

Dispensa

Letteratura e cultura spagnola I/M 2025-26

Prof. Andrea Bresadola

2 J. Gracia	Estado y cultura (Anagrama, 2006): <i>Estratti</i>
11 P. García Martín	<i>El Quijote</i> en el nuevo orden del franquismo
42 J. Muñoz Soro	Intelectuales y franquismo: un debate abierto
52 L. Montejo Gurruchaga	La narrativa de Armando López Salinas: realismo crítico contra censura
78 P. Meseguer	La traducción como arma propagandística: censura de Orwell, Abellio y Koestler en la España franquista
94 F. Rojas Claros	Poder, disidencia editorial y cambio cultural en España durante los años 60
116 G. Champeau	Imaginarios y poéticas del conflicto en la narrativa de la “Generación del 50”
139 F. Larraz- D. Santos	La literatura bajo el franquismo: anomalías de un sistema
149 A. Bresadola	El exilio literario de <i>Al regreso del Boiras</i> de Antonio Ferres: compromiso, censura y reescritura
170 F. Carrasquer	Introducción (R. J. Sender, <i>Réquiem por un campesino español</i> , Destino, 1998)

Jordi Gracia

Estado y cultura

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



EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

48. C. París, *Física y filosofía. El problema de la relación entre ciencia física y filosofía de la naturaleza*, Madrid, CSIC, 1952, p. 17.
49. «Colaboración», *Theoría*, 3-4 (octubre, 1952 y marzo, 1953), p. 111.
50. Manuel L. Abellán [1979: 45 ss.], Justino Sinova [1989: 65 ss.] y el Apéndice I, «El funcionamiento de una consigna», en J. Terrón [1981: 259-266].
51. Anónimo, «Theoría» de la lealtad, *Noticia*, 3 (3-II-1956), p.s.n. Véase el Acta-declaración de Alfonso Sastre en las diligencias políticas de febrero de 1956: «Se habló, igualmente, de un artículo en la hoja *Noticia* en la que se atacaba a Sánchez-Mazas y de la necesidad de replicar a los ataques»; R. Mesa, ed. [1982: 201]. Otra alusión de interés a *Noticia*, en relación con los hechos de finales de 1955 y 1956, en p. 71.
52. *Revista*, 67 (23/29-VII-1953), y véase también el número 64 (2/8-VI-1953).
53. Para 1961, la publicidad de Ariel promete «Las ideas de Kennedy a través de sus consejeros», con títulos ya en la calle como *La sociedad opulenta* o *Capitalismo americano*.
54. J. Vicens Vives, «Notas sobre el desarrollo de la historiografía de la Edad Moderna en Barcelona» [1948]. El trabajo no aparece recogido en los dos gruesos volúmenes de *Obra dispersa* [1967]. Sobre su primera y más ingrata etapa de colaborador con seudónimo en *Destino* y autor de *España. Geopolítica del Estado y del Imperio* (Barcelona, Yunque, Manuales de Formación, 1, 1940) trata Josep M. Muñoz Lloret [1996], y para ese mismo entorno debe verse el libro de Marín Gelabert [2005].
55. Jaime Vicens Vives, «Los estudios históricos españoles en 1952-1954», texto introductorio a *Índice Histórico Español. Bibliografía histórica de España e Hispanoamérica*, Barcelona, Teide, 1955, vol. I, 1953-1954, p. IX, incluido en [1967, II].
56. *Ibid.*, p. VI. Para el CSIC, G. Pasamar en [Carreras y Ruiz Carnicer 1991] y P. González Blasco y J. Jiménez Blanco en J. M. López Piñero [1979: 126-162].
57. Marichal [1974: 32-33 y 44 ss.] y J. M. Colomer [1985: 85-93].
58. J. Vicens Vives, «Los estudios históricos españoles en 1952-1954», art. cit., p. VIII.

VI. UNA ESTÉTICA DE RESISTENCIA

1. Circuitos sociales de una cultura crítica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ÍNSULA: ENTRE DOS AGUAS Y UNA TRAYECTORIA INEQUÍVOCA

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

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

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

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

El Quijote en el nuevo orden del franquismo

Pedro García Martín
(Universidad Autónoma de Madrid)



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

1. Las armas y las letras durante el franquismo

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

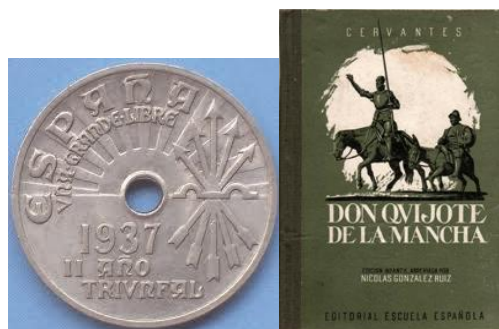
De manera que don Pío regresó temporalmente a la zona nacional a riesgo de sufrir como sufrió una acogida displicente. Una vez en el paraninfo de la Universidad de Salamanca, adonde fueron concurriendo los miembros elegidos para ingresar o reingresar en aquéllas, se sometió al genial novelista y a sus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

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

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

Responderá el Académico: “Sí, juro”.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

2. El mito de la Cruzada

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



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



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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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



Cartel del bando nacional (1937) (Anónimo)

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

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

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

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

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

La lucha de Alemania contra Moscú se ha convertido en una cruzada europea contra el bolchevismo. Con su capacidad de atracción, que sobrepasa todas las expectativas, cabe reconocer que se trata de una causa europea, de todo el continente: amigos, neutrales e incluso de los pueblos que todavía hace poco tiempo han cruzado la espada con Alemania”⁷.



