel Fraga al hacerse cargo del Ministerio de Información y Turismo para la censura, pudieron aparecer algunas obras de Sender en España, aunque no las más comprometidas que tuvieron que esperar a la muerte de Franco (noviembre de 1975), como es el caso de la novela que aquí más nos interesa, *Quién por un campesino español*.

Los años de consagración de Sender pueden perfectamente alargarse hasta su muerte, máxime cuando el gran boom senderiano se produce al enterarse el mundo culto que había muerto en San Diego de California. Una multitud de necrológicas y glosas *in memoriam* por Ramón J. Sender aparecidas en toda la prensa española hicieron resonar clamorosa y unánimemente el renombre del autor aragonés. Pero yendo a los inicios, el año en que se

recobra verdaderamente este proceso de consagración en España, después de treinta y un años de travesía del desierto en una ausencia impuesta y una conspiración de silencio oficial, es el 1967. No así en el extranjero que —como ya hemos anticipado— había empezado mucho antes ese proceso de consagración. En Alemania allá por los primeros años 1930 con la buena acogida de *Imán*; en Estados Unidos y en Iberoamérica —quizá no tanto— con *Crónica del alba* y *Epitalamio del Prieto Trinidad*, entre otras obras.

Pues sí, en España se le concede en el citado año de 1967 el premio de novela Ciudad de Barcelona por su *Crónica del alba*, su segundo libro publicado en España después de *El bandido adolescente* editado por Destino dos años antes. (*Crónica del alba* se fue publicando todos sus nueve libros al cuidado de la editorial barcelonesa Delos Aymá —entre 1965 y 1971.)

Dos años más tarde gana otro premio en España, éste más popular y mucho mejor remunerado, el Planeta de 1969, por su novela *La vida de Ignacio Morel*. Pero si éste es un espaldarazo de consagración en público y crítica, todavía gana en popularidad con su *Tesis de Nancy*, novela jocosa pero con más sustancia que la aparente y que según Luz Campana de Watts, que prologa la novela cuando se ha convertido en *Los cinco libros de Nancy*, «fue un éxito inmediato y hasta ahora se han vendido, según dicen los editores, más de doscientos mil ejemplares» (supongo que se referirá al primer tomo que empezó a venderse en España a media-

dos de los años 1960, primer tomo que pasa a ser segundo, por cierto, y el primero deja de llamarse la *La tesis de Nancy* y es sustituido por el que salió como segundo libro titulado *Andalucía descubre a Nancy*, y no al revés, no hay error. Y a este propósito quiero romper una lanza en favor de lo popular, contra ciertos críticos *à la violette* que en cuanto algo artístico se hace popular ¡pierde valor! Y no aludo a lo *kitsch* ni a lo *naïf*, sino a obras de arte de lo más noble, acrisolado y puro que, por haber caído en gracia a la gente, no tiene por qué rebajarse su valor de creación. Como, por ejemplo, hay quien desprecia *La casada infiel* de Federico García Lorca porque se ha recitado mucho en festivales y fiestas con recital a cargo de aficionados; o quien no se para a aquilatar un romance, una copla o un villancico porque son creaciones anónimas, del pueblo, joyas como son, en cambio, trabajadas, pulidas por la inspiración de docenas de «versolaris», como el agua del río pule y abrillanta los cantos rodados. Pues lo mismo en *Los cinco libros de Nancy*. ¿Humor barato? Aparte de que el humor no tiene precio, si haces reír a la gente mucho mérito tienes y grandes favores haces; pero es que, además, en esos cinco libros hay cantidad de filosofía muy útil y de ciencia más útil aún.

Otra fácil crítica de los mismos criticastros de Sender es que le reprochen que en las dos últimas décadas de su vida haya publicado Sender demasiado. ¡Nada menos que cuarenta y dos libros en veinte años! Naturalmente, no vamos a afirmar que todos son obras maestras, pero ninguna es

aburrida y siempre hay en ellas lección, luego, si divierten y enseñan, ¿qué más se le puede pedir a un novelista? Es evidente que el autor se lo ha pasado bomba escribiendo esos libros y es muy dueño de pasárselo bien si le place. Luego, el lector que haga de su capa un sayo. Pero estas consideraciones aparte, hay por lo menos trece (13) que merecen el calificativo de «obras maestras.» Como hay otras trece entre las cuarenta y ocho publicadas antes de jubilarse.

En resumen, una vida, la de Sender, intensa y plena, rica y gratificante, sobre todo por el legado artístico que nos deja de autor de teatro, de ensayista, de poeta y, por encima de todo, de novelista, porque su novelística abarca todos los géneros literarios, es un microcosmos de nuestra historia y un macrocosmos de nuestra naturaleza. Lo que más le hemos de agradecer es que haya tenido tanta fuerza de voluntad de saberse encapsular en su arte para pasar, desde esa cápsula, por encima de todas las torres de marfil, y contemplar el mundo de los hombres tan de cerca como el Diabolo Cojuelo y en vista panorámica para dejarnos síntesis y síntesis muy útiles y de fértil y plural lección.

Nos dejó solos, Sender, en la madrugada del 16 de enero de 1982, en su casa de San Diego, California. ¡Que descanse en paz, que por algo escogió el Pacífico por urna de sus cenizas!

SOBRE LA OBRA

I. Preliminares sobre *Réquiem por un campesino español*

Réquiem por un campesino español ha sido editado varias veces. Primero con el título *Mosén Millán*, México, Aquelarre, 1953. Luego se publica en Nueva York, Las Américas, 1960, pero ya con el título que llevará en todas las ediciones de todas las lenguas: *Requiem for a Spanish Peasant (Réquiem por un campesino español)*. Al editor neoyorquino le pareció —y con razón— que ese título, *Mosén Millán*, no le diría nada al público anglófono. Un año más tarde se editaba ya en español con el título *Réquiem...* en Buenos Aires, Proyección, 1961, 142, con prólogo del hispanista Mair José Bernadette, profesor de español del Brooklyn College. Pero excepcionalmente aún volvemos al título *Mosén Millán* en la edición de Robert M. Duncan, Boston,

D.C. Heath and Company, 1964, de cuya introducción tendremos que ocuparnos más adelante para replicarle una afirmación para nosotros infundada. Pero aparte de ésta y de otras ediciones estadounidenses destinadas a la enseñanza, en español tenemos siguiente edición en México, Editores Mexicanos Unidos, S.A., un *Réquiem*... prologado por Julia Uceda con su habitual profundidad y epilogado con el prólogo del profesor Bernadette a la anterior edición. En el recién citado prólogo, Julia Uceda, poeta española y gran conocedora a fondo de la obra senderiana, al comienzo de su introducción titulada «Consideraciones para una estilística de obras de Ramón J. Sender» escribe lo siguiente:

El *Réquiem por un campesino español* fue escrito en Albuquerque (la ciudad universitaria de Nuevo México), en 1952. Sender tardó en escribirlo una semana. Lo destinaba a formar parte de una colección de *short-stories* que planeaban publicar los profesores Mulvihill y Sánchez de Medison (Wisconsin), en el que se incluirían también sendos cuentos de Unamuno y de Pérez de Ayala. Pero con la seguridad de que los dos iban a dar una visión desenfocada de la vida española, Sender puso en su *Réquiem* la objetividad y la esencialidad necesarias para hacer de él lo que nosotros consideramos una obra clásica.

