

Dispensa

Letteratura e cultura spagnola II/M 2024-25

Prof. Andrea Bresadola

- 2 M. Aznar Soler: “La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos”
(*Migraciones y Exilios*, 2002)
- 16 I. Soldevila Durante: “El lugar del exilio en la historia de la literatura”
(*Migraciones y Exilios*, 2002)
- 23 F. Larraz: “La vuelta imposible de los derrotados en la narrativa bajo el franquismo (1961-1964): denuncia y censura...”
(*Itinerarios*, 2023)
- 41 C. Suárez Toledano y M. Álvarez Villalobos: “Antonio Ferres y la censura”
(D. Thion Soriano, Mollá; A. Encinar y L. Beltrán Almería, *La ciudad del sol...*, Gadir, 2018)
- 49 A. Bresadola: “El exilio literario de *Al regreso del Boiras* de Antonio Ferres: compromiso, censura y reescritura”
(A. Baldissera; R. Londero y M. Trambaioli, “*Es la amistad el bien mayor humano*”. *Homenaje a Luciana Gentilli*, Visor, 2024)
- 60 M. Aznar Soler: “El puente imposible. El lugar de Sender en la polémica sobre el exilio español de 1939”
(J. C. Ara Torralba y F. Gil Encabo, *El lugar de Sender. Actas I Congreso sobre Ramón J. Sender*, Instituto de Estudios Altoaragoneses-Fernand el Católico, 1997)
- 75 F. Larraz y A. Durán Rebollo: “Restos de un boom menor: narrativa, exilio y censura en el campo editorial español. El caso de Ramón J. Sender”
(F. Larraz, *La resistencia posible. Censura y movimiento editorial en el tardofranquismo (1962-1978)*, Trea, 2024)
- 99 A. Moro: “La representación de la marginalidad en algunos cuentos de Max Aub y Ramón J. Sender”
(*Orillas. Rivista d’ispanistica*, 2020)
- 111 F. Carrasquer: “Introducción”
(R. J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, Destino, 1998)

La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos

Manuel Aznar Soler

RESUMEN:

El artículo explica el origen y las motivaciones de los trabajos recogidos en el dossier y hace un amplio resumen de las cuestiones discutidas durante la celebración del Seminario “Exilio e historia literaria”. De ese modo, el trabajo empieza con una definición del campo de trabajo, las “literaturas del exilio republicano español de 1939”, y recorre buena parte de los problemas teóricos y metodológicos que se plantean a la hora de elaborar la historia de esas literaturas, tales como la construcción de una periodización o las relaciones con la literatura escrita en la España oprimida por Franco.

Palabras clave: Exilio republicano; Literatura española; Siglo XX; Historia de la literatura.

ABSTRACT:

The article explains the origin and the motivations of the works collected in the dossier and makes a wide summary of the questions discussed during the celebration of the seminar “Exile and Literary History”. In that way, the work begins with a definition of the work field, the literatures of the Spanish Republican exile of 1939, and it looks over the theoretical and methodological problems that arise when elaborating the history of those literatures, such as the construction of a periodization or the relationship with the literature written in Spain under Franco’s oppression.

Key words: Republican Exile; Spanish Literature; XX Century; History of the Literature.

Entre el 19 de abril (Ignacio Soldevila Durante) y el 23 (Carlos Blanco Aguinaga) y 24 de mayo (Francisco Caudet y José-Carlos Mainer) del año 2002, el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) organizó en la Universitat Autònoma de Barcelona un Seminario Internacional sobre “Exilio e historia literaria”. Concebido

como un Seminario fundamentalmente de discusión, el GEXEL invitó a participar en él a cuatro prestigiosos y muy cualificados historiadores de la literatura española del siglo XX, cuyas ponencias se publican en el presente “dossier”. Se les pidió que enviaran sus textos con antelación, a fin de que los investigadores del Grupo tuviésemos tiempo suficiente para leer y discutir colectivamente sus tesis. Sólo así podía garantizarse que la discusión fuese, como felizmente sucedió, fecunda y abierta. Y sólo así, como forma de contribuir a esa necesaria reflexión colectiva, podíamos los investigadores del GEXEL preparar preguntas, sugerencias u objeciones a los ponentes.

La razón por la que se convocó este Seminario reside en que, tras el *Diccionario bio-bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano español de 1939* que quisiéramos concluir durante el próximo año 2003, el GEXEL se plantea abordar, con la colaboración obviamente de investigadores ajenos al Grupo, nada menos que la escritura de una *Historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939*. Una tarea colectiva de la que el GEXEL pretende convertirse tan sólo en impulsor y coordinador, un proyecto que, en cualquier caso, plantea una serie de problemas teóricos y metodológicos sobre los que nos parecía necesario reflexionar colectivamente.

Voy a limitarme a resumir aquí algunas de las conclusiones personales suscitadas durante el desarrollo de aquellos debates. Y voy a ordenarlas como intentos de respuesta a tres preguntas fundamentales: ¿A qué llamamos literaturas del exilio? ¿Por qué escribir esa historia literaria? Y, por último, la pregunta más compleja y difícil, la madre del cordero: ¿Qué problemas teóricos y metodológicos nos plantea su escritura o, dicho de otra manera, cómo escribir la historia de esas literaturas exiliadas?

¿A QUÉ LLAMAMOS “LITERATURAS DEL EXILIO REPUBLICANO DE 1939”?

El exilio republicano español de 1939 fue un verdadero exilio, es decir, un exilio por razones políticas. Es evidente que, por desgracia, las guerras las gana siempre la razón de la fuerza y no la fuerza de la razón, así que en 1939 los “rojos” republicanos fueron vencidos por la España “azul” de la Falange y el fascismo, heredera histórica de aquella España “negra” de la Inquisición y del Imperio. Y por la razón de la fuerza militar, aquel medio millón de republicanos vencidos, cautivos y desarmados por el único delito de haber sido antifascistas “leales” a la legalidad democrática de un gobierno del Frente Popular victorioso en las elecciones de febrero de 1936, hubieron de atravesar la frontera francesa en febrero de 1939 como “refugiados” políticos.

Porque —como advierte el personaje de don Luis a su hijo en el epílogo de *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán Gómez—, el 1 de abril de 1939 terminó una guerra civil provocada el 18 de julio de 1936 por una sublevación militar fascista, “pero no ha llegado la paz, Luisito: ha llegado la Victoria”. El exilio republicano de 1939 fue, por tanto, un verdadero exilio y no una “emigración” económica, es decir, un exilio de “refugiados” políticos que huían de la represión, la cárcel o la muerte a que los condenaba aquella Victoria. Por otra parte, muchos de aquellos “refugiados” iban a demostrar pronto su voluntad de seguir luchando en la Resistencia francesa contra el fascismo internacional, porque seguir combatiendo contra el nazismo invasor de Hitler era su manera específica de seguir haciéndolo contra la dictadura militar del general Franco. Obviamente, la victoria de los aliados antifascistas constituía la única esperanza de poder regresar algún día a una España en donde la legalidad democrática republicana hubiese sido restituida.

España ha padecido una larga tradición histórica de exilios, pero lo que singulariza al de 1939 es —a diferencia, por ejemplo, del de los liberales decimonónicos durante el Romanticismo— su carácter de masas, porque no se trata del exilio únicamente de una minoría de intelectuales o de políticos sino del exilio de todo un “pueblo”, es decir, de hombres y mujeres, ancianos y niños, de ciudadanos de todas las edades y de todas las clases sociales, aunque pertenecientes mayoritariamente al proletariado, al campesinado y a la burguesía liberal. Y entre ese medio millón de “refugiados”, entre ese pueblo antifascista “leal” a su gobierno democrático, hay que constatar la presencia de la mayoría, no sólo cuantitativa sino también cualitativa, de nuestros intelectuales. Con razón pudo decir León Felipe que aquella España republicana se había llevado en 1939 la canción, porque entre aquellos intelectuales exiliados estaban, sin duda, los mejores escritores españoles, una nómina extraordinariamente rica por su talento artístico y por su calidad estética que comprende alfabéticamente desde Rafael Alberti hasta María Zambrano. Todo un “pueblo” junto a sus mejores intelectuales, artistas y escritores: he ahí el fundamento en 1939 de la superioridad ética y estética de la España republicana sobre la franquista, del orgullo que mantuvo con dignidad a la mayoría de “refugiados” en aquel duro invierno de 1939, días de extrema dureza en los campos de concentración franceses. “Exilio”, por tanto, pero necesariamente adjetivado como “republicano” porque, a mi modo de ver, no es una cuestión adjetiva sino absolutamente sustantiva para caracterizar al exilio de 1939, leal a los valores culturales y políticos representados por la bandera tricolor y víctima histórica de la Victoria fascista. Por ello cabe diferenciar con rigor entre este exilio repu-

blicano de 1939 y un “segundo exilio” que se produce a partir de los años cincuenta, en el que determinados escritores (Fernando Arrabal, Agustín Gómez-Arcos, Juan Goytisolo o Jesús López Pacheco, por ejemplo) deciden exiliarse para escapar de la represión política, por ser víctimas de la censura o por libre decisión como forma de protesta individual contra la dictadura franquista.

Por razones obvias de lengua y cultura, la mayoría de nuestros intelectuales, tras su primer exilio en Francia, acabaron por instalarse en países americanos y, entre ellos, el México del general Lázaro Cárdenas fue quien con mayor inteligencia política y generosa solidaridad se ofreció a acogerlos con la dignidad de “refugiados” políticos. Así, entre 1939 y 1949, la capital de la literatura española en lengua castellana no fue ya Madrid sino, por ejemplo, Buenos Aires o México D. F., en donde se publicaron durante esa primera década de la postguerra las mejores obras, las creaciones de mayor calidad estética de nuestra historia literaria. Este hecho objetivo nos plantea preguntas apasionantes: ¿hasta qué punto la literatura exiliada representa una continuidad de la tradición española? Mainer, por ejemplo, opina que “el exilio no es un capítulo cerrado y autónomo sino una forma de continuidad y como tal debe ser estudiado”. Si es así, ¿hasta qué punto podemos seguir magnificando el valor para nuestra literatura de postguerra de *La familia de Pascual Duarte* de Cela, *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso o *Historia de una escalera* de Buero Vallejo? ¿No convendría derribar verdades establecidas, como que ellas representan hitos en la literatura de nuestra postguerra? ¿Hasta qué punto podemos seguir olvidando en nuestra historia literaria de los años cuarenta el valor de las novelas publicadas durante esa década por Max Aub, Ayala o Sender; de los versos de Alberti, Cernuda o Salinas; de las obras dramáticas de Bergamín, Dieste o José Ricardo Morales, o de los ensayos de Enrique Díez-Canedo, Juan Larrea o María Zambrano? Parece evidente que, como afirma Blanco Aguinaga, “no se puede hacer la historia de la literatura española de entre 1936 y —digamos— 1965 sin tomar en cuenta la producción de nuestros mayores en el exilio: el vacío sería de dar espanto, o vergüenza”. De acuerdo, pero el problema no es tanto el “qué” sino el “cómo”.

Aclarada la conveniencia de utilizar, por estricto rigor científico, el concepto de “exilio republicano de 1939”, tratemos a continuación de responder a la pregunta de a qué llamamos “literaturas” exiliadas. Cuando hablamos en plural de “literaturas del exilio republicano de 1939” nos referimos, claro está, a un concepto histórico-político que nos sirve para designar la obra —generalmente publicada fuera de España— de autores que escribieron en las cuatro lenguas de nuestra República literaria: castellano, catalán, gallego y vasco (a las que acaso quepa agregar el bable, aunque su

expresión literaria parece mínima). Y aclaremos que en los debates del Seminario se planteó únicamente la historia de la literatura en lengua castellana, aunque obviamente los problemas teóricos y metodológicos de todas ellas son idénticos.

¿POR QUÉ ESCRIBIR ESA HISTORIA DE LAS LITERATURAS EXILIADAS?

Sobre las razones profundas que nos impulsan a la necesidad de escribir la historia de nuestras literaturas exiliadas, existió práctica unanimidad: Mainer, por ejemplo, sostuvo que el trabajo intelectual debe contribuir a la construcción de un lugar más habitable para el ser humano, porque nada que no nos implique personalmente como ciudadanos merece nuestra dedicación intelectual. Escribir la historia de nuestro exilio literario tiene, por lo tanto, una obvia significación ética y política, pues contribuye a que sea más habitable nuestro ámbito y merece por ello nuestra dedicación intelectual, tanto individual como colectivamente.

Por otra parte, contra la condena al silencio y al olvido impuesta por la dictadura franquista al exilio republicano, reconstruir su memoria histórica constituye para los investigadores del GEXEL —conscientes por otra parte del peligro sobre el que alerta Mainer de voluntarismos o sentimentalismos tricolores más propios de una ONG literaria—, tanto un ejercicio de salud científica como de salud democrática. El exilio republicano permite explicar el presente a través de una reinterpretación del pasado. Contra el pacto de amnesia dominante en nuestra transición democrática, nos parece ya urgente reescribir colectivamente la historia de nuestras literaturas exiliadas. Y entre otros motivos porque, como dice Blanco Aguinaga y suscribo por propia experiencia personal, esa literatura ha sido y “será *uno* de los depósitos de la memoria que la España antifranquista del interior tenía que ir recuperando poco a poco para encontrarse a sí misma como distinta pero, de algún modo, todavía heredera de la España progresista de la República y antifranquista de la Guerra”.

PROBLEMAS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS DE UNA HISTORIA LITERARIA

El método generacional, incluida la hábil flexibilidad defendida por Soldevila Durante, me parece un método inadecuado a la hora de resolver científicamente la cuestión, siempre compleja y difícil, de la periodización en historia literaria. Pero si el método generacional no soluciona satisfactoriamente el problema de la periodización, ¿qué alternativa real existe frente a su uso y abuso?

El historiador literario debe situar los hechos estéticos en su preciso contexto histórico para poder interpretar así, con el debido rigor científico, su significación literaria, ideológica, social o política. En este sentido, resolver satisfactoriamente el problema de la periodización parece una cuestión clave, aunque acaso fuese necesario clarificar previamente la cronología histórico-política del exilio republicano español de 1939. Por otra parte, la cuestión de esta cronología histórica interna del exilio y el problema de la periodización en historia literaria me parece que están muy vinculados a la pregunta de para quién escriben los escritores exiliados, pregunta a la que Francisco Ayala ya ensayó responder en 1949.

Entre 1939 y 1945, por ejemplo, existe un horizonte de esperanza colectiva en la vuelta a una España democrática que convierte a esta literatura de los primeros años del exilio en una literatura que se esfuerza en subrayar la continuidad de una tradición interrumpida por la fuerza militar en 1939. Habrá ruptura cultural y literaria en la España del interior (erial o páramo, cárcel o desierto que, pese a todo, debiera estudiarse con mayor profundidad), pero el exilio republicano representaba la continuidad de la tradición, que es, en términos gramscianos, la de la cultura nacional-popular. Por ello los exiliados crearon revistas tituladas muy significativamente *Romance* o colecciones de clásicos que se publicaron en la Editorial Séneca, dirigida por José Bergamín, con dinero del gobierno republicano: porque Cervantes y Lope de Vega, así como Galdós o Valle-Inclán, eran “nuestros”. El nacionalismo de los exiliados, su españolismo republicano, lo que hoy llamaríamos su “patriotismo constitucional”, constituía entonces una respuesta doble: por una parte, al monopolio del patriotismo por la derecha española secular, la España de la Victoria, reaccionaria y patrioterá; por otra, al nacionalismo militante de algunas sociedades americanas, por ejemplo la mexicana. Durante este primer periodo los escritores del exilio republicano concibieron su público entre el propio exilio y confiaron en que sus libros pudieran ser leídos muy pronto por los vencidos del interior en una España nuevamente democrática. La victoria aliada en la segunda guerra mundial constituyó el horizonte de esta esperanza colectiva tricolor.

Pero, entre 1945 y 1953, a *La gran ilusión* novelada por Virgilio Botella Pastor va a suceder *El fin de la esperanza* de Juan Hermanos: la derrota del fascismo internacional en la segunda guerra mundial no implica la caída de la dictadura militar franquista en España. Los intereses anticomunistas de la política internacional norteamericana y el estallido de la llamada “guerra fría” entre las dos potencias hegemónicas (USA y la URSS, la antigua Unión Soviética) proporcionan definitivamente a la España franquista el oxígeno necesario para sobrevivir. En el corazón del exilio republicano

habita la amargura y esa frustración colectiva instala la conciencia de que el exilio va para largo, de que hay que deshacer las maletas y tratar de integrarse en los países de acogida. Acaso en ese contexto cobre sentido el concepto de “transtierro”, acuñado por José Gaos y criticado entre otros por Adolfo Sánchez Vázquez, un concepto que más parece la expresión de un deseo para complacer a los oídos americanos que una realidad que, en cualquier caso, merecería un análisis más riguroso. “¿Para quién escribíamos”, se pregunta Carlos Blanco Aguinaga en referencia a aquel joven redactor de la revista *Presencia* que fue él mismo y que acaso entonces había leído ya el célebre ensayo de Francisco Ayala. Y responde: no para los lectores españoles del interior sino para “algunos mexicanos de buena voluntad” y, sobre todo, para “nuestros mayores en el exilio, nuestros padres, o tíos, o maestros, o amigos de nuestros padres, tíos y maestros, especialmente, claro está, los escritores del exilio”. No existió, por lo tanto, guerra generacional en el exilio, porque la segunda generación se caracteriza por no haberse planteado en absoluto ir “*contra* nuestros mayores”. Ahora bien, si algunos de los escritores exiliados leen literatura americana, escriben sobre temas americanos y aspiran a tener entre su público a lectores americanos, ¿por qué no constan tampoco la mayoría de ellos en las historias de las literaturas americanas?

A partir de 1953, la firma de los pactos entre la España franquista y los Estados Unidos y el establecimiento de bases militares en nuestro territorio significa la consolidación definitiva de la dictadura franquista como leal aliado occidental, reserva espiritual de Europa y campeón del anticomunismo feroz. El horizonte de expectativas del exilio cambia por completo: el entierro de la esperanza colectiva evidencia la necesidad de iniciar un puente de diálogo entre la España de “fuera”, la del exilio, y la de dentro, tanto con los vencidos republicanos como con la tibia y tímida oposición antifranquista que representaban entonces José Luis L. Aranguren o Julián Marías. La lenta y difícil construcción de este “puente” de diálogo posibilitó, durante los años cincuenta y sesenta, los contactos personales a través de epistolarios y la publicación de los escritores del exilio en revistas como *Ínsula*, *Índice o Papeles de Son Armadans* o la aparición en 1963 de una colección de EDHASA muy significativamente titulada “El Puente”, dirigida por Guillermo de Torre. A través de este “puente” el escritor exiliado creía ampliar su público literario en España, pero se trataba en realidad de una estricta minoría, tal y como constata con amarga ironía el Max Aub de *La gallina ciega* en 1969.

Durante los últimos años de la dictadura, el franquismo intentó una “recuperación” del exilio literario, claro que sólo del exilio políticamente “recuperable”. Por ejemplo, el Sender pro-norteamericano y anti-comunista durante la guerra del Vietnam recibió por su novela *En la vida de Ignacio Morel* el Premio Planeta en 1969, el

mismo año en que a Max Aub se le prohibía el 17 de octubre la lectura de su obra dramática *Deseada* en el madrileño Teatro Fígaro. Pero ya el puente de relaciones entre vencedores y vencidos se había intensificado, como prueba el epistolario del propio Max Aub con un escritor de la Victoria de 1939 como Cela o con un vencido republicano como Antonio Buero Vallejo. Ahora bien, estos presuntos “encuentros” no evitaron ni los desencuentros ni los encontronazos y, en este sentido, convendría estudiar la literatura exiliada del retorno, de la que, una vez más, *La gallina ciega* es ejemplo concluyente. Porque la evidencia de que, mientras se entierra en México o en Argentina a muchos escritores exiliados, el dictador sobrevive y no va a morir sino en su cama, reaviva la conciencia de la derrota entre los autores del exilio republicano, que escriben ya para el futuro: Segundo Serrano Poncela dedica su novela *La viña de Nabot* “A Rodolfo, mi nieto, quien tiene mucho que aprender todavía”. Y, además de un texto de Nietzsche, cita al inicio de su novela este revelador fragmento de Herder:

“—Escribe.

—¿Para quién?

—Para los muertos. Para aquellos que quisiste en el mundo que fue.

—¿Me leerán?

—Sí. Porque ellos volverán con el mundo de mañana”.

Finalmente, muerto el general Franco y aprobada la Constitución en 1978, cuando ya no existen razones políticas para el exilio republicano, va a revelarse con toda su crudeza la última verdad del exilio, expresa en el magistral ensayo de Adolfo Sánchez Vázquez titulado “Fin del exilio y exilio sin fin”. El dilema ya no es Monarquía o República sino Dictadura o Democracia. Y además, el precio político de la transición democrática es un pacto de amnesia sobre el pasado histórico, impuesto por antiguos franquistas como Adolfo Suárez, ahora vencedores con la Unión de Centro Democrático en las elecciones de 1977. El exilio no tiene fin.

DIECISÉIS CONCLUSIONES PROVISIONALES, ABIERTAS A LA REFLEXIÓN COLECTIVA

A modo de conclusiones provisionales, quiero constatar algunas de las ideas sobre problemas teóricos y metodológicos que se plantearon y debatieron durante las diversas sesiones del Seminario, ideas que deben ser objeto de reflexión permanente y que debieran matizarse y profundizarse colectivamente:

1.- Debería realizarse un estudio interdisciplinar del exilio republicano español de 1939 que, obviamente, sobrepasa las posibilidades de un grupo de investigación como el GEXEL, limitado al ámbito literario.

2.- Existe un canon establecido en la historia de la literatura española del siglo XX al que se han incorporado ya los grandes nombres del exilio republicano. Y si el *Diccionario* del GEXEL pretende reconstruir su corpus literario, la futura *Historia* deberá plantearse y tratar de resolver ese problema del canon. Esa futura *Historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939* debería rescatarla del limbo en que se halla, analizar críticamente el canon establecido y, a la vez, abordar el reto de construir el nuevo canon de la historia de las literaturas españolas del siglo XX.

3.- El problema principal está perfectamente enunciado por Blanco Aguinaga: “cómo dejar “inscrita” de una vez por todas la literatura del exilio de 1939 en la Historia de la literatura española”. Sin embargo, en dirección a ese objetivo final, parece científicamente razonable escribir previamente la historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939 y estructurarla a partir de la distinción entre los diversos géneros (ensayo en su sentido más amplio, es decir, no sólo literario sino también filosófico, histórico, ideológico o político; narrativa en todas sus manifestaciones, desde la novela al cuento y del diario a las autobiografías y memorias; poesía y teatro). Una vez leído el corpus y resuelto el problema del canon (las excelencias y los escritores menores), hay que estudiar también, como sostiene Caudet, a esos autores menores y sus diversas opciones estéticas. Hay que estudiar la literatura del exilio como una historia de relaciones (con los escritores del interior, con las literaturas americanas y con europeas), sin olvidar que, en palabras de Mainer, “una historia de la literatura no es solamente la reconstrucción de un contexto y de una red de relaciones y proyectos individuales y colectivos. Ha de ser también una explicación convincente de las opciones estéticas”.

4.- Como el propio Blanco Aguinaga resalta, parece necesario que dejemos de hablar de “el exilio español del 39 como si fuese un bloque”. En este sentido, conviene diferenciar a los escritores exiliados que ya habían publicado sus obras antes de 1936 (Alberti, Aub, Ayala, Cernuda, Guillén, Masip o Sender) de los que no empezaron a hacerlo sino a partir de 1939, es decir, ya en el exilio: por ejemplo, las novelas de Manuel Andújar, los versos de Celso Amieva o las obras dramáticas de José Ricardo Morales. Además, habría que estudiar la obra de los escritores de la segunda generación (el propio Carlos Blanco Aguinaga, Gerardo Deniz, Manuel Durán, María Luisa Elío, Jomi García Ascot, Angelina Muñiz Huberman, Nuria Parés, Federico

Patán, Francisca Perujo, Luis Rius, Enrique de Rivas, Roberto Ruiz, Martí Soler o Ramón Xirau, por ejemplo) y comprobar hasta qué punto el exilio influye o ayuda a explicar su escritura. Está claro que el corpus de las literaturas exiliadas no es uniforme ni homogéneo y que esta distinción cronológica ayuda a matizar sus perfiles, características y especificidades.

5.- Según Blanco Aguinaga, el historiador literario tendría que diferenciar a partir de 1939 no sólo según la dicotomía dentro/fuera sino también según la dicotomía vencedores/vencidos. Esa dicotomía vencedores/vencidos no elimina, en cualquier caso, la necesidad de subdividir la literatura de esos vencidos republicanos, a su vez, en dentro/fuera, porque el contexto histórico y político de esos vencidos republicanos, según estén “dentro” o “fuera”, es obviamente muy distinto. También, en este caso, conviene tener presente un axioma a mi modo de ver fundamental: juntos, pero no revueltos. Además, según el propio Blanco Aguinaga, el historiador literario marxista debería contemplar la dialéctica de las clases sociales para estudiar su reflejo en la obra literaria, tanto respecto a los escritores del exilio como a los del interior. En este último caso, las diferencias entre la poesía de un “señorito” como Jaime Gil de Biedma o la de Blas de Otero podrían evidenciarse con claridad.

6.- Hay que contemplar el bosque del exilio literario en toda su complejidad estética e ideológica y estudiar todos los árboles que lo constituyen, árboles de distintas raíces, troncos y colores. No podemos cometer el error de tomar un árbol, por hermoso que sea, como representativo de todo el bosque, porque ello implicaría simplificar su complejidad y diversidad: no existe una única manera estética de ser escritor exiliado, los escritores exiliados se expresan a través de diversas maneras estéticas e ideológicas.

7.- A menudo la obra de un escritor exiliado nos plantea maneras estéticas aparentemente contradictorias: Max Aub constituye un ejemplo perfecto de hasta qué punto realismo testimonial e imaginación creadora pueden complementarse en la obra literaria de un escritor. Simplificar la complejidad de Max Aub para resaltar la serie narrativa de *El laberinto mágico* o una obra dramática como su tragedia *San Juan* en detrimento de su novela *Jusep Torres Campalans* o de sus relatos fantásticos, sería no sólo un grave error sino también uno más de sus *Crímenes ejemplares*. El bosque literario maxaubiano, como el de todo el exilio republicano de 1939, debe ser estudiado en toda su riqueza y complejidad y, por tanto, no debe perpetrarse la amputación o la mutilación de ninguno de sus árboles.

8.- La literatura del realismo testimonial y la hegemonía del “yo” parecen una necesidad de los escritores en los primeros tiempos de su exilio. Tanto los escritores “de oficio” como las vocaciones incipientes sienten esa necesidad de testimoniar por escrito sus experiencias, sean las de la reciente guerra civil o las de los campos de concentración. Esta necesidad determina un auge espectacular, particularmente entre las voces femeninas, de géneros narrativos como la autobiografía, los diarios o las memorias.

9.- Existe una literatura “en” el exilio, pero se discute si existe una literatura “del” exilio. Para algunos (Francisco Ayala, Rafael Conte) “exilio” es un concepto histórico, político y social al que se le niega cualquiera clase de valor en la historia de la literatura española. Se dice que el concepto de “exilio” constituye un “ghetto” (Ayala), una forma de “apartheid” (Soldevila Durante) del que hay que rescatar a una literatura que, para “normalizarse”, debe ser “integrada” junto a la de los escritores del interior (García-Posada). De acuerdo: hay que “integrar” a los autores exiliados con los del interior, hay que “normalizarlos”. Pero esa “integración” o esa “normalización” debe respetar un axioma fundamental ya antes enunciado: juntos, pero no revueltos. Es decir, las novelas de Max Aub no pueden explicarse al lado de las de Cela, Foxá, Sánchez Mazas o Zunzunegui sin una precisa contextualización de las distintas circunstancias en que se escribieron, así como no podemos hablar, a la vez y sin matices, del Sender de *El lugar de un hombre* (1939) y del Cela de *La familia de Pascual Duarte* (1942). “Juntos”, pero en ningún caso “revueltos” a costa de la goma de borrar, es decir, a costa del olvido de las circunstancias histórico-políticas en que la obra literaria de los escritores exiliados se produjo. Esa “normalización” no debe significar en absoluto la amnesia, porque sólo a través de la reconstrucción de la memoria podremos realizar la transición literaria democrática de una historia parcial de la literatura española (por ejemplo, la que sólo tiene en cuenta a la España del interior) a una historia completa de la literatura española del siglo XX, porque sin las literaturas del exilio republicano español de 1939 nunca estará completa nuestra historia literaria del siglo XX.

10.- Convendría considerar la especificidad de nuestra literatura exiliada, las características que la singularizan, tanto temáticamente como en cuanto a su expresión formal. Hay que plantearse esos problemas formales y abordar, por tanto, el análisis de su estilo y lengua literaria o el de su vinculación a nuestra tradición literaria. Sería interesante aclarar hasta qué punto el exilio determina un cambio temático y de estilo en la obra de Luis Cernuda, Jorge Guillén o Emilio Prados. Por otra parte, hay

que estudiar también la relación entre vanguardia política y vanguardia estética, la influencia de las distintas ideologías políticas (anarquismo, comunismo, republicanism, socialismo, trotskismo) tanto en las diversas estéticas y modos de expresión como en los diferentes tratamientos de unos mismos temas. Por ejemplo, el tema del maquis, el tema de la lucha guerrillera contra la dictadura franquista, cuyo corpus —una nómina en la que deberían incluirse autores como César M. Arconada, Max Aub, Luisa Carnés, José Herrera Petere o Jesús Izcaray— convendría reconstruir.

11.- Existen algunos temas específicos de la literatura exiliada: la nostalgia de la tierra perdida, la evocación del pasado, el problema de la identidad o la obsesión del retorno. Pero este tema del retorno, por ejemplo, puede manifestarse en un mismo escritor (Max Aub) a partir de dos experiencias opuestas: la del retorno real y la voluntad de escribir la verdad de esa experiencia, “su verdad”, a través del realismo testimonial (*La gallina ciega*) o, por el contrario, la del retorno ficticio desde la imaginación, como una invención artística de la mentira: su trilogía dramática *Las vueltas*.

12.- Los epistolarios constituyen un valioso material documental a la hora de reconstruir la historia de las literaturas exiliadas. Son especialmente útiles para documentar la construcción de ese puente de diálogo entre la España del exilio y la España del interior. La rectificación pública en 1959 de León Felipe y su reconocimiento de que, veinte años después de la Victoria, la canción no era ya patrimonio de la España del éxodo y del llanto, resulta tan simbólica como ejemplar.

13.- El exilio a los países americanos de la mayoría de escritores exiliados posibilita una nueva visión, una re-visión crítica de la realidad americana. Así, a diferencia de los gachupines y franquistas nostálgicos de la Conquista, el exilio republicano de 1939 no aspira a “hacer las Américas” sino a trabajar para hacer y hacerse con América. Esta nueva actitud se expresa ya en el célebre poema “Entre España y México” de Pedro Garfias, escrito en 1939 y en tantos sentidos “ejemplar”. Ello no obsta, sin embargo, para que deba estudiarse el proceso de “gachupinización” de una parte de nuestro exilio republicano, así como la presencia de América (historia y cultura, paisaje y literatura) como tema literario del exilio: desde el *Epitalamio del prieto Trinidad* de Sender en 1943 a *Variaciones sobre un tema mexicano* (1952) de Luis Cernuda, *La esfinge mestiza* (1945) de Juan Rejano o *El zopilote y otros cuentos mexicanos* (1964) de Max Aub. Sin embargo, los exiliados escritores, pese a su actitud crítica antigachupinesca y a su nuevo “descubrimiento” de América, a su experiencia de una Conquista a la inversa —la de su Re-Conquista, esta vez por los pueblos americanos—, poseen un complejo de superioridad intelectual que dificulta en muchos casos sus relaciones

con las sociedades literarias americanas. Lo cierto es que el exilio, según Caudet, es una subcultura que difícilmente logrará integrarse en la cultura del país de acogida.