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

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



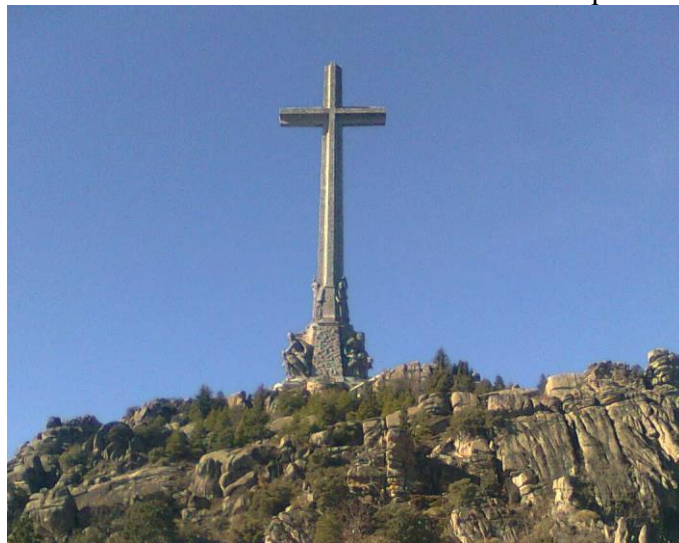
Escudo de la División Azul, portada de ABC de 1941 y emblema militar incluyendo a Don Quijote

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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





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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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



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



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

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



El regreso de la Cruzada de Carl Friedrich Lessing

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



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

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

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

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

3. *El Quijote en la escuela*

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

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

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

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

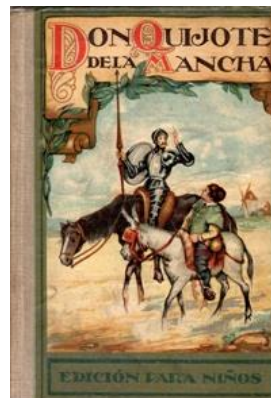
Por esos años, la prestigiosa editorial infantil de Saturnino Calleja, al punto de haber acuñado la expresión “los cuentos de Calleja” como sinónimo de fantasía y aventuras, publicó la edición microscópica del llamado *Quijote rosa*, merced al color del papel empleado. El éxito de ventas les llevará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

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

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

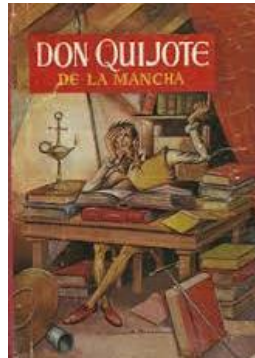
Más tarde, en 1920, un Real Decreto de 6 de marzo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes ordenó la obligatoriedad de la lectura del *Quijote* en las escuelas primarias, al tiempo que dio instrucciones para su lectura diaria durante el primer cuarto de hora de clase, después de la cual el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

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

*Don Quijote de la Mancha*. Dalmau Editores, 1931

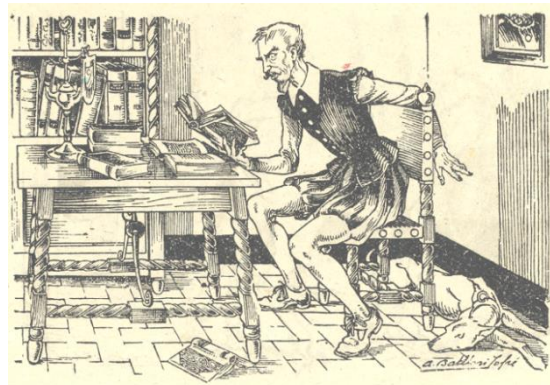
A partir de aquí y hasta los años 50 se multiplicaron las ediciones de *Quijotes*, entre las que destacaron las casas editoriales Hernando, Sopena, Hijos de Santiago Rodríguez, Edelvives y Salvatella, cuyas ilustraciones realizadas por A. Batllori Jofré eran de la misma naturaleza amena que las realizadas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





El Quijote. Madrid, Hernando, 1928.

El Quijote. Compañía Bibliográfica Española, 1959.