Ya esta casi todo dicho en estas líneas. Gracias a Julia Uceda por tan precisa y preciosa información. Si no tuviéramos absoluta confianza en esta amiga y colega, no me lo podría creer: ¡una semana

en escribir esta novela! Porque aunque pase por «corta», no deja de tener sus cincuenta páginas. Y aun no es tanto el escribirlas, esas páginas (que al buen tun-tún pueden «picarse» en un par de días), sino el mantener los hilos de la trama sin que se enreden, calcular efectos de eco, pesar la sobrecarga, combinar contrapuntos y énfasis, sin perder de vista, a todo esto, la estructura del conjunto, a la caza de resultados artísticos los más originales, importantes y convincentes. Todo lo cual y más implica volver sobre lo escrito muchas veces para seguir encajando elementos, y arbitrar no pocos reajustes, bajar detalles complementarios de los que se nutre la realidad de la novela para el lector, reflejo siempre, o refracción de la realidad a secas. Con lo que se confirma lo que ya había aventurado en otros lugares de referencia a nuestro autor:

Primero, que Sender, esencialista y globalista (*holiste*) como es, parte de un esquema apenas con torneado y sólo articulado en sus líneas más generales, no dando más que una impresión de fondo amorfo que hay que rellenar para ir abriéndose camino desde ese fondo magnético y a partir a veces de una anécdota picante, de un episodio que le lleva a otros sucesivamente, entre descripciones de escenas, relatos de anécdotas, secuencias y hasta digresiones y excogitaciones con objeto de ir encarnando el esqueleto hasta que lo tiene pletórico de vida y con los cinco sentidos en activo, hecho todo él un cuerpo redondo y cerrado. Porque toda buena novela es como una cápsula esférica y hermética astronáutica. ¡Malo si el lector puede asomarse al exterior!

Segundo que Sender trabaja a grandes golpes de inspiración arreatadora. Se apodera de él un plan literario y se pone a ejecutarlo azacanamamente. Si fue capaz de escribir el *Réquiem* en una semana, me apuesto lo que sea a que lo hizo casi sin dormir ni comer apenas. Y acabada la tarea, a descansar: a emprender un viaje, a recrearse en un banco del parque, a buscar la compañía de «fembra placentera», o a ponerse a pintar y a dibujar, a conversar con amigos y a leer, leer todo lo que caiga en sus manos: ciencias, artes, técnicas, literatura, literatura siempre.

Hay un condicionamiento muy interesante que viene a presidir la escritura de esta obra: la distancia. Escribe Sender su *Réquiem* en 1952, cuando ya han pasado doce años de intensa reflexión sobre los hechos de la «tragedia española». Seguramente no habría sido capaz de llevar a buen término esta historia desde el tiempo y lugar reales, concretos, locales y particulares, tal como lo ha logrado hasta descircunscribirla en la universalidad e intemporalidad alcanzadas, lo que toda obra de arte ha de lograr para ser grande, clásica. Quiero decir que el artista, si quiere reflejar la realidad, tiene que hacerlo con aguas claras y remansadas, sin aluviones pasionales enturbadores, sin borbotones de corazón agitado. La mente humana hace uso de filtros sin los que sería imposible vivir y sobrevivir a un intenso dolor. Por eso tenemos las defensas del desmayo, del olvido, del borrón del trauma y del ocultamiento del complejo. Pues el artista todavía necesita más filtraje. A Sender le vinieron unas

cuantas escenas a las mientes y acertó a ponerlas en su novela corta como Velázquez y Goya en sus cuadros, con las luces realzantes y las sombras denegadoras. Pero los pintores lo hacen muy a menudo, eso de dar un paso atrás para tomar la distancia de la visión panorámica requerida. A Sender le coge la ocasión de escribir su *Mosén Millán* en el mejor momento: en el ápice de su talento de escritor, «el *mezzo del cammin*», como empieza diciendo Dante en su *Divina Comedia*; ni demasiado cerca de los acontecimientos para verse envuelto en ellos sin tomar la perspectiva necesaria, ni demasiado lejos para evitar que le lleguen los recuerdos vagarosos o poco excitantes a un ánimo envejecido y a una mente ya de color sepia, como las viejas fotografías. Por lo general, Sender siempre ha tomado cierta distancia para escribir sus más grandes novelas. Por algo le han atraído tanto los temas históricos. Salvo algunos libros, de entre los primeros, que más que novelas son reportajes novelados, como *Orden Público*, *Viaje a la aldea del crimen* y hasta *Siete domingos rojos*, las otras grandes novelas están escritas tras un lapso suficiente para filtrar lo vivido (o casi vivido, como en *Imán*), o para elaborar vastas síntesis de comportamientos interpersonales en conflicto y psicosociales en momentos —límite de grandes decisiones o de procesos tan inciertos como difíciles—. Aunque lo más característico, quizá, de Sender-novelistista podría ser, no tanto tomar sus distancias, sino encerrarse en su nave temática y elaborar como la ostra su perla literaria. Una prueba irrefutable de esta capacidad

de ensimismamiento artístico de Sender nos la da su novela *El Rey y la Reina*: ese microcosmos estables emblemáticos irreductibles. Uno no se explica cómo han osado hacer de esta novela una película. No digo que a lo mejor un director genial... Eso, ha de ser un genio, desde luego. Pero en el caso de su *Réquiem*, no quería emblemas nuestro autor, por nada del mundo, sino estigmas de oprobio y maldición, sangre inocente derramada por la barbarie con la complicidad de carismáticos hipócritas. De haber escrito un *Mosén Millán* en la inmediata posguerra, difícilmente habría podido evitar alguna caída en la ideología que fuese (como se echa de ver en *Contraataque*, otra novela-reportaje y además de propaganda) e incluso alguna recaída en trampas de la politiquería marrullera. Porque el *Réquiem* no es un indirecto alegato contra la violencia de tal o cual ideología, ni tampoco propone ningún modelo (ni tácito) de sociedad. El *Réquiem* es mucho más que todo eso: es un sabio intento, felizmente logrado, de exponer un retablo histórico que resulta omniabarcante tan sólo por haberlo concentrado sobre el hecho que trunca una vida inocente impunemente y hace así insoportable la realidad de la frase de Camus de tan largo alcance: «*La barbarie n'est jamais provisoire*». Es como si Albert Camus dijera que la barbarie está instalada en nuestro mundo a perpetuidad, porque no es de índole coyuntural, sino estructural. De ahí que siempre nos recomiende el autor de *L'homme révolté* que no bajemos jamás la guardia, porque la bar-

barie siempre está al acecho, llámese fascismo, bonapartismo, estalinismo, racismo o xenofobia. Los señoritos «pijaítos» mataban con toda naturalidad por su condición de «bárbaros natos» con todas las de la ley, por siniestra paradoja que parezca: «*Lex barbarorum*» titula un poema suyo el gran poeta holandés Hendrik Marman (1899-1940).

Fijémonos que en *Réquiem* no hay argumentos, acusaciones ni recusaciones, diatribas ni arengas. Todo transcurre sin andaderas de moralina explícita y sin asomo de propaganda, por descontado. Sender sabía de sobra que la propaganda suele caer demasiado fácilmente en la intontona de extravaiar, neutralizar o mediatizar la libre opinión pública (precisamente para que deje de ser libre), y que toda moraleja revestida de autoridad, la que sea, trata de vender la moral enlatada y con marca de fábrica.