14.- Se habla usualmente de “exilio interior” (Ilie), concepto contradictorio con su propia etimología: más que hablar de “ex” habría que hablar con propiedad de “in”. Por otra parte, los escritores exiliados se referían a la España franquista como a la España del interior, por lo que, a mi modo de ver, convendría sustituir el erróneo, inexacto, confuso y equívoco concepto de “exilio interior” por el de “insilio”. Este concepto de “insilio” serviría para designar a los escritores republicanos, vencidos en 1939, que, tras su encarcelamiento (por ejemplo, Antonio Buero Vallejo), lograron sobrevivir a la represión de la Victoria (una de cuyas víctimas fue, recordemos, Miguel Hernández) y hubieron de proseguir su obra literaria en la España franquista, con las determinaciones a su libertad de expresión impuestas por la censura. La existencia de esta censura franquista tuvo además otro efecto añadido: al prohibir la difusión en España de la obra publicada por los escritores exiliados, determinó que los escritores republicanos del “insilio” desconocieran casi por completo la obra de sus hermanos republicanos del exilio. Ahora bien, en ningún caso la existencia de la censura franquista debe posibilitar que, por el hecho de que algunos escritores de la Victoria fuesen también sus víctimas, quepa considerarlos como “insiliados”. El ejemplo de Cela y de la publicación en 1951 de *La colmena* en Buenos Aires no permite considerarlo, en absoluto, como un escritor del “insilio”. Por otra parte, esa censura determina un desconocimiento prácticamente total en la España franquista de la literatura exiliada, al menos durante los años cuarenta y cincuenta.

15.- Hay que estudiar el problema de la recepción de las literaturas exiliadas, tanto en España como en los países de acogida y en las sociedades literarias americanas.

16.- La literatura de la segunda generación o, según Blanco Aguinaga, la generación “nepantla”, debe tener un lugar en nuestra historia literaria. Es un ejemplo de la riqueza y calidad del mestizaje cultural y no debe ser condenada al olvido. Hay que estudiar también las relaciones entre estos escritores exiliados y sus compañeros del interior: por ejemplo, la relación y entrañable amistad entre el exiliado Luis Rius y Ángel González o Daniel Sueiro, autor de una obra sobre el tema del exilio titulada muy significativamente *Éstos son tus hermanos*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARANGUREN, José Luis L., «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración». *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid): 38 (febrero1953), pp. 123-157.

AYALA, Francisco, «Para quién escribimos nosotros». *Cuadernos Americanos*, (México): (enero-febrero1949), pp. 36-58.

AYALA, Francisco, «La cuestionable literatura del exilio». *Los Cuadernos del Norte*, 8 (julio-agosto 1981), pp. 62-67.

BLANCO AGUINAGA, Carlos; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; y ZAVALA, Iris *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, tomo III., Castalia, Madrid: 1979.

CONTE, Rafael, «Para una teoría de la literatura del exilio», prólogo a *Narraciones de la España desterrada*. Edhasa, colección El Puente Literario, Barcelona: 1970, pp. 9-31.

GARCÍA-POSADA, Miguel, «Max Aub y el exilio». *El País* (31 de marzo 2001), p. 4 del suplemento cultural *Babelia*.

ILIE, Paul, *Literatura y exilio interior (escritores y sociedad en la España franquista)*. Fundamentos, colección Espiral/ensayo-59, Madrid: 1981.

LEÓN FELIPE, «Palabras...». *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, (México), 8 (enero1959), p. 2.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Recuerdos y reflexiones del exilio*, edición y estudio introductorio de M. Aznar Soler. Associació d' Idees-GEXEL, colección Sinaia-3, Sant Cugat del Vallès: 1977.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *Historia de la novela española (1936-2000)*, volumen I, Cátedra, Madrid: 2001.

El lugar del exilio en la historia de la literatura

Ignacio Soldevila Durante

RESUMEN:

En el presente trabajo el autor evoca cómo se planteó la aproximación a la obra narrativa del exilio en su *Panorama du roman espagnol contemporain*, cuestiona la existencia de una literatura “del exilio”, defiende su necesaria integración en la historia de la literatura española y traza algunas de sus trayectorias, como la incorporación de una temática americana o las diferentes oleadas de exiliados del franquismo.

Palabras clave: Exilio republicano; Literatura española; Siglo XX; Historia de la literatura.

ABSTRACT:

In the present work the author evokes the way in which the narrative work of the exile was approached to in his *Panorama du roman espagnol contemporain*, questions the existence of a literature of the exile, defends the necessary integration in the history of the Spanish literature and traces some of its paths, such as the incorporation of the American topic or the different waves of exiles during Francoism.

Key words: Republican Exile; Spanish Literature; XX Century; History of the Literature.

En 1973, cuando Monique Joly, Jean Tena y yo mismo redactábamos el *Panorama du roman espagnol contemporain*, nos parecía necesario distinguir, a propósito del exilio, entre novelistas del exilio y novelistas exiliados. Para ello nos basábamos en un corte de orden cronológico, aunque no faltaran las paradojas. Así nos parecía entonces que Manuel Andújar, que había regresado a España en 1967, era un novelista del exilio, mientras que Juan Goytisolo, residente entonces en París y cuyas novelas se publicaban en México, era un novelista exiliado. (No tuvimos en cuenta la distinción entre los que salieron por necesidad absoluta del país en guerra de los que luego se exilia-

ron más o menos voluntariamente.) La justificación de esa distinción la buscábamos en el hecho de que, aunque las novelas de Goytisolo se vendían en condiciones semi-clandestinas, con lo que su difusión estaba frenada considerablemente, veíamos que un amplio público —especialmente entre los jóvenes— accedía a su lectura, mientras que los novelistas que llamábamos de la primera ola de la diáspora, habían sufrido un verdadero y eficaz *black-out* durante años.

Paradójicamente también, nos parecía que en la España franquista se sabía más de ellos que de sus obras, porque esporádicamente se escribía con alguna frecuencia en la prensa, en las revistas literarias y en los manuales de historia de la literatura, aunque a menudo fuera para enfrentarse políticamente a ellos. Esto, por supuesto, con anterioridad a la publicación en 1963 del libro de J. R. Marra, *Narrativa española fuera de España*, que de hecho estaba terminado desde 1960-61 y bloqueado por la censura. Este libro, que rápidamente se agotó y fue leído con voracidad, contribuyó a acelerar el movimiento que se había iniciado tímidamente en la década de los 50¹. Sólo en los años 70 se pudo hablar de una recuperación importante de sus obras, aunque, hasta su último suspiro, la censura se mantuvo implacable con algunas de las obras, como *El Laberinto mágico* y *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, de Max Aub.

También quisimos subrayar en nuestro *Panorama* que, contra lo que tendían a creer los lectores franceses, una buena parte de la producción de los exiliados no tenía nada que ver con una literatura testimonial de la guerra civil. Cosa que, por el otro lado del espectro político, se les reprochaba a algunos de ellos. Eso ocurría entre gentes de mi generación, como reacción, comprensible a fin de cuentas. Después del traumatismo de la guerra y los terribles años del franquismo, muchos jóvenes que en los 50 empezábamos a salir de un implacable aislamiento cultural, nos inclinábamos a hacernos una idea muy seria del papel del escritor en la sociedad. Y no se nos hacía fácil perdonar a los exiliados de la generación del 27, que habían vivido en una España de gran actividad intelectual y política, pero que habían preferido durante años dedicarse a la libre creatividad de las vanguardias y la deshumanización, y quisieron europeizar el país empezando por el tejado. Por eso, ciertamente, una de las lecturas que nos galvanizó fue la de las páginas durísimas que a esa literatura elusiva dedicó Max Aub en su *Discurso de la novela española contemporánea*.

¹ Mi tesina sobre el teatro de Aub, p.ej., es de 1954. y una tesis doctoral sobre Sender se había presentado en Barcelona a principios de los 60, dirigida por José Manuel Blecua, mientras que todavía en 1964 mi tesis doctoral sobre la novela de la guerra civil, redactada en Quebec, no encontró catedrático para dirigirla en Madrid.

En el *Panorama* dimos a entender que la recuperación de los escritores del exilio se había venido haciendo en buena parte en función de consideraciones ideológicas, por una parte, y por otra, en función de las tendencias dominantes (ojo: no exclusivas) entonces en España (novela social y compromiso en los años 52 a 63 —lo que va de *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos a *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos— frente a novela preocupada por búsquedas de renovación formal desde 1963 hasta casi mediada la década del 70 —lo que va de *Tiempo de silencio* a *La verdad sobre el caso Savolta*, 1975, premio de la Crítica en el 76).

Entendíamos por «novela del exilio», pues, desde el punto de vista de los lectores, ese vasto conjunto de obras que se nos prohibía leer. Pero si nos poníamos del lado de esa colectividad de escritores, era evidente una gran disparidad. Compartir un mismo destino no nos parecía dar origen a una solidaridad de tipo semejante a la que se crea en el nacimiento de una generación y, dentro de ella, en la formación de grupos y escuelas. Rosa Chacel y Francisco Ayala estuvieron no sólo juntos en la zona de padrinazgo de Ortega y su *Revista de Occidente*, sino que fueron a parar en su primer exilio a la misma zona de Sudamérica. Pero Max Aub, que tuvo una fase de «deshumanizado» y colaborador en las revistas de vanguardia, ya había roto antes del 36 con esa tendencia; y su desastrosa experiencia de los campos de concentración, seguida de su exilio en México, le distanció notablemente de las prudentes conductas literarias de Ayala y de Chacel. Por otra parte, gente de su edad o más jóvenes, que habían descubierto o visto estimulada su vocación de escritores durante la guerra (Barea, Andújar, Arana, Otaola) no partían con los mismos sedimentos de formación que los precedentes. Además, algunos de ellos, como Esteban Salazar Chapela —que procedía del mismo grupo que Ayala— o Arturo Barea, quedaron varados en Inglaterra, sin mayores lazos con lo que se cocía en el exilio hispánico, mientras que otros pasaron de la América hispánica a los Estados Unidos, como Sender, Antonio Sánchez Barbudo o el propio Francisco Ayala, vía Puerto Rico. Sin olvidar a quienes estuvieron en la América anglosajona desde el principio, como Jorge Guillén o Pedro Salinas.

Esa percepción global que desde el interior se tenía de ellos como «escritores del exilio», molestó a no pocos de ellos, pensando que se tendía a exagerar la importancia que el corte del exilio hubiera podido tener en su evolución particular. Eso hicieron, desde posturas y preocupaciones absolutamente opuestas, Ramón Sender y Rosa Chacel. Antes de su regreso a España, Chacel afirmaba bien claro que era una escritora en el exilio, pero no del exilio, y Sender, en sus conversaciones con Marcelino Peñuelas (1970: 93) cuando éste le pregunta sobre el modo en que el exilio le ha podi-

do influir, responde que el marco geográfico en el que trabaja un escritor ya formado no puede tener sobre él un influjo determinante. Los comentarios, a menudo sarcásticos, de Francisco Ayala sobre el problema del arraigo o el desarraigo de los intelectuales son de ese mismo orden (*Teoría y crítica literaria*, p. 138 y ss.; *Confrontaciones*, p. 171 y ss.). Y ya he mencionado en otro lugar sus quejas a propósito de los historiadores que todavía en los años ochenta les mantienen en un ghetto (recogido en *El escritor en su siglo*, y ya citado en mi ponencia de la Casa de Velázquez²).

En ese *Panorama* nos pareció necesario hacer tales observaciones para poner en guardia contra la tentación un poco simple de no ver el problema de los exiliados más que bajo su aspecto «romántico». Es verdad que en todos ellos, incluso en los más reacios a las confidencias íntimas, se pueden encontrar notas o acentos a través de los que se adivina hasta qué punto es duro el rol de exiliado³. Y desde ese punto de vista, es evidente que en la indagación de la poesía del exilio encontraríamos mucha más abundante materia. Pero por causa de lo que de específico tienen los modos de expresión, nos pareció que el exilio se caracterizaba por orientar a menudo a los novelistas hacia temas y formas propias. Así, y frente a la tradición hispánica que siempre se mostró reacia a los testimonios íntimos, observábamos un cierto florecimiento de una literatura de caracteres autobiográficos, con evocaciones frecuentes, por ejemplo, de la infancia. Ciertamente tienen tono muy distinto esas evocaciones en el primer tomo de *La forja de un rebelde* del que se observa en las *Memorias de Leticia Valle* o en *Desde el amanecer* de Chacel. No creo que haya que recordar la senderiana *Crónica del alba*, *Habitación para hombre solo* de Serrano Poncela, *La Catedral y el niño* o *Los miedos*, de Eduardo Blanco Amor, *La zancada* de Vicente Soto... Curiosamente, es lo que haría también la generación de los hijos de la guerra en los cincuenta (*Duelo en el Paraíso*, *Cabeza Rapada*, gran parte de la obra de A. M. Matute hasta *Primera memoria*, Juan Marsé...).

Esta vuelta a los orígenes nos parecía ligada, en los novelistas del exilio, más que a una cierta nostalgia, al deseo de remontar a las causas primeras de un conflicto cuya

² “La novela del exilio”, en Aubert, P. (ed.): *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Casa de Velázquez, Madrid: 2001, p. 194, nota 3.

³ Creo recordar que fue Francisco Ayala quien nos contó hace años, para quitar hierro a esa visión romántica del exiliado que nos dominaba, una anécdota llena de ironía. Unos correligionarios de un alto mandatario de un partido republicano en el exilio, lograron viajar desde España y fueron a visitarle a Buenos Aires. Venían ellos de un país de hambruna, y los recibió en un restaurante, donde estaba dando buena cuenta de un impresionante churrasco. Al acercarse aquéllos con más agua en la boca que en los ojos, y preguntarle respetuosamente por su salud, les respondió: “Pues aquí me tenéis, amigos, comiendo el duro pan del exilio”.

obsesión parecían querer exorcizar con sus testimonios. Algunos remontarían bastante lejos en la Historia del país, en busca de paralelismos simbólicos. Y otros, precisamente los que habían evitado evocar su infancia (Aub o Andújar) rememorarían bajo forma menos autobiográfica que colectiva, la España de su juventud, la de la dictadura de Primo de Rivera y la de los años de la República. Significativo es el título de la trilogía de Andújar: *Vísperas*.

Si esta doble búsqueda del pasado, individual y colectivo, es un hecho cuya importancia no cabe descuidar, no nos parecía tampoco posible sacar conclusiones generales sobre un pasadismo de los novelistas del exilio, entregados totalmente al culto nostálgico del ayer o, por el contrario, a una literatura de exotismo que les llevaba hacia la esterilidad. De hecho, mis colegas en la redacción del *Panorama* vieron que las condiciones particulares del exilio, más de lo que ocurre en las condiciones normales de producción, ponían en evidencia una verdad sin duda cruel, aunque pareciera perogrullesca, según la cual sólo se esclerosan los escritores que llevan en ellos sus propias limitaciones. Y daban el ejemplo de Barea, aunque reconocían que había muerto precozmente (60 años...). Yo creo que tanto en el exilio como en la España de los primeros años, lo que se produjo fue una estimulación artificial, o si se prefiere, extraordinaria, de vocaciones literarias por causa de la guerra y la desaparición o la ruptura de los escalafones. El campo de la sociedad literaria quedó tan despanzurrado como cualquier otro en el área de la cultura. Y luego las cosas acabaron volviendo a sus cauces, sin duda renovados y distintos, pero cauces al fin, y hubo la lógica decantación. Más dura, ciertamente, en el exilio, por las condiciones mismas de la diáspora.

No nos atrevimos a intentar generalizaciones en cuanto a la trayectoria de la novela del exilio, como conjunto, y las que otros habían intentado nos parecieron inutilizadas por los hechos. Así José Corrales Egea había sugerido que se veía un proceso de un realismo de principios hacia un irrealismo creciente, caracterizado por el alejamiento tanto en el tiempo como en el espacio. Existe ciertamente un fenómeno fácil de observar y de explicar, y que consiste en que las obras publicadas «en caliente» acerca de una determinada realidad, tienen características de testimonio bruto. Y ejemplificábamos con *Contraataque* de Sender o *Saint Cyprien plage. Campo de concentración*, de Andújar. Pero con esa salvedad, no era posible acreditar con ejemplos esa supuesta tendencia. Piénsese que Sender hizo exotismo tempranamente (*Mexicayotl*, *Hernán Cortés*, *Epitalamio del Prieto Trinidad*) antes de volver a testimonios directos de la guerra civil, mientras que Ayala (*Historia de macacos*, 1955), Aub (*Cuentos Mexicanos*, 1959) o Serrano Poncela (*La raya oscura*, 1959) esperarán muchos años antes de contar historias americanas.

El mismo problema de disparidades constatamos en lo que se refiere a ese otro alejamiento que consiste en remontar a la historiografía lejana. Los primeros relatos de Ayala después de su llegada a Argentina, son los que se reunirán en *Los usurpadores*, previos a *La cabeza del cordero*. Por su parte, Sender ha de volver repetidas veces a la Historia lejana, recuperando su libro sobre Santa Teresa, escribiendo su larga novela histórica *Bizancio*, y Serrano Poncela irá a los tiempos de la inquisición (*El hombre de la cruz verde*, 1969) antes de escribir su gran novela sobre la guerra civil, aparecida póstumamente en 1979 (*La viña de Nabot*). Y ya hemos visto que Manuel Andújar había remontado a la Historia anterior al 36 en su trilogía, pero volverá a la de la guerra civil a partir de 1973 (*Historias de una historia*)⁴. Que esa mirada hacia el pasado y hacia la guerra civil no es exclusiva de los exiliados nos lo vienen probando sucesivas generaciones de escritores que no han conocido el exilio ni, por supuesto, la guerra civil.

También subrayamos entonces que de la primera oleada de exiliados intelectuales, ni uno solo se quedó en Francia, salvo los que dejaron en ella tempranamente sus huesos (Machado, Azaña). Mis colegas no quisieron suavizar este hecho con el argumento, que yo sugerí, que algo tendría que ver la ocupación alemana con ese hecho tan unánime. Ellos quisieron subrayar que en la literatura del exilio el recuerdo de su paso por Francia era unánimemente evocado con amargura, cuando no con rabia. Mencionaron los campos de concentración, la incompreensión de los gendarmes y la brutalidad de los senegaleses. Tampoco quise yo hurgar en la herida recordando los relatos de Max Aub, en los que los brutos son los suboficiales franceses, y las tropas coloniales, las únicas con rasgos compasivos. Ellos recordaron, en cambio, *El cementerio de Djelfa*, el relato de Aub en el que la causa de los republicanos españoles y la de los argelinos aparecen asociadas como dos grandes causas. En honor a la verdad, habrá que recordar que, pasada la segunda guerra y vuelta Francia a su régimen republicano, en ella se asentaron las sucesivas tandas del exilio, más o menos voluntario o forzoso desde José Luis Vilallonga, Michel del Castillo, Jorge Semprun, Miguel Salabert, Fernando Arrabal, Xavier Domingo, José Corrales Egea, Juan Goytisolo, Ramón Nieto y tantos otros.

Quisimos, por otra parte, subrayar que el exilio republicano redescubrió la América de lengua española. No olvidamos los antecedentes (Unamuno, Ortega, Valle) pero el clima en el que se habían educado los novelistas del exilio era, si no de

⁴ Movimiento ciertamente circular el suyo, ya que su primera e inmadura novela en el exilio, *Cristal herido*, tocaba de lleno la guerra civil.

ignorancia, sí de insensibilidad a la realidad americana, clima que Luis Cernuda evocó de manera patética en sus *Variaciones sobre tema mexicano*. Veíamos ese libro como un caso excepcional de celebración del sentimiento de haber recobrado unas raíces olvidadas. Y considerábamos que tanto o más que el sentimiento nostálgico, era colectiva la experiencia compartida por todos los exiliados y que los intelectuales vivieron y analizaron con particular agudeza.

Entre los novelistas, afirmamos, este encuentro y largo contacto con la América hispánica tuvo como consecuencia visible la entrada de ésta en sus novelas y relatos. El fenómeno nos pareció tan importante que, de haber dispuesto de más espacio y de más capacidad investigadora, hubiéramos dedicado a esta cuestión todo un capítulo. No queriendo quedarnos en un nivel de generalidades, tal era la profundidad que nos parecía ver en esa americanización en los temas como en el estilo y el pensamiento nos hizo renunciar. Nos limitamos a decir que si por un lado hubo acercamientos que quedaron al nivel de lo pintoresco y lo folklórico, en el otro extremo fue bastante más profundo y abstracto. Más allá de lo que pudo representar a nivel de la creación personal este progresivo enraizamiento, hay que tener en cuenta el factor de apertura que pudo constituir la participación activa de todos estos escritores en la vida intelectual de los países en los que se establecieron, y que eran solo una pequeña parte de una emigración particularmente dinámica y selecta. Cuando fueron recuperados por España, nos pareció que aportaban ellos también otra recuperación, la del sentimiento de solidaridad con los países de América latina. Y recordábamos la declaración de mestizaje que Andújar había hecho en 1961: “Somos ya, consciente o inconscientemente, fruto de un mestizaje espiritual, hispanoamericanos, en suma”. Y con bastante optimismo veíamos en esa década mediada del 70 a una juventud cada vez más solidaria con la América que habla español, y pensamos que esa misma juventud sabría apreciar la manera en que los exiliados habían empezado su labor de pontífices. Esperábamos que más que a una recuperación de cadáveres, asistiríamos a una recuperación de cerebros. Aun hoy me permito esperar que el cambio de rumbo manifiesto entre el Francisco Umbral de 1977 y el de ahora no sea general. Y en ese sentido, creo que tiene toda su justificación una labor de constante recuperación y inserción en el tejido cultural de este país de la obra del exilio republicano como la que viene realizando el GEXEL.



FERNANDO LARRAZ

Universidad de Alcalá

fernando.larraz@uah.es

 orcid.org/0000-0002-5832-0694

LA VUELTA IMPOSIBLE DE LOS DERROTADOS EN LA NARRATIVA BAJO EL FRANQUISMO (1961-1964): DENUNCIA Y CENSURA EN *ESTOS SON TUS HERMANOS*, DE DANIEL SUEIRO, *AL REGRESO DEL BOIRAS*, DE ANTONIO FERRES, Y *LA TIERRA PROMETIDA*, DE ERNESTO CONTRERAS

Fecha de recepción: 11.07.2022

Fecha de aceptación: 25.04.2023

Resumen: Este trabajo plantea el caso de tres novelas escritas en España a comienzos de la década de 1960 que fueron prohibidas por la censura franquista porque planteaban el problemático regreso a sus lugares de origen de personas que habían sido vencidas en la guerra. Estas novelas ponen de manifiesto la inmoralidad sobre la que se basaba la sociedad franquista y la imposibilidad de reconciliación bajo el sistema dominante. La prohibición de la publicación de estas obras se enmarca en un contexto de creciente endurecimiento de la censura y de fin del modelo de la literatura objetivista del realismo social. El artículo examina y compara los tres textos, los expedientes de censura y sus circunstancias de difusión. Todo ello lleva a concluir que la censura implicó una barrera eficaz para impedir que la sociedad española tuviera conciencia de las contradicciones sociales y políticas del sistema.

Palabras clave: realismo social, objetivismo, exilio, cárcel, represión

Title: The Impossible Return of the Defeated in Narratives Under Francoism (1961-1964): Denunciation and Censorship in *Estos son tus hermanos*, by Daniel Sueiro, *Al regreso del Boiras*, by Antonio Ferres, and *La tierra prometida*, by Ernesto Contreras

Abstract: This paper focuses on the case of three novels written in Spain at the beginning of the 1960s which were banned by the Francoist censorship because they raised the problematic return of those defeated in the war to their places of origin. These novels reveal the immorality on which Franco's society was based and the impossibility of reconciliation under the dominant system. The ban on these works is framed in a context of increasing censorship and the end of the model of objectivist literature of social realism. The three texts, the censorship files and their dissemination circumstances are examined and compared in this article. It is concluded that censorship meant an effective barrier to prevent Spanish society from being aware of the social and political contradictions of the system.

Keywords: social realism, objectivism, exile, prison, repression

INTRODUCCIÓN

Este trabajo interpreta el caso de tres novelas cuya publicación en España fue denegada, a principios de los años 60 del pasado siglo, por la censura del régimen dictatorial del general Francisco Franco y, por esa razón, tuvieron que ver la luz en editoriales de México, Venezuela y Uruguay. Las novelas son *Estos son tus hermanos*, de Daniel Sueiro (1961); *Al regreso del Boiras*, de Antonio Ferres (1962); y *La tierra prometida* (1964), de Ernesto Contreras¹. Las tres afrontan, de forma crítica, un mismo tema: la imposible reinserción en la sociedad española de los perdedores de la guerra civil de 1936-1939 a su vuelta del exilio –en el caso de las novelas de Sueiro y Contreras– y de la cárcel –en la novela de Ferres–.

Sueiro se centra en el ambiente de una pequeña ciudad castellana de provincias, mientras que las historias narradas por Ferres y Contreras están localizadas en zonas rurales de Burgos y Alicante, respectivamente. Pero en todas se denuncia un parecido escenario social caracterizado por los rescoldos del conflicto, que la vuelta de los protagonistas aviva dramáticamente. La violencia ejercida por quienes se beneficiaron de la victoria con la ayuda de las instancias de poder que sustentaban al Estado y la imposibilidad de la reconciliación entre las dos Españas impiden que esta reintegración se pueda llevar a cabo. Se dibuja así un retrato muy crítico con el clima social del país y muy pesimista sobre las posibilidades de encarar un futuro democrático de paz y convivencia.

En este trabajo, trataremos de interpretar la redacción de estas novelas a la luz de su prohibición por el órgano censor atendiendo al contexto político y cultural de los primeros años 60. En concreto, se examinará cómo el discurso que enuncian se oponía a la versión oficial que el régimen había venido dando en las décadas precedentes, según la cual los derrotados de la guerra se caracterizaban por su inhumanidad y por las atrocidades cometidas, ante las cuales ningún castigo sería suficiente. En este sentido, interesa explicar en qué consistía el cerco que el aparato censor de la administración franquista seguía poniendo a estos modelos de literatura crítica y también cómo en las novelas examinadas se manifiesta la búsqueda por algunos novelistas de la época de lenguajes con los que ejercer la disidencia mediante la escritura literaria.

CENSURA Y AUTO-CENSURA POLÍTICA A COMIENZOS DE LOS AÑOS 60

La censura editorial y el exilio de una multitud de escritores fueron las dos derivaciones más graves que cayeron sobre la creación literaria en España entre 1939 y 1975 a causa del régimen dictatorial. Ambos hechos determinan que esas fechas delimiten los extremos

¹ Las fechas reflejadas son las de las propuestas de publicación tramitadas ante la censura y, por tanto, las fechas en las que las novelas habían sido escritas y aceptadas por la editorial. Como se explica más adelante, finalmente fueron publicadas en 1965 (*Estos son tus hermanos*), 1967 (*La tierra prometida*) y 1975 (*Al regreso del Boiras*).

de un periodo de la historia literaria nacional marcado por la excepcionalidad y la anomalía. En la práctica, la censura limitó o incluso prohibió la expresión de determinadas sensibilidades, ideologías e identidades, condicionó la función crítica de la literatura y obstaculizó o impidió la recepción de una parte muy significativa de la literatura extranjera, de la producción de los exiliados y de la tradición inmediatamente anterior a la guerra. Otra de las consecuencias fue una sustancial rebaja de la capacidad de la literatura realista para representar, comprender, confrontar y comunicar su tiempo histórico (Álamo Felices 1996: 92-105). Las diferentes políticas censorias y las soluciones que hallaron los escritores para tratar de esquivarlas o enfrentarlas fijan el decurso de la historia literaria del periodo, al menos en lo que atañe a la literatura española del interior.

La censura focalizó su vigilancia sobre tres grandes esferas ideológicas cuya ortodoxia debía garantizar: moral, religión y política. Los estudios literarios sobre la censura editorial durante este periodo han revelado que la gran mayoría de intervenciones realizadas –mediante la imposición de tachaduras o modificaciones sobre los textos o mediante denegaciones del permiso de publicación o de importación– tenían que ver con cuestiones de moral y, dentro de estas, a su vez, la mayoría eran debidas al uso de palabras vulgares o a la descripción del cuerpo, ya fuera en contextos de erotismo o no (Larraz 2014: 42).

Esta prevalencia de la censura moral sobre la censura religiosa y la censura política se explica porque los límites entre lo decible y lo indecible en materia moral resultaban más difusos: dónde acababa lo permisible (en la descripción de un muslo, en un beso prolongado, en la sugerencia de una relación sexual...) dependía muchas veces del contexto del régimen o de la tolerancia del censor. Igualmente, era imprecisa la determinación de dónde comenzaba una palabra gruesa a resultar inaceptable, lo cual igualmente dependía de factores fortuitos. Eran cuestiones en las que un autor podía probar suerte y esperar a ver qué ocurría, sabiendo que, en el peor de los casos, caerían sobre su texto elipsis forzadas o suavizaciones léxicas, males menores, aunque afectaran a la verosimilitud de su relato o a su potencialidad expresiva. En cambio, los escritores tenían una mayor aprensión a utilizar palabras, expresiones o personajes que los marcaran por su irreverencia en materia religiosa o su inconveniencia en política, lo cual podía ser causa de futuros perjuicios y llevaba a una gran mayoría de escritores a practicar una autocensura mucho más rigurosa en estas materias.

En el ámbito de la política algunos temas eran directamente tabú, como el cuestionamiento –ya fuera por un personaje o por el narrador– de la legitimidad de las instituciones franquistas, de sus autoridades o del régimen mismo. Otros asuntos podían acometerse siempre y cuando las interpretaciones estuvieran desprovistas de conflictividad y se ofreciera una lectura clara, cerrada y ortodoxa. Me refiero a realidades como, por ejemplo, el exilio, las guerrillas antifranquistas, la colaboración del régimen con los fascismos europeos, las ejecuciones y encarcelamientos de presos políticos, la represión política y social, la falta de libertades públicas y la propia censura, entre otras. Varios de estos temas, que habían estado presentes en la literatura de los exiliados republicanos desde el primer momento, habían comenzado a aparecer en la narrativa española del interior desde finales de los años 40, pero siempre de manera velada y para apoyar los discursos oficiales del régimen en tales materias. Otros, como la guerra, fue necesario abordarlos literariamente desde muy temprano por la necesidad de establecer un discurso que

justificase, a través de la producción literaria, el nuevo orden a partir del mito de la cruzada de liberación nacional.

Las obras narrativas que se aproximaban a estas temáticas eran sometidas a un escrutinio especialmente riguroso. Se exigían garantías personales de los escritores, que a menudo eran avalados por una autoridad o por su propio cargo político, religioso o militar. En cuanto a las historias, debían tener una tesis inequívoca, reforzada por la voz narrativa o por el carácter netamente ejemplar de unos personajes y la vileza de sus oponentes, de tal forma que el discurso se ajustara al carácter maniqueo de la versión oficial, a menudo épica, que servía para consolidar ante el público la legitimidad del régimen (Larraz 2014: 107-108).

A la altura de 1960, de hecho, el exilio y, en general, los vencidos de la guerra, no eran temas inéditos en la narrativa producida bajo el franquismo. Autores de filiación falangista como Tomás Borrás, Manuel Pombo Angulo, Mercedes Formica, Darío Fernández Flórez y José Antonio Giménez Arnau² habían imaginado personajes vencidos, no desde la perspectiva de estos, sino de la de una sociedad franquista cuyas concordia y probidad podían verse perturbadas por intrusos que querían desestabilizarla (Bertrand de Muñoz 1999: 103). En la mayoría de los casos, se representaba a los retornados mediante su encono contra una España cuyas condiciones de paz y progreso bajo el imperio franquista no eran capaces de comprender, lo cual los convertía en un peligro potencial. Sus cárceles y exilios, según se remarca en estas historias, habían sido debidos bien a su carácter crédulo y timorato, o bien, en la mayor parte de los casos, a otro tipo de rasgos con peor connotación moral: el resentimiento, la falta de capacidad para aceptar los hechos históricos, el antipatriotismo, una crueldad innata, la inhumanidad y el cinismo, el servilismo a las doctrinas y partidos de izquierdas³.

Un cambio importante –quizá no tanto para la historia literaria, pero sí para la memoria cultural– se produce cuando algunos narradores antifranquistas del interior escriben sobre estos temas desde una perspectiva opuesta y comienzan a tantear la posibilidad de enunciar discursos libres de la autocensura política. Ocurre a finales de los años 50 y comienzos de los 60, cuando varias novelas son prohibidas no por razones de índole moral, sino política. En estos casos, puede verse, a través de los informes de censura, el estupor y el especial rigorismo con el que los censores afrontaron estos retos inéditos (Larraz 2014: 244-245).

Entre aquellas novelas están las que analizamos en este trabajo, cuya publicación fue prohibida en la España de Franco por representar, de forma muy crítica, la persistencia de la represión franquista sobre personas que ya habían purgado su derrota. Sus autores en absoluto ofrecían garantías personales de adhesión al régimen ni denigraban la figura

² *La sangre de las almas* (1947), de Tomás Borrás; *Sin Patria* (1950), de Manuel Pombo Angulo; *La ciudad perdida* (1951), de Mercedes Formica; *Frontera* (1953), de Darío Fernández Flórez; *La tierra prometida* (1958), de José Antonio Giménez Arnau.