Estampas del Quijote. Barcelona: Salvatella, 1950

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

4. Las memorias históricas y los secuestros de Clío.

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

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

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

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

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



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

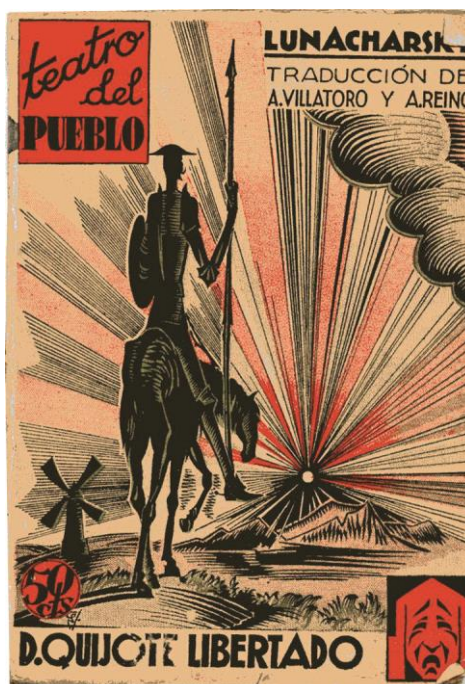
La memoria republicana fue un tanto inorgánica y corta de tiempo. Mezcló elementos liberales del siglo pasado (himno de Riego, vítores a Nicolás Salmerón, etc.) y se limitó a criticar la monarquía de Alfonso XIII y la dictadura de Primo de Rivera. La misma rapidez con la que cambiaron los nombres de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



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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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



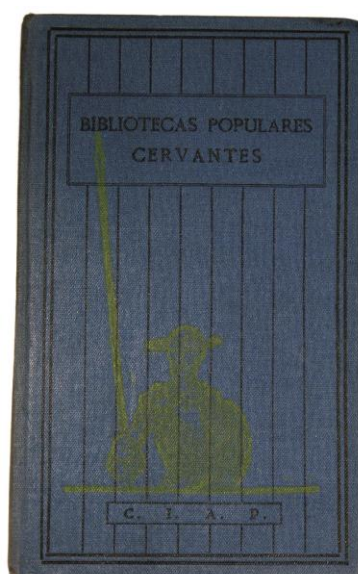
Homenaje de los “países hermanos” de América a Cervantes y al Quijote
Con motivo de la Fiesta de la Hispanidad. (Colección PGM)

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

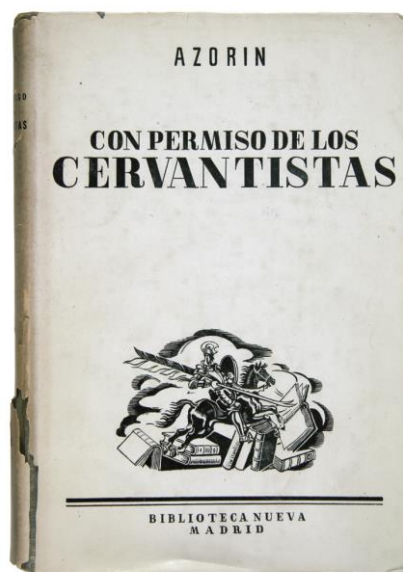
Por tanto, es necesaria una historia crítica que deconstruya las sucesivas memorias históricas de España. Los derechos históricos y los mitos fundacionales. La defensa a ultranza de los fueros en el nacionalismo vasco y el discurso del victimismo en el catalán. El conflicto ideológico de las dos Españas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

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

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



Bibliotecas Populares Cervantes, 1928
(Colección PGM)



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

5. *El Quijote* en nuestro panorama cultural.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

156

Ordinam de la villa de Madrid
de regular de la villa de Madrid

Miguel de cervantes Saavedra Comisario
 del Rey mio Sr. dego q̄zo venido a esta
 villa a sacar quatro mil @ de Ayte
 Para servirio de su M^{te} como consta por
 los Recados y comision q̄ tiene presentados
 y por q̄ para Podellas Juntar con la brevedad
 q̄ su M^{te} c̄rpidē no lo puede Eger por no
 tener noticia de q̄ uen lastiene y para evitar
 la quexa q̄ se suelen Recreer de sacar
 mas cantidad el poble q̄ al t̄u. Pide q̄ se
 abris xam servidos de Eger un repartim̄to
 de la cantidad q̄ se le p̄da dar el qual se cumpla
 luego q̄ d̄n xara aqui un alguazil oyo
 para q̄ loerbe aforilla y para ir adelante
 a cumplir en otros lugares la cantidad q̄ faltare
 y conste de sacarse los agrarios q̄ comode
 tiene se suelen Recreer. E^{te} fecha a 12 de
 febr̄o 1599