El primer presentador del primer *Réquiem* fue el profesor hispanista ya citado Mair José Bernadette, con su prólogo a la edición del *Réquiem* de 1961 (así como este mismo texto funciona de epílogo en la edición de 1970, prologada ésta por la también citada profesora y poeta española Julia Uceda). Pues bien; el profesor Bernadette dice que a Sender, tanto como novelista, se le podría definir como «cronista». Primero —dice Bernadette— porque reproduce la realidad en su obra con fidelidad, credibilidad y detalle —como los que escriben los anales del Reino, de la Provincia o de la Ciudad— y en segundo lugar porque él mismo usa del concepto: *Crónica del alba*, su obra más larga. Y

II. Desarrollo, estilo y alcance de *Réquiem* por un campesino español

aún podríamos poner otro ejemplo, si quiera sea cosa menor: *Crónica de un pueblo en armas*. *Historia para niños*, Valencia, 1936. Tampoco son tantos, dos títulos entre más de cien de la producción senderiana. Pero me parece que Bernadette no se refiere estrictamente al género/subgénero literario, sino más al sentido que se le puede dar al término «crónica», a la que, al parecer, Bernadette le confiere más garantías de fidelidad en la reproducción de la realidad, más objetividad y minuciosa información sobre la misma, y a lo mejor también más cuidado en dar cuenta de lo ritual y protocolario. Pero al primer examen nos damos cuenta de que si la crónica requiere, por definición, un orden cronológico, no vemos que lo siga en absoluto *Réquiem*, relato que está justamente basado y articulado en la técnica del *flash-back*, por no decir que el libro tiene su razón de ser en esas retrospectivas como cañas en el pasado, que iluminan el presente a la vista. En la crónica sólo son importantes los hechos que pueden interesar al rey. Y en la novela lo que importa son las relaciones entre los hechos, las correlaciones e interacciones, las acciones y reacciones del hombre ante el mundo y ante los demás, los proyectos y sueños que la vida inspira, brinda o tienta.

Vemos, a las primeras de cambio, cómo Mosén Millán ha madrugado demasiado, debido a la enorme impaciencia que le hace sentir su agudísima atrición. Por eso está tan temprano preparado para celebrar la misa de réquiem por el alma de Paco el del Molino, al año de haber sido inmolado, por su generosidad, a manos de unos bárbaros venidos de la capital (más bárbaros que los históricos, que bajaban de la montaña para conquistar la ciudad). Esta larga espera no hace más que exasperar su sentimiento de culpa. Hasta el punto de que uno no se explica cómo no echa a cajas destempladas a los tres «prohombres» del pueblo que vienen, uno por uno, a hacerle el paripé y hasta tienen el tupé de ofrecerle al sacerdote dinero para pagarle la misa, a lo mejor para ganar indulgencias, encima. Por que, aun siéndolo los tres mucho más, no se sienten culpables ni don Valeriano —el administrador del duque que llega el primero—, ni don Gumersindo, el segundo, otro cacique del pueblo; ni, por fin, el peor de todos, el señor Cástulo (no *don* como trata a los otros dos, sino *señor*, por darle menos familiaridad a aquel hombre de quien nadie se fiaba, porque para él lo único importante era estar cerca del Poder, del Poder en blanco, sin color ninguno).

De vez en cuando le pregunta el párroco al mo-naguillo si ha venido gente a la iglesia y el chico le contesta una y otra vez que no hay nadie todavía. Mal barrunto. Esa incomparecencia del pueblo, so-

bre todo de los amigos y parientes de Paco el del Molino, por cuya alma se celebra la Misa de Réquiem, al año justo de haber sido asesinado, es un hecho fundamental en la novela. Significa, primero que ese pueblo no siente más que desprecio por un cura de almas que ha consentido (si no ha coadyuvado) al crimen cometido contra uno de sus feligreses, y aún lo peor: ¡que lo haya estado callando!; segundo, representa el secular divorcio existente en España entre pueblo e Iglesia; y tercero, es una prueba más del todo ya definitiva, de que el clero español está al lado del que manda, aunque el que mande sea un asesino. Sabemos que el único verdaderamente arrepentido de los que provocaron y pasaron por alto el ASEGINATO es Mosén Millán, pero ni de esto se había enterado la gente del pueblo, al faltar todo contacto, toda confianza entre feligresía y párroco. Porque si la gente hubiese tenido el menor indicio para sospechar del anonadador arrepentimiento que sufría el cura, a lo mejor habrían reaccionado muchos vecinos y vecinas de otro modo. Mientras que ahora, ese vacío condentorio de sus fieles, le iba precipitando más y más en el infierno de la culpa.

¿Qué culpa? Una causa de culpa que, si por un lado le permitía valerse del subterfugio de zafarse tras la consabida inocencia del ingenuo cura de pueblo que se deja llevar de la mano de unos asesinos de apariencia caballeresca, por otro no dejaba de ser flagrante traición criminal a sus creencias de cristiano y a la deferencia paternalista que profesaba a la víctima.

ref: R. e. - Millán

Fundamentalmente, este relato nos da cuenta de las relaciones entre el párroco y Paco a partir del hecho de que Mosén Millán haya bautizado, confirmado, comulgado y casado al que de chico le ayudaba en la misa como acólito; pero el suceso sobre el que pivota el desarrollo psicossociológico de la tragedia que aquí se augura y subrepticamente se denuncia, es aquella visita que hacen sacerdote y monago al pobre moribundo de las cuevas. Porque es cuando se le revela a Paco la intolerable injusticia del mundo en que vive, que es lo que le hará rebelarse de mayor y le impelirá a la lucha por acabar con tanta injusticia; pero además, en esa misma ocasión, percibe a las claras que la bondad del cura se queda tan corta que hasta es incapaz de reaccionar con sentido de la justicia y conciencia de la verdad. ¿Lo interpreta como miedo? Bien pronto sabe poner el dedo en la llaga y está convencido de que la actitud conformista del párroco obedece a algo que al principio se le escapaba: el clero es la tapadera del Poder. ¿O es la coartada espiritual de los materiales crímenes de los que mandan? Estas verdades le sirven para enfrentarse contra el mal social. Pero hay otra vertiente que frente al párroco le destila otros juicios, un influjo tan fuerte que podría haber sido la causa de su perdición. Porque es muy probable que Paco, desde niño, se haya sentido movido por un sentimiento de respeto y admiración por Mosén Millán y que ese efecto carismático le haya inclinado a creer en el sacerdote en la hora suprema y a dejarse prender y matar por los matachines fascistas. Son cosas que pasan, por desgra-

cia. Yo tengo en el más fresco recuerdo un caso de semejante influencia subconsciente, aunque sin ese trágico desenlace. Me refiero a un hombre —también aragonés— que luchó desde el sindicato, desde el frente republicano y sufrió destierro, aún mucho peor: pasó cinco años en el infierno del campo de exterminio alemán de Mauthausen; pero al acabarse la guerra logró embarcar y llegar hasta la región del Amazonas, y en uno de los pueblecitos ribereños del río afluente amazónico, el Quiquibey, ha encontrado la paz después de haberse formado una familia con una mujer indígena que le ha dado cinco hijos. Pues bien, este hombre tan bragado y amante de la libertad por encima de todo, en sus recuerdos, recogidos por un gran periodista español, (Manuel Leguineche, *El precio del paraíso*, Espasa Hoy, Madrid, 1995), habla del párroco de su pueblo con admiración tan devota como incomprensible, porque de clerical no ha tenido nunca nada en su vida; pero se da el caso de que aquel párroco, de niño, «le comió el coco», como dicen ahora los chicos, ejerció algún carisma sobre él que, aún después de setenta años de vida tan baqueteada, todavía se acuerda con admiración de aquel sacerdote de quien me consta que fue un peje de cuidado, sumamente ambicioso y capaz como fue de cometer simonía y, encima, hacer pagar la venta de una talla que llegó a descubrirse, al pobre coadjutor que tenía a sus órdenes, tan simple éste como aquél archicomplejo. Son cosas que explican lo inexplicable.