³ No obstante, ya en la segunda mitad de los 50 comienza a haber algunas matizaciones en el tratamiento de los exiliados en la narrativa española. Trataban por ejemplo el tema, de una manera, aunque tangencial, incluso reivindicativa, *Medea 55* (1955), de Elena Soriano, *Los extraños* (1957, inédita), de Josefina Dalmau, y *Los que se fueron* (1957), de Concha Castroviejo, estas dos últimas finalistas del Premio Planeta de 1957.

del rojo; sus historias tampoco daban una interpretación de su tiempo histórico que se ajustara a la doctrina oficial. Al contrario, los vencidos de la guerra aparecen en estas historias como víctimas que se han movido por ideales de justicia y que nunca terminan de ser suficientemente castigados por haber defendido sus principios. La irracional violencia que se cierne sobre ellos los eleva a la categoría de mártires, mientras que sus antagonistas, personas adheridas al régimen y usufructuarios de beneficios derivados del modelo social de la posguerra, son ejemplos de mezquindad, materialismo, envidia y resentimiento.

A la vista de los escasos antecedentes, sorprende la audacia de Sueiro, Ferres, Contreras y del editor de los tres, Carlos Barral, al pretender la publicación de estas novelas. El hecho de escribirlas y de intentar publicarlas debe interpretarse como un cambio en la conciencia autorial de sus creadores y de la escritura literaria como herramienta de resistencia contra la dictadura en un momento de creciente contestación desde el ámbito cultural. La inusitada renuncia de Sueiro, Ferres y Contreras a la autocensura política en estas tres novelas –que explícitamente revelan la existencia social de conflictos no resueltos y causados directamente por las dinámicas puestas en marcha tras la guerra española– las condenaba inexorablemente a la prohibición.

Escribir bajo un régimen de control censorio implica que, en sus elecciones retóricas, al escritor no lo guían razones meramente estéticas, sino también estrategias posibilistas que le permiten sortear la vigilancia ejercida por el Estado a través del estilo, los elementos del discurso narrativo o determinados recursos. Dicho con otras palabras: si las opciones formales tienen siempre una adherencia ideológica, esta es especialmente consciente cuando están vigentes sistemas censorios. Pese a ello, la censura editorial, aunque es mencionada en casi todas las historias literarias, no ha sido suficientemente tenida en cuenta por la historiografía como factor que explica los cambios y épocas del siglo pasado y se han atribuido las crisis y cambios de paradigmas narrativos durante el franquismo únicamente a factores propios de épocas normales: influencias y corrientes internacionales, evolución y transformaciones socioeconómicas, mutaciones en el gusto o la educación literaria de los escritores. Nuevamente, los discursos narrativos de *Estos son tus hermanos*, *Al regreso del Boiras* y *La tierra prometida* demuestran que sus autores estaban urgidos por una coerción con la que debían confrontarse y cuyos límites se veían forzados a tentar constantemente.

La redacción y los intentos de publicación de *Estos son tus hermanos*, *Al regreso del Boiras* y *La tierra prometida* se enmarcan en la crisis del denominado realismo social de la literatura española, cuya derivación estética fue el desarrollo de una técnica objetivista o conductista que tuvo en José María Castellet (1957) y Juan Goytisolo (1959) a sus prescriptores más explícitos. Los dilemas y conflictos que desarrollan las novelas adheridas a estos planteamientos no son de corte existencial. Lo que importa, sobre todo, es ofrecer a la imaginación una posibilidad de emancipación colectiva de las clases trabajadoras. Para ello, se debe iluminar, mediante la ficción, la conciencia de las contradicciones profundas del régimen y poner al descubierto la inmoralidad de sus fuentes y las injusticias sociales en las que se concreta. Castellet, en *La hora del lector* (1957), promulgó que la voz del autor –y, con él, la del narrador– debía adelgazarse al máximo, su subjetividad desaparecer para que la lectura fuera un acto social y colectivo y para permitir que los hechos aparezcan en su facticidad y hablen por sí mismos.

Esta técnica objetivista, sin embargo, no se termina de explicar cabalmente sin la vigencia de la censura. Aunque no se expresara explícitamente, los cultivadores de esta técnica pensaban que, al reflejar los hechos tal cual eran o podían ser de una manera neutra, como una cámara, sin involucrarse en ellos, los censores no tendrían argumentos para prohibirla al no enunciarse mensajes contrarios al régimen, sino, en todo caso, comportamientos individuales inmorales. Así lo expresa Goytisolo:

Quien pretenda estudiar el día de mañana la forma empleada por los novelistas y poetas españoles deberá tener en cuenta, como “índice situacional”, la existencia de la censura que la originó. Sin esta, por ejemplo, el objetivismo, behaviorismo y otros procedimientos narrativos de despersonalización del autor no hubieran obtenido la aceptación que han tenido –y tienen aún– en los últimos años. Para enfrentarse mejor al obstáculo, la literatura ha adoptado las armas del enemigo y, a la postre, ha salido fortalecida de la prueba. (1967: 32)

Sin embargo, estas tres novelas –particularmente las de Ferres y Contreras– anuncian un progresivo declive de la técnica objetivista. En su historia editorial, conviene tener en cuenta la actitud de los censores, que hasta finales de la década anterior se habían mostrado relativamente permisivos con el desarrollo de la novela social, haciendo prevalecer un cálculo de intereses para evitar el desprestigio exterior la imagen de la dictadura. Al autorizarlas, el régimen podía incluso alardear de comprensión y solidaridad con las luchas en favor de la justicia, siempre que la atribución de culpas de los textos fuera suficientemente indirecta y no apelara a las personas ni a las instituciones que apoyaban el régimen salido de la guerra. Solo así se comprende que permitieran la publicación de novelas en las que la dialéctica de clase está muy marcada, como *La zanja*, *Central eléctrica*, *La piqueta* o *La mina*, esta última con sustanciales cambios. Si estas y otras novelas habían visto la luz, era por ser susceptibles de interpretarse como casos aislados de inaceptables abusos y no necesariamente como la consecuencia de una opresión social generalizable y derivada de las condiciones impuestas en la posguerra sobre campesinos y obreros.

En definitiva, los organismos culturales del Régimen permitieron la fama de la novela realista y anularon su potencial subversivo, apropiándose de su mensaje crítico y encuadrándola en “un imperativo moral de sinceridad inconformista, que puede ser tan honrado o más que el tranquilo conformismo que se empeña en proclamar la realidad positiva de la nación” (Elizalde 1961: 256). No pudiendo crear un gusto estético acorde con sus mitos, al régimen le cabía potenciar la marca del realismo social, como una muestra de normalidad, como una tendencia literaria que emparejaba a los novelistas españoles con “la novela social contemporánea en Estados Unidos y Francia” (255) y que contaba con su comprensión, pues aunque “cualquiera podría creer que en una nación, donde existe censura literaria, se evitarían aquellos temas de aire polémico, social o religioso” (255), tal tendencia era incluso predominante, dentro de unos límites, en el campo literario español de finales de los 50.

Sin embargo, la narrativa social fue derivando progresivamente hacia un señalamiento cada vez más expreso de las causas y los agentes de aquellas injusticias. A comienzos

de la década de los 60, los autores cobraron conciencia de que la eficacia crítica de aquel tipo de discursos era muy limitada y de que, hasta cierto punto, el régimen, mediante la callada acción de la autocensura, había anulado el implícito potencial reivindicativo de sus relatos, los cuales habían terminado por ser leídos como meros dramas costumbristas. Algunos autores empiezan a percibir que, para que la denuncia fuera efectiva, las historias debían ser más incisivas y señalar responsabilidades políticas más concretas. Solo así se podría conseguir que los lectores adquirieran conciencia del presente de su país, que era el objetivo de esta literatura documental y testimonial. Como resultado, se fue superando progresivamente el discurso estrictamente social en el que las clases se enfrentan entre sí por falta de solidaridad, por injusticias puntuales o por un cierto desasosiego existencial, para proponer, de forma cada vez más directa, la necesidad de una revolución del sistema de producción y de las mentalidades políticas y religiosas sobre las que se asentaba el poder de las clases dirigentes (Larraz y Suárez 2017: 86-94).

Esto derivó en un recrudecimiento de la vigilancia censoria. Entre 1959 y 1964 se prohibió la publicación de un buen número de novelas, algo que hasta entonces había sido una medida muy excepcional, pues había prevalecido la enmienda y la poda –aunque fuera masiva– de los textos sobre su denegación absoluta. *El capirote* y *De romería*, de Alfonso Grosso; *Año tras año*, de Armando López Salinas; *La isla*, de Juan Goyisolo; *Fata morgana*, de Gonzalo Suárez; *La gran siesta*, de Ricardo Nalda; *El haz y el envés*, de José Corrales Egea; *El largo viaje*, de Jorge Semprún; y *Crónica de un regreso*, de Andrés Sorel, entre otros, son casos de novelas prohibidas –todas ellas, por cierto, a la editorial Seix Barral– que fueron publicadas en Francia, México o Argentina, o bien quedaron inéditas. También cundieron las prohibiciones de obras en otros géneros, como el libro de viajes –*Por el río abajo*, de Grosso y López Salinas– y la poesía –*En castellano*, de Blas de Otero, *Pongo la mano sobre España*, de Jesús López Pacheco, *Libro de Caín*, de Victoriano Crémer–. A estos títulos se suman los de otras novelas que fueron denegadas en primera instancia y que, posteriormente, se publicaron sometidas a numerosos cambios y supresiones, como *La criba*, de Daniel Sueiro, *Tormenta de verano*, de Juan García Hortelano, *Las mismas palabras*, de Luis Goytisolo, y *La fiebre y La patria y el pan*, de Ramón Nieto.

Las denegaciones sufridas por estas novelas y las de Sueiro, Ferres y Contreras significaron el final de una época, caracterizada por el predominio del llamado realismo social, y coadyuvaron a la inminente irrupción de nuevos lenguajes narrativos posibles que pronto representarían el gusto predominante de la crítica literaria.

Aquellos años de hierro de la censura editorial estuvieron motivados por la reacción estatal en un contexto de creciente movilización obrera, intelectual y estudiantil a partir de los sucesos de febrero de 1956, pero también por una activación crítica de los escritores, cuya escritura hasta entonces había estado adormecida por la autocensura. El periodo acabó con el cambio de ministro. En 1962, *annus mirabilis* para la literatura española, Manuel Fraga Iribarne asumió la cartera de Información y Turismo, de la que dependía el servicio de censura, con la misión de aportar prácticas más pragmáticas que no empañaran la imagen de normalidad que quería ofrecer el régimen hacia el exterior y que derivaran en una nueva ley de prensa e imprenta cuya promulgación se demoró hasta abril de 1966.

Sin embargo, vista con perspectiva, la inflexibilidad gubernativa durante aquellos finales años 50 y primeros 60 pudo tener un efecto beneficioso, pues las obras imposibles, que

fueron publicadas fuera de España o que quedaron inéditas, iluminaron la oportunidad, hasta entonces muy escasamente aprovechada, de liberarse del pesado fardo de la autocensura y escribir libros realmente críticos aun sabiendo que estaban condenados a no poder ser difundidos legalmente en España. Bajo esta conciencia, en los años siguientes se escriben títulos capitales de las letras españolas como *Señas de identidad* y *Reivindicación del Conde Don Julián*, de Juan Goytisolo, *Moralidades*, de Jaime Gil de Biedma, y *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé. Las tres vieron la luz en México en los años del tardofranquismo.

ESTOS SON TUS HERMANOS

Estos son tus hermanos fue presentada a la censura en junio de 1961. Su autor, Daniel Sueiro, era por entonces autor de varios cuentos –uno de ellos, esbozo de la novela que nos ocupa– y una novela, *La criba*, que un año antes había sido primero denegada y luego autorizada con tachaduras tras el recurso puesto por su editor, Carlos Barral.

Estos son tus hermanos narra el regreso a principios de los años 60 de Antonio Medina, un exiliado en Francia, a su ciudad natal, Cuenca, bien reconocible, aunque nunca se mencione su nombre explícitamente. Su vuelta es legal; Antonio no tiene cuentas pendientes de la justicia y expresa continuamente su voluntad de olvidar el pasado y vivir en paz. Sin embargo, la novela se construye sobre la hipótesis de que quienes ostentan el poder y aun una mayoría social de españoles, sobre todo de clase burguesa, tras haber medrado al calor de las garantías del nuevo orden, no están dispuestos a reintegrar pacíficamente a quienes se fueron. Antonio sufre el acoso, la delación por actos que no ha cometido, la indiferencia y la desidentificación. El exilio se muestra en esta novela como una condición permanente, una culpa que no se borra. El rencor, el miedo, el revanchismo y la violencia han calado en los comportamientos públicos. Así pues, la novela viene a demostrar que las condiciones para una reconstrucción nacional basada en la tolerancia y el diálogo están lejos de ser posibles dos décadas después del final de la guerra.

En la novela, se ofrece una visión limitada del tópico del imposible regreso del exiliado. Antonio apenas encuentra reconocimiento en los viejos vecinos y camaradas con los que se cruza. Muchos evitan saludarlo o pararse a hablar con él y otros, en sus conversaciones, obvian su larga ausencia, que es la clave de quién es Antonio en el presente. Solo en algunos casos excepcionales hay verdadero interés por conocer qué ha sido de él durante tan largos años. Paulatinamente, el acoso va incrementándose. Incluso su hermano, influido por su mujer, recela de los problemas que sus antecedentes puedan causar a su imagen pública y la pernicioso influencia que pueda tener sobre la formación de su hijo. Le veta el usufructo de los almacenes que heredó de su padre y que él ha sacado adelante con éxito a lo largo de los años y le presiona para que abandone el hogar familiar. Su madre, enferma, sufre ataques de demencia en los que acusa al hijo de los problemas familiares y aun de la muerte de su esposo.

Apenas se ofrece noticia acerca de la militancia de Antonio Medina, de su participación en la guerra ni de las circunstancias de su exilio. El narrador parece así simpati-

zar con la voluntad del personaje de borrar toda esa parte de su biografía y condenarla al olvido, voluntad que expresa las pocas veces que alguien muestra alguna curiosidad por conocer sus andanzas en los años previos. En esta actitud proclive al olvido cabe encontrar una concesión a la autocensura por parte de Sueiro, pero también la visión dominante entre los jóvenes escritores del medio siglo ante los exiliados. El emblema de la reconciliación, que ya se había comenzado a esgrimir bajo el influjo de los falangistas llamados comprensivos, prescribía la premisa de enterrar un pasado que solo podía acarrear perturbaciones para la construcción de una futura España democrática. En este sentido, cabe pensar que la actitud de este exiliado podía tenerse como modélica frente a aquellos recalcitrantes que seguían esgrimiendo sus derechos y sus viejos proyectos políticos. Por consiguiente, Antonio Medina fracasa en su intento de reanudar una vida tranquila, casi abúlica, que ansía en la pequeña ciudad de provincias que considera suya a pesar de los años de destierro.

La novela muestra una cierta incapacidad para abordar la profunda crisis que supone el exilio para el sujeto que lo sufre y, en particular, el momento clave de esa crisis que es el regreso. Impregnada la voz narrativa del dogma de la neutralidad, el personaje resulta apático, plano, con emociones muy simples. Los cambios que percibe en la sociedad española no le duelen con la misma intensidad ni afectan a su identidad con la profundidad que vemos en los relatos sobre el regreso escritos por los propios exiliados. La perspectiva de la novela es muy evidente: está enfocada en el entorno y no en el exiliado.

En el prólogo a la edición de la novela en 1977, Sueiro, periodista de profesión, reincidía el tópico de que el realismo que practicaron los escritores de su generación se había originado, al menos en parte, como paliativo ante la limitación informativa que imponía la censura a la prensa. Según su testimonio, su pretensión pasaba por que, mediante la ficción, los lectores pudieran acceder a un conocimiento de su realidad contemporánea más o menos silenciada. Las limitaciones impuestas por la represión de la libertad informativa “abocaron también muchas veces a aquellos escritores a la titánica y acaso inútil pretensión de cubrir con sus libros algunos de los vacíos que dejaban esos medios de masiva confusión” (Sueiro 1977: 10). El vacío informativo, en este caso, era precisamente el regreso que, de forma muy minoritaria, comenzaban a emprender algunos republicanos exiliados. En aquel prólogo, además, Sueiro denuncia que, aunque su propósito era facilitar la reconciliación nacional, prevalecieron sus antagonistas al denegar la publicación de la obra. Paradójicamente, los censores debieron de considerar que “esta novela atentaba contra la convivencia de los españoles” (12).

En efecto, los censores que leyeron esta novela la consideraron impublicable⁴. El primero de los lectores encontraba inaceptables las referencias irónicas que algunos personajes hacen a la religión, a la Falange y al uniforme y, como ejemplo, señalaba una frase que enuncia Antonio y que, al parecer, resume el mensaje de toda la novela: “aquí está prohibido opinar, se permite carecer de conciencia”, obstáculo que, en otras circunstancias, se habría sorteado, simplemente suprimiendo estas palabras.

⁴ Todas las referencias a los expedientes de censura y las transcripciones de los informes de los censores proceden del fondo de Cultura del Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares.

Aún más significativo el juicio del segundo censor, el muy atrabiliario Javier Dieta, quien considera que “es una novela de «tonto útil»”, caracterización con la que quiere nombrar a aquellos que, inconscientemente y aun con buena voluntad de concordia y paz nacional, facilitan la propaganda del enemigo. En el caso de Sueiro, tal insulto deviene de contradecir el discurso que había sido hasta entonces oficial y asumido como verdad axiomática: según el censor, al leer la novela se puede pensar que “ahora va a resultar que los buenos son los otros, los que están fuera; que los malos, los asesinos, hemos sido nosotros y esto lo dicen o lo insinúan hasta los que se tienen por nosotros”. Desde luego, la novela está muy lejos de propagar ese mensaje, lo que revela una hipersensibilidad y extrañeza ante toda aquella caracterización de un exiliado –ya fuera persona real o personaje de ficción– que no lo denigrara de una forma u otra en contraste con los que lucharon por la España “nacional”. Pero es evidente que la novela está muy alejada de los discursos oficiales a la altura de 1961 e incluso de las manifestaciones de buena voluntad de concordia y olvido que, unos pocos años más tarde, proclamarían los Veinticinco Años de Paz franquista.

Otros dos censores, más un quinto informe en respuesta a la solicitud de revisión del veredicto solicitado por el propio Sueiro, ratificaron la propuesta de prohibición. Más cabal en sus razonamientos, el cura censor Saturnino Álvarez Turienzo apoyaba su denegación en que Medina

se encuentra a los vencedores que se coaligan insolidarios con su persona, no perdonándole el retorno y obstaculizando su acción y su simple sosiego con mil viles insidias... El peso sentimental se impone de parte del vencido dejando a los “otros” a una luz mezquina. Los jóvenes sanos, las personas de juicio y de corazón desean ya olvidar, etc. Por este camino se deja a una luz francamente desagradable todo el montaje institucional, las obras, las aspiraciones y las realizaciones de la España de postguerra.

Y aunque matiza que “hay mucho de justificado en cuanto se dice contra las formas convencionales de moral al uso”, sigue considerando imposible permitir que ello se acepte públicamente, porque “está dicho de manera bastante envenenadora, francamente impolítica, acusatoria”.

La novela fue publicada en 1965 por la editorial ERA de México, que habían fundado en 1960 tres jóvenes exiliados republicanos de segunda generación: Vicente Rojo, José Hernández Azorín, y Neus Espresate Xirau (Vargas 2011, Larraz 2018: 326-330). *Estos son tus hermanos* fue reeditada dos veces, ya en España, durante la Transición, en 1977 y 1981.

AL REGRESO DEL BOIRAS

En marzo de 1962, la editorial Seix Barral presentó ante la censura *Al regreso del Boila*, título original del texto, que aparecía en el manuscrito sobre el primero que había ele-

gido Ferres, *Entre lo oscuro*, y que finalmente sería *Al regreso del Boiras*⁵. Hacia apenas un año que la anterior novela de Antonio Ferres, *Los vencidos*, que narraba la resistencia de los militantes republicanos presos por motivos políticos durante la posguerra, había sido definitivamente denegada por la censura. Ambas formaban parte de una trilogía con el título general de “Las semillas” sobre las distintas formas de ser derrotado de la guerra civil. Tras una edición italiana en 1962, en la editorial Feltrinelli, *Los vencidos* fue publicada en castellano en la Colección Ebro de París, en 1965, mientras que *Al regreso del Boiras* permaneció inédita hasta la edición venezolana de 1975 en el sello Casuz. Esta editorial había sido fundada por el expatriado español José Manuel Castañón tras salir de la cárcel franquista por su oposición al régimen (Mengual 2018). La tercera novela de la trilogía, *Los años triunfales*, fue publicada en España en 1978.

Cuando regresa a su pueblo, Gregorio el Boiras ha pasado los años anteriores en la cárcel como preso político, y, después, se le ha confinado en Madrid. Tras su llegada, se suceden los reencuentros con personas afines y con otras que no lo son. El lector enseguida sabe que todos los hombres de su familia habían sido asesinados por los franquistas durante la guerra. En su conciencia se mezclan los recuerdos y, ante los silencios que encuentra, su percepción y las figuraciones de lo que puede estar ocurriendo. En los primeros días, el Boiras se refugia en la casa familiar, a las afueras. Cuando por fin se decide a bajar al pueblo, sucede un altercado que enturbia las relaciones entre los vecinos. A pesar de las intenciones pacíficas y nada revanchistas del Boiras, el alcalde, los guardiaciviles, el tabernero, los beatos, el guardia municipal, el señorito falangista, es decir, todos los que detentan alguna prebenda de poder se empeñan en expulsarlo nuevamente. Los mueve una mezcla de resentimiento y de miedo por la sorda acusación que él representa. El odio que despierta Gregorio lo paga Belinde, su sobrina, brutalmente asesinada. Al final, la vuelta del Boiras y la reacción que ha suscitado provocan que los pastores y el pueblo en su conjunto, subyugado durante tantos años, se revuelva contra la iniquidad de los poderosos.

Los censores no vacilaron; sus veredictos fueron implacables: “La obra es completamente inadmisibles, anti-régimen en grado superlativo e inmoral”, decía el primer censor. Meses después, en diciembre, ante el recurso de revisión interpuesto por la editorial Seix Barral, un segundo censor informaba de lo siguiente para justificar su propuesta de denegación: “El autor se esfuerza y se recrea en azucar, en recordar y en envenenar más todavía los resquemores de la guerra civil, en ahondar y en señalar la brecha abierta entre los españoles, por exigencias de la lucha pasada”. Y concluye con estas palabras su informe:

Cualquier lector de esta novela –carente, además, de otros valores que pudieran recomendarla– sacará la conclusión de que los nacionales mataron a mansalva, en el año 36 y siguientes, a los llamados rojos, que ni se preocuparon de enterrar seguidamente a los muertos, que privó la delación anónima, que las gentes implicadas en la eliminación de los contrarios ocupan puestos de autoridad, que “viven del Movimiento, como

⁵ No sabemos si el nombre de Boila es un error de transcripción. Lo cierto es que el sobrenombre del protagonista adquiere sentido en la versión definitiva por significar *boiras* “nieblas o calima” (Ferres 1975: 11).

las putas” –tal es la literal expresión– y que cuando un rojo vuelve a su pueblo de origen, en uso de la libertad conseguida tras el cumplimiento de la pena impuesta, los vecinos no le dejan vivir en paz. La edit. Seix Barral, inequívocamente tendenciosa, no es la primera vez que trata de publicar novelas de este tipo, como si con ello buscara ir minando los fundamentos de la actual realidad política de España. Por lo que antecede, aparte de otras razones de índole moral, no procede la publicación de esta novela.

Estas palabras del censor permiten sacar la conclusión de que, si anteriormente había prevalecido la autocensura política entre autores y editores, era para prevenirse de ser calificado, como lo es aquí la editorial Seix Barral, de ser “inequívocamente tendenciosa”, lo cual implicaba que sus propuestas de publicación serían leídas con particular rigorismo. Además, el informe es indiciario de un modo distinto de escrutar la narrativa del realismo social: ya no es la justa reivindicación de un caso aislado que se puede dar, sino que lo narrado en la novela es visto como una metonimia de lo que ocurre en todo el país y, en consecuencia, aunque no se diga así, debe ser prohibida la circulación de ese mensaje. La denegación se propone en defensa de los lectores, de “cualquier lector”, que podrían obtener interpretaciones erróneas de qué fue la guerra, y es precisamente sembrar esa duda lo que, según el censor, pretenden los editores y el autor con objeto de minar la paz y la estabilidad nacional. Este último punto es muy interesante, pues revela la conciencia que este censor tiene de la utilidad de la censura, justo cuando acaba de tomar posesión del cargo el ministro Fraga Iribarne, quien en poco tiempo imprimirá sobre el ejercicio de la censura editorial un cariz cada vez menos doctrinario –ya no era creíble que una novela coadyudara al socavamiento del régimen dictatorial– y más pragmático –aprovechar el poder de permitir o denegar obras literarias para coaccionar, chantajear, obtener información–.

El propio Ferres ofreció un testimonio del proceso:

Yo me acuerdo de haber ido con un grupo de escritores a ver al cuñado de Fraga, que era entonces el que llevaba la censura, Robles Piquer⁶. Me dijo Robles Piquer: “pero cómo escribe usted esa novela”. *Al regreso del Boiras* es mi novela más ambiciosa y no salió hasta muchísimos años después. [...] La novela mía más atrevida es, sin duda, *Al regreso del Boiras*, porque todo eso que yo cuento es verdad. Y estaba en ese momento en el que no sabes lo que va a pasar, pero el hecho es que yo conservo los nombres de los tíos, y ahí fueron los requetés que bajaban y mataban a la gente que no iba a misa y a los que iban porque decían que tenían unos cepos en la boca para matar la hostia. Claro, eso lo ve la censura [...]. Es una novela que es de lo más terrible que se ha escrito jamás. Yo me fui a la Bureba, que es una zona de ovejas en la provincia de Burgos, vertiente del Ebro ya. El Boiras es el que regresa, que ha estado allí en la cárcel. Hay mucha diferencia porque aquí [en Madrid, en una ciudad grande] de la cárcel sales y ya está, pero en esas zonas... [...] Le habían matado a todos los hermanos y lo que planteo yo ahí es casi como *Pedro Páramo*, es un mundo de muertos, de vivos... (*apud* Álvarez Villalobos y Suárez 2019)

⁶ Carlos Robles Piquer había sido nombrado en 1962 director general de Información, cargo bajo cuyas competencias recaía la censura.

LA TIERRA PROMETIDA

Presentada en julio de 1964 también por Seix Barral, *La tierra prometida* narra la vuelta de un exiliado al pueblo ficticio de Falconer, en Alicante. El padre del protagonista y narrador había muerto en la prisión, adonde había ido a parar como consecuencia de la delación de un vecino, de nombre Iniesta. El exiliado ha rehecho su vida en Francia, donde se ha casado. La vuelta sirve para recuperar la memoria de familiares, amigos –unos muertos, otro vivo–, una amante y también para encontrarse cara a cara con Iniesta, con quien dice no querer más que tener una conversación entre hombres, pero a quien mata impremeditadamente. A partir de ese suceso, la novela se convierte en la huida de aquel viejo exiliado, pero también en una reflexión sobre la venganza y el rencor.

Entre las tres novelas de nuestro corpus, esta de Contreras es la que contiene una crítica menos explícita al sistema ideológico del franquismo. Ciertamente es la violencia de la posguerra aparece reflejada en la muerte de su propio padre y en los beneficios que han conseguido algunos individuos del pueblo. Al poco de llegar, el protagonista es molestado levemente por el guardiacivil, que, instigado por algunos vecinos, le pregunta las causas de su regreso y le advierte de que debe evitar promover desórdenes. Por su parte, la actitud de Iniesta antes y durante la pelea con el protagonista es agresiva y amenazante y cuestiona el derecho del exiliado a recuperar su tierra. Pero con todo, la novela es mucho menos esquemática en sus planteamientos que las de Sueiro y Ferres y el retrato social de la población, Falconer en este caso, aparece más abocetado.

Tal vez ese fuera el motivo por el que la novela obtuvo el visto bueno de los lectores del servicio que la leyeron. Los censores Benjamín Palacios y Javier Dieta la autorizaron, si bien el segundo propuso cuatro tachaduras menores. Estos informes previos, que realizaban los lectores del servicio, no eran vinculantes, sino propuestas razonadas que luego podían ser ratificadas o contradichas por el jefe de Sección. Aunque los informes de Palacios y Dieta estaban redactados en julio, el expediente se alargó hasta octubre. Como el tema que abordaba la novela era claramente sensible desde el punto de vista político, el jefe del Servicio lo había remitido a la recién creada Oficina de Enlace, un gabinete interministerial creado en 1961 para centralizar las labores de información policial (Latorre *et al.* 1995). Se trataba de que examinara la conveniencia de autorizar que se hiciera público ese relato teniendo en cuenta una visión amplia de la política interna del régimen.

La Oficina de Enlace emitió un informe en el que, además de valorar el hecho de que la novela aparecía premiada en un certamen no autorizado oficialmente, “el constante recuerdo de la contienda civil y sus consecuencias no hacen aconsejable su divulgación en estos momentos, y menos bajo la presentación de esta editorial”. Estas palabras resultan muy esclarecedoras del contexto censorio, pues apelan no tanto a razones de fondo como de oportunidad. La petición de permiso coincidía, efectivamente, con los actos de celebración de los xxv Años de Paz franquista. Era, pues, un momento especialmente delicado para la estabilidad del régimen, al que no convenían distancias entre la promoción de un clima de paz social y la difusión de casos que la cuestionaran flagrantemente. Tampoco convenía dar márgenes de maniobra a una editorial, Seix Barral, que había manifestado su hostilidad al régimen reiteradamente tratando de publicar textos que,

como los vistos en este trabajo y otros muchos, cuestionaban las bases y la legitimidad de la paz franquista. Para el anónimo redactor de este informe, la inclusión de un título en un sello tan connotado como Seix Barral condicionaba la interpretación que los lectores daban a los textos y potenciaba su crítica política, lo que incrementaba la inoportunidad de la autorización.

Carlos Barral, en nombre de la editorial Seix Barral, presentó inmediatamente un nuevo recurso y el dictamen ofrecido por el lector del servicio, ahora el sacerdote Saturnino Álvarez Turienzo, fue nuevamente positivo: “No hay pasaje alguno especialmente censurable. La posición que parece representar el autor, a estas alturas, creo que puede ser tolerada”. Consultada la Oficina de Enlace nuevamente, su jefe, Luis Santiago de Pablo, ratificó “la denegación del permiso de publicación en España, dado el carácter inoportuno del tema general de la obra”.

La novela fue finalmente publicada por una editorial uruguaya, Alfa, que había sido fundada en 1951 por el exiliado alicantino Benito Milla (Torres Torres 2012)⁷.

UN BALANCE

Tanto en la novela de Sueiro como en la de Ferres y en la de Contreras, los protagonistas regresan a su tierra y buscan acomodo en la casa familiar, donde viven un hermano, una hermana o su madrina. Antonio Medina y Gregorio el Boilas tienen sendos sobrino y sobrina –Lorenzo y Belinde, respectivamente– en quienes los autores han querido encarnar a la generación que, desentendida de la guerra, en la que no participaron, ignorantes de lo que ocurrió por el silencio de sus progenitores, sin embargo, encuentran instintivamente algo puro y heroico en el sufrimiento que han padecido sus tíos. Que determinados miembros de esta generación quieran indagar en quiénes son y han sido los derrotados de la guerra y que aquel interés sea visto como virtud es otro elemento subversivo. Indica que la derrota no fue en balde, que es posible sembrar semillas en las futuras generaciones y que, por tanto, la victoria franquista no es irreversible.

A los tres textos los une también una parecida estética. Importan en la narración de las historias lo público y objetivo más que el drama interno de los personajes, más allá de su conversión en víctimas por mor de las dinámicas de la historia. Esto lastra bastante las posibilidades de estas novelas y las aleja del carácter más reflexivo, introspectivo y trágico de las narraciones que sobre el exilio o la cárcel hacen los propios exiliados y presos. Su perspectiva es eminentemente social: la raíz de los acontecimientos violen-

⁷ El mismo día que Seix Barral solicitaba la edición de *La tierra prometida*, el 3 de julio de 1964, solicitaba también la de *Gracias por el fuego*, una de las novelas más reconocidas del novelista uruguayo Mario Benedetti, que, finalmente, se publicó también en la editorial Alfa. El procedimiento fue muy similar en ambos casos: autorización por los lectores del Servicio de Orientación Bibliográfica –la censura editorial–, intervención de la Oficina de Enlace, denegación, recurso del editor, nueva propuesta de autorización por los censores y ratificación de la denegación por la Oficina de Enlace. *Gracias por el fuego* fue, además de una de las novelas latinoamericanas más importantes de aquella década, uno de los mayores éxitos de ventas de la editorial Alfa.

tos que se narran no está en la actitud del retornado, pues dan por supuesto su adaptabilidad a la nueva España, sino en las relaciones socioeconómicas creadas de forma espuria tras la guerra y las subsiguientes mentalidades hegemónicas, que, en su conjunto, no están preparadas para enfrentar un futuro de concordia porque son resultado directo de un modelo de victoria basado en la continuación de la violencia, la usurpación, la negación del enemigo y la revancha. Esto los diferencia claramente de las novelas y obras de teatro sobre las vueltas escritas desde el exilio, en las que, aunque el conflicto tenga también su origen en la sociedad española, el motivo por el que el regreso fracasa es porque ni en un ambiente de concordia que rectifique la represión franquista habría ya lugar para el exiliado.