Miguel de cervantes
 Saavedra

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

Obras citadas

- Alfaro Torres, Paloma , y Sandra Sánchez García. “La lectura obligatoria del Quijote en las escuelas. Análisis de las ediciones escolares”. En *Actas del I Congreso Nacional de Reflexión Pedagógica: Don Quijote en el aula*, celebrado los días 6-9 de abril de 2005 en la Escuela Universitaria de Magisterio de Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha. Coordinadores Ángel G. Cano Vela y Juan José Pastor Comín, 2005.
- Álvarez Junco, J. “Memoria e identidades nacionales”. En Justo Beramendi y María Jesús Baz eds. *Identidades y memoria imaginada*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008. 181-200.
- Arrarás, Joaquín, Ciriaco, Pérez Bustamante Ciriaco y Carlos Sáenz de Tejada. *Historia de la Cruzada Española*. Madrid: Ediciones Españolas, 1939-1944. 8 vols.
- Bandelli Rubio, A. M. *El Quijote en la Escuela*. 2004. <http://www.uned.es/manesvirtual/ExpoTema/MontajeQuijote/quijotes01.html>.
- Bandelli Rubio, A. M. “Don Quijote, un gran profesor”. En *Aula de El Mundo*, 7 de febrero, 2005. <http://aula.elmundo.es/aula/noticia.php/2005/02/07/aula1107541111.html>
- Felipe, León. *Nueva antología rota*. México: Finisterre, 1974.
- Fernández de Córdoba y Calleja, Enrique. *Saturnino Calleja y su Editorial. Los Cuentos de Calleja y mucho más*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.
- Fernández Olalde, O. y F. González Moreno. *El Quijote de las luces*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- García Cárcel, Ricardo. *La herencia del pasado. Las memorias históricas de España*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011.
- García Martín, Pedro. José Mª Díez Borque pról. *La peñola y el acero. La idea de Cruzada en la España del Siglo de Oro*. Sevilla: S&C Editores, 2004.
- . Andrés Trapiello pról. *Álbum del Quijote. Iconos cervantinos en el cuarto centenario de su impresión*. Sevilla: S&C Editores, 2004.
- , coord. *El Quijote en la cultura popular. Las imágenes pobres y los cinco sentidos*. Catálogo de la exposición en la Casa de las Conchas de Salamanca, celebrada el 15 de abril al 2 de mayo de 2005. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2005.
- . “Los dos espíritus de noble fin. Armas y letras en la época del Quijote”. En Catálogo de la exposición *Vida, literatura e “imaginario” en la España del Quijote. Armas y letras*, celebrada en Centro Cultural Palacio de la Audiencia de Soria, del 21 de octubre al 22 de noviembre de 2005, y en el Centro Cultural de la Diputación Provincial de Palencia, del 22 de diciembre de 2005 al 30 de enero de 2006. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005. 45-58.
- . “Las hazañas de un cruzado rural”. En Catálogo de la exposición *Don Quijote. Una nueva mirada*, celebrada en el Museo Casa Zavala de Cuenca de junio a agosto de 2005. Cuenca: Gráficas Martín y Mapa, S. L., Empresa Pública “Don Quijote de la Mancha, 2005.
- . Carlos Martínez Shaw, José María Ridao, Soha Abboud-Haggar y Jacobo Israel Garzón pról. *Historia visual de las Cruzadas modernas. De la Jerusalén liberada a la guerra global*. Colección “Papeles del tiempo” nº 18. Madrid: A. Machado Libros, 2010.

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

Intelectuales y franquismo: un debate abierto

Javier Muñoz Soro

Las Jornadas sobre “Intelectuales y franquismo: los nuevos maestros”, organizadas por la UNED y el Centro de Investigaciones Históricas de la Democracia Española (CIHDE) y celebradas los días 16 y 17 del pasado mes de diciembre en Madrid, pusieron de manifiesto que el tema no es baladí y que su interés parece trascender el mero estudio de los intelectuales para entrar de lleno en el ámbito de la historia política, social y cultural de la dictadura, y del proceso de transición hacia la democracia. En otras palabras, los historiadores que se han ocupado recientemente del tema parecen buscar en él algunas de las claves que expliquen o nos ayuden a comprender mejor no sólo la relevancia de la actividad intelectual durante, con y contra el franquismo, sino también las raíces de nuestra cultura democrática presente. Así se hace, de manera explícita, en dos obras fundamentales y renovadoras de nuestra historia cultural publicadas recientemente, *La resistencia silenciosa*, de Jordi Gracia, e *Historias de las dos Españas*, de Santos Juliá.

De ahí que la anterior polémica en torno al supuesto “erial” de la cultura franquista haya quedado superada, o mejor dicho englobada, por un debate con menos connotaciones políticas, más académico, que no contrapone opiniones opuestas ni “excluyentes”, por utilizar una terminología muy propia del tema. Y por supuesto con menos connotaciones personales que otras disputas bastante enconadas que le han precedido en torno a las figuras de Ortega y Gasset (“maestro en el erial” en un libro de Gregorio Morán), y de Aranguren (“delator franquista” en la polémica que tuvo lugar en las páginas de *El País* durante el verano de 1999, con intervención de Javier Marías, la familia Aranguren, Javier Muguerza y Elías Díaz, y que puede consultarse completa en la página web www.filosofia.org). Disputas que vienen de lejos –de las críticas de Alfonso Sastre a la “escuela de Madrid” de Julián Marías y los orteguianos, o las de Francisco Umbral a los “laínes” en *La leyenda del César visionario*, o de la *Literatura fascista española* de Julio Rodríguez Puértolas– y que confirman, aparte del consabido narcisismo intelectual, la trascendencia no sólo historiográfica de la cuestión que aquí tratamos.

Santos Juliá y Jordi Gracia, al igual que otros autores que en el debate han participado, en particular Javier Pradera, Elías Díaz, Feliciano Montero, Alicia Alted o Abdón Mateos, están de acuerdo en muchas cosas, seguramente las fundamentales. A nadie –a menos que escriba en *ABC*– se le ocurre hoy poner en duda que la guerra y la represión de una larga posguerra supusieron una ruptura neta, tan profunda como duradera, sin parangón en la Europa contemporánea, ni siquiera entre los regímenes fascistas que no necesitaron de una contienda bélica para imponerse. La guerra, como su mismo nombre indica, fue “civil”, es decir, el tercer contendiente fue la población y, en un lugar muy destacado, los intelectuales y el mundo de la cultura. Miles de maestros, profesores, escritores, artistas, técnicos

y científicos pagaron con su vida, con la cárcel o con el exilio su defensa de esa “República de los intelectuales” que para los vencedores y para la Iglesia católica, igualmente vencedora, había sido la gran culpable de los males patrios y verdadera encarnación de la “Anti-España”.