Hay en este relato del *Réquiem* dos efectos dramáticos: uno de coro de comedia de Aristófanes

CARA SOL

que degenera en tragedia de Sófocles: el «carasol», en el que las mujeres del pueblo se reúnen a comentar lo que pasa, a recortar tipos y tipas según las tijeras del rumor o de la simple maledicencia, tornavoz popular y foro vulgar y promiscuo en el que se debate la actualidad y se pasa por el pilón a los actores y actrices de esa actualidad. Y otro coro sería el de carácter épico-trágico (Homero y Esquilo vistos con lentes de muchísimo aumento), que es el romance que canta, troceado, el monaguillo, a saltos de memoria y entre cortes como obedeciendo a un raspante invisible que le hace entrar y salir de escena —de la sacristía, muy notoriamente cuando llegan don Valeriano el administrador y alcalde, don Guersindo y el señor Cástulo, los tres ricachos del lugar por aquello de que en un país de ciegos el tuerto es un rey, y no porque fuesen verdaderamente ricos, pero, claro, al lado de la mayoría de pobretes que aquéllos esquilmbaban y atropellaban, eran la sucia crema que el párroco bendecía aun a su pesar.

Pues sí, Sender aprovecha la ocasión para rendir homenaje al romance, ese fenómeno único en el mundo que se da y se ha dado en la historia de la cultura española, esa maravilla de poesía popular anónima a cuyo resultado han contribuido tantos talentos anónimos hasta dejar el poema en rica sarta de perlas que no tienen nada que envidiar a las más altas creaciones de la poesía popular tradicional.

Sobre la ubicación del *Réquiem* no está todo muy claro. En primer lugar nos sorprende que hable siempre de *aldea*. Y aldea sólo lo es en las inme-

dianones biográficas del niño Sender su lugar natal: Chalamera. Y si lo es Chalamera, la hipótesis más socorrida, a saber: que pone el teatro de su novela en Alcolea de Cinca, queda descartada. Porque hay dos datos del texto que parecen abogar por semejante escenario: el primero y principal el de las viviendas en cuevas, que sólo se conciben en Alcolea con sus *ripas* en las que excavar cuevas como en el Sacromonte. Las «ripas» alcoleanas son como acantilados labrados por las aguas del río tras muchos milenios. Pero en la novela no se habla nunca de ripas ni de río; en realidad se dan bien pocos datos. Acaso sea otro, cuando nos habla de «la plaza del agua», que es una de las particularidades que los alcoleanos suelen enseñar a los forasteros. Pero a Sender no le interesa dar demasiados detalles técnicos, porque creo que lo hacía adrede para despicar al lector sobre localidades y localizaciones y referirse, más que a un pueblo, a una comarca, la comarca del Bajo y Medio Cinca. Y lo digo porque también parece dar algún dato sobre el pueblo de enfrente, al otro lado del río, a tres kilómetros de Alcolea pasando por el puente de hierro. Y es que en este pueblo es donde se dio la batalla contra el duque y se ganó. Y en esa batalla intervino también el padre de Sender desde Huesca, cuando era dirigente de la Cámara Agraria oscense. Fue verdaderamente un bello ejemplo de gestión municipalista. El duque en cuestión murió y sus albaceas fueron los que cerraron el trato con el municipio para vender las tierras del patrimonio ducal a pagar en cincuenta años y cada año muy poco. Se hi-

cieron parcelas que se donaron a las familias que no tenían tierra o tenían muy poca, insuficiente para mantenerse con ella. En todo caso, lo estupendo fue que el pueblo cambió por completo en un par de años, porque a la vieja huerta se vino a añadir el monte ya de regadío y como todos trabajaban mucho más y mejor sus tierras por ser de su propiedad, se convirtió todo el campo en un vergel.

Y ya que hemos hablado de la comarca del Medio y Bajo Cinca, bueno será dar algunas precisiones para conocer un poco el nivel de concienciación social alcanzado en aquellos pueblos durante la Segunda República española. En la novela no se habla de luchas sociales, cuando la Comarca del Cinca se hizo célebre por sus sindicatos agrarios, sindicatos únicos y ugetistas, que agitaron aquellos pueblos hasta el punto de pronunciarse en ellos un movimiento revolucionario a fines de diciembre de 1933 con proclamación y todo del Comunismo Libertario. Duró cuatro días, porque llegaron unidades de guardias de asalto que acabaron en un periquete con la insurrección popular (en eso tuvieron suerte, porque la guardia de asalto no fue tan reservativa como Franco con su tercio y la guardia civil en Asturias, octubre de 1934, cuando al grito de «UHP» —«Uníos Hermanos Proletarios»— se revolucionaron los mineros de las dos grandes sindicables del momento). Total: un pequeño susto para caudales y esquirolas de aquellos pueblos ribereños del Cinca, sin víctimas de ninguna clase y sólo con detenciones, bastantes, eso sí. Y como rareza que sólo se dio en Aragón, detenidos no pocos de la cla-

se media y de profesiones liberales: médicos, maestros, secretarios de Ayuntamiento, etc. Pero la agitación no sólo se reducía a algaradas y enfrentamientos con la patronal, sino que se aplicaba sobre todo en la vida cultural: lecturas colectivas, recitales, teatro, cursillos y experimentos agrícolas en el vivero del sindicato, etc., etc. A este respecto me permito dar una noticia que puede alegrar a muchos interesados en saber de aquellos tiempos y aquellas tierras. Y me refirió a un libro que podrá salir a lo mejor a finales de 1998, un libro-tesis defendida en la Universidad de Amsterdam por una hispanista que se ha interesado sobre todo por ese movimiento rural y lo ha analizado a base de multitud de entrevistas con los actores de aquel movimiento y dando la situación panorámica de causas, medios y efectos en Aragón y por extensión en España. La autora se llama Ana Willems y el título *Tiempo compartido*. Esperemos que no tarde en publicarse ese libro escrito en neerlandés, pero que interesa y va dirigido al pueblo español y en particular a la comarca aragonesa del Cinca Medio y Bajo (como si las dos fueran una sola).

De lo que queda dicho en el párrafo anterior, tal vez un personaje de la novela se haga eco o sea un testigo involuntariamente ambiguo de aquel activismo prerrevolucionario de la comarca: el zapatero. A pesar de que el autor nos lo presenta un tanto ambiguo, como digo, las mismas evasivas, las mismas indirectas, cuando no sus propias expresiones tan pronto cínicas como socarronas y de nada disimulada retranca, no hay duda de que el

zapatero / las

zapatero, aun haciéndose un poco el loco, representa lo que en los pueblos se llama «un hombre de ideas», y al decir «un hombre de ideas», se entiende siempre de ideas de izquierda, al que señalan con el dedo los bienpensantes, pudientes y clero (como si fuese de cajón que ser sacerdote implique ser de derecha). Es algo tan aberrante que no se entiende bien cómo un cura inteligente, precisamente por seguir a Cristo no pueda y quiera orientarse más por el corazón que por el hígado. Y la prueba de que está marcado el zapatero como izquierdista es que los asesinos enviados por las fuerzas negras de la negra España, primero le pegan una paliza de padre y muy señor mío y a poco lo acribillan contra el paredón. Es revelador asimismo el estilo con que trata el zapatero a Paco el del Molino. Particularmente cuando le ve a éste saludar al cura con alguna amistad: lo trata como si Paco se hubiese rezagado en su evolución ideológica, o como si traicionase su compromiso de activista de izquierda, temiéndose que no sea cosa de influencia del Mosén. Parece como si el zapatero no pudiese concebir que un izquierdista pueda ser también amigo de un sacerdote y no anticlerical como ya se sobreentiende que ha de ser. No olvidemos la tradición de un par de siglos por lo menos que el anticlericalismo ha tenido vigencia en España. El pueblo no se ha sentido apoyado por la Iglesia. Al contrario: ha visto siempre que ha hecho la parte de la oligarquía, de la monarquía, del latifundista y del capitalista. Y así no ha de extrañar que cuando ese pueblo se siente dueño de la calle practique la iconoclastia

↑ CHUSA LIX

a la letra y la piromanía contra iglesias y conventos. Y no lo digo yo, sino los mismos católicos que luchan en el interior de la Iglesia por que prime en su seno la democracia. (Léase *El Ciervo*, por ejemplo, la revista de los católicos progresistas.)