Pese a todo, las historias dejan un resquicio de esperanza, pues además de los sobrinos ya aludidos, hay en los tres casos otra gente joven (pastores, intelectuales, criadas) que quiere conocer y reconocer al retornado. Si el regreso es tomado como amenaza para los poderosos, para los subalternos supone un rayo de esperanza: “Nosotros sí que estábamos deseando que viniese al pueblo alguien como tú, Boilas”, le dicen en la novela de Ferres (1975: 82). Solo la emergencia de esas minorías permitirá que se abran nuevas perspectivas de futuro. Si acaso las distingue un mayor optimismo revolucionario en la novela de Ferres, en la que los campesinos finalmente se levantan violentamente contra los poderes que someten al pueblo y que han impedido la reintegración del Boiras en el pueblo. En cambio, para Sueiro, todos en la ciudad de provincias han acatado el orden con mansedumbre y para Contreras, la injusticia exige una purgación que la lave.

Pero esto solo atañe a la resolución de la novela. En las tres historias se percibe que, para los escritores del interior, son casos análogos el de aquel vuelve del exilio o de la cárcel, algo que no ocurre desde la perspectiva del escritor del exilio. Como muestra, hay diferencias notables entre dos de las tres obras de teatro de Aub tituladas *Las vueltas: La vuelta 1947* y *La vuelta 1960*, que recrean las vueltas de sendos presos políticos, y *La vuelta 1964*, que relata la vuelta de un exiliado. Mientras las narraciones sobre el regreso de los exiliados se fijan preferiblemente en la psicología del exiliado, remarcando el *decalage* temporal que impide su reintegración a la vida nacional, las novelas hechas por los autores del interior inciden en que la reconciliación es imposible porque existen elementos sociales que no pueden perdonar y que se sienten acreedores en exclusiva del espacio y de sus usufructos. Son pues visiones complementarias: más esenciales las de los exiliados, más sociales las de los escritores del interior.

En las tres novelas de nuestro corpus, los protagonistas se plantean reiteradamente el porqué del regreso, pero también los demás se lo cuestionan. Nadie entiende por qué vuelven a un lugar en el que saben que no serán bienvenidos; dicho con otras palabras, no comprenden por qué no aceptan la irreversibilidad de sus ostracismos. Ese es el conflicto trágico que, en el fondo, están planteando las historias: al castigo del exilio o la cárcel sigue otro no menor que los tres personajes tienen que sufrir, la perpetuación del destierro, el acatamiento de su sacrificio para que desaparezcan las fracturas sociales, la imposibilidad del regreso auténtico, el que permite volver a ser quien una vez se fue y a ser reconocido como tal, convertido en un deseo imposibilitado por las fuerzas del orden. Es como si la purgación de cárceles y exilios debiera complementarse mediante un castigo mayor, que es la revelación que se descubre a su vuelta.

Las novelas abundan en la cuestión del reconocimiento. La llegada del retornado altera la vida cotidiana de la comunidad, trastoca sus reglas e infunde temor sobre las gentes, que se preguntan con extrañeza la razón del regreso, como si querer volver al espacio familiar no fuera lo más natural una vez que se han depurado los castigos. Por el contrario, las tres novelas coinciden en señalar que el regreso es amenazante y la amenaza enardece el resentimiento y la violencia. De esta manera, el retorno adquiere unas connotaciones míticas que se refieren no solo a una coyuntura histórica concreta, sino que dan razón de la condición moral humana, encrespada por un sistema que fomenta la violencia.

Sueiro, Ferres y Contreras quieren desvelar una verdad incómoda: que la estabilidad franquista se basa en el silencio y la desmemoria y la mera presencia de los que hasta ahora han estado ausentes puede despertar ingentes dosis de odio subyacentes. Aunque formalmente los tres protagonistas han cumplido con la ley y no hay causas contra ellos, la autoridad –bien sean fuerzas del orden (policía o guardia civil), o bien la autoridad judicial– actúa pasivamente, sumisa ante los poderes locales. Hay una aguda inadecuación entre el formalismo de la ley que les permite volver y residir en su localidad de origen y la verdadera conciencia social. Una de las fuentes de legitimidad del franquismo, repetida hasta la saciedad, era haber sido capaz de extirpar el cáncer de quienes solo podían causar caos, disolución y mal, lo cual había hecho suponer entre la población que su extrañamiento sería vitalicio. Las razones de interés material se suman a los grandes discursos sobre la Nación y unas sustentan a los otros.

Esa certeza, tan fuertemente impresa en la sociedad, de que los derrotados, los otros –muertos, exiliados o presos–, habían desaparecido para siempre del paisaje nacional motiva las reacciones de recelo, extrañeza, incomodidad ante el regreso de lo que parecen cadáveres de otro tiempo. Alteran una realidad a la que, mejor o peor, todos se habían acomodado bajo las prescripciones del régimen. Son un problema que hay que solucionar convenciéndolos por las buenas o por las malas de que, por el bien de todos, vuelvan a desaparecer, regresen a ese limbo en el que han permanecido durante años.

Los regresados evidencian la gran paradoja de la vida social del franquismo: el régimen solo se sostiene si sus orígenes no se cuestionan. Estos orígenes no son otros que una gran ausencia, un vaciado del otro. Igual que el retorno de un exiliado o de un preso que nada ha venido a pedir desestabiliza todo un orden en sus poblaciones, la presencia de un personaje análogo en un texto de ficción es para la censura un discurso disolvente que no se debe permitir porque alumbra mutilaciones y silencios. Las tres novelas ponen al descubierto graves heridas nunca suturadas. Los narradores han querido explorar la significación simbólica de la reubicación de un ausente en su viejo medio, pero los censores ven en el experimento un potencial peligro, lo cual es muestra de una política que abogaba por el silencio y el olvido y que aún hoy se expresa en los discursos posfranquistas bajo el connotado concepto de “guerracivilismo”.

Sin embargo, las novelas analizadas son algo más que un experimento acerca de qué desencadenaría la vuelta de un muerto viviente. Son también la reivindicación del derecho y el reconocimiento de la necesidad de sus protagonistas de volver a habitar el territorio del que han recibido su identidad. En estas historias, son muchos los testimonios que sus protagonistas ofrecen del arraigo casi telúrico, necesario e imprescindible

al lugar del que proceden. El momento del regreso, con el que se abren las novelas, abunda en expresiones como “a ratos se creía él sumergido en la presencia de la tierra” (Ferres 1975: 14). La larga ausencia se revela como un paréntesis de sus existencias, “como si no hubiera faltado nunca de ahí y tal vez solo hubiera permanecido escondido en las buhardillas o en alguna parte” (14). Y, sin embargo, tras esta identificación inicial con el paisaje, surge la revelación de estar en un tiempo nuevo con el que no pueden sincronizarse: el paso del tiempo no ha sido en balde y ha transformado también el espacio.

La tragedia resulta de que esa vuelta es imposible por la iniquidad con que se ha sembrado la posguerra. “Lo terrible no es el exilio –el confinamiento– sino volver” (Aub 1965a: 57), dice el protagonista de la obra teatral de Max Aub *La Vuelta: 1964*. Y, en un cuento del mismo autor, otro personaje dirá: “Franco [...] no sólo ganó la guerra, sino que ha envenenado la Historia ganando a todos los paños” (Aub 1965b: 25). Aquella intuición que presintiera Aub desde el exilio es corroborada por estas novelas⁸. La siembra que ha dejado la prolongación de la victoria franquista ha germinado en una sociedad rencorosa, individualista y violenta, que se basa en la perpetuación de las ausencias, es decir, en la eliminación definitiva y radical del desaparecido porque los adherentes al nuevo sistema han usufructuado la ausencia de los vencidos. La constatación por los vencidos de que su condena es perpetua, aunque se ponga fin a exilios y prisiones, es lo que hace tan terrible el regreso.

La potencialidad literaria de ambos polos en conflicto es lo que conculca la censura al prohibir los relatos de estos tres vencidos que regresan a sus orígenes: los derechos de los vencidos –incluso sus derechos reconocidos por el Estado franquista– y los desequilibrios de un sistema social anómalo. En conclusión, las novelas sobre los derrotados de la guerra que aquí hemos representado no pudieron intervenir en la formación de la conciencia social crítica que rectificara la violencia que se vivía en España, como pretendían Sueiro, Ferres y Contreras. La prohibición de estas novelas significa la perpetuación de la ausencia, el silencio, el desinterés en personas como Antonio Medina, como el protagonista innominado de *La tierra prometida* o como Gregorio el Boiras en la sociedad española y, consiguientemente, en su dificultad para alcanzar una salud democrática basada en el reconocimiento de la complejidad a la que 40 años de dictadura aboca a todo un tejido social y a su conciencia. Mantener a estos y tantos otros personajes reales y ficticios como fantasmas cuya memoria se reduce a los espacios privados y a la transmisión clandestina es el fin del sistema represor: “the reason for this traumatic erasure of memory was the lack, during the period of military dictatorship, of any form of collective sphere other than that imposed by surveillance: that is, the lack of any space in which memories could be articulated” (Labanyi 2000: 67). Como explica Labanyi, la persistencia de su proscripción durante tan largos años provocará que, en el posfranquismo, otra generación de autores los enuncie, a través de la narrativa de la ficción, como espectros que hay que cazar siguiendo el rastro de relatos íntimos, contradictorios, incompletos, privados, que palian la ausencia de un conocimiento colectivo que ha sido proscrito.

⁸ Aub escribió en su diario –7 de marzo de 1965– a propósito de la novela de Daniel Sueiro: “*Estos son tus hermanos*, de Daniel Sueiro. Si esta es, de verdad, la provincia española, en 1960, ¿qué hacer?” (2003: 271).

BIBLIOGRAFÍA

- Álamo Felices, F. (1996) *La novela social española. Conformación ideológica. Teoría y crítica*. Almería: Universidad de Almería
- Álvarez Villalobos, M. y Suárez Toledano, C. (2019) “Censura y creación literaria I. Entrevistas a Antonio Ferres y Juan Mollá”. *Olivar*. 19 (29) [en línea] disponible en <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10133/pr.10133.pdf> [24.04.2023]. DOI: <https://doi.org/10.24215/18524478e055>
- Aub, M. (1965a) *Las vueltas*. México: Joaquín Mortiz
- Aub, M. (1965b) “El remate”. En *Historias de mala muerte*. México: Joaquín Mortiz, 7-65
- Aub, M. (2003) *Nuevos diarios inéditos. 1939-1972*. Ed. de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento
- Bertrand de Muñoz, M. (1999) “El ansiado retorno en la novelística española de postguerra”. *Hispania*. 82 (2), 190-201
- Castellet, J. M. (1957) *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*. Barcelona: Seix Barral
- Contreras, E. (1967) *La tierra prometida*. Montevideo: Alfa
- Elizalde, I. (1961) “La novela social contemporánea en España”. *Fomento Social*. 63, 255-269
- Ferres, A. (1975) *Al regreso del Boiras*. Caracas: Monteávila
- Goytisolo, J. (1959) “Para una Literatura Nacional Popular”. *Ínsula*. 146, 6 y 11
- Goytisolo, J. (1967) “Los escritores españoles frente al toro de la censura”. En *El furgón de cola*. París: Ruedo Ibérico, 29-36
- Labanyi, J. (2000) “History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period”. En *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, ed. por Resina, J. R. Amsterdam: Rodopi, 65-82
- Larraz, F. (2014) *Letricidio español: censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Trea
- Larraz, F. (2018) *Editores y editoriales del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento
- Larraz, F. y Suárez Toledano, S. (2017) “Realismo social y censura en la novela española (1954-1962)”. *Creneida*. 5, 66-95
- Latorre Merino, J. L., Muñoz Gonzalo, R. y Villanueva Toledo, M. J. (1995) “El Gabinete de Enlace: una oficina de información y control al servicio del Estado”. En *II Encuentro de Investigadores del Franquismo*, t. I. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 7-13
- Mengual, J. (2018) “J. M. Castañón, un peculiar editor asturiano en Venezuela”. *Negritas y Cursivas* [en línea] disponible en <<http://negritasycursivas.wordpress.com/2018/06/01/j-m-castanon-un-peculiar-editor-asturiano-en-venezuela>> [24.04.2023]
- Sueiro, D. (1965) *Estos son tus hermanos*. México: ERA
- Sueiro, D. (1977) “Prólogo”. En *Estos son tus hermanos*. Madrid: Zero, 10-13
- Torres Torres, A. (2012) *Lectura y sociedad en los sesenta: a propósito de Alfa y Arca*. Montevideo: Yagurú
- Vargas, R. (2011) “1960-2010: la era de Era”. *Proceso*. 1786, 62-64

Antonio Ferres y la censura

María Álvarez Villalobos y
Cristina Suárez Toledano
Universidad de Alcalá

Introducción

Cualquier acercamiento a la literatura publicada en España entre 1939 y 1978 debe tener presente el régimen de vigilancia censoria a la que cualquier libro necesariamente era sometido antes de ver la luz. Toda obra que se quisiera publicar o importar del exterior tenía que pasar primero por el escrutinio de los censores, que decidían si iba a tener vida pública y bajo qué circunstancias lo haría, basándose en los criterios generales sobre los que el Estado basaba su legitimidad. Uno o varios lectores, dependiendo de lo problemática que resultara, leían la obra en busca de pasajes que atacaran al dogma religioso, a la moral católica, a la Iglesia, al régimen y a sus instituciones o a las personas que colaboraban con él. En el caso de que existieran tales fragmentos o de que la obra condujera a ese tipo de conclusiones, el jefe del servicio, a la luz de los informes y propuestas, debía decidir si la obra podría publicarse, si habría que hacer tachaduras y cambios, o si había que prohibir su publicación.

Antonio Ferres sufrió con dureza las acometidas de la censura en sus primeras novelas. Durante el franquismo solo dos de sus obras se publicaron sin cortes ni cambios: *La piqueta* (1959) y *En el segundo hemisferio* (1970). Dada la extensa producción de Ferres, en este trabajo nos centraremos en explicar el tránsito por la censura de cuatro de sus novelas.

Hablaremos de cómo una novela social, *La piqueta*, sorprendentemente pudo editarse a finales de los años cincuenta; de la manera en la que dos novelas cuyos protagonistas se encontraban del lado de los derrotados en la guerra, *Los vencidos* y *Al regreso del Boiras*, fueron mutiladas; y del trato que recibió su novela experimental *Ocho, siete, seis*, su última obra censurada.

Novela Social

En una conversación reciente con Antonio Ferres, el autor nos contó que *La piqueta* no era en realidad una novela de crítica social, sino una historia de amor con un héroe heroico, Luis, que salva a su amada, Maruja. La obra se ambienta en un barrio pobre de Madrid, Orcasitas, donde vive Maruja, a quien van a dejar sin hogar cuando derriben su chabola. Aunque el autor sugiera que su novela no tenía como único objetivo la denuncia social, desde su publicación se ha considerado *La Piqueta* como un ejemplo del realismo social y se ha situado en segundo plano la historia de amor, que parece servir únicamente como pretexto para cartografiar el Madrid de los años cincuenta.

La editorial Destino presentó *La Piqueta* a la censura el 24 de junio de 1959. Unos días más tarde se resolvió su autorización sin supresiones. El informe, a cargo del poeta y censor Octavio Díaz-Pinés, solo decía que «la orden de derribo de una chabola levantada clandestinamente por las afueras de la ciudad, hace que una familia modestísima viva la angustia, el temor, la zozobra y la desesperación ante un plazo que se cumple irremisiblemente». Se proponía la autorización, en consecuencia, de la edición de la obra sin ningún cambio. Nada decía el informe de la denuncia social ni de la crítica contra un sistema político que otorga privilegios legales a los dueños del capital sobre los derechos naturales de personas humildes, de las que se desentiende.

La aprobación de la edición de una novela de estas características en pleno franquismo resulta hasta cierto punto incomprensible, igual que es incomprensible el hecho de que por las mismas fechas se hubieran publicado sin problemas *Central eléctrica* (1957), de Jesús López Pacheco, poco después *La mina* (1959), de Armando López Salinas esta sí con numerosos cortes y supresiones y *La zanja* (1961), de Alfonso Grosso. Los cuatro autores eran militantes comunistas y las cuatro novelas contenían una aguda crítica social y fueron publicadas por la editorial Destino. De acuerdo con el testimonio de Ferres, un factor para su autorización fue que Destino estaba mejor vista por la censura que otras editoriales, como Seix Barral, que había tenido muchos problemas ya para publicar algunas de sus obras.

Otro factor que explica el hecho de que estas novelas, pese a su crítica social, pudieran ver la luz es que, durante esos últimos años de la década de los cincuenta, los censores y algunos críticos oficiales identificaban realismo y costumbrismo y frecuentemente prevalecían en sus lecturas los elementos melodramáticos y pintorescos sobre los sociales. Entendían asimismo que las injusticias relatadas no interpelaban al Estado y a sus agentes, sino a comportamientos individuales criticables. Se explicaban como casos excepcionales cuya injusticia era conveniente señalar.

El realismo social era también permitido al interpretarse como un rescoldo de los afanes revolucionarios y antiburgueses de los falangistas más jóvenes. Solo en el caso de que hubiera una crítica directa contra instituciones (Iglesia, sindicato único, guardia civil, ejército...) era prohibida. Así ocurrió, por ejemplo, con *El caprote* (1966), de Alfonso Grosso, que finalmente se publicó en México, en la editorial Joaquín Mortiz.

Novelas sobre los derrotados

A finales de diciembre de 1960, la editorial Seix Barral presentó ante la censura el texto de *Los vencidos*, una de las

Puso en tela de juicio la «buena intención que pueda haber en el autor de *Los vencidos*» y adujo que la objetividad de la obra no expresaba con claridad que el hambre y la falta de higiene respondían a que «la cantidad de detenidos y presuntos delincuentes comunes desbordaba las posibilidades de una situación en que hubo de improvisarse tantas cosas». El censor admite así que los hechos descritos son verídicos, pero rechaza que los lectores puedan informarse de las condiciones del sistema penitenciario español, al que además descarga de responsabilidad sobre el hambre, el hacinamiento y la falta de condiciones humanas en general.

Dos meses después de ser presentada ante la censura, y tras la emisión de los dos informes negativos que hemos comentado, la publicación de *Los vencidos* fue finalmente prohibida en España. Un año más tarde, en 1962, la obra vio la luz por primera vez en su versión italiana, con el título *I vinti*, en la editorial Feltrinelli. Poco tiempo después, en 1965, se publicó en español, en París, en la Colección Ebro de las Éditions de la Librairie du Globe, que pertenecía al Partido Comunista y en la que se publicaron libros de muy reconocidos militantes del exilio como Marcelino Camacho, José Díaz, Diego Hidalgo de Cisneros, Dolores Ibárruri, Jesús Izcaray, Enrique Lister, Juan Modesto y Santiago Carrillo. Ebro también publicó libros de autores del interior prohibidos por la censura. Aparte de *Los vencidos*, salieron allí *Por el río abajo* (1966), de Alfonso Grosso y Armando López Salinas, y otros textos de Luisa Isabel Álvarez de Toledo y Alfonso Sastre. La primera edición española de *Los vencidos* no llegaría hasta 2005 cuando la editorial Gadir decidió darle la oportunidad que le había sido negada más de cuarenta años antes.

En marzo de 1962, Seix Barral presentó a censura *Al regreso del Boiras*, basada en hechos reales. Ferres relataba la historia del Boiras, un republicano que, después de haber estado en la cárcel y de haber permanecido en Madrid durante años,

decide regresar a su pueblo natal, situado en la Bureba (Burgos) una zona severamente castigada durante la guerra civil por los requetés. La llegada del protagonista, acogido por su hermana en la casa familiar, despierta las viejas inquinas contra los Boiras por los más poderosos del pueblo, especialmente el alcalde, el Mediabotas, y el Turdo.

En la novela no solo se reflejan la injusticia y la opresión a las que se ve sometida la parte de la sociedad que perdió la guerra civil, sino que, además, se pone de manifiesto que la sed de venganza no se calmó en los primeros años de la posguerra. El Boiras se convierte sin haberlo pretendido en el representante de aquellos que vivieron escondidos, con miedo, sin paz en los años posteriores a la contienda. Los censores, ya en vísperas de los fastos de los XXV años de paz, calificaron la novela como «inadmisible, anti-régimen en grado superlativo e inmoral» y «claramente tendenciosa», entre otros adjetivos empleados para descalificar tanto la obra, como a su autor y a la editorial.

En el primer informe de censura se incide en la presencia de personajes falangistas y se añade que «flota en la obra el recuerdo constante del Royoluengo, lugar donde los nacionales fusilaron a un centenar de rojos». El censor tachó más de veinte páginas entre expresiones malsonantes y alusiones directas a la guerra civil, la Falange y los rojos que pueblan la novela, pero lo que realmente parece molestarle es el conjunto de la obra en tanto que, a su juicio, no debería publicarse un ataque tal a la causa franquista desde sus inicios y a quienes hicieron posible el mantenimiento del régimen a base de represalias al vencido. A este primer informe siguió un recurso de revisión por parte de la editorial. El nuevo censor, en su informe, no solo suscribe la idea defendida por el primer lector, sino que se acusa a Ferres de esforzarse y recrearse «en azuzar, en recordar y en envenenar más todavía los resquemores de la guerra civil, en ahondar y en señalar la brecha abierta entre los españoles, por exigen-

cias de la lucha pasada». El censor, además, critica con severidad la imagen que la novela ofrece sobre los franquistas de 1936 en adelante y se sirve de todo ello para alegar que no procede su autorización.

Para Ferrer, esta es su novela «más atrevida», «de lo más terrible que se ha escrito jamás» y, según él, guarda cierto paralelismo con *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, porque entre sus páginas aparece un mundo de vivos y de muertos el que no se sabe qué va a suceder. En una de las entrevistas que mantuvimos con él, el autor nos dijo que la escritura de *Al regreso del Boiras* se originó, en parte, como consecuencia de la prohibición de *Los vencidos*. Según él, la hizo «a mala leche», tal y como le dijo a Carlos Robles Piquer, el Director General de Información cuando, en una reunión con otros escritores, este se llevaba las manos a la cabeza y le preguntaba cómo se le había ocurrido escribir esa barbaridad. *Al regreso del Boiras* fue denegada en dos ocasiones en España y se publicó por primera vez en Caracas, en la editorial Casuz, que había fundado unos años antes el escritor José Manuel Castañón, un exfalangista que se había autoexiliado después de pasar por las cárceles franquistas. La versión española no llegó hasta 2002, en edición de Trama Editorial.

Novela Experimental

Al igual que otros cultivadores de la novela social a finales de los cincuenta, como Alfonso Grosso o Miguel Delibes, también Ferrer evolucionó hacia la novela experimental. Lo hizo con *Ocho, siete, seis*. En 1966, el funcionamiento de la censura había cambiado con la Ley de Prensa e Imprenta. Ahora, los editores debían decidir si someter sus textos a la consulta previa voluntaria (en cuyo caso, lo más probable es que se recomendaran determinadas tachaduras o cambios), o bien intentar el depósito directo, corriendo el riesgo del secuestro de la edi-

ción y, virtualmente, pagar una multa, con el consiguiente quebranto económico. En octubre de 1971, Barral Editores presentó *Ocho, siete, seis* a consulta voluntaria y pasó a dos lectores: el primero era el militar Luis Martos, cuyas críticas eran de las más vulgares y ofensivas de la administración, y el segundo, cuya firma es ilegible, el número 6. El primer informe daba cuenta de lo poco que había entendido el censor la novela:

Este libro hace pensar que ha sido escrito por un loco o por lo menos por un subnormal. No tiene ni pies ni cabeza, ni es más que una serie de frases y frases y escenas que no hay manera de relacionar. El lector que suscribe, ya de cierta edad, no puede creer que esto sea un nuevo estilo de literatura, sino más bien de esquizofrenia.

No habla de política salvo dos párrafos incomprensibles, señalados en las págs. 179 y 180. Tampoco hay nada de religión y solamente algunas escenas sexuales, pero tan raras y enrevesadas que no sabe uno si se trata de sexo o de alta filosofía erótica. En todo caso nada es pornográfico.

El lector por tanto cree que el libro es AUTORIZABLE aunque lamentado se consuma papel español en imprimir este engendro.

Los juicios de Martos, así como las pocas supresiones que hace, prueban que no había leído con atención la obra, en la que resulta más sorprendente lo que la censura no obliga a tachar que lo que sí pide que se elimine. No se suprime, por ejemplo, una escena que sucede después de que uno de los personajes sea asesinado, ascienda al cielo y se encuentre con San Pedro:

Hasta allí había subido el cojo, hasta donde en la parte de acá estaba san Pedro de portero, esperando, vestido con una blanquísima túnica sin ornamentación ninguna terminada en encajes de plata, sentado en una silla también dorada y batroca como la puerta, pero que tenía el asiento de anea. Había

llegado enmudecido, y se había quedado plantado ante San Pedro que ya se levantaba y sonreía y hacía sonar en las manos sus afiligranadas llaves e introducía una de ellas en la cerradura, haciendo un leve esfuerzo, y abría de par en par la puerta do- rada, diciendo: «VES COMO NO HAY NADA, NADA».

Y el cojo miraba hipnotizado el espacio inmenso y vacío, como si mirara el Páramo.

No hay cielo, no hay vida más allá, los principios del cris- tianismo son falsos y Ferres no se molesta en esconder esa tesis, sino que deja que burlescamente sea el propio San Pedro quien la deje ante la vista de quien lea la novela. Sorprende, asimismo, que no se censure un pasaje en el que unos soldados «vestidos con uniformes azules, armados con fusiles y bayonetas» con- ducirían a «un grupo de tipos» que parecerían «desarrapados o mendigos» a una explanada y les clavarían las bayonetas, ha- biendo «más bayonetas que hombres desarrapados». La des- cripción de unos soldados que tienen que matar a unos mendigos parece motivo suficiente, bajo los criterios que solía seguir el régimen, para que se cortara ese pasaje, pero la crítica es aún mayor, y muy explícita, al dar cuenta de que los solda- dos, cobardes, se enfrentan en mayor número a los mendigos, débiles y desarmados. Y al explicar que todos los elementos que rodeaban el momento de las ejecuciones eran azules.

El porqué de que no se censuren estos y otros fragmentos lo deja muy claro el segundo censor de la obra, que dice que «para el gran público va a resultar pura y simplemente incom- prensible, parecerá algo así como un ejercicio de redacción bien hecho». El razonamiento parece más cabal y es el mismo que el de otras novelas de los años setenta: se esperaba que, al ser muy pocos los lectores interesados en un texto tan complejo, al que auguraban una difusión muy residual, este careciera de peligrosidad social. Solo da cuenta del contenido político de las dos últimas páginas, las mismas que pedía su compañero que se tacharan, «cuando el protagonista pregunta a un anciano

(que personifica a Franco): ¿sabe cuánto va a durar esto?. 'Es cosa de siglos' dice el viejo». Por lo tanto, no recomienda tam- poco su denegación, pero propone «hacer algunas supresiones para mostrar a la editorial que el ministerio sabe por dónde respira», siendo el objetivo de la censura no tanto *Ocho, siete, seis* ni el propio Ferres como su editor, Barral, que, como hemos visto, tenía una larga lista de antecedentes problemáti- cos con esta.

Conclusiones

Como decíamos al principio de este trabajo, no debería ob- viarse la censura a la hora de emprender cualquier estudio crítico o histórico sobre la literatura producida durante el franquismo. Al igual que las de muchas y muchos de sus coetáneos, las obras de Ferres fueron sumamente castigadas por la censura, por lo que pu- blicarlas en España fue casi imposible hasta varias décadas después, a pesar de su valor literario.

El canon de la literatura española del siglo XX está parcial- mente fragmentado, es incompleto y ha sido falseado. Se ha basado en muchas ocasiones en obras cuyas elisiones y modificaciones, que se mantienen en las ediciones posteriores, hacen que difieran en gran medida de los textos que en principio se habían escrito y enviado a las editoriales para su publicación. Los escritores y las escritoras cuyas primeras obras se adscriben al realismo social, como Ferres, pero también Concha Alós, Alfonso Grosso, Juan García Hortelano, Carmen Kurtz, Jesús López Pacheco, Ar- mando López Salinas o Dolores Medio han sido en su mayoría relegados del canon. A base de modificaciones y destierros de li- bros, la censura consiguió que en su momento no se tuviera una imagen completa del valor literario de su escritura, lo que, sin duda, ha constituido un factor decisivo a la hora de integrarlos en la his- toria literaria y de valorar con justicia su aportación a la novela es- pañola del siglo pasado.

La acción represiva se extendía muchas veces más allá del aparato censor y las novelas que representan aquellas realidades que el Estado se empeñaba en negar eran además objeto de silenciamiento o denigración en una crítica oficial, sobre todo en prensa, no basada en criterios literarios sino ideológicos. Esa mala prensa incidió en la difusión y recepción del resto de sus obras, como le sucedió a Ferrer, que afirma que algunas de sus novelas posteriores, como *Los confines del reino* (1997), recibieron más de veinte años después del fin de la dictadura, no recibieron ninguna atención de la crítica, a pesar de que ya era un escritor con larga trayectoria literaria.

Resulta complicado delimitar con exactitud cuál fue la verdadera influencia de la censura sobre la producción literaria del siglo XX y su recepción, e imposible saber cómo habría quedado conformado el canon literario si esta no hubiera existido. Lo que sí se puede afirmar, analizado el caso de Antonio Ferrer, que no es único ni muy diferente al de sus coetáneos, es que la censura tuvo un papel decisivo ya no únicamente en la publicación y difusión de las obras literarias, sino también en las trayectorias de los autores y en los discursos de la historiografía literaria.

Referencias Bibliográficas

ABELLÁN, Manuel L., «Sobre censura. Algunos aspectos marginales», en Cuadernos del Ruedo Ibérico, 49-50, enero-abril de 1976, pp. 125-139.,
— *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península, 1980.,

— «Censura y autocensura en la producción literaria española», en Nuevo Hispanismo, 1, 1982, pp. 169—180.,
— «Fenómeno censorio y represión literaria», en Diálogos hispánicos de Ámsterdam, 5, 1987, pp. 5-25.

BASTID, Ricardo. *Puerta del Sol*. Buenos Aires: Losada, 1959.

BECERRA MAYOR, David (ed.), *La mina*, Armando López Salinas. Madrid: Akal, 2013.

BECERRA MAYOR, David, *El realismo social en España. Historia de un olvido*. Macerata: Quodlibet Elements, 2017.

FERRES, Antonio. *La piqueta*. Barcelona: Destino, 1959.

— *I vinti*. Milán: Feltrinelli, 1962.
— *Los vencidos*. París: Éditions de la Librairie du Globe, 1965.

— Antonio. *En el segundo hemisferio*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

— Antonio. *Ocho, siete, seis*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

— Antonio. *Al regreso del Boiras*. Caracas: Casuz, 1975.

— *Al regreso del Boiras*. Madrid: Trama Editorial, 2002.

— *Los vencidos*. Madrid: Gadir, 2005.

GROSSO, Alfonso, *La zanja*. Barcelona: Destino, 1961.

— *El capirote*. México: Joaquín Mortiz, 1966.

— Alfonso y LÓPEZ SALINAS, Armando. *Por el río abajo*. París: Éditions de la Librairie du Globe, 1966.

LAMANA, Manuel. *Otros hombres*. Buenos Aires: Losada, 1956.

LARRAZ, Fernando, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Trea, 2014.

LÓPEZ PACHECO, Jesús, *Central eléctrica*. Barcelona: Destino, 1957.

LÓPEZ SALINAS, Armando, *La mina*. Barcelona: Destino, 1959.

MUÑOZ SORO, Javier, «Vigilar y censurar. La censura editorial tras la ley de Prensa e Imprenta, 1966-1976», en Eduardo Ruiz Bautista (coord.), *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*. Gijón: Trea, 2008.