A partir de ahí unos, como Santos Juliá o Javier Pradera, ponen el acento en las rupturas y los fracasos, en los “grandes relatos” por usar la terminología de Lyotard; otros, como Jordi Gracia y Elías Díaz, en las continuidades con el pasado que pueden rastrearse tras esa indudable ruptura, señales del futuro porvenir, “pequeños relatos” que coexistieron con aquellas otras interpretaciones esencialistas, metafísicas y cargadas de retórica de la historia de España, sin duda alguna hegemónicas durante los primeros veinte años de la dictadura. En las líneas siguientes vamos a intentar explicitar y definir los puntos fundamentales de la polémica, lo que nos llevará a fijarnos en los desacuerdos, como es lógico, por mucho que éstos sean en último término, repetimos, menos significativos que los acuerdos sobre la interpretación general del periodo. Y el desacuerdo empezó en las Jornadas por cuestiones nominales, desde la misma referencia a los “nuevos maestros” presente en el título, hasta la conjunción copulativa entre los dos términos de la mesa redonda “Continuidad y ruptura de la tradición liberal”, que para algunos debía ser sustituida por la disyuntiva “o”. Se apuntó entonces la necesidad de integrar ambos fenómenos, la ruptura y la continuidad, en un único modelo epistemológico que ayude a interpretar el cambio histórico, porque bajo la apariencia banal de esas conjunciones se esconde, de hecho, el sentido de las distintas interpretaciones.

Jordi Gracia afirma en su libro que «defiendo la subsistencia de la tradición liberal, cohibida y escondida, como fundamento del futuro», cuya resurrección «coincide con el desahucio intelectual y biológico de una cultura fascista», que sitúa a mediados de los años cincuenta. Las pruebas que aporta, los datos y citas que trae a colación, sacados en particular de las revistas de los jóvenes falangistas y del SEU como *Alcalá*, *La Hora*, *Alférez*, *Acento Cultural* o *Laye*, son apabullantes. Así lo admite Javier Pradera, quien, sin embargo, no se reconoce en ese retrato de época, como ha declarado públicamente al diario *El País* y en otro seminario organizado el pasado mes de diciembre por la Fundación Pablo Iglesias en Madrid.

Para los de su generación, la del 56, opina Pradera que esos que Gracia llama «liberales desarbolados», en especial Ortega, eran ya poco más que fantasmas —o simples fanteoches, como Marañón— y poco contaron en la formación y menos aún en los proyectos de futuro de unos jóvenes recién convertidos al marxismo. El problema está, según Pradera, en que esa «gestualidad cultural, estética, ética y aún estilística» que Gracia ha buscado por doquier no sería mucho más que eso, gestos insignificantes ante la brutalidad y la omnipresencia totalitaria de una cultura fascista y católica que arrasó todo, todo, y que por eso cuando su fracaso se hizo evidente no pudo dejar más que el vacío. El mismo que encontraron en 1956 esos jóvenes que escribían en las revistas del SEU, socializados en el fascismo y el catolicismo de sus padres y hermanos mayores. Pradera no ve esos «avisos capaces de notificar la supervivencia de una mentalidad ajena al nuevo lenguaje y a los usos

del nuevo poder», y aún admitiendo que existieran realmente, no cree que provinieran o llegaran más que a una reducidísima minoría ilustrada, la de unos de pocos cachorros de la “revolución pendiente” tolerados por el régimen, y que en ningún caso significativo tales avisos formaron el hilo de una continuidad que afloraría de las ruinas del sueño totalitario, a partir de 1956.

Santos Juliá es, en términos generales, de la misma opinión. La recuperación de Ortega o Machado por la vanguardia falangista reunida en torno a *Escorial*, es decir, los Dionisio Ridruejo, Laín Entralgo, Antonio Tovar, Aranguren, Torrente Ballester o José Antonio Maravall, era parcial e interesada, pues estaba al servicio de un proyecto nacionalista y cultural de “alta manera”. El único que mereció realmente en España el nombre de “fascista”, semejante al intentado por Gentile en los primeros años de la Italia fascista: se trataba de asimilar al enemigo una vez vencido por las armas y de incorporar lo que ellos, y sólo ellos, los intelectuales fascistas, consideraban positivo —es decir, útil a su proyecto político de Nuevo Estado— para incorporarlo al acervo nacional. El pensamiento de aquellos viejos maestros liberales quedaba despojado, por tanto, de sus elementos “disgregadores”, opuestos a la doctrina católica, “perniciosos” para la nueva juventud española y de cualquier carga política. O, lo que es lo mismo, de sus aspectos precisamente más liberales. No habría sido otra cosa, como reconoció el más lúcido y honesto de aquellos hombres, Dionisio Ridruejo, que «una farsa, un falso testimonio, un ardid de gentes aprovechadas que querían sumar y con la suma legitimar la causa a la que servían y cuyo reverso era el terror».