Si ahora nos ponemos a hablar de estilo en el *Réquiem*, empiezo por declarar que estoy completamente de acuerdo con Julia Uceda cuando, en el prólogo citado (así como ya se había pronunciado por lo mismo en un artículo de revista) aboga por el esencialismo de Sender, sobre lo que yo he abundado en varios lugares al hablar de don Ramón. Me parece el chalamerino doblemente esencialista: por español y por aragonés. Espero que estos extremos los refrende a no tardar una investigación socio-antropológica; de momento sólo lanzo una tesis empírica. Pero en su obra está tan demostrado, que ya no nos hacen falta baterías de tests con que afianzar la tesis. Porque, ¿hay novelas más esencialistas que *El Rey y la Reina*, *El lugar de un hombre*, *El verdugo a fable*, *La esfera* y *La efemérides*, entre otras muchas del mismo autor?

Entiéndase por *esencialismo*, no el descuidar o prescindir del detalle y de lo contingente, porque el arte de novelar necesita, precisamente, de ambas cosas para encerrar centros, proteger núcleos; para realzar el meollo del relato y darle al mismo más sabor e intriga, más misterio. Entorno, contorno y periferia sirven para encerrar centros, para proteger núcleos, como decíamos; pero también para hacerlos invulnerables y capaces, al tiempo, de centrar la verdad y destilarla al máximo. Lo contin-

gente es a lo esencial el síndrome de su bien y de su mal. Por lo adjetivo se valora y matiza lo sustantivo. Y por lo accidental se rastrea y encuentra lo fundamental. En la obra de Sender es fácil ver cómo y cuántas veces se embute el autor en su escafandra y se sume en el abisal fondo de las condiciones humanas desde sus sustratos y con sus resortes instintivos y motivaciones regenerativas tanto biológicas y antropológicas como culturales. Su sabido descenso a los ganglios es un recurso más de dar con lo primigenio y lo simple, que es como decir con lo original y lo esencial.

Pero, ¿es también Sender esencialista en el *Réquiem*? Pues claro que sí. El *Réquiem* es un juego de esencialidades, nada menos; un juego a las cuatro esquinas del edificio social con sus cuatro cariátides-arquetipos que lo sustentan: 1) el moribundo de la cueva; 2) el niño Paco el del Molino indignado por tanta miseria y abandono tanto del hombre, cualquiera que sea, por el hombre que, como el otro, tiene asimismo una vida sagrada por estar regida con la misma tendencia a persistir que el DIOS-NATURALEZA le ha dado; 3) el contemporizador Mosén Millán entre la espada de un barrunto cristiano purificador y la pared de la barbarie hecha violencia y muerte; en fin, 4) el Poder mismo de la fuerza bruta y sus instrumentos de represión «a palo y tentetieso», pero en este caso un poder sin fariseísmo, un poder cínico, descarado: el fascista.

En torno a estos cuatro arquetipos rondan: el zapatero atizando solapadamente al joven Paco para que vaya hasta las últimas consecuencias de

su compromiso, el coro popular y subcultural sin batuta del caracol y del lavadero, y el romance, que es como el solo que entona las arias de las dos corales femeninas resumiéndolas en versos de bronce para la historia.

Todo lo que dice Paco, tanto formulando preguntas como clamando en la exasperación por el terror, es esencial. El rechazo mortal del párroco en el momento supremo, sacándose de encima a su hijo espiritual y ex monaguillo predilecto ensangrentado y agonizante, es de una esencialidad esquileana, más aún: que rebasa aquel «*Eli, Eli, lamma sabajtani*» (Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?). Aquí, en la Cruz, sólo hay abandono, pero no rechazo como ahí... ¡y un rechazo por miedo!, en el ministro de Dios, para más INRI. He aquí una diferencia capital, un «peor me lo pones» por antisoteriológico (no finalista ni salvador de nada ni de nadie). Lo soteriológico cristiano arranca de aquella quejumbre que rasgó el velo del templo y desencadenó cerrazones en el cielo que apagaron el sol. Mientras que en estado antisoteriológico, con la privación de todo Mesías y en el no esperar salvación, es el desgarrador doloroso, no ya del cielo, sino de uno mismo; pero es el principio y condición de toda liberación del hombre. Esa sangre de Paco que llega a salpicar hasta al sacramentado, no es la que redime, como se cree de la de Jesucristo en la Cruz, sino la que libera de todo profeta, de todo dios, pero a lo mejor no de toda diosa, si es al menos una diosa blanca como la de Robert Graves. Pero no nos desviemos, que nos salimos del tiesto.

Y el tiesto es que, en el *Réquiem*, no se explican apenas causas ni efectos, sólo se destilan esencias, o quintaesencias más bien, limitándose el autor a ir descubriendo huellas, a seguir imprevistas y estelas por las que el lector infiera acciones y reacciones en el pasado, en el presente y hasta en el futuro. Por las que deduzca el que leyere el mal y el bien, el mejor y el peor, sin tener que explicitarlo, que ése es el quid de la buena novela.

El esencialismo es como la materia prima en la obra de Sender. Lo esencial no exige adobos ni aliños, pero la literatura no se hace sólo con esencias, como los perfumes, sino también con eso que llamamos *estilo*. Y aunque Sender no se las haya dado de estilista, atendiendo a la definición de Buffon según la cual «el estilo es el hombre», por fuerza ha de tenerlo Sender, fundador del ya «universal» suyo: «la *hombria*».

El estilo se construye combinando recursos literarios según una estrategia personal hecha de gustos, querencias, talentos, valores éticos y estéticos propios, más aún: privativos. El estilo senderiano ha sido calificado muy a menudo de «realista». ¿Y quién podría negarle realismo a la novela de Sender? El *Réquiem*, por no ir más lejos, podría servirnos de prueba fehaciente. Y añadido ahora: Sender es, de vez en vez, más que realista: *naturalista*. ¿Por qué no? Es tantas cosas Sender: superrealista, cubista, impresionista, expresionista más aún... Pero no costumbrista. Ahora que, decir realista es para mí decir bien poca cosa. Todo artista es, inevitablemente, realista, ya que quien no se basa en lo real

no puede hacer arte. Por eso creo que hay que decir algo más que es realista, Sender. Yo, al estilo realista de Sender, le he añadido siempre el adjetivo *mágico*. Desde sus primeros libros he ido descubriendo, por debajo de su discurso realista, corrientes subterráneas comunicándose entre pozos artesianos que se ofrecen con su agua fresca al viandante polvoriento y fatigado, para regalarle y apagarle la sed. Casi siempre sed de misterio, porque, ¿quién no está siempre sediento de ese licor que excita la voluntad y puebla el sueño de atisbos prodigiosos y visiones tan cautivadoras como deslumbrantes? En este metalenguaje mágico se dan también alterativas parapsíquicas, momentos de jerga irracional y *dei ex machina* que vienen a salvarte antes de ahogarte como salvavidas oportunistísimos y esperados.