RULFO, Juan, *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

El exilio literario de *Al regreso del Boiras* de Antonio Ferres: compromiso, censura y reescritura

Andrea Bresadola
Università di Macerata

*Para Luciana, que también cree que
«la literatura es un intento de salvar las cosas que se hundan»*

(ANTONIO FERRES)

1. LA MILITANCIA Y LA LITERATURA SOCIAL

Desde su juventud, Antonio Ferres (1924-2020) sintió la necesidad de rebelarse contra la oprimente capa del franquismo y así, a principios de los años cincuenta, decidió intervenir de manera activa «en la lucha contra la dictadura», como recordaría muchos años después¹. Todavía la escritura no formaba parte de ese designio, pero con amigos y compañeros —entre ellos otros futuros autores *engagés* como Armando López Salinas, Jesús López Pacheco, Alfonso Grosso o Juan García Hortelano— fundó una tertulia en el madrileño café de La Estación, donde «lo literario se entremezcla con lo político»². En los años siguientes esas dos facetas empezaron a enlazarse aún más: los jóvenes contertulios entendieron que la palabra escrita podía ser un medio

¹ Ferres, 2023, p. 40 y, para un enfoque de su activismo político, cf. Feijoo Morote, 2018, pp. 246-248.

² Bértolo, 2023, p. 16.

para concienciar al lector y promover la anhelada revolución en un país donde imperaba una «realidad aplastada por el silencio y la mentira sistemática»³. Por eso, igual que sus compañeros, Ferres se dedicó a relatar, tanto en forma de crónicas como de cuentos de ficción, la sociedad más marginada y, a la vez, ocultada por la dictadura. A finales de la década ese proyecto desembocó en obras más ambiciosas: por un lado, junto con López Salinas, fijó en papel sus andanzas por las desoladas tierras de las Hurdes con una serie de reportajes («Estampas de un viaje») que se publicaron a partir de 1958 en *Acento cultural*, revista adscrita al Sindicato Español Universitario, «donde la izquierda más o menos comunista venía a converger con la rama inconformista de la Falange juvenil en el deseo de remontar la obsolescencia de la cultura establecida y potenciar un arte a la altura de las circunstancias»⁴. Por el otro, el año siguiente vio la luz su primera novela: *La piqueta* (Destino), que describe la dramática situación de los inmigrantes en las chabolas de la capital a través de la historia de ficción de la joven Maruja y su familia.

La crítica a menudo se ha limitado a recordar esa faceta de la escritura de Ferres, para inscribirlo únicamente entre los intérpretes de la narrativa social. Una etiqueta que iba asociada a un «juicio inequívocamente negativo y paternalista» por parte de quien veía en esa producción «una literatura militante, excesivamente politizada y, “por tanto” poco “literaria”, con un uso simple o romo del instrumental lingüístico o narratológico»⁵. Además, a partir de la Transición, «por un típico efecto de óptica, la obra de aquellos hombres quedó asimilada a la sucia y triste realidad que trataban de combatir y transformar»⁶. Así, Ferres —junto con los otros mal llamados «escritores de la berza»— se redujo a representante de un pasado incómodo, de un infausto momento de la vida y las letras nacionales, autor de novelas obsoletas fuera de las coordenadas ideológicas y cronológicas en las que surgieron, y, finalmente, miembro de una generación que ha sufrido

³ Ferres, 2023, p. 82.

⁴ Barrero Pérez, 2005, p. 401. La revista fue de capital importancia en el desarrollo de la narrativa del Medio Siglo, siendo la fragua y uno de los primeros medios de difusión del llamado realismo crítico.

⁵ Bértolo, 2005.

⁶ Echevarría, 2002.

«las consecuencias de creer ingenuamente que se podía cambiar el mundo con la literatura»⁷.

Más allá de esos prejuicios que no han tenido en cuenta su vasta y variada obra, hasta fechas recientes otro obstáculo impedía una visión de conjunto de su obra: la censura franquista. El aparato, pues, mutiló y denegó algunos de sus libros, que solo en el nuevo siglo pudieron leerse en versión integral, al menos en la piel de toro. Esto se debe en gran medida a los esfuerzos de la madrileña Gadir y en concreto a su director Javier Santillán, que juzga Ferres como «uno de nuestros clásicos vivos, y su relativo olvido es un lujo que España no puede permitirse»⁸.

El presente estudio se sitúa en esa estela y pretende arrojar luz sobre los atormentados avatares de una de las novelas víctima del sistema de control: *Al regreso del Boiras*. Una labor que —como ya advirtió Schraibman en 1970 para referirse al conjunto de la narrativa surgida bajo el franquismo— «se complica por circunstancias que tienen más que ver con la sociología de la literatura que con la creación literaria en sí: censura, autocensura, publicaciones en el exilio, textos truncados, falta de reseñas, etc.»⁹. Por eso ha sido indispensable explorar fuentes distintas: escudriñar catálogos internacionales y ahondar en los archivos, examinar los estudios críticos, las entrevistas, las memorias, las cartas y los prólogos del autor. Finalmente, se han cotejado las ediciones existentes y el mecanografiado presentado al Servicio de Inspección de Libros y conservado en el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares.

La reconstrucción nos permite también historiar la evolución de Ferres y evitar errores de interpretación en los que a veces ha caído la crítica que no ha prestado la debida atención a la azarosa gestación editorial y la estratificación de redacción de su novela más arriesgada desde el punto de vista político. Más en general, aspiramos a ampliar el conocimiento sobre una época de las letras españolas caracterizada por la vistosa anomalía de la injerencia estatal, que condicionó toda la cadena de producción del libro, desde la escritura y la contratación de los derechos hasta la corrección de las pruebas y, finalmente, su publicación y comercialización.

⁷ Thion Soriano-Mollá, Encinar y Beltrán Almería, 2018, p. 9.

⁸ Palmero, 2005, p. 97. En la actualidad en su catálogo figuran 13 obras de nuestro novelista, sin contar los estudios a él dedicados.

⁹ Schraibman, 1970, p. 247.

2. LA CENSURA

A caballo de los años sesenta, Ferres y sus compañeros abandonaron Destino para pasar a Seix Barral, una editorial menos preocupada de desafiar los rígidos límites impuestos por los vigilantes de la dictadura. Rafael Vázquez Zamora, ilustre crítico y agente literario y representante del grupo Destino en Madrid, avisó a Ferres de los riesgos de formar parte de un sello fuertemente connotado como de izquierdas y liderado por un personaje tan comprometido como Carlos Barral: «toma en consideración que para la censura no solo cuentan los contenidos, sino las personas que se destacan contra el régimen»¹⁰. El primer fruto del encuentro fue la edición de *Caminando por las Hurdes* (1960), que reunía los artículos aparecidos en *Acento cultural*. La obra tuvo que imprimirse con supresiones: se eliminaron algunas expresiones «malsonantes», y tres fugaces alusiones despectivas al clero y los militares¹¹. Solo en 2006 Gadir editó la primera edición íntegra.

Seix Barral iba a imprimir también *Los vencidos* —primer volumen de la trilogía «La semilla»— pero la novela, que se centraba en las condiciones de los presos políticos de la cárcel de Guadalajara, fue prohibida el 21 de enero de 1961 y, en segunda instancia, el 3 de febrero¹². Empezaba así una tradición editorial que se ramificó forzosamente más allá de la jurisdicción franquista. Gracias a las gestiones de Barral y a la red de relaciones internacionales que supo tejer, la obra pudo publicarse ya en octubre de 1962 en Italia por Feltrinelli, con el título de *I vinti*. Según contó el novelista, la publicación en el extranjero fue uno de los argumentos de Barral y Castellet para convencerle a entrar en su editorial: «vienen y me dicen: “Antonio, nosotros queremos una cuadra de escritores. Si lo prohíben aquí, lo publico fuera”»¹³. Salieron luego dos versiones en París: antes, la traducción francesa (*Les vaincus*, Gallimard, 1964) y, luego, la primera edición española (Librairie du

¹⁰ Ferres, 2023, p. 87. Para comprender la importancia de Vázquez Zamora en la vida cultural de la España franquista, cf. Ripoll Sintes, 2015.

¹¹ Suárez Toledano, 2023a, pp. 286, 290 y 298. Esos pasajes, sin embargo, se habían editado en la revista, siendo los controles de una publicación periódica, y con más razón si amparada por la Falange, menos rigurosos.

¹² Remitimos a Álvarez Villalobos y Suárez Toledano, 2018, pp. 189-194, para un detenido análisis de los expedientes.

¹³ Álvarez Villalobos y Suárez Toledano, 2019, p. 3.

Globe, 1965). En los años siguientes las traducciones se multiplicaron: en la República Democrática Alemana (*Auf der Suche nach Antonio*, Aufbau Verlag, 1965), en Ámsterdam (*De overwonnenen*, De Bezige Bij, 1966) y, por último, en Moscú (*Pobezhdionnye*, Progress, 1968). Finalmente, en 2005, justo treinta años después de la muerte del dictador, Gadir editó por primera vez la novela en España y volvió a imprimirla en 2017 añadiendo, al final, la transcripción de los dos informes de censura.

Mientras *Los vencidos* viajaba a la búsqueda de un editor, un país y un idioma que convirtiese el manuscrito prohibido en volumen, Ferres terminó el segundo episodio de la trilogía, que debió de redactar —según se lee al final de la copia presentada a la censura— entre octubre de 1961 y febrero del año siguiente¹⁴.

3. *AL REGRESO DEL BOIRAS*

Contestando a una carta de Valerio Rivas —director editorial de Feltrinelli— a propósito de *Los vencidos*, Ferres introducía así la nueva novela:

He viajado mucho por España, por sus campos y pueblos [...]. Castilla la Vieja está en mi novela *Al regreso del Boilas*, libro que es un drama rural y político, en el que están latentes los crímenes de los días de la guerra civil. Sin presunción puedo afirmar que conozco España mucho mejor que todos nuestros amigos escritores, lo que está por demostrar es si soy capaz de contarla¹⁵.

La presentaba, entonces, como la ideal continuación de sus primeras obras. Pero ahora la fabulación de la España rural adquiriría un cariz reivindicativo más explícito con la denuncia de los «crímenes» del levantamiento, que enlazaban la sangre derramada en el 36 con el presente.

La novela cuenta el regreso de Gregorio Boilas al pueblo burgalés de la Bureba después de veinte años de cárcel por luchar en el bando

¹⁴ AGA, Alcalá de Henares: *Al regreso del Boiras*, 03.50 21/13833 (Expdte. 1421-62).

¹⁵ Archivio della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli (Milano): Rassegna stampa, Le comete, Ferres, *I vinti*, SA/P1/b3. Aunque la carta no está fechada, debió de enviarse en los primeros meses de 1962.

rojo. Allí se enfrenta a la hostilidad del alcalde, Mediabota, y del viejo falangista, el Turdo, responsables de una feroz represión durante la guerra, que había conllevado al asesinato del padre y los hermanos de Gregorio. El Turdo, incapaz de aceptar la vuelta impune de un enemigo derrotado, mata brutalmente a Belinde, su joven sobrina. El delito impulsa la rebelión de los aldeanos, que ajustician al asesino y asaltan la casa del alcalde. De forma aún más neta que en la anterior novela, Ferres ficcionaliza así la «imposible reinserción en la sociedad franquista de los perdedores de la guerra civil»¹⁶.

Seix Barral presentó la solicitud al órgano ministerial el 15 de marzo de 1962 con el título de *Al regreso del Boilas*¹⁷. Se indicaban 4000 copias que, al igual que *Los vencidos*, tenían que ampliar el catálogo de la colección más comprometida de la editorial catalana, Biblioteca Formentor. La demanda fue rechazada dos veces: el 3 de abril y, tras el recurso de revisión, el 28 de diciembre. Ambos informes juzgaron intolerables semejantes «ataques» a la «causa franquista» por parte de un autor que buscaba «envenenar [...] los resquemores de la guerra civil», y una editorial «inequívocamente tendenciosa»¹⁸. Las palabras de los dos censores confirmaban cuán acertado fue el aviso de Vázquez Zamora y cómo la creciente fama de antifranquistas de los responsables del libro podía condicionar el veredicto censorio. Además, Ferres tocaba un argumento tabú del Nuevo Estado al cuestionar la única verdad admitida sobre la «Cruzada». El novelista probablemente era consciente del riesgo y años después refirió que tuvo una entrevista con el director general de Información, Carlos Robles Piquer: «me dijo que no podía entender cómo se me había ocurrido escribir tal cosa, y yo —cobardemente— le respondí que la novela era consecuencia de la prohibición por Arias Salgado —su

¹⁶ Larraz, 2023, p. 192.

¹⁷ En la portada del mecanografiado se lee, en cambio, *Entre lo oscuro*, tachado. El título definitivo, como advirtió Ferres, «es de Barral, porque yo no sabía cómo llamarle» (Álvarez Villalobos, María y Suárez Toledano, 2019, p. 7).

¹⁸ Para un examen del trámite censorio de la novela, cf. Suárez Toledano, 2023b, pp. 23-26. Añadimos que en el mecanografiado hay una nota manuscrita, en el intento de evitar por lo menos las frecuentes acusaciones de «lenguaje soez». Debajo de la palabra «lumiá» (p. 44) se lee: «en la región donde se desarrolla la acción, lumiá tiene solo el significado de lista», y no de 'prostituta', como habrían podido interpretar los censores.

antecesor en el cargo— de mi anterior libro *Los vencidos*»¹⁹. La obra surgió, pues, también como una provocación al aparato, un acto de rebeldía contra la represión, como confirmó en otras declaraciones: «entonces yo hago una novela mucho más fuerte [...]; la más atrevida [...]; de lo más terrible que se ha escrito jamás»²⁰. En definitiva, se trataría de uno de los destellos de la general radicalización experimentada por los narradores sociales, que «comienzan a tantear la posibilidad de enunciar discursos libres de la autocensura política»²¹.

Al regreso del Boilas no tuvo la suerte de traducirse a los pocos meses de la denegación censoria como sucedió a su anterior novela. El escritor envió todas las copias que poseía a la búsqueda de «libertad de imprenta» fuera de los confines de España, pero dichos intentos fracasaron y él mismo se quedó sin ningún ejemplar²². En 1966 pudo recuperar uno en Escandinavia, gracias al amigo Kjell A. Johansson: el hispanista, tras componer un prólogo, lo mandó a París, pero tampoco en esa ocasión el volumen vio la luz.

Afortunadamente, no cayó en el olvido. Se informaba de su existencia y de su prohibición, por ejemplo, en la solapa de la edición parisina de *Los vencidos* de 1965 y de su traducción alemana (donde se nombra como *Rückkehr von Boilas*). Por eso, según informó el autor, ya en la segunda mitad de los años sesenta, varios estudiantes «que escriben sus tesis doctorales sobre mis novelas [...] me llaman preguntándome por *Al regreso del Boilas*»²³. Atrajo la atención también de algunos estudiosos, como Bosch, que debió de encontrar un mecanografiado antes de 1970, y en un ensayo editado en Estados Unidos, le dedicó un capítulo titulado «Una gran novela inédita de Antonio Ferres», donde la definía «de una calidad nueva» y una de las «obras maestras» del escritor²⁴. Pero a pesar de esta excepción, continuaba siendo inédita para la casi totalidad de los lectores.

¹⁹ Ferres, 2002, p. 8.

²⁰ Álvarez Villalobos y Suárez Toledano, 2019, pp. 3-5.

²¹ Larraz, 2023, p. 194.

²² Ferres, 1975, p. 9.

²³ *Ibidem*, p. 10.

²⁴ Bosch, 1970, p. 351 y ss. El estudioso no aclara cómo consiguió el manuscrito, del que cita cuatro largos párrafos (incluyendo casi dos páginas del íncipit). Su paginación corresponde a la copia guardada en el AGA, aunque, por la imposibilidad de acceder a los expedientes del departamento censorio por esas fechas, no pudo consultar esa.

3.1. La edición venezolana

En 1973 el escritor Andrés Sorel —que con Ferres compartía la militancia juvenil en el PCE y la prohibición de algunas de sus obras— le hizo llegar desde París «una de las tan perdidas, viejas y olvidadas copias», en la que «se habían casi borrado las palabras mecanografiadas»²⁵. Puesto que —según nos informa el mismo autor— incluía el prólogo de Johansson, no es inverosímil pensar que fuera el ejemplar enviado desde Suecia. Con esa copia, por fin, la aspiración a editar el libro tuvo un feliz desenlace. En los últimos meses de 1973, a raíz de un viaje a Colombia y Venezuela, Ferres conoció a otros desterrados españoles: Antonio Navas Jiménez y José Manuel Castañón. Este era un exfangista decepcionado que se autoexilió y fundó en Caracas la editorial Casuz, y desde 1968 se dedicó a publicar una «alternancia de autores venezolanos con algunos españoles bastante singulares, añadidos a algunos americanos históricos»²⁶. Gracias a él «se publicó sigilosamente»²⁷ la novela con un título ligeramente distinto: *Al regreso del Boiras*.

En los primeros dos capítulos acompañan el texto unas fotos del paisaje rural castellano (atribuidas a J. N., posiblemente Navas Jiménez, al que iba dedicada la obra) intercaladas con cuatro versos de Ángel González: «Otro tiempo vendrá distinto a este. / Y alguien oirá: / «Hablaste mal. Debiste haber contado / otras historias...»²⁸. Otros elementos paratextuales no habrían pasado el cedazo censorio español, a partir de la explícita portada con el símbolo de la Falange con fondo fucsia, obra de Ricardo Zamorano, miembro del movimiento antifranquista «Estampa popular». En la faja, además, se advertía que la novela fue «prohibida por la censura de España» y se lanzaba una provocadora pregunta: «Reaccionando frente a la violencia dictatorial, ¿no surgirá en España un espíritu de paz?».

²⁵ Ferres, 1975, pp. 9-10.

²⁶ Mengual Català, 2018. El estudioso ha reconstruido el catálogo de Castañón, que llegó a Caracas «después de renunciar a su graduación militar y de solicitar al gobierno franquista que destinara su pensión por herida de guerra a algún excombatiente republicano que lo necesitara más que él».

²⁷ García Olmedo, 2015, p. 159.

²⁸ Es el íncipit de «Otro tiempo vendrá», incluido en el poemario *Sin esperanza, con convencimiento* (Barcelona, Literaturas, Colección Colliure, 1961).

Abría el libro la «Breve historia de un manuscrito» en la que Ferres resumía las vicisitudes de la obra en patria. Según se lee en el colofón, el volumen se terminó de imprimir en febrero de 1975, pero el novelista redactó el prólogo 15 meses antes y rogó al editor que no cambiara la fecha, porque, como recordó, «me interesaba hacer saber al lector que un libro prohibido por la censura en los sesenta no podía publicarse en noviembre del 73. Por más que todo el mundo dijera que ya había más libertad»²⁹. Considerando que ni en el AGA ni en otros testimonios hemos encontrado huellas de un segundo intento de publicación, creemos que Ferres se refería a la seguridad de otra denegación, que le empujó a autocensurarse y rehusar otra lectura ministerial.

En su introducción añadía que la novela de 1962 le pareció entonces «un incunable, un libro raro» y por eso hizo «sin grandes pretensiones, algunos cambios en el original»³⁰. Fue, en realidad, una profunda reescritura.

No sabemos con precisión el momento en que Ferres se acercó por segunda vez al texto. Por un lado, verosímelmente la fecha *ante quem* es noviembre de 1973, cuando entregó el prólogo al editor. Por otro, es muy probable que la reelaboración se gestase ese año, al llegarle el manuscrito perdido. Aunque suponiendo una fecha anterior, parece indiscutible que surgió durante su autoexilio, después de abandonar España en 1964 para ir a México y Estados Unidos donde, como relató, «seguí escribiendo en claves muy distintas de las de mis comienzos»³¹. En el nuevo continente también amplió sus lecturas y «es cierto que algunas de sus novelas [...] [crecieron] en este novísimo caldo de cultivo», conforme observa Sanz Villanueva a propósito de dos obras de principios de los setenta: *En el segundo hemisferio* (Seix Barral, 1970, aunque fue redactada entre 1968 y 1969) y *Ocho, siete, seis* (Barral Editores, 1972)³². Viendo las evidentes similitudes estilísticas con tales novelas, hay que situar también la segunda redacción de *Al regreso del Boiras* en ese momento, en la encrucijada de los estímulos literarios y existenciales que supuso su experiencia fuera de España. La lección de autores como John Dos Passos o, sobre todo, el predilecto William

²⁹ Ferres, 2023, p. 156.

³⁰ Ferres, 1975, p. 10.

³¹ García Olmedo, 2015, p. 113.

³² Sanz Villanueva, 2008, p. 67.

Faulkner, dio nuevos frutos, pero también hubo otras influencias: los narradores españoles de su generación que derrocaron las fronteras del realismo social en nombre de la renovación estética (baste nombrar a Juan Benet, Luis Martín-Santos, Jesús López Pacheco o Juan Goytisolo) y, finalmente, el estallido del llamado «boom» suramericano.

En efecto, *En el segundo hemisferio*, en opinión de Schraibman, marcó «un cambio radical» en la narrativa de Ferres, ya que «hace uso especial del monólogo interior y de rupturas de tiempo»³³. Ese «profundo experimento de estilo [...] hacia posturas más formalistas y estilísticamente ambiciosas» —conforme leemos en la contraportada— continuó en la siguiente novela y contagió de manera profunda la reescritura venezolana. La lectura de la versión de 1962, en cambio, demuestra que por entonces Ferres apostaba todavía por una narración en la senda del realismo, aunque ya en transformación. Así que hay que corregir la aseveración de Sanz Villanueva, que consideró *Al regreso del Boiras* una pieza precursora en la historia de las letras españolas, creyendo que su «vanguardismo» fuese «anterior a *Tiempo de silencio*, hito básico de la modernización, anterior asimismo al impacto de la nueva narrativa hispanoamericana»³⁴. Al contrario, se debe invertir la relación, porque el crítico, hay que subrayarlo, leyó la novela de 1975 y no la prohibida trece años antes.

De hecho, no es atrevido afirmar que son dos obras distintas. No se modifica el argumento, la ambientación, los personajes principales y la trágica conclusión. Sin embargo, una primera diferencia, como se indicaba, se aprecia ya en el nombre del protagonista que pasa de «Boilas» a «Boiras». Aunque difiera solo de una consonante, la segunda versión se enriquece de un sentido simbólico explicitado justo al principio («como decir nieblas o calina», p. 11). Con el antropónimo se quiere sugerir la fantasmal y efímera presencia del protagonista: «El aparecido» —como le llaman sus enemigos— que ha vuelto del pasado, de los muertos del 36 y del otro mundo, tanto que algunos aldeanos, como el Cano, quieren palparle, «como si temiera aún que fuese a desvanecerse igual que si fuera pura niebla, en cualquier instante», p. 30).

Es el primer síntoma de la mayor profundidad y las implicaciones simbólicas de la versión venezolana. Pero las modificaciones son

³³ Schraibman, 1970, p. 258, nota 7.

³⁴ Sanz Villanueva, 2008, p. 60.

mucho más sustanciales e invaden todo el tejido narrativo, revelando una evolución en la visión del papel que Ferres atribuía a la literatura.

3.2. Del arma política a la imaginación

La novela editada por Casuz es considerablemente más breve que la entregada al Servicio: se pasa de 19 a 10 capítulos. En la versión original el desarrollo de la acción era más lento y explicativo, mientras que en la edición desaparecen, o disminuyen enormemente, muchos episodios sobre los vecinos del pueblo y su pasado (especialmente la evocación de la guerra desde el punto de vista de cada uno de los personajes). Una suma de vidas y recuerdos que ambicionaba a representar la Bureba en su conjunto y, por extensión, toda la España rural de los últimos veinticinco años, ferozmente separada entre vencedores y vencidos. También los detalles incidentales introducidos en las conversaciones de los personajes otorgaban una dimensión coral y verosímil a la novela: «un tipo de diálogo que renuncia a la concisión esencializadora y mezcla los datos esenciales con expresiones insignificantes»³⁵.

En la revisión quedaron muy pocos rastros de esta caracterización «realista» que todavía remitía a autores como Blasco Ibáñez o Pío Baroja. En gran medida, Ferres depuró el texto de pormenores «costumbristas», como los diálogos sobre las tareas en el campo y la comida en la taberna o las descripciones de la huerta, la iglesia, el cuartelillo, los vestidos, etc.

La reducción afecta a los mismos personajes. Por ejemplo, se sacrifica casi del todo la historia de la criada de Mediabota, la Caralirón (y su romance clandestino con el joven Domingo) y se aminora la figura de Juanillo, joven pastor que cobraba un relevante papel en la insurrección final y que tenía un claro paralelismo con el muchacho de nombre casi idéntico (Juanito) de *Los vencidos*, que se alistaba en los maquis: símbolos, ambos, de la revancha de la nueva generación. Asimismo, en la versión de 1975 se dedican solo unas pocas pinceladas a evocar el reciente pasado del protagonista, del que en la primera redacción se detallaba su vida madrileña al salir de la cárcel.

Otros cambios se advierten en la forma de hablar de los personajes. En el mecanografiado tropezábamos con aldeanos que invariablemente

³⁵ Bosch, 1970, p. 359.

dialogaban en una variedad «oral» o «baja». Ya en *La piqueta* (pero también en *Los vencidos*) se hallaban «vulgarismos, vocablos y terminaciones que reflejan la fonética popular, [...] contracciones [...], con el fin de crear una impresión de veracidad que resulta más artística y elaborada que real y natural»³⁶. En efecto, se repetían fenómenos ya canonizados en la literatura de corte realista para imitar el sociolecto de las capas más humildes de la población. En el primer estado del texto hallamos todo el repertorio de este mimetismo lingüístico: la caída de la *-d-* intervocálica (*veníó, síó, estao*, etc.), la aféresis y la apócope (*na, pa, tos, paeces, ties, usté*, etc.), abundante fraseología y, especialmente en los personajes negativos (Mediabota y el Turdo), expresiones obscenas como «la mierda cuanto más se revuelve, peor huele» o «me cago en mi madre»³⁷.

Tales aspectos se ciñen a pocos casos aislados (hemos contado solo tres) en la edición caraqueña: por un lado, esos diálogos desaparecen; por el otro, se estandarizan las expresiones que en 1962 imitaban gráficamente los aspectos fonéticos (por ejemplo: «¿pa qué vas a plantar [...]?» > «¿para qué vas a plantar [...]?»), p. 12).

Frente a estas pérdidas, Ferres añadió una serie de recursos estilísticos que podemos situar dentro del «postmodernismo»³⁸. Solo por citar los fenómenos más destacados, encontramos enumeraciones («trozos de cuerpos, brazos, piernas, ojos, entrañas, dedos muertos», p. 19), obsesivas repeticiones («Mucho rato [...]. Mucho rato [...]. Mucho rato [...]», pp. 22-23), efectos rítmicos y fónicos subrayados también por variaciones topográficas («rodeados de chicos UN DOS, UN DOS, UN DOS», p. 103), alguna inusual comparación lírica («una fila de fervorosos ojos brillantes, ardiendo igual que antorchas, enrosándose como serpientes de cánticos deseados», p. 137) y creaciones verbales («requequetemuerto requequetemuerto», p. 89; «hijósmiíosdemiálma», p. 104). Finalmente, a veces el narrador emplea de forma poco convencional también

³⁶ Gil Casado, 1968, p. 185.

³⁷ Puesto que difícilmente el mecanografiado del AGA puede estar al alcance del lector, consideramos superflua la indicación de las páginas de las citas y por eso no las incluimos, en aras también de una mayor legibilidad.

³⁸ Para un enfoque sobre algunas de estas técnicas y sus fuentes, cf. Sanz Villanueva, 2008, especialmente pp. 60-70. Nos limitamos a reproducir solo contados ejemplos representativos.

puntuación, mayúsculas o paréntesis, y hasta llega a atrevidas soluciones gráficas —que en parte se observaban ya en las dos anteriores novelas «americanas»—, como el uso enfático de la negrita («Decía: —Apátridas, besad el suelo de la patria, de las Españas», p. 119) y la disposición de frases en forma de versos libres:

como un fuelle de fragua
exactamente encima de él
calmándose la respiración del Turdo
la voz ya algo más tranquila del Turdo
cayendo desde arriba (pp. 93-94).

De esta forma, Ferres abandonó conscientemente las pretensiones testimoniales teorizadas en *La hora del lector* por Castellet y que puso en práctica, aunque de forma no dogmática, en sus primeras obras. Ya en la primigenia *Al regreso del Boilas* se asomaban algunos rasgos novedosos, a partir de un desajuste temporal en la narración y la superación —como relevó Bosch— del «narrador omnisciente absoluto» (como era, por ejemplo, en *La piqueta*) en favor de uno «omnisciente relativo», que «adopta puntos de vista particulares, subjetivos, para diferentes incidentes y partes de la narración, y en una sección de su obra nos oculta parte de los hechos que luego nos ilumina desde el ángulo de otros personajes»³⁹. Surgía una novela que, como afirmaba el escritor en enero de 1963, «quiere ser una fusión del tema, el paisaje y los personajes, entre el diálogo y la descripción y los monólogos interiores»⁴⁰.

En la reescritura, profundizó ese planteamiento: los flujos de conciencia se intensifican y la percepción subjetiva envuelve todos los sucesos. También tienen una finalidad distinta: no son la herramienta para representar un sentimiento colectivo, sino que escenifican la interioridad de los personajes (y especialmente de Gregorio), la nebulosa del tiempo (¿también en ese sentido puede interpretarse, entonces, el apellido del protagonista?) y, en definitiva, la disolución de la realidad objetiva. Los puntos de vista oscilan a menudo y permiten una alternancia y superposiciones de escenas, perspectivas y épocas diferentes. En la segunda

³⁹ Bosch, 1970, p. 353.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 352.

parte el efecto se incrementa: el capítulo 7 es enteramente un monólogo —real o imaginado— de Gúmer, hermana de Gregorio, mientras que los últimos dos empiezan con la voz del protagonista en primera persona, que luego se va turnando con la de su hermana, de los pastores (entre comillas) y del narrador omnisciente. Pero también durante la narración en tercera persona, la interioridad de Gregorio filtra los acontecimientos, que se difuminan entre sus sueños, fantasías y esperanzas, creando una mezcla de lo que él recuerda y lo que, en cambio, intenta no recordar. No atreviéndose a salir de casa, se mueve con su mente: «imaginaba [...]». Era excitante para él imaginarlo —para él que seguía aún escondido y sin poder participar en nada vivo [...], mendigando presencias, cada vez más fuertemente, que le permitieran seguir de alguna manera viviendo» (pp. 53-54). El regresado se figura lo que está pasando en el pueblo, los diálogos y hasta los pensamientos de los aldeanos o de los presos que dejó en la cárcel. Por eso abundan los condicionales y fórmulas como «Boiras imaginaba que...», «le pareció que...», «recordaba», «veía» (pero sin moverse de su cama). La misma novela empieza con «Pensó que...», en fuerte contraste con la descripción fotográfica del paisaje de la composición primigenia («Había lomas amarillas, en rastrojo; pueblos pequeños de adobe o de lejas de piedra»).

Sumando esos elementos, Sanz Villanueva acuñó la definición de «realismo espectral» para describir la novela que «se construye mediante una ideación con trazos visionarios. Una atmósfera de irrealidad [...] y unas percepciones de origen onírico»⁴¹. Una superposición de planes que se explicita en pasajes como: «estaba mirando [...] la viña, como si existiera realmente» (p. 27); «tenía que dormirse alguna vez, terminar con sus figuraciones y su confusión» (p. 45) o «hasta que el pensamiento se adelgazaba como un hilo y se rompía dando vueltas y enroscándose con el sueño» (p. 81), etc.

También se llevan al extremo los vaivenes temporales de la redacción de 1962: pasado, presente y futuro se integran en la narración, tanto que podemos aplicar lo que Pizzimenti escribió a propósito de *Ocho, siete, seis*: «By means of this pendular motion thus oscillating between the three levels of time, the transition to fantasy marked by the conditional tense, Ferres creates a strong temporal dynamic»⁴². En esa novela el personaje

⁴¹ Sanz Villanueva, 2008, pp. 60-61.

⁴² Pizzimenti, 1977, p. 94.

de Octavio revivía, reconstruyéndolo, el homicidio del republicano Fernando Domínguez. De manera parecida, en *Al regreso del Boiras*, Gúmer altera el pasado: al final incluso llega a creer en el inminente regreso de Belinde, ilusionándose de que no haya muerto. Y hasta hay utópicas visiones del futuro: antes del homicidio del Turdo, leemos que, en la persecución de la joven, el falangista fallece cayendo en un barranco, y solo después nos damos cuenta de que es solo una fantasía de Gregorio.