Incluso cuando cayó bajo las bombas la utopía imperial de crear un nuevo orden europeo, después de 1945, y ese proyecto ya no pudo presentarse como fascista, en la *España como problema* de Laín, de 1949, o en el proyecto “comprensivo” auspiciado por Joaquín Ruiz-Giménez en el Ministerio de Educación Nacional desde 1951, no latía tampoco el liberalismo, sino la voluntad de integrar al vencido y al exiliado en la gran empresa nacional, aunque ahora se tratara de comprender sus razones. Lo cual, tampoco hay que olvidarlo, no era poco para los tiempos que corrían y a la vista del amplio frente de los “excluyentes”, pero en ningún caso suponía renunciar a que dicha integración se llevara a cabo dentro del régimen nacido el 18 de julio y bajo la guía del Caudillo victorioso. Hizo falta un nuevo fracaso, en esta segunda experiencia de poder, para que el grupo de falangistas católicos procedente de *Escorial* o de sus aledaños se dispersara y emprendiera caminos diferentes en sus respectivas conversiones personales, que les acabaron llevando a la oposición ya en los años sesenta. En palabras de Santos Juliá, «fue entonces, pero sólo entonces, cuando los arrojados [del poder] comenzaron a hablar, primero con reticencias y luego abiertamente un lenguaje de democracia y probaron a ser, por primera vez, intelectuales en el sentido original del vocablo: gentes que participan en el debate público con las únicas armas de la palabra y la escritura».

No habría habido, por tanto, ese renacimiento descrito por Jordi Gracia de una tradición liberal hibernada durante largos años, que ha dejado sólo rastros mínimos, aunque numerosos, en el ámbito de lo privado, de lo familiar, del círculo

de amigos, de las lecturas a escondidas o de referencias públicas toleradas sólo en medios escritos de muy limitada circulación, absolutamente integrados en el sistema y ni siquiera sometidos a censura previa. Tampoco los jóvenes del 56 habrían tenido maestros en los que reconocerse, ante el patético espectáculo de la traición o del miedo inmovilizante de los viejos maestros, de los “abuelos” del 98 como Unamuno, Baroja o Azorín, y de los “padres” como Ortega, Marañón o Pérez de Ayala, y comprobada la falsedad y la retórica estéril de la generación precedente, la del 36, la de sus “hermanos mayores”, en contraste con la escuálida realidad circundante. Procedentes de familias que pertenecían al bando ganador en la guerra, socializados en el fascismo y el catolicismo más intransigente, aislados del resto del mundo, esos jóvenes ni siquiera podían buscar sus maestros entre los que habían abandonado el país y seguían produciendo en el exilio.

Sólo el inapelable fracaso cultural y también económico del franquismo, eso sí, fuertemente afianzado tras los éxitos diplomáticos de 1953, habría llevado por un lado a los expulsados del poder a tomar conciencia no sólo de su derrota, sino del verdadero carácter del régimen al que habían servido hasta entonces, conduciéndolos antes o después hacia la democracia. Mientras, por el otro lado, aupaba al poder a los tecnócratas del Opus Dei, más interesados en controlar la política económica que en disputar la batalla cultural, como hasta entonces habían hecho siempre los católicos (o puede ser también que sólo se retiraran a sus “cuarteles de invierno”, el Estudio General de Navarra, en la cuna del tradicionalismo, para acometer desde allí un día la reconquista espiritual de España).

Ambos procesos, cada uno por su lado, dejaron huérfanos a los jóvenes universitarios que, desarbolado el SEU, abandonarían con prisa su identidad falangista y buscarán una nueva en otra parte, sobre todo en el marxismo, ahora sí con la ayuda del PCE y de otras organizaciones históricas del antifranquismo. O bien tratarán de hacer compatible su identidad católica con los nuevos compromisos políticos, en un recorrido difícil como veremos y que casi siempre condujo a la secularización. En suma, 1956, fecha clave en esta historia, habría marcado el fin de los “grandes relatos” del pasado, dando paso a un paradójico proceso paralelo de secularización del discurso político, en el poder con la legitimación tecnocrática del “Estado de obras” y del “fin de las ideologías”, en la oposición con el lenguaje de la democracia, el Estado de Derecho y los derechos humanos, el mejor antídoto que exista contra semejantes filosofías de la historia.