Ahora añadiría a lo mágico lo *superrealista* (me niego a decir «surrealista» como dice ya todo el mundo, porque es absurdo decir *su = sub*, cuando hay que decir lo contrario: *super* o *hiper* o *sobre = «sur»* en francés). Ya sé que hay críticos que no están de acuerdo con atribuirle al estilo senderiano la connotación *superrealista*, pero es porque no entienden el *superrealismo* como yo lo concibo. No voy a extenderme aquí más de la cuenta. Hace años publiqué un trabajo que a lo mejor por el título ya se revela mi intención semántica: *El superrealismo es español*. Lo que implica, de momento, que rebaso la escuela de Breton y, sin negarla, ni mucho menos, echo mano de los ejemplos de lenguaje *superrealista* que nos ofrece nuestro folclore, nuestro

romancero, nuestro cancionero, nuestro refranero y hasta nuestras canciones infantiles (sobre todo de niñas saltando a la comba y cantando). Pero hay también mucho *superrealismo* en las fiestas populares, en los juegos eutrapélicos de pueblo y en nuestros más grandes artistas (pintores como Goya, arquitectos como Gaudí, escultores como Lobo). Yo parto del principio de que, después de haberse fundado el *superrealismo* de Breton y cofrades (porque parecía una cofradía el recinto parisense de los *superrealistas* franceses) no hay escritor que no haya sufrido su influencia, que por algo descubren los bretonianos una nueva dimensión literaria y por extensión artística. No en balde el *superrealismo* había incorporado a nuestra cultura las innovaciones tan importantes del psicoanálisis de Freud (lo subconsciente, lo onírico, traumático y lo acomplejado), amén de la aparición en la pintura de un Gauguin, etc., de lo primitivo africano, refinamiento extremo-oriental y vitalismo cuasi paradisiaco de las islas del Pacífico, todo lo cual ha transformado la pintura y la poesía, la danza y el teatro, enriqueciéndoselo todo este mismo mestizaje, lo mismo que ocurre con la mezcla de razas, etnias y culturas. Así que, tal como yo lo entiendo, el *superrealismo* ha sido una moda francesa (país de modistas), pero es invención milenaria que practica, no sólo nuestro mundo hispánico (el precolombino en particular), sino también otros pueblos, como el ruso y quién sabe cuántos más. Por lo que se supone que el hombre hace muchos siglos que sueña, que delira, que se enajena, que se des-

borda, que se viene dando a la magia negra como a la blanca, que entre sus supersticiones hay no pocos elementos animistas, crípticos y mistagógicos. El superrealismo abarca tanto que es todo un horizonte infinito colgado en el cielo contra toda razón y ley de la gravedad como un arco iris urdido por los hilos de la lluvia. Eso sí: la lluvia *no* es el prisma que descompone los colores desde el blanco, sino al revés: una paradoja más de la ciencia. Y si está en la ciencia, ¿dónde no estará con todas las garantías? Pues en montar y desmontar paradojas ha sido un consumado maestro Sender. ¿Y no es inventar paradojas, algo así como bordar greguerías, también labor superrealista?

Y ahora veamos qué hay de mágico en el realismo de *Réquiem*. El ser mágico por excelencia de este relato es el potro de Paco. Desde que mataron a su amo va resucitándolo con su presencia por donde pasa. Mágico es lo que asombra y hasta puede paralizar las reacciones del instinto, como decía Sartre: «*La magie c'est le raté de l'instinct*» (La magia es el fallo del instinto). Y pone el ejemplo de alguien que va subiendo o bajando una escalera que tiene ventanales y, de pronto, al llegar a un rellano se le aparece un hombre detrás de la vidriera haciendo muecas horribles de terror. El usuario de la escalera se queda petrificado y no es capaz ni de moverse. Ese paso es un efecto de lo mágico llevado al extremo.

Sólo al paso del potro blanco se les revuelven las tripas a los lugareños y es como un espectro que ronda por calles y plazas, eras y sotos reavivando el recuerdo del crimen, ese crimen que representa a

420
todos los demás, como Paco el del Molino representaba a todo el pueblo voluntarioso y emprendedor por el bien de todos. Pero cuando la presencia del blanco potro se hace magia pura es cuando se planta en la iglesia y hace resonar los cascos sobre las baldosas como queriendo despertar a todos aquellos santos dormidos que más que en el cielo parecen estar en el limbo. Ahí está el potro cargado de simbolismo y con visos míticos y/o legendarios. Nadie sabe cómo ha venido, ni menos aún cómo ha entrado, estando el portalón cerrado. También es casualidad que haya *irrumpido* en la iglesia cuando el oficiante está a punto de celebrar una misa de réquiem por el alma de su amo joven tan querido. (Porque los potros saben querer, ¿verdad, Savater, filósofo «ecuestre», nuestro?) ¿O es que se puede racionalizar esa presencia? ¿Y el juego que se lleva el caballo con los tres ricachos que quieren sacarlo? ¿No se oyen las carcajadas relinchantes del noble bruto (nunca mejor dicho) toreando a los tres malos caballeros poniéndolos en ridículo?

Algún —o algunos— aldeano(s) se reiría(n) también a lo mejor *sotto voce*, después de haber comido la travesura de hacer entrar al potro con una gavilla de cebada cerca de los ollares para hacerlo seguir y que cumpla con algo peor que la misión del caballo de Troya: enviado de Némesis, la diosa de la venganza.

Aparte de su valor mágico, haber hecho intervenir al equino creo que es el mejor acierto de este novelín. Porque, puestos a ponderar, nada nos cuesta homologar este caballo con el trágico espécimen

Sender
caballar del cuadro de Picasso. El de Sender es como una aparición casi de un nuevo Pegaso desalado, mientras que el del *Guernica* es la terrible presencia de un caballo de pica despanzurado que para mí representa al pueblo español, sin la menor duda. El toro es España-Júpiter arrebatando a Europa; lo vemos erguido e impávido, mayestático, haciendo honor al tópicos de la «España eterna»; en tanto que el caballo, esculturalmente muerto, es el pueblo mutilado, martirizado y crucificado. El esencialismo de Picasso pone el caballo como encarnando (descarnadamente) al pueblo español despedazado por las bombas nazis que caen sobre Guernica, símbolo del arrasado territorio republicano español, coto de la democracia asesinado; pero el esencialismo senderiano saca el caballo poco menos que espectral, como por arte de magia, para resucitar simbólicamente al pueblo español matado a palos, a puyazos, a balazos dum-dum... por los bárbaros «pijaños» durante trece años —entonces, prolongándose hasta casi cuarenta después—. Sender, pues, trasciende la trágica fatalidad de Picasso, a quien tanto admiraba (no se olvide que Sender pintó mucho y de su obra se hizo una exposición en Madrid, en la galería Multitud, el año 1980. Y, por cierto que, en su pintura, tal vez se revele más su superrealismo que su realismo aquí tocado de «lunatismo»).

El personaje humano de carácter mágico lo tenemos en «la Jerónima», pero sólo por una cara, porque el papel de esta esperpéntica virago tiene algo de doble, quiero decir que su papel es doble

LXVIII

Jerónima
en la novelita que nos ocupa: de *entertainer* del caracol y de otras reuniones, y de personaje algo *louche* que bizquea hacia lo brujo. Nunca se puede estar seguro de que sea bruja de verdad, pero lo cierto es que paga con su vida la sospecha que recae sobre ella de que lo sea. A efectos, claro, de los «puros» asesinos caza-brujas... ¡Malaventuradas secuelas de aquella Inquisición que celaba la pureza de los cristianos viejos bajo su siniestra férula! Ciertamente que en muchos pueblos aragoneses se daba antiguamente con frecuencia esa figura de mujer casi siempre desde mucho tiempo viuda, ya viejecita y que vive sola y entiende en muchas curanderías y prácticas de magia negra: hierbas medicinales, pócimas para el hígado, los riñones o la bilis, filtros para el amor e intervenciones sospechosas para reparar virgos, exponer muñecas a los alfilerazos que se transmiten a víctimas ausentes por la echadora de mal de ojo elegidas. Toda esta múltiple sospecha sobre la Jerónima no consta en gro sobre blanco en esta novelita, pero se ciernen cierto tufillo de eso sobre su cabeza. Y es eso lo que le presta a la obra pequeños aletazos de magia. Mas por eso mismo nos parece más importante el papel de la Jerónima: el de ser la que lleva la voz cantante en el caracol y otros encuentros públicos. Su lengua de trapo, más que viperina moleston, como agujón de tábano. Estos personajes más o menos estrafalarios, que se salen de las normas de la convivencia modosa y bienpensante y que bien inquietan o intimidan son los que le encantan a Sender, quien, por otra parte, era incapaz de se-

LXIX

guir con interés a nadie que fuese por un camino «recto» en una vida rutinaria y gris. Y como todo lo que suspende el ánimo o sorprende hasta el pasmo, sin haber visto previamente nada racional ni previsible es magia (Sartre dixit, recuérdelo), de ahí que Sender acostumbra a alternar realidad con magia. Es decir, que nos hace revivir el mundo de todos los días y todas las rutinas, pero con todas las variaciones que la vida interior (el subconsciente, el deseo, el terror y el sueño) ofrece a la exterior. Y así es cómo Sender nos hace vivir alternativamente en superficie y en profundidad un mundo recién creado para nosotros solos por el artista que nos lleva, fascinados, de la mano.