Esta radical reescritura no responde solo a razones estilísticas, sino que refleja un cambio en la postura político-ideológica del autor. Aunque nunca renegó de su oposición al régimen, a mediados de la década abandonó, desilusionado, el PCE y se alejó de las fáciles soluciones frente a un país que ya no era tan divisible de forma maniquea entre vencidos y vencedores. El cierre de la novela primitiva era muy explícito: la sublevación de los jóvenes pastores encarnaba el rescate de los que vivían bajo el yugo del franquismo, la venganza de los vencidos por el asesinato de Belinde y, más en general, por los «crímenes» (según sus palabras a Riva) de la guerra y la dictadura. Terminaba con una frase que puede leerse como una llamada a las armas: «No importa ya que vengan los guardias. No importa —dijo Gregorio mirando a Juanillo y a los hombres que empuñaban en alto hoces y cachavas». En la edición venezolana se matiza la politización de los pastores y el sentimiento de revancha se esfuma: en el tramo final no se pone tanto el acento en la rebelión colectiva, sino en la solitaria figura de Boiras, que tendrá que ocultarse de nuevo. Evidentemente, después de su autoexilio, el autor vio mermadas las esperanzas de una insurrección contra la dictadura. Así, en un monólogo alucinado que cierra el libro, Gúmer delira de un hipotético porvenir, en el que «no parece que pueda haber aquí ninguna revolución por los siglos de los siglos» (p. 154).

Como vimos, la obra nació con una clara finalidad militante. Así se expresaba el autor en julio de 1962 (es decir solo cuatro meses después de la conclusión de la novela): «la realidad es, para mí, la única fuente viva de la obra literaria. La realidad española es fácil de ver, y de ahí que la enfoque unas veces en tanto que denuncia de las condiciones sociales y otras como un compromiso frente a las fuerzas que desean disfrazar esta realidad»⁴³. En los años siguientes experimentó un profundo desengaño: el franquismo no iría a derrumbarse bajo los golpes

⁴³ Citado en Thion Soriano-Mollá, 2018, p. 15.

de la narrativa social. El proceso se advertía ya a mediados de los años sesenta, cuando afirmaba que «no hay que ser arrogantes en esto de la función social de la novela [...]; es posible que la novela revierta en la sociedad [...], pero lo hace muy levemente»; y expresó opiniones parecidas, también en otros artículos aparecidos en *Cuadernos para el diálogo*, en los que el escritor «al parecer, [...] se planteaba el agotamiento del modelo realista social»⁴⁴. Y, con él, el papel de la literatura no solo como testimonio y denuncia de la España más atrasada y abandonada, sino también como instrumento movilizador y, en definitiva, arma política. El novelista aclaró su nueva postura precisamente en la introducción de *Al regreso*:

la realidad siempre será más compleja que esa «cosa» que puede meterse entre dos tapas y que llamamos novela [...]. En nuestro tiempo el escritor comienza a ser menos ingenuo, cree que la novela es antes que nada literatura, una aventura de la imaginación y una experiencia de lectura abierta. Que cada lector «deduzca», por tanto, lo que sea capaz de deducir⁴⁵.

Ya no pretendía ofrecer una verdad exclusiva o convencer de su tesis: la única manera de contar la realidad era a través de su descomposición, el multiperspectivismo, la imaginación y el sueño. Monleón interpretaba esa fase de Ferres, refiriéndose a la sección «Cuentos de Norteamérica» (1965-1975) de sus *Cuentos* (Alianza, 1983), con estas palabras:

perdida toda esperanza de mantener un diálogo con una realidad externa que se presume inaprehensible y que, por tanto, no puede ser «mostrada», la nueva novela sigue, en el orden formal, el mismo proceso de internalización que articula temáticamente [...]; las premisas que en el mundo de la posguerra sirvieron para establecer una diferenciación entre vencidos y vencedores partían de la certeza de que existía una realidad objetiva plenamente identificable⁴⁶.

Lo mismo sucede en *Al regreso del Boiras*: al faltar una perspectiva unívoca, se exige un papel activo al lector: el escritor quiere que

⁴⁴ Núñez, 1965 y Cubillo Paniagua, 2002, p. 26.

⁴⁵ Ferres, 1975, p. 10.

⁴⁶ Monleón, 1988, pp. 159 y 162.

entienda, lea entre líneas, interprete, imagine, «deduzca» su verdad subjetiva.

Una obra que no apunta, por eso, a llegar a todo lector, sino que va dirigida a pocos elegidos. Considerando este acercamiento a una narración menos directa, más ensimismada, complicada y formalista, no sorprende que ninguna de las obras sucesivas a *El regreso del Boiras* sufriese podas o denegaciones por parte de los censores, que, por un lado, no entendieron su estilo experimental, y, por el otro, juzgaron que por su dificultad no habrían llegado a un público masivo⁴⁷.

3.3. Ya en el siglo XXI

La edición venezolana fue casi ignorada por la crítica y, por obvias razones ligadas al control franquista, «apenas tuvo difusión en España», por lo menos durante la dictadura, como recordó con amargura el autor⁴⁸. En 2002, poco antes de que Gadir impulsara la recuperación de la obra de Ferres, una pequeña editorial madrileña, Trama, publicó la novela en su colección Cercanías. Sin embargo, no es una simple reimpresión.

Las divergencias empiezan en los paratextos. Por un lado, no se incluyen las fotos y la cita de Ángel González. Por el otro, además de la «Breve historia del manuscrito», leemos un nuevo prefacio del autor, fechado en octubre de 2001, «Ya en el siglo XXI», en el que agradece a Teresa Ortuño por el «inteligente trabajo que ha realizado en la corrección del texto de la edición venezolana»⁴⁹. Entendemos, pues, que no se trata de una reelaboración autorial, como hizo en 1973, sino que hay que atribuir las variantes a la editorial. El novelista, sin embargo, las aprobó, tanto que termina diciendo que «la edición de Teresa Ortuño me parece muy apropiada para una mejor comprensión de la novela». El texto sufre un proceso de limpieza y regularización: se observan menudos cambios en la puntuación, en la separación de los párrafos y se enmiendan un puñado de erratas. Además, se evitan repeticiones (suprimiendo varias veces, por ejemplo, el nombre «Boiras»

⁴⁷ Cf., en propósito, Álvarez Villalobos y Suárez Toledano, 2018, pp. 194-197.

⁴⁸ García Olmedo, 2015, p. 118.

⁴⁹ Ferres, 2002, p. 8.

o sustituyéndolo con «él», matizando la obsesiva repetición del texto de 1975) o se eligen sinónimos (como, a menudo, «muchacha» por «chica»). Pero Ferres, con «mejor comprensión» debía referirse especialmente a la modernización de algunos elementos culturales, aunque esto no sucede de forma sistemática (*auto* > *coche*; *alcaldía* > *ayuntamiento*; *claxon* > *bocina*, etc.) y de un topónimo (*Frankfort sobre el Maine* > *Frankfurt*). Registramos también algunos añadidos esclarecedores, como la explicitación del personaje (por ejemplo «dijo el pastor», p. 18; «mirando a la chica», p. 33 > «mirando a Belinda», p. 37). Probablemente en aras de una mayor normalización gráfica desaparece también la negrita empleada para destacar algunos pasajes. Finalmente, se modifica ligeramente el nombre de la víctima, que pasa de «Belinde» a «Belinda».

CONCLUSIONES

La tradición editorial de *Los vencidos* y *Al regreso del Boiras* ha puesto de manifiesto, en primer lugar, la tenacidad del escritor y de sectores de la cultura y el mundo editorial antifranquista (en patria como en el exilio), así como sus vínculos internacionales para superar los vetos censorios. Para que ambas novelas vieran la luz, fue necesario cruzar las fronteras del país, cumpliendo así las aspiraciones de Ferres, que, como recordó, «puesto que siempre he sido internacionalista, traté de romper el aislamiento en el que el franquismo quería mantener a todas las tierras y a todos los espíritus»⁵⁰.

Al regreso del Boiras nos muestra, además, cómo la negativa del Servicio le dio la posibilidad de profundizar su avance formal e ideológico, siendo las dos redacciones una prueba tangible de ese progreso. Una parábola que emprendieron otros autores de su generación, como se proclamaba, por ejemplo, en la contracubierta de *Segundo hemisferio*, que «puede considerarse un índice de la evolución de la poética y de los procedimientos literarios de los narradores españoles hace unos años inscritos en el ideario de lo que se llamó realismo-social»⁵¹.

⁵⁰ Ferres, 2023, p. 86.

⁵¹ Como ya advirtió Schraibman, no todos los miembros del grupo apreciaron tales novedades formales. Entre estos, Alfonso Grosso, que se refirió a la obra de esa

Pero la censura también tuvo graves consecuencias: impidió al lector español disfrutar de un importante autor del Medio Siglo, que llegó con enorme retraso y en un contexto totalmente diferente. Un autor que, por añadidura, nunca se preocupó de volver a imprimir sus obras libres de las marcas de la represión, es decir después de la caída del régimen, porque «cuando hago una obra se la dejo a mi editor y ya está. Ya solo pienso en hacer algo nuevo»⁵². Además, a pesar de la encomiable iniciativa de Trama, *Al regreso del Boiras* no ha podido llegar a un público demasiado numeroso, puesto que se imprimieron solo 1200 ejemplares: menos de la tercera parte de la cifra que indicó Barral en su solicitud cuarenta años antes⁵³.

A pesar de esas inevitables pérdidas, la documentación filológica de la producción de Ferres atestigua que para poder interpretar correctamente un autor que padeció en su piel y en sus páginas la opresión de la dictadura, hay que reconstruir las huellas de la dificultosa trayectoria de sus textos, de novelas que fueron dispersadas durante decenios «en los intrincados caminos del exilio literario»⁵⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ VILLALOBOS, María y SUÁREZ TOLEDANO, Cristina, «Antonio Ferres y la censura», en *La ciudad del sol. Antonio Ferres, la ciudad y el realismo social*, eds. Dolores Thion Soriano-Mollá, María Ángeles Encinar y Luis Beltrán Almería, Madrid, Gadir, 2018, pp. 187-200.
- «Censura y creación literaria. Entrevistas a Antonio Ferres y Juan Mollá», *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, XIX, 29, 2019, pp. 1-11.
- BARRERO PÉREZ, Óscar, «Acento Cultural: la inquieta juventud», en *Revistas literarias españolas del siglo XX*, ed. Manuel José Ramos Ortega, Madrid, Ollero & Ramos, 2005, vol. II, pp. 399-462.

forma: «Me duele muchísimo, porque soy su amigo y su compañero de promoción, que a Ferres le haya dado ahora también por el experimentalismo» (Grosso, 1970).

⁵² Álvarez Villalobos y Suárez Toledano, 2019, p. 7.

⁵³ Dato que amablemente nos ha proporcionado la editorial Trama. Números solo un poco mayores para *Los vencidos*: frente a la petición de Seix Barral de imprimir 5000 copias, las tiradas de Gadir de 2005 y 2017 oscilan entre 2000 y 3000 (Palmero, 2005, p. 97).

⁵⁴ Ferres, 1975, p. 9.

- BÉRTOLO, Constantino, «Crítica de libros: *Los vencidos*, de Antonio Ferres», *Rebelión*, 22 de mayo, 2005 [26/03/2024] <<https://rebellion.org/critica-de-libros-los-vencidos-de-antonio-ferres/>>
- «Prólogo. El futuro que no llegó», en Antonio Ferres, *Memorias de un hombre perdido*, Barcelona, Debate, 2023, pp. 13-26.
- BOSCH, Rafael, *La novela española del siglo XX*, vol. II: *De la República a la posguerra*, New York, Las Americas Publishing Company, 1970.
- CUBILLO PANIAGUA, Ruth, «A propósito de la literatura social y con ánimo de polémica: *Cuadernos para el diálogo*, 1963-1975», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XXVIII, 1, 2002, pp. 19-39.
- ECHEVARRÍA, Ignacio, «Todos somos seres perdidos. Entrevista: Antonio Ferres y Juan Eduardo Zúñiga. Una generación olvidada», *El País*, 2 de noviembre, 2002 [21/04/2024] <https://elpais.com/diario/2002/11/02/babelia/1036197551_850215.html>
- FEIJOO MOROTE, Javier, «Antonio Ferres y Ramiro Pinilla: escritura y compromiso», en *La ciudad del sol. Antonio Ferres, la ciudad y el realismo social*, eds. Dolores Thion Soriano-Mollá, María Ángeles Encinar y Luis Beltrán Almería, Madrid, Gadir, 2018, pp. 237-260.
- FERRES, Antonio, «Breve historia de un manuscrito», en Antonio Ferres, *Al regreso del Boiras*, Caracas, Casuz, 1975, pp. 9-10.
- «Ya en el siglo XXI», en Antonio Ferres, *Al regreso del Boiras*, Madrid, Trama, 2002, pp. 7-8.
- *Memorias de un hombre perdido*, Barcelona, Debate, 2023.
- GARCÍA OLMEDO, Francisco, *Buscando a Antonio Ferres*, Madrid, Gadir, 2015.
- GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1942-1968)*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- GROSSO, Alfonso, «Novela a la vista», *Triunfo*, 6 de junio, 1970, p. 43.
- LARRAZ, Fernando, «La vuelta imposible de los derrotados en la narrativa bajo el franquismo (1961-1964): denuncia y censura en *Estos son tus hermanos*, de Daniel Sueiro, *Al regreso del Boiras*, de Antonio Ferres, y *La tierra prometida*, de Ernesto Contreras», *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, XXXVII, 2023, pp. 191-208.
- MENGUAL CATALÀ, Josep, «J. M. Castañón, un peculiar editor asturiano en Venezuela», *Negritas y cursiva*, 2018 [26/03/2024] <<https://negritasy cursivas.wordpress.com/2018/06/01/j-m-castanon-un-peculiar-editor-asturiano-en-venezuela/>>
- MONLEÓN, José, «El círculo infernal de Antonio Ferres», *Anales de la literatura española contemporánea*, XIII, 1-2, 1988, pp. 147-165.

- NÚÑEZ, Antonio, «Encuentro con Antonio Ferres», *Ínsula*, 220, 1965, p. 6.
- PALMERO, Fernando, «Javier Santillán. Gadir: clásicos mediterráneos», *Leer*, XXI, 168, 2005, pp. 96-98.
- PIZZIMENTI, Grace, «Two Novels of Antonio Ferres: social alienation», *Modern Language Studies*, VII, 2, 1977, pp. 88-96.
- RIPOLL SINTES, Blanca, «Rafael Vázquez Zamora, agente cultural en la España de la posguerra», *Cuadernos de investigación científica*, XLI, pp. 181-201.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, «El regreso de Antonio Ferres: la imagen completa del escritor», *Cuadernos Hispanoamericanos*, DCC, 2008, pp. 55-72.
- SCHRAIBMAN, José, «Antonio Ferres y el nuevo realismo crítico en la novela española», en *Homenaje a Sherman H. Eoff*, ed. J. Schraibman, Madrid, Castalia, 1970, pp. 247-258.
- SUÁREZ TOLEDANO, Cristina, *Carlos Barral y la censura editorial*. Tesis doctoral, Universidad de Alcalá de Henares, 2023a.
- «“La insolidaridad localista y rencorosa”. Novelas de regresos imposibles a la España fracturada en el catálogo invisible del editor Carlos Barral», *Diablotexto Digital*, XIII, 2023b, pp. 15-31.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, «Cartografía del espacio urbano», en *La ciudad del sol. Antonio Ferres, la ciudad y el realismo social*, eds. D. Thion Soriano-Mollá, María Ángeles Encinar y Luis Beltrán Almería, Madrid, Gadir, 2018, pp. 15-36.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, ENCINAR, María Ángeles y BELTRÁN ALMERÍA, Luis, «Prólogo», en *La ciudad del sol. Antonio Ferres, la ciudad y el realismo social*, eds. D. Thion Soriano-Mollá, María Ángeles Encinar y Luis Beltrán Almería, Madrid, Gadir, 2018, pp. 9-11.

«El puente imposible»: el lugar de Sender en la polémica sobre el exilio español de 1939

Manuel Aznar Soler
Universitat Autònoma de Barcelona

El hispanista norteamericano Robert G. Mead, Jr., profesor de la Universidad de Connecticut, publicó en la revista *Books Abroad*, editada por la Universidad de Oklahoma, un artículo titulado «Dictatorship and Literature in the Spanish World»¹ que, a partir de 1951, iba a desencadenar una larga e interesante polémica sobre las relaciones entre literatura, historia y política, es decir, sobre la situación intelectual de España bajo la dictadura franquista y sobre el lugar del exilio español de 1939 en nuestra cultura. En esta polémica intervinieron tanto intelectuales españoles que vivían en la España franquista (Julián Marías, José Luis L. Aranguren) como algunos hispanistas norteamericanos (Dwight L. Bollinger, Elías L. Rivers) y diversos intelectuales exiliados, entre los cuales destaquemos a Arturo Barea, Guillermo de Torre, un grupo de escritores españoles exiliados en Argentina, Jerónimo Mallo o Ramón J. Sender, cuyo artículo titulado «El puente imposible» constituye el objeto fundamental de nuestro análisis.

¹ Robert G. MEAD, Jr., «Dictatorship and Literature in the Spanish World», *Books Abroad* —«An International Literary Quaterly»—, 25/3 (verano de 1951), pp. 223-226.

EL LUGAR DE SENDER

BREVE HISTORIA DE UNA LARGA POLÉMICA

El propio Mead, que volverá a intervenir en esta polémica al menos dos veces más, resumirá en 1954 el sentido de su primer artículo en estos términos:

Al redactar mi «Dictatorship and Literature in the Spanish World» mi propósito fue bien sencillo: resumir lo que me parecía la verdad acerca del actual mundo intelectual español. Lejos estaba de la intención de provocar polémicas ni mucho menos de ganarme la reputación de hispanófobo.² Me dirigía principalmente a los lectores de *Books Abroad*, personas, lamentable es registrarlo, que en su mayoría ignoran mucho de lo que pasa en España e Hispanoamérica. Mis alegatos capitales, y me limito aquí a bosquejarlos, eran que el régimen de Franco, mediante la censura y otros recursos represivos, había deformado el normal desenvolvimiento intelectual del país, dejándolo trunco o poco desarrollado en varios sentidos. Señalé la magna pérdida en todos los ramos del arte y del pensamiento que había sufrido España como resultado de la emigración forzada o voluntaria de tantos de sus hijos. (Y no olvidemos que, junto con estos intelectuales y artistas, se expatrió una multitud de personas más humildes, obreros y labradores, que también representan una merma sensible para la nación). Recordé la complicidad de muchas casas editoras en la campaña oficial de eliminar de los libros los nombres de aquellos escritores y críticos que fueron republicanos. Apunté el hecho de que una gran parte de la producción de los historiadores, ensayistas y eruditos peninsulares después de la Revolución se canalizara en el desarrollo de temas patrióticos o religiosos, con su énfasis reiterado y frecuentemente hueco sobre la *hispanidad*, o en trabajos de filología o lingüística, etc. Noté que no eran numerosas las referencias que se hacían a figuras o sucesos contemporáneos, y que las pocas referencias de esta índole que sí se hacían tendían a ser denigrantes, ambiguas o inocuas. Me creía autorizado a colegir que, bajo estas circunstancias, el florecimiento intelectual de España (y conste que nunca negué que existiera tal florecimiento) no presentaba un aspecto robusto y variado. En cambio, me parecía que la constelación de los españoles peregrinos, dispersos en varios países de América pero principalmente en México, la Argentina y Estados Unidos, ofrecía un aspecto bien distinto. Éstos, a pesar del trauma que sufrieron al dejar patria y hogar, pronto reaccionaron en la mayoría de los casos y, trabajando en una libertad de pensamiento y expresión inusitada, con el transcurso de los años lograron producir una obra intelectual y artística de tal variedad y mérito que a la vez honra a España y representa una valiosísima aportación a la cultura de las naciones donde residen. De todo esto no pude menos que deducir que la emigración representaba una pérdida inestimable para España y un beneficio de semejante magnitud para los países hispanoamericanos. Continuando la misma cavilación, llegué a la conclusión de que mientras continuasen imperando las varias limitaciones a la libertad de expresión que ha impuesto el actual régimen, negras en verdad eran las perspectivas para el futuro desarrollo intelectual de España. Me parecía, dadas las circunstancias, que una prolongación indefinida del régimen significaría la pérdida

² Elías L. RIVERS había calificado el primer artículo de Mead, a mi modo de ver injustamente, como ejemplo del «ataque tendencioso de una tradicional hispanofobia yanqui» en su «Carta de Norteamérica. Temas hispánicos a través de las revistas», *Ínsula*, 94 (15 de octubre de 1953), p. 8.

MANUEL AZNAR SOLER

para siempre por parte de España de cualquier preeminencia que ella hubiera tenido en la orientación intelectual del mundo de habla española.³

Julián Marías replicó al primer artículo de Mead con otro titulado «Spain is in Europe», que publicó la propia *Books Abroad*⁴ y que, en una versión ampliada, apareció también ese mismo año de 1952 en la revista peruana *Mar del Sur*. No nos interesa ahora analizar todos los elementos de esta polémica sino, ante todo, los que tengan una relación directa con «El puente imposible» de Sender. Por tanto, de la réplica de Marías sobre un tema que él mismo califica como «interesante y peliagudo»,⁵ destaquemos cuatro aspectos: en primer lugar, «que la emigración intelectual española es de un volumen, un valor y una importancia histórica superiores a lo que el Sr. Mead haría pensar. Y, ni que decir tiene, representa un problema intelectual, político, moral e histórico —no se salte el lector ningún adjetivo— de primera magnitud y que merece atención grave y suficiente; y, cuando ésta no sea posible, respetuoso silencio».⁶ Pero si Marías nos ha proporcionado una de cal, ahora viene en segundo lugar la de arena cuando, contra Mead, agrega sorprendentemente —confundiendo acaso su deseo con la realidad— que «lo que no se puede decir, en cambio, es que estos intelectuales estén totalmente perdidos para España; su relación con ella es considerable; leen a los escritores que viven en España, son leídos por ellos y por los españoles que no escriben; la gran mayoría de los libros españoles valiosos publicados en América se encuentran en las bibliotecas y librerías españolas», y añade además para mayor perplejidad que «en las historias de la literatura española no se olvida a los escritores emigrados. Y en las revistas se habla con toda frecuencia de ellos».⁷ Consecuente con esa tan idílica como, a mi modo de ver, irreal situación de libertad de la cultura española bajo la dictadura franquista, Marías afirma por tanto, en tercer lugar, «que en España existen grupos considerables que cultivan

³ Robert G. MEAD, Jr., «Meditación sobre la libertad intelectual en el mundo hispánico», *Cuadernos Americanos*, 2 (marzo-abril de 1954), pp. 48-49. El propio autor reproduce este artículo en las páginas iniciales de su libro *Temas hispanoamericanos*, México, Ediciones de Andrea («Colección Studium»), 1959, pp. 5-12.

⁴ Julián MARÍAS, «Spain is in Europe», *Books Abroad*, 26/3 (verano de 1952), pp. 233-236.

⁵ Julián MARÍAS, «España está en Europa», *Mar del Sur. Revista peruana de cultura*, año IV, 23 (septiembre-octubre de 1952), p. 65. De una manera muy simplificadora, soberbia y despectiva se refiere el propio Marías a este artículo de Mead en otro posterior suyo, donde escribe que «tampoco un profesor americano ha sentido escrúpulo en afirmar que en España no hay más intelectuales que media docena de ancianos; aunque en este caso hay que advertir que la revista en que tal afirmación fue publicada se apresuró a imprimir un artículo mío en que se mostraba la grotesca falsedad de aquella tesis». Este nuevo artículo de Marías se titula «El problema de la libertad intelectual» y fue reproducido por el *Suplemento de Ínsula*, 86 (15 de febrero de 1953), p. 2.

⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁷ *Ibid.*, p. 67.

EL LUGAR DE SENDER

intensamente todas las disciplinas intelectuales» y «que su número —como podía anticiparse *a priori*— es enormemente mayor que el de los radicados en el extranjero». ⁸ La fundación en 1948 por parte de Ortega y Gasset del Instituto de Humanidades viene a probar, a su juicio, la calidad intelectual de esos «grupos» sin advertir que, en todo caso, ese Instituto sería la excepción que vendría a confirmar la regla. Pero vayamos al cuarto y último aspecto, sin duda el más interesante. Porque Marías, contra la «progresiva implantación de la mediocridad en todas las esferas del pensamiento» defendida por Mead, acierta a poner el dedo en la llaga cuando plantea «el impacto producido por la guerra civil y sus consecuencias, enorme traumatismo histórico del que España no está todavía curada, y ése es precisamente el problema», ⁹ un problema que, sin embargo, soluciona en estos términos:

El supuesto básico del Sr. Mead, el que vicia e inutiliza su artículo entero, es lo que podríamos llamar su *politicismo*. Quiero decir su creencia de que lo primero, decisivo y más importante, es la política. [...] Como si no fuese la política un fenómeno relativamente superficial y epidémico, cuya acción, por perturbadora que sea, es transitoria y deja además intactos los estratos más profundos de una sociedad. [...] Con pretexto del régimen español, se trata de la eliminación, y para siempre, de España. Lo cual, de ser cierto, implicaría una sobreestimación del régimen político, el cual habría sido capaz, en doce años, de esterilizar un país entero para todo el resto de la historia. [...] Todo lo cual muestra que era acertado el diagnóstico de Ortega cuando hablaba hace poco de la «sorprendente, casi indecente salud» de España. Su vitalidad histórica es tal, que puede permitirse hasta el error. No hay duda de que la emigración representa una tremenda mutilación de la vida intelectual española —aunque no se puede predecir si será negativo el balance que pueda hacerse de ella y de sus consecuencias dentro de un par de siglos—. Pero lo asombroso es que, a pesar de tanta pérdida o casi pérdida —ya hemos visto que no es tan total como se dice—, todavía queda vida intelectual en España, en un volumen, como es lógico, aún mucho mayor. Ha habido una dolorosa, penosa, perturbadora escisión, que plantea un problema siempre vivo, cada vez más agudo; existe una floreciente y fecunda España extra muros. (Extra muros, sí; pero no exageremos, porque ¿quién pone puertas al campo?) Y a pesar de ello, como podía preverse, España está en Europa. ¹⁰

Mucha mayor repercusión tuvo un artículo de José Luis L. Aranguren sobre «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigra-

⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 71-73. Mead replicó a estas afirmaciones de Marías en una carta abierta —publicada también por *Books Abroad*, 27/1 (invierno de 1953), p. 97—, donde señalaba que la diferencia crucial entre ambos se refería precisamente a la relación entre política y vida intelectual. En el n° 2 de la propia revista *Books Abroad*, correspondiente a la primavera de 1953, aparecieron dos artículos que significaban nuevas intervenciones en esta polémica: «A Quarter Century of Spanish Writing», de Arturo BAREA, y «... And Should Thereby Be Judged», de Dwight L. BOLINGER, pp. 117-128 y 129-132, respectivamente.

ción», que quería ser «comienzo de diálogo»,¹¹ voluntad de diálogo que se precisaba con estas palabras: «queremos hablar *con* nuestros compatriotas los intelectuales emigrados; pero queremos, al par, hablar precisamente *de* los emigrados». ¹² El artículo de Aranguren, de un tono mesurado y reflexivo que quería evitar cualquier atisbo de polémica,¹³ pretendía constituir una invitación sincera a un diálogo intelectual más amplio y ponderado sobre el tema, tanto entre los intelectuales españoles exiliados como entre los que vivían bajo la dictadura. Resulta curioso y significativo que Aranguren no quiera hablar de política y que, sin embargo, se apresure a precisar que «si en algún punto nos vemos forzados a hacerlo, lo haremos desde un punto de vista descriptivo, no polémico». ¹⁴ Desde el inicio Aranguren nos confiesa que «todo el presente artículo tiende a mostrar cómo el sentido de la evolución de los intelectuales emigrados ha consistido en un entrañamiento, cada vez más profundo, en su constitutivo ser hispánico»¹⁵ y para ello analiza el exilio como una «situación» y un «talante»: por una parte, «la situación de desterrado imprimiendo carácter a la obra intelectual»;¹⁶ por otra, si «a la situación de desterrado corresponde normalmente un “talante” determinado que se halla en función de aquélla»,¹⁷ Aranguren afirma que, con excepciones como la de Cernuda, entre los intelectuales españoles exiliados predomina un talante de nostalgia y, sobre todo, de melancolía.¹⁸ El propio Aranguren venía a resumir el sentido de su trabajo con estas palabras:

Hemos perseguido la evolución espiritual de los intelectuales emigrados en el tránsito desde su posición anterior, más bien europeizante, a la apasionada nostalgia de la patria y, de la mano de Unamuno, a su entrañamiento en su ser de españoles; y consiguientemente, en el esfuerzo por levantarse

¹¹ José Luis L. ARANGUREN, «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 38 (febrero de 1953), p. 125. El propio Aranguren aludía a la necesidad política del régimen franquista de contrarrestar la influencia de los exiliados españoles en América latina con un ejemplo contundente que afecta a la propia revista: «¿No está pregonando su título que fue proyectada y fundada como réplica a los *Cuadernos Americanos* de Méjico, a los que tan vinculados estaban y están los emigrados?» (art. cit., p. 126).

¹² J. L. L. ARANGUREN, *ibid.*, p. 128.

¹³ «Como este estudio quiere ser cualquier cosa menos polémico», afirma ARANGUREN en *ibid.*, p. 137.

¹⁴ *Ibid.*, p. 126.

¹⁵ *Ibid.*, p. 127.

¹⁶ *Ibid.*, p. 129.

¹⁷ *Ibid.*, p. 132. Sobre los conceptos de «situación» y «talante» afirma el autor «que en realidad no son sino las dos caras —histórico-social y anímica o, dicho con más rigor, antropológica— de una misma realidad» (*ibid.*, p. 132, n. 18).

¹⁸ «Este talante, superadas por el tiempo y la nobleza de alma las reacciones casi instintivas de carácter negativo —odio, resentimiento, etc.—, suele estar tejido, en su forma más apacible, de melancolía» (*ibid.*, pp. 132-133).

EL LUGAR DE SENDER

desde una concepción partidista a una comprensión total, si bien partida y por ende trágica, de España y de su historia.¹⁹

Y si para los republicanos españoles la «situación» de destierro fue determinada por su derrota en la guerra civil, Aranguren analiza, justo antes de concluir su trabajo, la actitud que en 1953 mantienen los intelectuales exiliados respecto a la misma para acabar defendiendo abiertamente en su «Final» la necesidad de construir un puente de diálogo con la España peregrina:

Es hora ya de terminar. Al principio de este estudio nos trazamos dos objetivos: hablar *de* los intelectuales emigrados y hablar *con* ellos. De ellos hemos hablado haciendo ver cuán decisivamente ha pesado en su vida espiritual, y en qué sentido, la amarga experiencia del destierro. ¿Hemos hablado también *con* ellos? Yo diría que apenas hemos hecho sino empezar a hablar. Hemos transmitido, espero que con fidelidad y un cierto orden, lo que de ellos hemos escuchado. Creo que toca ahora a otros compatriotas, aquí o allá, proseguir el diálogo.²⁰

En 1969 —el año en que Max Aub regresaba a España sin vuelta posible para ir anotando sus impresiones de viaje en ese «diario español» que acabó por llamarse *La gallina ciega*²¹ y el mismo año en que Sender ganaba el premio Planeta con su novela *En la vida de Ignacio Morel*—, Aranguren publicó sus *Memorias y esperanzas españolas*, donde afirma con indisimulada complacencia la recepción positiva que su artículo de 1953 había tenido entre los intelectuales españoles exiliados:

Mi viaje —imaginario entonces— por América tenía la intención, muy diferente, de visitar a los intelectuales españoles exiliados y oírles expresar su nostalgia de España; la de, como dije al final del artículo, «hablar con ellos». Lo conseguí, cosa no frecuente aún en aquella época, pese a que el artículo contenía reservas impuestas por la situación del momento. Conservo cartas muy hermosas de Juan Ramón Jiménez, del doctor Pittaluga, de Montesinos, de otros también, aparte respuesta colectiva publicada en *Cuadernos Americanos* de Méjico. Don Américo Castro, don Claudio Sánchez-Albornoz, mi anti-

¹⁹ *Ibid.*, p. 149.

²⁰ *Ibid.*, p. 157. Una prueba de la repercusión de este artículo entre los intelectuales españoles exiliados nos la proporciona Jerónimo MALLO, quien afirma que «esta cordial invitación a los exilados para que reanuden las relaciones con los escritores que residen en España [...] no sólo refleja el modo de pensar de su autor, José Luis L. Aranguren, sino los deseos de muchos intelectuales, que consideran necesario para el bien de la cultura hispánica establecer una intercomunicación a manera de puente por encima del Atlántico y de las discrepancias políticas. Es posible que este artículo tenga, no tardando, importantes consecuencias» («Sobre la "libertad intelectual" en la España de hoy», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 13 [julio-agosto de 1955], p. 88). Una «consecuencia» más de este artículo se constata en la n. 22.

²¹ Max AUB, *La gallina ciega*, México, Joaquín Mortiz, 1971 (reedición española: Barcelona, Alba Editorial, 1995, edición, estudio introductorio y notas de M. AZNAR SOLER).