Santos Juliá ha construido él mismo un gran relato de la historia intelectual durante el franquismo que parece tener pocas fisuras, pero que, al mismo tiempo, deja poco espacio a otras pequeñas historias quizás compatibles con ese relato principal. Jordi Gracia no cree que la ruptura de la guerra fuera absoluta, pues supondría reconocer el éxito del Estado totalitario en su misión: lo ha intentado, pero no lo ha conseguido. Ni que lo fuera tampoco el aislamiento, y cita a Francisco Ayala, quien se asombraba de que «la juventud española, criada en el secuestro de un régimen deseoso de aislarla bajo su campana neumática, se muestre no obstante sintonizada, nadie sabe mediante qué mecanismo generacional, con la

juventud de los demás países europeos». Los jóvenes que escribían en las revista del SEU leían a Ortega y Machado, pero también a Sartre, Simone de Beauvoir, Piscator, Brecht, Faulkner o Capote, y por ejemplo Recalde, como sabemos por sus recién publicadas memorias, estaba bien informado a mediados de los años cincuenta del pensamiento católico francés, desde Charles Péguy, François Mauriac o Paul Claudel hasta Bernanos, Maritain y Mounier. Argumentar el carácter minoritario y elitista de esos grupos, algo habitual en la historia intelectual, es un arma de doble filo, pues sirve lo mismo para relativizar el alcance de otros fenómenos, como las propias movilizaciones universitarias de 1954-1956 (cuyas consecuencias, sin embargo, sabemos hoy que fueron mucho más trascendentales de lo pudo parecer entonces).

«¿Por qué me empeño en demostrar y presentar datos dispersos de que hubo una pervivencia del liberalismo, de la modernidad, incluso en los años más oscuros del régimen?». Jordi Gracia sale al paso de quienes puedan pensar que ha realizado un ejercicio minimalista, brillante pero inútil, contestándose a sí mismo: porque la exploración de esas formas pequeñas, ocultas, clandestinas, en un periodo de hegemonía fascista, muestra que no todos «han perdido la cabeza», que no han olvidado todo lo que aprendieron antes de la guerra, que han vivido en los años treinta, que no se han vuelto «cafres automáticos» y son gente que ha tenido que callarse o someterse ante un estado totalitario que no permite ninguna discrepancia. Y porque quiere saber de dónde salieron algunos «talentos indiscutibles», pese a formarse en la «miserable universidad franquista», que van desde los pintores abstractos, los arquitectos y los escultores, a los literatos de los años 50. Y, se podría añadir, porque el fracaso de los proyectos de una vanguardia intelectual, falangista o católica que fuera, no explican la enorme eclosión cultural que tuvo lugar a partir de la fatídica fecha de 1956, que llevó en los diez años siguientes a la aparición de numerosas editoriales, revistas y otros medios de acción cultural.

La hipótesis de la continuidad liberal depende, por supuesto, del sentido que demos a ese término, “liberal”, y en ese sentido el mayor acierto de Jordi Gracia – y, simétricamente, quizás una de las debilidades del relato de Santos Juliá– es ampliar su sentido hasta los límites de otro concepto, el de “modernidad”. Modernidad y liberalismo son cosas diferentes: sabemos por ejemplo cómo el fascismo italiano del *ventennio* tuvo un proyecto de modernidad, sostenido por los futuristas, y pudo crear obras todavía hoy tan modernas como la casa del partido de Como. Pero es cierto, por una parte, que la contradicción entre ambos términos se tenía que plantear antes o después, como acabó ocurriendo en Italia, y por otra, que el franquismo no nació sino de un proyecto reaccionario y de ruptura explícita con la modernidad. La fe ciega de la cineasta Leni Riefenstahl en su *Führer* no pudo evitar que le asaltaran las dudas mientras visitaba la penosa exposición de arte germánico, puro *kitsch* en comparación con las obras maestras arrinconadas en una sala de “arte degenerado”, pues si alguien se equivocaba tanto en arte, podía hacerlo también en política.

El (re)surgimiento del arte informalista a finales de los años cuarenta, con el apoyo directo de Falange, los primeros edificios que retomaban de algún modo el movimiento moderno, ya en los cincuenta (el de Sindicatos, de Cabrero), o la literatura que hablaba de miseria o incluso de la guerra, como *El Jarama*, eran señales de que el pasado no había podido ser enterrado y de que no podía mantenerse aislado del mundo exterior a toda una nación. Eran pues, en palabras de Jordi Gracia, «las puntas visibles de lo que está siendo una transformación interna de minorías, de elites, de circuitos intelectuales», y de lo que «diez años después empezará a ser un intento de articulación bien armado de una resistencia intelectual ya no sólo al franquismo, sino al anacronismo, a la aberración intelectual». El desacuerdo en este punto parece difícil de salvar, pues Santos Juliá se muestra tajante al afirmar que:

«...la tradición liberal no pudo ser retomada por los liberales, atenuados de por vida por su dramática experiencia, ni fue continuada por sus ‘comprensivos’ lectores de los años cuarenta y primeros cincuenta, que rompieron consciente y voluntariamente con esa tradición, frecuentada por ellos en sus años mozos, y pretendieron poner en su lugar una nueva versión, pasada en un primer momento por el fascismo, luego por un falangismo aristocratizante, de la unidad cultural española, católica en su médula, integradora por absorción del contrario en su meta final».

Tanto que «la aparición de una cultura política democrática en España no fue el resultado del crecimiento y desarrollo de una tradición liberal sino del fracaso de una política unitaria a cargo de destacados falangistas», cuya cultura política «llegó a ser democrática sin haber sido previamente liberal».