Visto ahora en conjunto el novelín *Réquiem por un campesino español* (por cierto, es mutilación imperdonable suprimir el gentilicio, como se le ocurrió a un editor catalán por mor de antiespañol, porque la tragedia tiene por escenario a España entera, ni sirve tampoco para todo el mundo sin peligro de deshuesar la historia y dejarla bamboleanante como un espantapájaros) se nos presenta como una doble curva: elipsis y parábola. O como una parábola de largo alcance que por economía y designio artístico se *eliptiza*. Y así considerada y por ser un logro, nos parece una pequeña obra maestra. Pequeña porque, desde su concepción, el autor la quiso breve. Recuérdese que nació como un encargo para ser incluida en una serie de cuentos cortos (o novelines como dicen los hispanoamericanos) y sintiéndose él que salta a la palestra a competir con su «caballo de batalla» de toda su

vida, Unamuno, y con Pérez de Ayala, novelista de gran renombre y copiosa obra, ante quien no quedará estar de prestado ni quedar en segundo plano. Por lo tanto, Sender se propone escribir una novela corta, pero contundente, original y sintetizadora del tema más interesante del siglo y nunca del todo elaborado por un español... siendo su tema. Por lo demás, Sender siempre hubo pensado que la novela de la Guerra Civil española la ha estado haciendo siempre y seguirá haciéndola a todo lo largo de su producción. ¿Qué son, si no, tantas obras suyas que tocan ese tema por algún aspecto determinado, en un tiempo clave, en un episodio que sirva de terreno abonado o una circunstancia que funcione como pretexto para ampliar o ramificar su filosofía, para sacarle punta a su biografía, tales como *Contraataque*, *Crónica del alba*, *La esfera*, *El Rey y la Reina*, *Los cinco libros de Ariadna*, *La antesala*, *El fugitivo*, *El superviviente*, *La efemérides*, *Monte Odina* y otras menos ceñidas a la temática en cuestión?

Dicho esto, tengo empeño en enfocar esta obra de arte desde otro ángulo de visión. No perdamos de vista que el título original es el de *Mosén Millán* y que después pasa al título tantas veces aquí escrito y en el que la primera palabra no deja de ser *Réquiem*. O sea que Sender no pone el acento en la guerra civil española. No dice nada de guerra. Ni de revolución (lo que al fin y al cabo es muchísimo más importante, puesto que guerras las ha habido, las hay y las habrá quien sabe si mientras haya hombres y mujeres. En cambio, la revolución espa-

ñoa de 1936 es un caso único, inédito, sin precedentes, de la que hay mucho que aprender. La prueba de que es lo más interesante de los años treinta en España, es que en el extranjero se habla más de la revolución del 36 que de la guerra civil.

O sea que el *Réquiem* no lo escribí para evocar nuestra guerra fratricida, sino para ponerle las peras a cuarto a la Iglesia oficial, al clero que es su burocracia. Si esa Iglesia fuese la que hoy llamamos evolucionada y demócrata en virtud de los efectos salutíferos surtidos por la «teología de la liberación», Mosén Millán se habría comportado de otro modo. Mosén Millán nos da la estampa del hombre bueno maleado por la fe. ¿No es el colmo de la aberración? Que una gran comunidad de salvación de las almas que tiene entre sus mandamientos: no robar, no mentir, no matar, haya colaborado con políticos falsarios, con un capitalismo explotador (explotar = robar) y con un poder criminal (aquellas misas de campaña que celebraban aquellos curas castrenses antes de emprender el ejército franquista un combate, aquellos sermones de predicadores falangistas que por la radio ensalzaban ¡en nombre de Dios! la (seudo)«cruzada» de los rebeldes a la legalidad republicana, de los que con sus armas apoyaban consignas de algunos dirigentes de la ultraderecha que clamaban: «para salvar a España hay que matar a dos terceras partes de la población, a todos los rojos». En fin, no acabaríamos nunca si quisiéramos transcribir aquí todo lo que pensaba Sender contra esa intrusión del clero en política reaccionaria).

Cuando hablábamos de las ediciones del *Réquiem*, nos salió el apellido Duncan, tras dos nombres distintos: Robert y Bernice. Este último afirma que Sender no ataca en absoluto al clero a través de Mosén Millán y que este párroco actúa más como persona que como sacerdote. A lo que otro hispanista, Charles L. King, le replica que en la dicotomía de Sender: hombría/persona-máscara, Mosén Millán actuó criminalmente como «persona» o clérigo administrador de un negocio de cueros y almas que tiene la dirección en el Vaticano y que, como hombre, sólo actúa después del crimen del que se siente de alguna manera cómplice o por cobardía consentidor. En su soledad de la sacristía, sumido en sus infiernos de la culpa es cuando Mosén Millán reacciona como un hombre, como un ser humano: como un cristiano de las catacumbas, en una palabra. Lo que aquí está en juego es el secular contubernio de clero y poder, ese hecho tan de cajón en España de que la Iglesia favorezca al rico y a la autoridad invariablemente. Pero la cosa no se queda sólo en España y tampoco sólo en el clero católico, apostólico y romano. Porque no deja de ser casi tan aberrante, por ejemplo, que los calvinistas justifiquen el sistema capitalista por la gracia de Dios: Dios premia a sus fieles procurándoles medios de enriquecerse. Y a la recíproca: quien se enriquece es que goza del favor divino.

Volviendo a la bondad de Mosén Millán como individuo y a su maldad como «ministro de Dios», puedo aportar una experiencia que he vivido muy de cerca, por ser pariente mío el modelo que voy a

presentar. Se trata de un cura muy bueno y laborioso, muy habilidoso y campechano que igual hacía él mismo con sus manos todas las reparaciones necesarias en el templo que escribía primorosamente partituras para los niños a quienes les daba clase de solfeo, o al pasar cerca de una era en que estaba trillando una familia corta de personal, se arremangaba la sotana y se hacía con una horca para aventar la mies trillada con los demás. Pues bien; este buen hombre con tantas virtudes y tanto amor al prójimo, no dejaba pasar semana sin ir a rendir visita al más rico del pueblo, aun dándose el caso de que se había hecho rico por una contrata que supo ganar por suerte y en cuya ejecución había estafado al comitente no pocos miles de pesetas, cuando los miles serían ahora millones. El ricacho no tenía además nada de culto, ni de devoto, ni de sensible para nada. Era un advenedizo, un «rastracueros», como dicen en Argentina. Pero no me extraña semejante conducta en un cura de pueblo y de naturaleza simple que leía el *Siglo futuro* (más cavernícola aún que *El debate*, el diario de todo el clero español) en la línea del funesto cardenal Segura de triste memoria para toda España y principalmente para la Iglesia Católica española. Ya se empieza a sentir todo eso en el seminario, donde, según mi experiencia, no había ni la más mínima crítica social, ni la más leve objeción a los sistemas dominantes del lucro ni a los regímenes de fuerza o de tiranos.