MANUEL AZNAR SOLER

guo maestro José Gaos, García Bacca, Serrano Poncela, me dieron asimismo muestras de cordial atención. Y, a partir de aquel artículo, anudé o estreché una relación de muy afectuosa amistad con José Ferrater Mora, Juan Mari-chal, Antonio Sánchez Barbudo, Francisco Ayala, Max Aub, María Zambra-no, Guillermo de Torre, Claudio Guillén. Creo, en fin, que en otro plano mucho más profundo y verdadero que el de la oficializada «Cultura Hispá-nica», contribuí a reconstruir «el puente» entre España e Hispanoamérica, precisamente, como tenía que ser, por la mediación de nuestros compatriotas exiliados.²²

Doble puente, por tanto, el señalado por Aranguren: el puente entre los intelectuales españoles —entre los antifranquistas de España y los exiliados— y el puente entre España e Hispanoamérica.

Guillermo de Torre fue cronológicamente el primero en contestar desde Buenos Aires a esa invitación de Aranguren a construir un puente de diálogo con un artículo, titulado «Hacia una reconquista de la libertad intelectual», que empezaba por elogiar el talante de los textos de Marías y Aranguren, pues «por vez primera —desde España y con maneras antes desacostumbradas, con altura de tono y limpieza de intenciones— se tiende a esclarecer una cuestión que era usual soslayar o confundir: la cuestión de la emigración intelectual española».²³ Por la índole intelectual y moral de esas voces valía la pena, a juicio de De Torre, aceptar el diálogo desde la España peregrina e intentar superar por ambos bandos lo que él denomina «anacronismos»,²⁴ unos anacronismos producidos por el cisma de la guerra civil que acaso en 1953 pueden superarse desde la convicción de que es conveniente y necesaria para todos la construcción de un puente de diálogo hacia la mutua comprensión:

Son muchos (somos más de los que se cree —estoy seguro—) en cualquier sector, quienes, una vez pasado el turbión de la guerra, recobraron la serenidad y volvieron a tender mentalmente puentes de acceso hacia la com-

²² José Luis L. ARANGUREN, *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus Ediciones, 1969, pp. 69-70. Aranguren alude a la «Respuesta de intelectuales españoles en la emigración a José Luis L. Aranguren», *Cuadernos Americanos*, 4 (julio-agosto de 1954), pp. 79-85, que firman Clemente Cimorra, Alejandro Casona, Eduardo Zamacois, Claudio Sánchez Albornoz, Francisco Vera, Valentín de Pedro, Gumersindo Sánchez Guisande, José Rovira Armengol, Gori Muñoz, Gerardo Ribas, Eduardo Blanco Amor y Juan Cuatrecasas, todos ellos residentes por entonces en Argentina. He reproducido este documento en mi libro *Materiales para una historia del exilio literario español de 1939: textos, manifiestos, polémicas y documentos*, Sant Cugat del Vallès, Cop d'Idees - Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), en prensa.

²³ Guillermo DE TORRE, «Hacia una reconquista de la libertad intelectual», *La Torre*, 3 (julio-septiembre de 1953), pp. 107-108. El autor cree que esta nueva actitud «implica un cambio de óptica, inaugura el camino de una inteligencia, cuya primera estación se llama concordia y cuya última meta es libertad» (*ibid.*, p. 109).

²⁴ «Anacronismo —no hay por qué ocultarlo— se llama la figura en que suelen incurrir ciertos desterrados intelectuales, imaginándose que en España todo está igual que cuando la dejaron, que son todavía válidos los gestos, los reactivos emocionales que llevaban al pasar la frontera» (*ibid.*, p. 110).

EL LUGAR DE SENDER

prensión y la convivencia, con desinterés y altura de miras, con angustia y emoción a la par: con esperanza.²⁵

De Torre, por tanto, resalta el valor del artículo de Marías, «de intención tan clara y recta, de tono tan noble y generoso»,²⁶ pero no deja de poner los puntos correspondientes sobre determinadas íes cuando, para empezar, afirma:

La verdadera clave del *hecho* diferencial entre una y otra porción de la intelectualidad española, entre la literatura de dentro y fuera de España, no es una cuestión de cantidad o calidad: es una cuestión de libertad.²⁷

Por ello denuncia que la censura impuesta por la dictadura militar, aunque no haya logrado hacer desaparecer la vida intelectual en España como afirmaba Mead, sí ha conseguido, contra la opinión de Marías, su aislamiento. Porque esa censura —y no olvidemos que no sólo política sino, debido al nacional-catolicismo del régimen y al monopolio consiguiente de la educación por parte de la Iglesia católica, también moral— es la raíz de la autocensura dominante entre los intelectuales que viven en España, pero también de «la desconfianza automática que todas las publicaciones sometidas a ella suscitan irremisiblemente fuera de España, y no sólo en los medios intelectuales, sino en todos, aun en los más burgueses, diríamos».²⁸ Para De Torre «el mal de la censura no es cuestión de grados, sino de principio»²⁹ por lo que, a su juicio, tiene razón Mead cuando afirma «una declinación de la influencia cultural de España»³⁰ y carece de ella Marías cuando escribe, por ejemplo, que «la gran mayoría de los libros españoles valiosos publicados en América se encuentran en las librerías y bibliotecas españolas», palabras que «sólo un olvido momentáneo de esta triste realidad» ha podido dictar.³¹ Y nos acercamos ya a la relación entre literatura, historia y política, un tema candente que Guillermo de Torre, contra Marías, acierta a precisar en términos tan exactos como rotundos:

Abomino quizá en mayor grado que Julián Marías de lo político y del politicismo. Pero no puedo coincidir con él en creer que el artículo de Mead,

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 112.

²⁸ *Ibid.*, p. 115.

²⁹ *Ibid.*, p. 116.

³⁰ *Ibid.*, p. 115. Para el autor, tanto Mead («España ha perdido para siempre cualquier preeminencia que haya tenido alguna vez en esta esfera») como Marías («Con pretexto del régimen español, se trata de la eliminación, y para siempre, de España») se han excedido al realizar, respectivamente, afirmaciones categóricas y «deducciones veloces» (*ibid.*, pp. 120-121).

³¹ *Ibid.*, p. 116. De Torre transcribe una frase escuchada por él en un café madrileño: «Sí; aquí no nos privamos de nada. También vivimos detrás de un telón de acero. Mejor dicho, el nuestro es un telón de a cero cincuenta...» (*ibid.*, p. 122).

MANUEL AZNAR SOLER

y cuantos se han escrito en estos años sobre el mismo tema, estén dictados sustancialmente por el politicismo, sino por sus consecuencias en lo cultural —cosa muy distinta.

Para Julián Marías lo político tiene muy poca importancia. Sustancialmente estoy de acuerdo con él en que «lo primero, decisivo y más importante» no es la política y quisiera que nada viniera a contradecirnos. Pero, ¿acaso no sucede —contra nuestra voluntad— que mi vida, tanto como la vida de Julián Marías y la de muchos otros que aplicaron sus potencias fundamentales a cosas muy distintas de la política, han sido, desde hace más de tres lustros, influidas, deformadas, zarandeadas por esa nefanda política, por la extensión insoslayable de sus efectos? [...] Lo político, en sus dimensiones corrientes, en sus proyecciones normales, suele y puede dejar «intactos los estratos más profundos de una sociedad»; pero, ¿cómo juzgar así la influencia de lo político cuando pretende volver del revés un país, aislarlo del resto del mundo, cuando intenta partirlo en dos trozos y hacer que una de sus mitades prevalezca violentamente sobre la otra mitad, en vez de buscar una conciliación armoniosa y equilibrada entre ambas? ¿Podrá en este caso sostenerse que lo político es superficial y epidérmico? No; sino un fenómeno muy profundo y trastornador, de gravísimas consecuencias.³²

De Torre recuerda a Marías que la vida intelectual en Europa, a diferencia de la de España bajo la dictadura, goza de libertad y le critica que en su trabajo de *Ínsula* sobre «El problema de la libertad intelectual» dicho problema sea «examinado aisladamente, sin relacionar la libertad intelectual con otra que es previa e imprescindible: la libertad política general».³³ Y si Marías defiende que España está en Europa, De Torre, pese a que el reciente ingreso de España en la UNESCO deba implicar «un compromiso de reintegración europea»,³⁴ manifiesta que la realidad actual es muy otra, pues «¡el tiempo presente suscita tantos desmentidos!».³⁵ Y, sin embargo, a pesar de «la precaria libertad intelectual» en la España franquista, lo estimulante y alentador para Guillermo de Torre es que voces como las de Aranguren o Marías inviten a construir un puente de diálogo entre los intelectuales al que el propio autor se suma al final de su trabajo:

Más evidente que la «evolución» del sentimiento de lo español advertida por José Luis L. Aranguren en la obra de los escritores españoles desterrados [...] nos parece la «evolución» de los allí residentes en su manera de considerar la obra de los colegas extrafronterizos, en su óptica para encarar la reconquista de la libertad intelectual. Y buena muestra de ello es el propio ensayo de Aranguren, tan abierto y mesurado, delatando una curiosidad comprensiva, un afán de inteligencia con los distantes, en suma, un noble afán de diálogo al que seguramente sus afines, los «no energúmenos», habrán de corresponder.

³² *Ibid.*, pp. 117-118.

³³ *Ibid.*, p. 118.

³⁴ *Ibid.*, p. 125.

³⁵ *Ibid.*, p. 123.

EL LUGAR DE SENDER

[...] Durante muchos, demasiados años, sólo se han escuchado en este vital dramático pleito, voces sectarias. Hora es ya de que acallando ecos partidistas, resonancias agrias, se oigan voces limpias, criterios independientes.³⁶

En la misma revista portorriqueña *La Torre* correspondió a Aranguren el turno en esta construcción de un puente de diálogo entre «los intelectuales españoles de dentro y fuera de España —que nos necesitamos mutuamente—».³⁷ A partir de su convicción metafísica y «teológica» —fundada sobre la de Francisco Ayala en *La cabeza del cordero*— de que la guerra civil fue «un acontecimiento ineluctable»,³⁸ Aranguren, en su réplica a De Torre, hace alarde de su catolicismo, crítico con el régimen dictatorial pero compatible o, cuanto menos, comprensivo con algunas de sus manifestaciones. Véase, por ejemplo, este párrafo moralista sobre la censura:

Guillermo de Torre deja de lado, discretamente, la censura «estrictamente política». Personalmente mantendría también, sin dudarlo un momento, la censura para las publicaciones que insultasen nuestras creencias y para las publicaciones simplemente pornográficas, pero es claro que ni unas ni otras tienen nada que ver con la libertad intelectual. Ésta, en mi opinión no debería ser coartada. No soy político y por consiguiente no me incumbe decidir si la supresión debiera hacerse de golpe o bien gradual, pero decididamente.³⁹

Aranguren, como Marías, acepta la realidad de la censura y, por idealismo ingenuo, por posibilismo pragmático o por espíritu de inercia acomodaticia con el régimen, desvincula también libertad política y libertad intelectual, como si ésta fuese posible sin aquélla. Aranguren trata de minimizar y desdramatizar la existencia de la censura —«creo que la existencia o la inexistencia de la libertad no puede pender de la supresión o el mantenimiento de la censura»—⁴⁰ para defender que «la libertad es la inacabada tarea de cada día. Y tiene poco que ver con la Censura, porque consiste en una *actitud ética*».⁴¹ En rigor, al igual que hacía Marías con los cursos de filosofía de Ortega en el madrileño Insti-

³⁶ *Ibid.*, pp. 125-126.

³⁷ José Luis L. ARANGUREN, «La condición de la vida intelectual en la España de hoy», *La Torre*, 4 (octubre-diciembre de 1953), p. 84.

³⁸ *Ibid.*, p. 85. Y poco después agrega: «Al comenzar el verano de 1936 la guerra se presentaba en el horizonte bajo la forma, como diría Ferrater Mora, de un fenómeno “geológico”, que sería totalmente vano pretender detener; era el efecto físico y tremendamente sangriento determinado unívocamente por los errores de todos» (*ibid.*, p. 85).

³⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁴¹ *Ibid.*

tuto de Humanidades, Aranguren magnifica la transcendencia de los cursos de filosofía de Xavier Zubiri y la significación de «algunos prometedores intentos de renovación católica»,⁴² aun cuando precisa con exactitud «un par de reservas» respecto a revistas católicas republicanas como *Cruz y Raya*, dirigida por Bergamín: «A mi entender, su desvinculación del catolicismo real —bueno o malo— de los españoles, fue un error. Hay que partir siempre de la realidad, aun cuando sea para transformarla. Y, en segundo lugar, no es posible vivir católicamente de espaldas a la Jerarquía eclesiástica. Con la Iglesia hay que estar siempre, aun cuando a veces no nos comprenda».⁴³ Iglesia o Estado, las limitaciones en 1953 del pensamiento de Aranguren, como las del de Marías, son tan obvias como reveladoras y su posibilismo iba a resultar discutible y hasta cierto punto irritante para muchos intelectuales exiliados, por ejemplo Sender.

«EL PUENTE IMPOSIBLE» DE SENDER

Sender interviene en esta polémica con un artículo tan interesante como rotundo que tituló «El puente imposible» y que se publicó en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, una revista editada en París que, en el contexto de la «guerra fría», estaba financiada por la CIA al servicio de la propaganda anticomunista y en defensa de una libertad de la cultura a la medida de sus intereses políticos democratistas. Sender, residente por entonces en Estados Unidos, comienza por considerar la división de los escritores españoles durante la guerra civil en «leales» y «faciosos»:

Los escritores españoles han salido bastante bien de la experiencia del despotismo. No ha habido sorpresas en la conducta de nadie. Tampoco traiciones. Lo que algunos consideran villanía y bellaquería —los casos de Eugenio d'Ors, Baroja, Benavente— no es más que senectud. Y entre estos tres autores Baroja no ha defendido nunca el régimen, que yo sepa. [...] De los otros dos, Benavente es sólo un eco atrasado de Oscar Wilde, a cuya escuela literaria y a cuyo falansterio moral pertenece, con todas las consecuencias. D'Ors, que mostró en los comienzos de su vida de escritor un talento original, es el único de los tres que quema el incienso voluntaria y alegremente a los pies del verdugo. Ni Benavente ni d'Ors bastan, como es natural, para dar a la dictadura fascista una apariencia civilizada. Pero como no tienen otra cosa, los generales los tratan con una bondad paternal.⁴⁴

⁴² *Ibid.*, p. 94.

⁴³ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁴ Ramón J. SENDER, «El puente imposible», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 4 (enero-febrero de 1954), p. 65.

EL LUGAR DE SENDER

Tras elogiar a Valle-Inclán,⁴⁵ resaltar el antifascismo final de Unamuno,⁴⁶ criticar la condición de paniaguado vergonzante de Benavente⁴⁷ y defender a Baroja,⁴⁸ considera los casos de dos intelectuales que han regresado a la España de Franco: Menéndez Pidal y Ortega y Gasset.⁴⁹ Se muestra comprensivo con el regreso de Jarnés, «un espíritu débil»,⁵⁰ y resalta, a la inversa, el exilio voluntario de Antonio Espina.⁵¹ Y es que para Sender el panorama de la literatura española franquista entre 1939 y 1954 «es desolador y ellos mismos lo confiesan *velis nolis*. No hay nadie»,⁵² salvo honrosas excepciones novelísticas como, a su juicio, *Nada*, de Carmen Laforet, o *La familia de Pascual Duarte*, de Cela. Y si «lo que la llamada “cultura” de la nueva era produce en España es moralina y baja retórica», por

⁴⁵ Sender, al elogiar la calidad literaria de los esperpentos, critica la saña con que Pío Baroja se refiere al escritor y resalta la lucidez política de Valle-Inclán al advertir «del peligro que representaba ese tipo vulgar, ambicioso y sin escrúpulos» (*ibid.*, p. 65), en referencia al general Franco. Las relaciones entre Sender y Valle-Inclán merecen un estudio monográfico aún por realizar. No se olvide que Sender es autor de un polémico libro titulado *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*, Madrid, Gredos («Colección Campo Abierto»), 1965, reproducido en *Examen de ingenios. Los noventayochos. Ensayos críticos*, México, Aguilar, 1971, 2ª ed. corregida y aumentada, pp. 89-207.

⁴⁶ «En cuanto a Unamuno ya sabemos cómo vivió desde el momento de la sublevación. Y cuáles eran sus sentimientos en los días que precedieron a su muerte. [...] A pesar de esas y otras cosas los fascistas se lo quieren hoy asimilar. [...] A Unamuno quieren hacerlo suyo los fascistas porque no lo han leído tampoco o porque habiéndolo leído quizás incurren en lo que Unamuno consideraba el mayor de los crímenes: la resistencia a entender» (*ibid.*, p. 66). Sobre el escritor puede leerse «Unamuno, sombra fingida», un «ensayo crítico» recopilado en *Examen de ingenios. Los noventayochos*, cit., pp. 15-88.

⁴⁷ «Hay escritores que han sido siempre casi fascistas, casi antisemitas, casi republicanos, casi socialistas según el viento que sopla. Ésos siguen en España comiendo el pan de la vergüenza mientras confían —o “casi” confían— en hallar alguna forma de impunidad en el futuro. Jacinto Benavente es de éstos» (*ibid.*, p. 67).

⁴⁸ A propósito de las *Memorias* de Pío Baroja, escribe Sender: «Por supuesto no habla bien de nadie. Tampoco francamente mal, con la excepción de Valle-Inclán, Unamuno y el pintor Solana. [...] Baroja si no habla bien de sus contemporáneos tampoco elogia a Franco. Algo es algo» (*ibid.*, p. 67). Sobre el escritor puede leerse un «ensayo crítico» titulado «Baroja y las contradicciones latentes», en *Examen de ingenios...*, cit., pp. 209-272.

⁴⁹ «Los dos tienen una formación liberal —¿es que hay otra formación humanística?—» (*ibid.*, p. 67). Sin embargo, respecto a Ortega precisa: «Queda por aclarar si la presencia de un profesor como él en el Madrid de Franco representa una adhesión al régimen» (*ibid.*, p. 67). Y poco después agrega que «Ortega es un emigrado “amateur”, no profesional, un disidente condicionado» (*ibid.*, p. 70).

⁵⁰ «En cuanto a Jarnés —un escritor exiliado que volvió a España— se sentía en Méjico solo, pobre, viejo y enfermo. Cualquiera de esas circunstancias se puede sobrellevar sin las otras, pero todas juntas, añadiendo además el destierro, son demasiadas para un espíritu débil» (*ibid.*, p. 68). Jarnés regresó a Madrid en 1948, un año después de que Juan Gil-Albert hiciera lo propio para instalarse en el «exilio interior» de Valencia.

⁵¹ «Contra el regreso de Jarnés tenemos varios casos de escritores que han logrado evadirse y salir a compartir nuestro exilio, entre ellos el de Antonio Espina» (*ibid.*, p. 68).

⁵² *Ibid.*

contra la superioridad intelectual y literaria de la España exiliada es un hecho incuestionable, ya que, según Sender, «para encontrar hoy un digno descendiente de San Juan de la Cruz hay que buscarlo en los círculos de la emigración liberal, en Jorge Guillén, por ejemplo, o en Juan Ramón Jiménez. La poesía española está fuera de España, también».⁵³ Sender, a propósito de la atención dispensada por la revista *Ínsula* a la literatura exiliada, afronta directamente el tema del «puente» posible para afirmar con rotundidad su inexistencia e imposibilidad:

Un grupo interesante es el que representa la revista *Ínsula*, que suele despreocuparse en lo posible de las motivaciones políticas y ha dedicado un número homenaje a Guillén, otro a Juan Ramón Jiménez y encomiásticos artículos a algunos exiliados como Pedro Salinas, recientemente fallecido. Observando estos hechos y los elogios ocasionales en la radio o en los periódicos a algún escritor de los que estamos en el exilio, no faltan quienes hablan de la existencia práctica de un puente o al menos de una zona indefinida por la que se mantiene alguna forma de contacto. Esa zona existe, pero no como la imaginan algunos. No pocos escritores amordazados, entre los jóvenes, callan y esperan pensando en nosotros. Y coinciden con nosotros en el secreto de su angustia cada vez que recuerdan a los mártires que han caído y a los héroes que caen cada día. Ellos y nosotros nos encontramos en esa devoción por el héroe, mejor que en las estructuras intelectuales y en los intereses de la literatura. Ellos saben muy bien que el puente no existe ni existirá en las condiciones presentes, aunque traten algunos de crearlo dirigiéndose a aquellos escritores que resienten más la emigración, y entre éstos a los que sistemáticamente el grupo moscovita calumnia y ofende.⁵⁴

La convicción senderiana de que «el puente no existe ni existirá en las condiciones presentes» significaba una descalificación tanto de las actitudes posibilistas de Marías y Aranguren como de la de Guillermo de Torre. Para Sender, «el escritor que se ha quedado en España y tácita o expresamente se hace cómplice de lo que pasa»⁵⁵ va perdiendo la autoestima y experimenta un sentimiento de culpabilidad que, en su caso, no le provoca, sin embargo, ninguna clase de compasión: «Esos escritores podrían salir si quisieran. Tampoco los envidiamos. Nosotros podríamos ir, si quisiéramos. Los recordamos con la sensación de una amistad frustrada. Ni

⁵³ *Ibid.* Esa superioridad intelectual le hace escribir con orgullo poco después que «los españoles que fuimos echados de España en 1939 éramos gente que leía» (*op. cit.*, p. 70).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 68. *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* era una «revista trimestral», dirigida por Julián Gorkin, dirigente del POUM, cuyo primer número apareció en marzo-mayo de 1953. A partir del n.º 69 (febrero de 1963), consta Germán Arciniegas como nuevo director. Sobre el anticomunismo senderiano puede consultarse, por ejemplo, el estudio de Peter TURTON sobre «Los cinco libros de Ariadna: la puntilla al minotauro comunista», en AA. VV., Ramón J. Sender. *In memoriam. Antología crítica*, ed. al cuidado de José-Carlos MAINER, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1983, pp. 445-463.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 69.

EL LUGAR DE SENDER

ellos ni nosotros tenemos toda la culpa». ⁵⁶ Los españoles exiliados son fieles al pueblo por su convicción de que «la aristocracia española está en el pueblo», ⁵⁷ pero son fieles también a la patria, a la memoria y a la esperanza ⁵⁸ y, por tanto —añade Sender—, «no podemos sentirnos culpables. Además, todos eran gente pura y con las manos limpias de sangre, como la inmensa mayoría de los emigrados». ⁵⁹ A pesar de ese patriotismo, de ese amor «territorial» y de esa nostalgia de España que experimenta el escritor exiliado, ese puente para Sender es sencillamente imposible:

Sin embargo, no hay puente. Ni de plata ni de piedra. No puede haberlo. Es decir, hay un puente de niebla o de rayos de luna por decirlo de un modo ligeramente cursi. Porque [...] nosotros podríamos decir que la emigración nos ha hecho sentimentales. A veces patrióticamente cursis. Una cursilería, al menos, sin himnos ni efemérides. No es nuestro amor —repetido— un amor de nación sino de territorio. No es de alegorías ni escudos y ni siquiera de estadísticas, sino de colinas, amaneceres, arroyos y campanarios. ⁶⁰

Esa imposibilidad del puente se concreta para Sender en la imposibilidad moral del regreso del escritor exiliado a una España sin libertad ni democracia:

Hubo un puente para salir y no fue de plata sino de sangre, de duelo y de odio. Cualesquiera que sean los esfuerzos de los colegas que en Madrid, en Barcelona, quisieran facilitar nuestra vuelta a la casa paterna, no volveremos nunca sino con la seguridad de que una vez allí no tendremos que reajustar nuestra imaginación ni desestimarnos, ni avergonzarnos ni odiarnos. Sin el riesgo de que nuestra ilusión (lo único que nos queda) se disuelva en una realidad sórdida. Defendemos nuestro sueño a falta de otra cosa. Y no somos ilusos sino realistas. Realistas a la española, es decir a la manera de don Quijote y de Segismundo y del Calixto de *La Celestina*, y de tantos otros héroes de ficción o de historia que sabían que el sueño determina a menudo la realidad y la conforma. Somos españoles no rojos ni verdes sino del color de nuestra tierra. No nos interesa Rusia, donde cualquier forma de honradez intelectual es imposible. Tampoco nos interesa una España en la que es imposible la convivencia sin caer en alguna forma de siniestra complicidad. ⁶¹

⁵⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁸ «La diferencia entre ellos y nosotros está en que nosotros conservamos nuestra patria entera y viva en nuestra memoria y en nuestra esperanza. [...] Nuestra patria está viva y entera en nosotros. Nosotros amamos a España. [...] Amamos la España territorial con su pueblo y su estado llano y es más nuestra que de ellos, porque nos la hemos ganado con la sangre, con la esperanza, con el recuerdo y con esta renuncia a ella por el amor que da sentido a nuestros actos hasta a los más mínimos» (*ibid.*, pp. 70-71).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, pp. 71-72.

MANUEL AZNAR SOLER

Con la memoria histórica del viejo Imperio español, los vencedores de la guerra civil, con la ayuda del fascismo internacional, han construido para Sender no un puente sino un Nuevo Orden, el franquismo, «ese imperio que no ha conquistado sino cementerios de aldea, sacristías y escuelas dominicales. Eso sí, a sangre y fuego. Y cantando himnos. Y señalando efemérides. Y poniendo delante a los moros y detrás a los italianos y encima, en el aire, a los alemanes». ⁶² Ese franquismo, ese españolismo «de nación», ese nacionalismo españolista, «ese imperio nos envilece a todos, incluso a nosotros, los españoles “de territorio”», ⁶³ porque —piensa el autor—, al envilecer la dignidad y la vida colectiva del pueblo español, se destruye cualquier posibilidad de construcción del puente:

Los de Franco siguen envileciendo la nación y nosotros honrando el territorio que va con nosotros y que nadie nos puede robar. Y si algún espíritu fraterno habla de un puente que restablezca la convivialidad, debemos decirle que también nosotros soñamos con volver y sentarnos a la vieja mesa solariega. Pero a esa mesa y no a otras que aún huelen a baba y pezuña de imperios de hordas que fueron los enemigos de nuestra alma natural. Sin miedo y sin odio como ayer cuando hacíamos la guerra, y como ahora cuando andamos por el mundo entre el ejemplo de los que mueren antes que aceptar la complicidad y los que viven para seguir denunciándola. Si alguno dentro de España piensa en nosotros, más vale que piense así, justamente y sin malentendidos. ⁶⁴

Si el puente del diálogo, aunque difícil sin libertad, es acaso posible sin eufemismos ni malentendidos, el puente del regreso es sencillamente imposible para Sender en 1954 sin libertad ni democracia porque sería mera claudicación y pura indignidad.

LA SIGNIFICACIÓN DE LA POLÉMICA

Esta polémica iniciada por Robert G. Mead, Jr., en 1951 no es, sin duda, una polémica más entre los intelectuales de la España franquista y los intelectuales exiliados. El propio Mead acierta a valorar su novedad, ya que, a su modo de ver, no se trata de «otro capítulo en la larga historia de polémicas, comparaciones odiosas, prejuicios y partidismo cuando no de silencio o abstención obligatoria entre los españoles peregrinos y los peninsulares», sino de un capítulo inédito que ha servido para iniciar la construcción de un puente de diálogo entre los intelectuales españoles que viven dentro de España (Aranguren, Marías) y los exiliados (De Torre, Sender). Puente de diálogo, sí, pero por el momento sólo de diálogo, pues

⁶² *Ibid.*, p. 72.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

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-Aymá 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.

La representación de la marginalidad en algunos cuentos de Max Aub y Ramón J. Sender

Angela MORO
Università di Pisa

Resumen

El artículo se propone abordar el tema de la marginalidad que vertebra algunos cuentos de Max Aub y de Ramón J. Sender. Este conjunto de narraciones proporciona un fresco en el cual lo marginal está incrustado de forma paradigmática tanto en los protagonistas de cada cuento, como en el narrador. Apartarse de una norma y rehuir de la ortodoxia no es una excepción en la obra de ambos autores; al contrario, es una constante que se convierte en herramienta para la interpretación de la realidad, ya de por sí fronteriza, del exilio literario.

Palabras clave: exilio, Max Aub, Ramón J. Sender, cuentos, marginalidad.

Abstract

This article aims at investigating the representation of marginality that underpins some short stories by Max Aub and Ramón J. Sender. These narrations paint a fresco in which marginality is paradigmatically embedded in the protagonists of each text, as well as in their narrators. Escaping norms and eluding orthodoxy is not an exception in the work of both authors; on the contrary, it is a constant that becomes a hermeneutic tool for the interpretation of the literary exile, a borderline reality itself.

Keywords: Spanish republican exile, Max Aub, Ramón J. Sender, short stories, marginality.

Talvolta lo spazio vuoto può servire
per risistemare qualcosa
che la storia aveva già messo nel ripostiglio.
(Claudio Magris, *Danubio*)

EL CUENTO DESDE LOS MÁRGENES

Permanecer al margen y vivir en el exilio parecen ser los términos de una tautología cristalina. Los escritores republicanos que partieron al destierro en 1939 fueron expulsados de su tierra y de su tiempo y sufrieron durante décadas un trágico

desconocimiento de sus obras¹, que a menudo se ha lamentablemente calificado de subsidiaria con respecto a la narrativa oficial. La marginalidad es quizás el rasgo aglutinador de un fenómeno heterogéneo que se vuelve aún más complejo si se toma en consideración la narrativa breve, marginada por razones intrínsecas tanto a la misma morfología de los cuentos como a su operación de rescate². En el prólogo a la primera antología existente de cuentos del exilio, *Narraciones de la España desterrada*, Rafael Conte advierte que “circular por la literatura española del exilio supone un evidente riesgo de asfixia y extravío” (Conte, 1970: 22), puesto que la ingente cantidad de material resulta de difícil localización, dificultad que “se acrece hasta lo irremediable, en el caso de [...] relatos sueltos, aparecidos en todo tipo de revistas y publicaciones” (Conte, 1970: 22). Asimismo, en la introducción a la antología de relatos *Los restos del naufragio*, Fernando Lárraz y Javier Sánchez Zapateros perfilan estos cuentos como “hitos solitarios [...], ajenos tanto a la tradición narrativa española como a su propio desarrollo, lo que, en definitiva, equivale a secuestrarlos en un pertinaz exilio de la historia” (Lárraz; Sánchez Zapatero, 2016: 11).

Sin embargo, el texto narrativo breve, por su fulgurante capacidad de convertir “en estética la categoría intelectual y emotiva de lo instantáneo” (Pini; Valls, 2018: 3), permite indagar en corto espacio el trauma de la guerra y del exilio, a través de una escritura urgente que obliga a las palabras a escamotear las fórmulas más consabidas, para ser exactas y penetrantes. A pesar de ser uno de los géneros más practicados y paradigmáticos en el exilio, el ensombrecimiento que ha afectado al cuento se proyecta también sobre sus protagonistas, que suelen ser componentes culturales desdeñados o silenciados por el sistema de poder dominante.

En su estudio enfocado en la *short story* y en la necesaria comparación con la novela, Frank O’Connor registra la tendencia –estructural en la narrativa breve– a ocuparse de personas renegadas, metidas en los guetos de la marginación, alejadas del encasillado ortodoxo. De ahí que

The novel and the short story, though they derive from the same sources, derive in a quite different way, and are distinct literary forms; and the difference is not so much formal [...] as ideological [...]. What we can see in the short stories is an attitude of mind that is attracted by submerged population groups [...]. The novel can still adhere to the classical concept of civilization; of man as animal who lives in a community, [...] but the short story remains by its very nature remote from the community – romantic, individualistic, and intransigent. (O’Connor, 1962: 6)

¹ Claudio Guillén, en su ensayo *El sol de los desterrados*, remite al *destiempo* como consecuencia del *destierro*: “el destierro conduce a ese ‘destiempo’ [...], a ese *décalage* o desfase en los ritmos históricos de desenvolvimiento que habrá significado, para muchos, el peor de los castigos: la expulsión del presente; y por lo tanto del futuro –lingüístico, cultural, político– del país de origen” (Guillén, 2007: 83).

² A este propósito, Javier Quiñones –quien dedica su antología *Sólo una larga espera* a algunos cuentos del exilio republicano– lista los obstáculos materiales que tuvieron que sortear los autores; entre otros “la dificultad de encontrar editoriales que se interesaran por ellos, la escasa distribución de los mismos, la imposibilidad casi absoluta, por lo menos en los primeros quince o veinte años del franquismo, de editarlos en España, la indiferencia, en fin, con que eran recibidos en los países de acogida” (Quiñones, 2006: 8).

El relato breve albergaría “this sense of outlawed figures wandering about the fringes of society” (O’Connor, 1962: 18). Por lo tanto, es posible plantear una ecuación entre el género literario, el tratamiento de los personajes y el tema del entramado narrativo³. Si la hibridez del exilio cuestiona todo nacionalismo, la escritura exiliada pone en tela de juicio las identidades monolíticas y acarrea la necesidad de enfrentarse a una personalidad escindida, puesto que se tiene que manejar la ambivalencia de una palabra errante, sin la protección de un hogar donde pueda abrigarse con un significado unívoco. Coherentemente, la diáspora estimula la fundación de un imaginario cultural híbrido; por lo tanto, la osmosis con el nuevo ambiente corrobora vertientes inéditas en la narrativa breve de los exiliados⁴.

PRESENCIAS INCATALOGABLES

Con respecto a los autores que se analizarán a continuación –Max Aub y Ramón J. Sender⁵– se puede destacar una extraordinaria capacidad creativa, una fuerza fabuladora, un dominio del lenguaje y una constante fidelidad a la narración breve (Díaz Navarro; González, 2002: 96-97). Las veloces pinceladas, entre humorísticas y grotescas, nunca eluden lo trágico y desdibujan un retablo del que se asoman personajes que son avatares históricos. Los cuentos de ambos escritores se benefician de una coyuntura dialéctica entre verdad y artificio que impulsa sin diluir el enfoque imaginario y la efectividad del mensaje.

Ahora bien, lo normativo es insignificante con respecto a la forma artística, es decir que carece del efecto de sentido que se espera de una obra. Lo anómalo, lo incongruente, rescata el poder de la literatura, que, más que para decir la verdad, está hecha para significarla, o sea, hacerla signos para darle un sentido. Y para darle un sentido es preciso deformar y eludir la visión inmediata de lo real. Además, la marginalidad atrae en la medida en que aleja, como vehículo para exorcizar demonios colectivos y pulsiones que no encajan en un sistema apuntalado por categorías bien definidas. Acechados por fuerzas deconstructivas y arrojados por remolinos entrópicos, los personajes marginales de Aub y de Sender constituyen un desafío a la lógica de toda taxonomía, que pasa de ser un problema de encasillamiento *a priori* a ser una herramienta fluida para leer una realidad plural. La recursividad, casi invasiva, de personas abyectas, reacias a los filtros uniformadores, exige que el lector deje de limitar lo monstruoso a la excepcionalidad del caso límite, ni siquiera consumiéndolo como un juego intelectual. En efecto, lo marginal en los cuentos de los que se ofrecerán aquí algunos extractos,

³ Véase también Pujante Segura (2019: 153-159).

⁴ Los recursos principales de esta hibridación –tal como subraya Javier Quiñones– son los siguientes: “una mayor complejidad estilística y estructural, deudora de influencias narrativas más universales: la multiplicidad de narradores y de focalizaciones en un mismo cuento, el simbolismo a veces denso y hermético, la huida de un realismo pobre en la forma, el sentido de la ironía y del humor ácido y no pocas veces grotesco, la preocupación, en fin, por dar cabida a temas más amplios que tienen que ver con una visión compleja y problemática del mundo” (Quiñones, 2006: 10-11).

⁵ Para un estudio global y exhaustivo de la obra narrativa de estos consagrados autores, véase, por lo menos, Peñuelas (1971) y Soldevila Durante (1973).

despliega su potencial destructivo, debido a que lo anómalo es un rescate de la intuición sobre la razón, como cauce alternativo de acercamiento a la verdad.

NOS HAN BORRADO DEL MAPA: MAX AUB

Los textos de Max Aub están plagados de seres “borrados del mapa”⁶. Silvia Monti detalla el submundo secundario del cual el autor se sirve para demostrar que es posible salvar la memoria en el tiempo y en el espacio por medio de la literatura hecha por los componentes que el régimen califica de espurios, oblicuos con respecto a la transcripción oficial de la historia:

Es difícil pensar en un escritor español que cuente entre sus personajes de ficción a tantos extranjeros, expatriados, apátridas, desterrados, trasterrados [sic], refugiados, gente que de una forma u otra ha tenido que cruzar fronteras, a menudo sin poder volver nunca atrás. (Monti, 2013: 53)

“El remate” (1962) integra el esfuerzo activo por recordar con la necesidad de ser recordados. La relación entre las viejas generaciones y la joven fundamenta los discursos de dos amigos, ambos republicanos exiliados, que veinticinco años después del comienzo del exilio se vuelven a encontrar en el sur de Francia. El periplo de sus vidas los lleva a la conclusión de que

Perdimos. No lo admití hasta que regresé. Creía que, a pesar de todo, quedaba vivo nuestro recuerdo, nuestro rastro; que la gente no hablaba, no escribía acerca de nosotros porque no podía, porque se lo prohibían, por miedo. Tal vez fue cierto los primeros tiempos, pero después, en seguida, sencillamente, fuimos borrados del mapa. Un auténtico remate. Nadie sabe quiénes fuimos, menos todavía lo que somos. (Aub, 1995: 471)

Ser “borrados del mapa” es un acto de *damnatio memoriae* que deja al margen a los exiliados incluso de las historias literarias. “¿Crees que hicimos la guerra para que aparecieras en las historias de la literatura?” (Aub, 1995: 470) pregunta con cinismo y resignación un protagonista al otro. La salvación propuesta por Aub se encuentra en el acto de escribir, que “constituye un ejemplo práctico de salida posible del laberinto” (Aznar Soler, 2002: 132). Por consiguiente, el drama de la “inanidad del testimonio literario” (Larraz; Sánchez Zapatero, 2016: 20) se exorciza por medio de la misma

⁶ Es un sintagma recurrente en el cuento “El remate”. El relato fue publicado el 19 de agosto de 1962 en un número especial de la revista monoautorial *Sala de Espera* en la cual Aub hizo constar la voluntad de conmemorar los veinticinco años del asesinato de Federico García Lorca, en coherencia con la operación de rescate de la memoria histórica de las víctimas del yugo franquista. En efecto, el texto aubiano es una réplica a una nota necrológica –intercalada en el cuerpo del texto– que conmemora el décimo aniversario de la muerte del general nacionalista Gonzalo Queipo de Llano. Luego, lo incorporó a las *Historias de mala muerte* (1965: 7-46, México: Joaquín Mortiz), a los *Últimos cuentos de la guerra en España* (1969: 313-344, Caracas: Monte Ávila Editores) y fue recogido en la antología *Enero sin nombre* (pp. 461-492). La misma expresión aparece en el cuento “Entierro de un gran editor” (Aub, 1997: 459) y es utilizada por Conte al apuntar que “el resto de los novelistas y narradores que partieron al destierro en 1939 parecieron absolutamente borrados del mapa literario español” (Conte, 1970: 11).

escritura. “Acabado paradigma de la literatura aubiana” (Pérez Bowie, 1998: 172), el cuento se coloca en la encrucijada entre el afán documental y el universo de la ficción, que la versatilidad del autor nunca concibe como compartimentos estancos, sino como facetas que se compensan. Esta permeable frontera –en palabras de Orazi y Greco– “responde entonces a la urgencia de colocar la obra de sus connacionales, condenados por su patria a la desmemoria, en el panorama mexicano” (Orazi; Greco, 2019: 380), apostando por la recuperación de aquel espacio del que habían sido brutalmente borrados.

El compromiso de Aub con los acontecimientos históricos sale a flote en “El sobresaliente” (1955)⁷, donde el desplazamiento de los protagonistas roza al lector gracias a un nutrido repertorio de dispositivos metatextuales que arma un relato fragmentado y multiperspectivista “para insistir en la idea de que es difícil conocer y desentrañar la realidad, Aub plantea “El sobresaliente” como una continua superposición de voces narrativas imposibles de identificar para el lector, que termina por no enterarse ni de la identidad ni de los personajes ni de los narradores que aparecen” (Sánchez Zapatero, 2009: 582). Los exiliados, dominados por el sentido de futilidad, viven al compás de una pregunta que encarna una escisión violenta entre lugares que han acabado por desconocerlos:

¿A quién le interesamos hoy? Ni a los de fuera ni a los de dentro [...]. Lo que más duele es la sensación de inutilidad. Haber echado su vida por la borda para nada. Esa sensación de que en ningún momento has hecho lo que hubieras querido hacer. (Aub, 1995: 383)

La vuelta a Madrid, en la clandestinidad de la España franquista, es cifrada con desasosiego y desilusión por uno de los protagonistas del cuento: “Lo malo no es ir [...] sino volver” (Aub, 1995: 382), que refleja las lapidarias palabras del autor del 23 de agosto de 1969, al llegar a Barcelona después de treinta años de exilio: “He venido, pero no he vuelto”⁸, certificando las confluencias entre pasado, presente y actividad literaria:

Extraña sensación de pisar por primera vez la tierra que uno ha inventado o, mejor dicho: rehecho en el papel. No es la carretera de *Enero sin nombre* sino otra, paralela. Pero puede ser la de *El limpiabotas del Padre Eterno*. Existe. No la inventé. O sí, la inventé con solo levantar la cabeza. Antes no era así. Es la primera vez que voy y vengo por aquí. ¿Antes? Era otra vida. (Aub, 2015: 31)

Indagar en la marginalidad, en sus coordenadas espaciales y en las vertientes metafóricas es la médula del cuento “La ingratitud” (1955) que, con un toque de lirismo escueto y depurado, se centra en una vieja que vive en una casilla, situada simbólicamente al borde de la carretera. Pasado algún tiempo sin noticias de la hija, la vieja, con la esperanza de verla llegar a los lejos, se detiene al borde del camino y queda convertida en un árbol:

⁷ Recogido en *Cuentos ciertos* (1955) y en *Enero sin nombre* (1995).

⁸ Véase al respecto la introducción a Aub (2015: 7), de Manuel Aznar Soler, en la cual esta cita resulta sacada de José Martí Gómez-José María Huertas Clavería, “Max Aub: retorno a la tierra”, *El Correo catalán*, Barcelona, 11 de septiembre de 1969, p. 18.

Se quedaba horas y horas sentada a la orilla del camino esperando que apareciese alguien que le trajera noticias de su hija y de su nieto, pero no veía nadie y la vieja se iba secando [...]. Seca, sin moverse, se convirtió en un árbol; no era un árbol hermoso: la corteza arrugada, pocas hojas y estas llenas de polvo; parecía una vieja ladeada en el borde del camino. (Aub, 1955 130-131)

Son varios los elementos léxicos que remiten al campo semántico de la exclusión: la escritura polisémica de Aub los sondea desde perspectivas biográficas (la vejez), topológicas (la casa al borde de la carretera) y, en última instancia, vegetales: la comunión universal entre el ser humano abandonado y la naturaleza. Frente a la ingratitud de la pareja y a la bondad de la vieja, deshumanización y humanización se colocan en los polos opuestos con respecto al horizonte de expectativas del lector, desafiando la dicotomía naturaleza-cultura y potenciando, con esta subversión, la efectividad del mensaje.

Cosmogonía situada en épocas ancestrales y deudora de temas mexicanos, “La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro” (1951)⁹ cuestiona las migraciones forzosas y, por consiguiente, a través de un refinado mecanismo de analogías y metáforas, el exilio republicano. Como explica Maura Rossi (2018: 143-144), algunos peces de un emperador chino llegan al otro lado del océano, donde inventan un idioma propio cuya primera, autóctona y relevante palabra es “lugar”.

La palabra tiene entonces un poder plástico para moldear un mundo nuevo y, por consiguiente, en ocuparlo. El hecho de que sea “lugar” el término que encabeza el arraigo en el ambiente ajeno provoca el colapso entre *logos* y *topos*, dado que la palabra, el *logos*, coincide con el *topos*, el lugar¹⁰. La colisión, lejos de ser inhibitoria, es el acicate para una palingenesia, dado que los que fueron expulsados de su tierra pueden establecerse en un contexto sin quedarse en los márgenes del mismo:

Llegaron a un país encantador, lleno de lagos, y decidieron, ya perdida la esperanza de arribar nunca a China, quedarse para siempre allí, porque las mujeres protestaban de tanto y tanto andar. Llevaban ya muchos peces, que ellos consideraban sagrados por ser, como ellos, descendientes del gran imperio del cielo. Los echaron a los lagos y en recuerdo de sus emperadores los llamaron Kan que también quería decir en su nueva lengua: lugar. (Aub, 1964: 136)

EN UNA FRONTERA SIN ADUANAS: RAMÓN J. SENDER

El desajuste de los cánones está también en la base de la construcción del imaginario senderiano, “como método para rehuir el realismo de las apariencias y propiciar una visión intersticial que abra horizontes sobre los misterios del mundo”, según el fundamental estudio que Jean-Pierre Ressot dedica al autor (Ressot, 2003: 39). La deformación de la norma por atrofia o hipertrofia proporciona al lector un abanico de figuras cargadas de significaciones simbólicas. De ahí que lo que crea el efecto de

⁹ Publicado en la penúltima entrega de *Sala de Espera* (1951, número 29) y recogido luego en *Ciertos cuentos* (1955) y se reedita sin variantes en *El zopilote y otros cuentos mexicanos* (1964).

¹⁰ Para un acertado análisis de las nociones de *topos* y *logos*, remito a Aínsa Amigúez (2006: 26): “construir y habitar concretan el lugar, el *topos*; al describirlo se lo trasciende en *logos*”.

marginalidad no es un elemento monstruoso *stricto sensu*, sino la mirada del narrador sobre él.

A doña Ana de Éboli se refiere el título del cuento “La princesa bisoja” (1967)¹¹, cuya protagonista homónima es bizca y este rasgo es el que la define de forma totalizadora e icónica:

Las mujeres la llamaban *la princesa tuerta*. Pero esto último no era verdad, como ella misma reveló aquella noche con el testimonio de sí misma. No era tuerta sino bizca o bisoja y este detalle de su persona fue de una importancia enorme en el destino de doña Ana de la Cerda y Mendoza, duquesa de Pastrana y princesa de Éboli. (Sender, 1979: 111)

La princesa misma percibe esta patología como una “singularidad atroz” que la hace un “animal imperfecto” (Sender, 1979: 118). En consecuencia, la irrupción de doña Ana en el convento de Pastrana, del que santa Teresa es la madre superiora, es el improbable y fructuoso encuentro de la virtud con el vicio, de la santa por antonomasia con el demonio: una situación incongruente al borde del colapso que pone de manifiesto el sistema axiológico de Sender, o sea que el Bien y el Mal, santa Teresa y la princesa de Éboli, ya podrían ser las dos caras de un mismo misterio que deshace todo maniqueísmo.

También “Mexicayotl” (1940)¹² sella la ineficacia de las antinomias, que Sender reemplaza con la inversión de los parámetros y de los valores atribuidos a la una y a la otra orilla, la española y la mexicana. La inmersión en el patrimonio folklórico azteca y tolteca ha de ser analizada dentro de una “inquieta dialéctica entre opciones opuestas y complementarias” (Bizzarri, 2011: 1017) que, en esta etapa de tránsito entre dos mundos, articulan la terca reivindicación de un lugar –el lugar– para el ser humano, como postulaba el título de su célebre novela *El lugar de un hombre*¹³. En “Ecatl o el lago”, el destino *sacer*, sagrado y etimológicamente separado, de lo diverso aflora. El chivo expiatorio coincide con el *homo sacer*, de acuerdo con los esquemas epistemológicos de Girard¹⁴ y Agamben (1995): es un ser humano alejado de la vida común, que; al mismo tiempo, garantiza la preservación de la misma. Ecatl recibe la orden de irse a vivir al lago, consagrándose así a un recorrido distanciador. El texto se demora en las dificultades del errar y del desarraigo:

¹¹ Esta narración breve, junto con “La puerta grande” y “En la misa de Fray Hernando del Castillo”, compone las *Tres novelas teresianas*, un friso casi barroco cuyo enfoque es la vida de Santa Teresa de Ávila. El conjunto fue publicado en 1967 por Destino.

¹² La recopilación de diez narraciones breves fue publicada en México en 1940. El título, que –como explicita el mismo Sender– significa “canción de México” en lengua náhuatl, alude a la esencia de los núcleos narrativos, deudores de sustrato indígena del Nuevo Mundo encontrado en el exilio.

¹³ El título de la obra –*El lugar del hombre* en 1939– fue convertido en la reedición de 1958 en *El lugar de un hombre*.

¹⁴ Me refiero a los ensayos *La violence et el sacré* (1972) y *Le bouc émissaire* (1982). Donatella Pini (1994) aplica estos conceptos al análisis de *El lugar de un hombre*.

El camino se hacía difícil y tenía a veces la impresión de que todo lo que veía a su alrededor era triste y desolado desde que renunció a someter a los pueblos y caminar en andas. (Sender, 1940: 190)

“La grandeza del hombre conscientemente abyecto” (Sender, 1981: 320) –la cita procede de otra novela de Sender, *El verdugo afable* (1952), donde el texto que se analizará a continuación fue refundido cuatro años después de su primera publicación– bien se ajusta a la protagonista de “El vado” (1948)¹⁵, Lucía. La narración cuenta la historia del deterioro síquico de esta campesina, a causa del remordimiento por haber denunciado a su cuñado, a quien amaba, y que fue asesinado por la guardia civil. El obsesivo sentimiento de culpa por delatar al hombre aparta a la mujer de la comunidad y es encarnado por una naturaleza desolada, en el marco rural de la posguerra española. Justo en el vado se levanta el fantasma del hombre asesinado:

Estaba de espaldas a las huertas y al pueblo. Era ya más de media mañana. No podía tolerar el tener a sus espaldas la colina lejana donde se alzaba el cementerio. Cuanto más pensaba en aquello más difícil se le hacía. Se levantó y alzando la canasta la apoyó en su cadera izquierda. Luego buscó el vado y pasó a pie seco por las losas que emergían a cortos espacios. Ya en la orilla opuesta veía el pueblo y el cementerio. Y trataba de retener el rumor de las aguas que al pasar por el vado le hablaban diciendo palabras que no conseguía descifrar. (Sender, 1948: 11)

El vado es una marca de exclusión que se hace patente en la falta de comunicación incluso con los elementos de la naturaleza, es decir las palabras que el agua le murmura. Tal como subraya Donatella Pini (2013: 395), el vado es una frontera entre personajes, entre un personaje –la protagonista– y la dimensión coral, entre las palabras y las reticencias del relato.

Sender aborda el tema de la frontera y lo resume incluso en el mismo título de sus *Relatos fronterizos* (1970)¹⁶, “antología de miradas”, según una acertada expresión de Federica Cappelli (2015: 10) y límite excluyente de clara matriz biográfica (Pini, 2014: 8). En particular, “Aquel día en el paso” es una reflexión sobre el papel que la frontera desempeña: “¿Qué es lo que la frontera promete? En primer lugar la posibilidad de una vida racional” (Sender, 1972: 267). El narrador encuentra un correlato objetivo en “dos viejos españoles de perfil reseco y sombrío, que estarían mejor en la plaza de Salamanca

¹⁵ Sobre *El vado* véase Mainer (1989) y Salguero Rodríguez (1994). Ambos señalan el carácter de *El verdugo afable* como cajón de sastre para refundir materiales narrativos anteriores. La refundición de *El vado* en el capítulo 17 o 18 (según las ediciones) de *El verdugo afable* “no se hace a la ligera sino que es meditada y encajada, tanto en sus mínimos detalles como en el significado total” (Salguero Rodríguez, 1994: 274). Sender escribió “El vado” en 1948 en Nueva York y lo publicó en Toulouse en el mismo año, en la revista *La novela española*. A la edición francesa seguirá, solo en 2001, una edición trilingüe en castellano, aragonés y catalán, con ocasión del centenario del nacimiento del escritor, al cuidado de José Domingo Dueñas Llorente (Diputación Provincial de Zaragoza). En 2010, *El vado* fue publicado junto con *Réquiem por un campesino español* (Nueva York, Las Américas, 1960), texto con el cual guarda notables semejanzas (por ejemplo, la técnica del retroceso mediante el recuerdo), en la editorial francesa Attila, en traducción de Jean-Pierre Ressot.

¹⁶ La primera edición de esta recopilación de cuentos está fechada en 1970 y sale en México, Editores Mexicano Unidos. En 1972, la reeditará en España por Destino.

que en Texas” (Sender, 1972: 272). Las víctimas de esta historia transitan por espacios donde, por un lado, la geometría convencional cede y, por otro, se establecen constantemente unas líneas de fuga que garantizan la supervivencia a criaturas anómalas, vinculadas a un espacio marginal:

Yo pensaba que aquellos viejos de camisa limpia y mandíbula afeitada no eran españoles ni yanquis ni mexicanos. Y estaban en la placita como estuvieron en 1897 tal vez, es decir, a la merced de la brisa que sopla, sin raíces en ninguna parte [...]. La patria que yo les atribuyo es una patria ideal y cultural y la idea tiene poca fuerza de determinación y de polarización para ellos, al lado de la geografía. Ellos nacieron en este otro lado del mar, que ya no es España. (Sender, 1972: 273-274)

De esta manera, el estado de excepción plantea un lugar de excepción, puesto que “la comprensión del problema dello spazio di eccezione presuppone una corretta determinazione della sua localizzazione (o illocalizzazione). [...] il conflitto sullo stato di eccezione si presenta essenzialmente come una disputa sul *locus* che gli compete” (Agamben, 2003: 34).

EL LUGAR DEL NARRADOR

Estos ejemplos dan cuenta de personajes que hacen explotar los límites convencionales y obligan a pensar en lo irrepresentable, lo cual forja una poética de la inefabilidad, porque las palabras no pueden abordar la herida del exilio y es quizá sobre esa imposibilidad sobre la que los autores escriben. Esto implica una construcción precaria de los narradores, destituidos como instancias de inteligibilidad del mundo. En efecto, el narrador es a menudo translúcido y, al mismo tiempo, punto de irradiación de un espectro de reflexiones sobre la humanidad abigarrada y residual que lo rodea. Al colocarse en una posición híbrida, el narrador ocupa un lugar liminal, que le permite sin embargo una visión privilegiada, puesto que palpita a la vez dentro y fuera del mundo que lo acoge y lo rechaza, en un umbral metatextual donde la búsqueda de distancia y objetividad se diluye en una mirada melancólica y solitaria.

A este propósito, resultan asombrosos los puntos de solapamiento entre los universos diegéticos de “El remate” (1962) de Aub y “Despedida en Bourg Madame” (1970)¹⁷ de Sender, a partir de la instancia del narrador, que en ambos casos actúa como *trait d’union* entre la evocación de experiencias directas de los autores y una historia intercalada que guarda evidentes paralelismos con la otra. Los dos narradores son trasuntos de quien escribe y compaginan un doble plano temporal. Si en “El remate” “antes de contar el fin de mi inolvidable amigo Remigio Morales Ortega será bueno que diga dos palabras acerca de mí” (Aub, 1995: 461), “Despedida en Bourg Madame” se sitúa en el paso de la frontera francesa de dos campesinos migrantes en los años sesenta, intersección transitada por el mismo escritor, camino del exilio: “yo también salí de España algunos años antes por aquel mismo lugar de frontera” (Sender, 2006: 186). Este “tratamiento de permanente juego de implicación-distanciamiento que el sujeto

¹⁷ El cuento pertenece a *Relatos fronterizos*. Para un análisis detenido del relato, véase Cappelli (2008 y 2015).

narrador mantiene con la realidad descrita” (Pérez Bowie, 1998: 170) permite entretejer conexiones reticulares con la materia narrada y prevenir el riesgo de que el pasado quede a merced del olvido.

El mismo, dramático, desenlace se observa tanto en Remigio como en la historia del primo de Pedro, el campesino castellano. Los dos experimentan el trauma de un regreso imposible: en efecto, al volver a España se suicidan, ajenos al mundo en que viven. El deslinde entre la vida y la muerte es la imagen que cierra los relatos: “esa frontera sin aduanas sin policías [...] que todos cruzaremos un día” (Sender, 2006: 211) bien se ajusta a la declaración del narrador aubiano de que “escribir es morir un poco” (Aub, 1995: 491). Por eso, ambas peripecias se desgranán en la frontera, a las puertas de esa España en la que los protagonistas ya no tienen lugar.

CONCLUSIÓN

En los cuentos de Aub y de Sender la frontera que separa lo normal de lo abyecto¹⁸ deja de ser una línea y se convierte en una zona, un espacio de resistencia, un *locus sacer* de la alteridad y un sistema sémico apto para la negociación identitaria. Sobre la inconveniencia de definir las fronteras como una línea divisoria¹⁹ se pronuncia el cuervo Jacobo, que en el “Manuscrito cuervo”²⁰ aubiano analiza con perplejidad y asombro las costumbres humanas en el campo de concentración francés de Vernet d’Ariège²¹.

Sépanse que *frontera* es algo muy importante, que no existe y que sin embargo los hombres defienden a pluma y a pico como si fuese real. Estos seres [los hombres] se pasan la vida matándose unos a los otros o reuniéndose alrededor de una mesa, sin lograr entenderse, como es natural, para rectificar esas líneas inexistentes. (Aub, 1995: 208)

Ir hacia los márgenes, vivir lo liminal, instalarse en los confines (Aínsa Amíguez, 2006: 228) otorga una mirada amarga pero privilegiada. La transgresión fecunda de los códigos subyace así a la postulación de toda ubicación incierta y entronca con el esfuerzo para que este *locus sacer* recobre significado y los hombres marginales que lo habitan vuelvan a sentarse, junto con el Sabino senderiano de *El lugar de un hombre*, en su silla rota.

¹⁸ El concepto de abyecto es aquí entendido en clave etimológica como lo que es echado y alejado a los márgenes, lectura que se aplica a los derroteros del exilio.

¹⁹ La noción aubiana de frontera como espacio a la vez rígido y poroso es abordada por Mahdavi (2014: 105): “la frontera está tratada, paradójicamente, como espacio que limita y libera”.

²⁰ “Manuscrito cuervo” apareció por primera vez en 1950 en la revista *Sala de Espera* (números 24 a 27, septiembre – diciembre de 1950) y algunos años después, tras una profunda revisión, fue recogido en *Cuentos ciertos* (1955) y en *Enero sin nombre* (1995).

²¹ Donde Aub estuvo recluido en dos ocasiones (entre mayo y noviembre de 1940 y entre septiembre y noviembre de 1941) “junto con centenares de *indésirables* europeos” (Maggi, 2016: 10).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1995): *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*, Torino: Einaudi.
- AGAMBEN, Giorgio (2003): *Stato di eccezione*, Torino: Bollati Boringhieri.
- AÍNSA AMÍGUEZ, Fernando (2006): *Del Topos al Logos. Propuestas de geopoética*, Madrid: Iberoamericana.
- AUB, Max (1955): *Ciertos cuentos*, Segorbe: Biblioteca Max Aub.
- AUB, Max (1964): *El zopilote y otros cuentos mexicanos*, Barcelona: Edhasa.
- AUB, Max (1995): *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*, Barcelona: Alba.
- AUB, Max (2015): *La gallina ciega. Diario español*, Madrid: Visor Libros.
- AZNAR SOLER, Manuel (2002): “Historia y memoria en ‘El remate’ de Max Aub”, en Balibrea, Mari Paz (ed.): *Encuentros en la diáspora. Ensayos en honor de Carlos Blanco Aguinaga*, San Cugat del Vallès: Associació d’Idees/GEXEL, pp. 111-133.
- BIZZARRI, Gabriele (2011): “El mito y sus trampas: la fuga imposible en *Mexicayotl* de Sender”, en Aznar Soler, Manuel; López García, José Ramón (eds.): *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Renacimiento, pp. 1017-1026.
- CAPPELLI, Federica (ed.) (2008): *Una farfalla sull’orlo dell’abisso. Racconti dall’esilio repubblicano spagnolo*, Pisa: ETS.
- CAPPELLI, Federica (2015): “Frontiere dell’esilio in Sender”, *Orillas*, 4, pp. 1-12.
- CONTE, Rafael (ed.) (1970): *Narraciones de la España desterrada*, Barcelona: Edhasa.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto; GONZÁLEZ, José Ramón (2002): *El cuento español en el siglo XX*, Madrid: Alianza.
- GIRARD, René (1972): *La violence et le sacré*, Paris: Grasset.
- GIRARD, René (1982): *Le bouc émissaire*, Paris: Grasset.
- GUILLÉN, Claudio (2007): *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona: Tusquets.
- LARRAZ, Fernando; SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.) (2016): *Los restos del naufragio. Relatos del exilio republicano español*, Madrid: Salto de página.
- MAGGI, Eugenio (2016): “Los retos traductivos de Max Aub. Fraseología y humor de *Manuscrito cuervo*”, *Rassegna iberistica*, XXXIX, 105, pp. 9-27.
- MAHDAVI, Behjat (2014): “El concepto de frontera en las obras de Max Aub”, *El Correo de Euclides. Anuario Científico de la Fundación Max Aub*, 9, pp. 102-106.
- MAINER, José-Carlos (1989): “Noticia de una novela desconocida de Ramón J. Sender: ‘El vado’ (1948)”, en Mainer, José-Carlos (ed.): *Letras aragonesas (siglos XIX y XX)*, Zaragoza: Oroel, pp. 193-208.
- MONTI, Silvia (2013): “Cruzando fronteras: los cuentos mexicanos de Max Aub”, *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, pp. 52-59.
- O’CONNOR, Frank (1963): *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*, Cleveland/Nueva York: The Worldpublishing Company.
- ORAZI, Veronica; GRECO, Barbara (2019): “Creación y exilio: México en la obra de Pere Calders y Max Aub”, *Ehumanista*, 15, pp. 362-395.
- PEÑUELAS, Marcelino C. (1971): *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid: Gredos.

- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1998): “La memoria como supervivencia (Una lectura de “El remate)””, *Turia. Revista cultural*, 43-44, pp. 169-181.
- PINI, Donatella (1994): *Ramón José Sender tra la guerra e l'esilio*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- PINI, Donatella (2013): “Il guado, simbolo inquietante in un racconto di Sender”, en Cassol, Alessandro; Crivellari, Daniele; Gherardi, Flavia; Taravacci, Pietro (eds.): *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità. Congresso AISPI 27-30 ottobre 2010*, vol. 1, Trento: Università degli Studi di Trento, pp. 391-399.
- PINI, Donatella; VALLS, Fernando (2018): “Introducción” al número monográfico *Sponde spaziali e temporali del racconto della guerra civile spagnola*, *Orillas*, 7, pp. 1-4.
- PUJANTE SEGURA, Carmen María (2019): *La novela corta contemporánea (desde mediados del siglo XX hasta hoy a través de Ayala, Vila-Matas y Barba)*, Madrid: Visor Libros.
- QUIÑONES, Javier (ed.) (2006): *Sólo una larga espera. Cuentos del exilio republicano español*, Palencia: Menoscuarto.
- RESSOT, Jean-Pierre (2003): *Apología de lo monstruoso. Una lectura de la obra de Ramón J. Sender*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- ROSSI, Maura (2018): “Casi unos cuentos. Ecos entrópicos de la guerra civil española en *Sala de espera* de Max Aub”, *Orillas*, 7, pp. 115-147.
- SALGUERO RODRÍGUEZ, José María (1994): “Más reelaboraciones en *El verdugo afable* y el libro olvidado de Ramón J. Sender: *El vado*”, *Boletín senderiano*, 4, pp. 261-275.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2009): *El compromiso de la memoria: un análisis comparatista. Max Aub en el contexto europeo del exilio y de los campos de concentración*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- SENDER, Ramón J. (1940): *Mexicayotl*, México: Ediciones Quetzal.
- SENDER, Ramón J. (1948): *El vado*, Toulouse: La Novela Española
- SENDER, Ramón J. (1972): *Relatos fronterizos*, Barcelona: Destino.
- SENDER, Ramón J. (1979): *Tres novelas teresianas*, Barcelona: Destino.
- SENDER, Ramón J. (1981): *El verdugo afable*, Barcelona: Destino.
- SENDER, Ramón J. (2001): *El vado*, prólogo de José Domingo Dueñas Llorente, Zaragoza: Diputación de Zaragoza.
- SENDER, Ramón J. (2006): “Despedida en Bourg Madame”, en Javier Quiñones (ed.): *Sólo una larga espera. Cuentos del exilio republicano español*, Palencia: Menoscuarto.
- SENDER, Ramón J. (2010): *Réquiem por un paysan espagnol & Le gué*, Paris: Attila.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1973): *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid: Gredos.

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
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 Castellón; 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/Expres*, 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 multivocada. 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 Vived 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 pultulante 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 amoro-

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 anunciábamos 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 traspasar 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 magnámico 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 descontento. Sender sabía de sobra que la propaganda suele caer demasiado fácilmente en la intencionalidad de ex-traviar, 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, siquiera 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 caballescra, 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-

carasol

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

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 tras-punte 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 sindicaciones 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 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

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 conocimiento desciende 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 carriñones-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: Senderes, 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

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 doblez, quiero decir que su papel es doble

LXVIII

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, pocimas 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 molesto, 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 invariabilmente. 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 novelín, 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 amenidad 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.
- VIVIED MAIRAL, JESÚS, «Ramón J. Sender. Primeros

escritos (1916-1924)», edición introducción y notas de la antología.

VIVIED MAIRAL, JESÚS, «Tres calas en la biografía de Sender» en *Actas del I Congreso Sender*, Huesca, 1997, pp. 121-140.