Hubo un momento en aquellos años del Segundo Concilio Vaticano, en que los católicos del ag-

giornamento, los progresistas que querían volver al primer cristianismo sin renunciar al progreso científico y tecnológico de nuestro siglo, que parecía iba a dar un vuelco suave y paulatino la Iglesia hacia posiciones de las que es en España una abandonada la revista *El Ciervo*, sobre todo bajo el pontificado de Juan XXIII, pero hace ya bastantes años que se ha cerrado aquella abertura. Espero que la lectura de *Réquiem por un campesino español* ayude de un poco a retomar la abandonada dirección.

Obra maestra, decíamos, este novellín, como es parecer unánime, o por lo menos generalizado, porque ha sabido Sender mantener en ella un tono clásico, apoyado ese tono con los robustos pilares que sustentan sus mejores obras: un lenguaje directo y sencillo y una estructura como un cuadro de Velázquez; visión global sin necesidad de desarrollos laterales, sin más figuras y situaciones que las necesarias para pintarnos en cuatro episodios cruciales al protagonista, y en seis páginas mal contadas el trágico desenlace, sin que le falte amplitud al relato, ni claridad a la intención del autor para que todo lector quede impuesto de la lección implícita. El *Réquiem*, en cuanto novela corta, es un alarde de economía narrativa muy poco imitada (incluso por él mismo) por no decir inimitable. Creo que se debe, a fin de cuentas, a haber sabido darle a la obra una trayectoria parabólica definida de alcance y enérgicamente disparada muy ciertamente además, a llevar el mensaje, no en la patita de una paloma, sino en alas de un ángel cuya revelación nos hace más lúcidos y más humanos.

BIBLIOGRAFÍA

Actas del I Congreso de Ramón J. Sender, Huesca, 3-7 de abril de 1995, 760 pp., del que interesan los siguientes trabajos:

Mc DERMOTT, PATRICIA, «*Réquiem por un campesino español*», Summa narrativa de Ramón J. Sender, pp. 377-384;

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, MANUEL, «*Réquiem por un campesino español*, o la lectura como resurrección de una guerra muerta: desarrollo de una experiencia de educación en valores en enseñanza secundaria», pp. 385-390.

Alazet, n.º 3, Huesca, 1991. Puede interesar:

CARRASQUER LAUNED FRANCISCO, «Sender para estudiantes», pp. 115-124.

CARRASQUER LAUNED, FRANCISCO, Cuestionario (puestas a unas preguntas de F.C.L. y cartas de Sender a Carrasquer, pp. 175-186).

Alazet, n.º 4, Huesca 1992. De interés para nuestro estudio:

MAÑÁ DELGADO, GEMMA Y ESTEVE JUÁREZ, LUIS A.,

«Nueva aproximación a *Réquiem por un campesino español*», pp. 163-180.

VIVÉD MAIRAL, JESÚS, «La vida de Ramón J. Sender al hilo de su obra», pp. 231-270.

ALONSO CRESPO, CLEMENTE, *Tierras oscenses en la narrativa de Ramón J. Sender*, con ilustraciones. Editado por Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1992.

ALONSO CRESPO, CLEMENTE, «Réquiem por un campesino español»: aproximación a un método para su estudio en Bachillerato, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1986.

CAMPANA DE WATTS, LUZ, *Ramón Sender. Ensayo biográfico-crítico*, ed. Ayala Palacio, Universidad de California, 1994, 240 pp.

CAMPANA DE WATTS, LUZ, *Veintiún días con Sender en España*, Barcelona, Destino, 1976, 193 pp.

CARRASQUER, FRANCISCO, *Imán y la novela histórica de Sender*, con prólogo del mismo Sender, Londres, Tamesis Books, 1970, 302 pp.

CARRASQUER, FRANCISCO, «La verdad de Ramón J. Sender», con Bibliografía de ESPADAS ELIZABETH (pp. 125-175), Leiden-Tárraga, 1982, 178 pp.

CARRASQUER, FRANCISCO, «La integral de Ambos Mundos: Sender», Prensas Universitarias, Zaragoza, 1994, 248 pp.

CARRASQUER, FRANCISCO, «El raro impacto de Sender en la crítica literaria española», en el libro colectivo editado por Mary Vásquez: *Homenaje a Ramón J. Sender*, Arizona State University, Newark delaware, U.S.A., 1987, pp. 149-182.

CARRASQUER, FRANCISCO, Edición crítica de *Imán*. Introducción y notas, Huesca, Larumbe, 1994, 286 pp.

CARRASQUER, FRANCISCO, «¿Escribir por pensar o pensar por escribir? La filosofía senderiana acude a los puntos de la pluma o al toque de las teclas», ponencia del I Congreso Sender, Huesca, 1997, pp. 159-180.

DUEÑAS LORENTE, JOSÉ DOMINGO, «Ramón J. Sender. Literatura y periodismo en los años 20» —Antología—, *Cuadernos de Cultura Aragonesa*, 12, Zaragoza, 1992.

KING, CHARLES L., *Ramón J. Sender* (Sobre el hombre y su obra en conjunto), Twayne Publ. Inc. TWAS, 307, Nueva York, 1974, 196 pp.

KING, CHARLES L., *Ramón J. Sender, An annotated bibliography, 1928-1974*, The Scarreecrow Press, Matuchen, N.J., 1976 (U.S.A.).

MAINER, JOSÉ CARLOS, editor del libro colectivo *Ramón J. Sender. In Memoriam. Antología crítica*, editado por las Diputaciones de Aragón (Gral.) y Huesca, Zaragoza, 1983, 500 pp. De este libro puede interesar para nuestro objeto:

BONET, LAUREANO, «La neblina y el paisaje sangriento: una lectura de *Mosén Millán*», pp. 437-444.

GODOY GALLARDO, EDUARDO, «Problemática y sentido de *Réquiem por un campesino español*», pp. 425-436.

- UCEDA, JULIA, «Realismo y esencias en Ramón J. Sender», pp. 113-126.
- PÉREZ-MINIUK, DOMINGO, «Sender», en *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 63-66.
- CARRASQUER, FRANCISCO, «La parábola de *La Esfera* y la vocación de intelectual de Sender», pp. 67-93.
- MARRA LÓPEZ, JOSÉ R., *Narrativa española fuera de España. 1939-1961*, Madrid, Guadarrama, 1971.
- PÉREZ CARRERA, JOSÉ MARÍA, «Guía de lectura de *Quién por un campesino español* de Ramón J. Sender», ed. Akal Ávila, Madrid, 1988.
- C. PEÑUELAS, MARCELINO, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970.
- C. PEÑUELAS, MARCELINO, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos, 1971.
- PINI MORO, DONATELLA, *Ramón J. Sender: tra la guerra e l'esilio*, Padua (It.), Edizioni Dell'Orso, 1994, 226 pp.
- S. VÁSQUEZ, MARY, editora del libro colectivo *Homenaje a Ramón J. Sender*, del que puede consultarse para este estudio:
- COMPITELLO MALCOLM, ALAN; «*Réquiem por un campesino español* and the problematics of Exile», pp. 89-100.
- VALDIVIESO, TERESA, «La crítica suscitada en Estados Unidos por la obra senderiana», pp. 183-194.
- VIVED MAIRAL, JESÚS, «Ramón J. Sender. Primeros

escritos (1916-1924)», edición introducción y notas de la antología.

VIVED MAIRAL, JESÚS, «Tres calas en la biografía de Sender» en *Actas del I Congreso Sender*, Huesca, 1997, pp. 121-140.