En su acotación al debate, Santos Juliá precisa con razón que una obra de arte, por sí misma, no es ni deja de ser liberal. Quizás para entender la función de la modernidad en este proceso hay que diferenciar, como hace Francisco Sevillano Calero en estas mismas páginas, entre “política cultural” y “productos culturales”, asumiendo la autonomía y la tensión entre ambos términos, igual que entender aquí la función del liberalismo requiere distinguir entre “disidencia” (externa) y “disenso” (interno). Es evidente que el franquismo no albergó en su seno ninguna clase de proyectos ni veleidades liberales; sí pudo en cambio —autores como Alfonso Botti han demostrado que había bases para ello— albergar proyectos de modernización. Unos fracasaron ante el reaccionarismo cuartelario y clerical del franquismo: el proyecto político y cultural del sector falangista y católico de los “comprensivos”; otro tuvo éxito tardíamente: el económico de los tecnócratas opusdeístas. La China actual demuestra la posibilidad de sobrevivir en esa paradoja, de que la ambigüedad es ideología y como tal se comporta.

En las revistas del SEU o en los discursos de Ruiz-Giménez como ministro se encuentra también la defensa de los intelectuales, por muy orgánicos que fueran, ante «la actual campaña contra la inteligencia» (Ridruejo) desde un régimen que gustaba definirse como anti-intelectual y donde todavía muchos sacaban la pistola,

o el sable, cuando oían la palabra cultura. No faltaba tampoco el complejo de inferioridad, inevitable comparando los frutos del presente con los del inmediato pasado, ni la búsqueda de la autoridad de los maestros que legitimara la propia obra, a todas luces insuficiente. Así en una carta dirigida por Dionisio Ridruejo a Juan Aparicio en la primavera de 1953, publicada en *Revista* y reproducida por *Alcalá*, con el título “La culpa, a los intelectuales”:

«Hay hoy en España un amplio sector de la vida intelectual acampado en la fe católica y en los ideales del 18 de julio. Es, podemos decir, la generación puente (puente, lo sé, cuya voladura no deja de ser deseada por unos y otros). ¿Será mejor que esa generación aclare ante sus continuadores el legado de los maestros, integrado en su propio pensamiento y en su propio sentir, o haga de dislocadoras [sic] entre los maestros y los jóvenes para que estos últimos descubran por su cuenta el árbol prohibido y, juzgándolo por su valor y a nosotros por nuestra falsedad, saquen sus propias consecuencias?».

La ruptura de lo que Ridruejo llama “generación puente”, y otros “intermedia”, se produjo tanto hacia atrás como hacia adelante, de manera que Santos Juliá subraya «la quiebra de aquella ilusoria línea de continuidad que se había pretendido establecer entre la generación ‘integradora’ y la que venía pisándole los talones». En 1956 los jóvenes habrían descubierto que aquellos maestros “eran de barro”, en expresión de Juan Benet, que ha sido también objeto de polémica (en la encuesta realizada por José Luis Pinillos en 1955 entre los estudiantes de la universidad madrileña, el 67% se consideraba una generación sin maestros por la falta de sinceridad, dedicación y autenticidad de los mismos, si bien el 85% se consideraba culturalmente “liberal”, con Ortega como referente). En su libro, Santos Juliá ha llevado a cabo una necesaria e higiénica clarificación cronológica y textual de las diferentes posiciones, porque tan fundamental es la exacta cronología, como una fidelidad casi arqueológica a lo escrito o dicho en cada momento para poder comprender lo ocurrido, contaminado de revisiones y autojustificaciones *a posteriori*, entre ellas la tan manida del “falangismo liberal”.

Para Elías Díaz, sin embargo, se ha recurrido en exceso a ese expediente – aunque sea con una intención muy distinta a la que movía a los autores de los libelos que circulaban en los años sesenta– y no tendría en justa consideración ni las circunstancias del momento –razonamiento que Juliá ha calificado de “fraude”– ni los límites impuestos al discurso público de los protagonistas durante aquellos años. Es más, ocultaría los indicios que ya muy pronto, desde los mismos años cuarenta, apuntaban hacia una evolución futura. Desde este punto de vista, se habría convertido a Laín Entralgo en un personaje patético, paralizado por el temor; a Tovar en un nostálgico impenitente de la “revolución pendiente”; a Aranguren en un falsificador sistemático de su propia biografía, necesitado siempre de la aprobación de los jóvenes, cuando no en un delator; a Ruiz-Giménez en un resentido, y hasta a Tierno Galván en un cínico. Olvidando la trascendencia que en

la historia cultural tiene no sólo el propio discurso, sino el de los demás referido a uno mismo: desde los durísimos juicios negativos que todos ellos merecieron desde los sectores más inmovilistas del franquismo, a la importancia que un amplio sector de la opinión pública y de la izquierda antifranquista concedió a sus respectivas evoluciones personales. Y, sobre todo, para lo que ahora nos interesa, olvidando a quienes sí vieron en Ruiz-Giménez, Ridruejo, Aranguren o Tierno a maestros de pensamiento y de vida, o al menos en referentes indiscutibles incluso para muchos situados fuera de sus respectivos círculos universitarios.

Para Elías Díaz, en la interpretación de Santos Juliá habría una “equidistancia” inadmisibile entre los dos grandes relatos, el de la *España sin problema* y de la *España como problema*, el “excluyente” y el “comprensivo”, que en ningún caso podrían ponerse al mismo nivel considerando su diversa actitud hacia la guerra y el pasado, hacia las posibilidades que ofrecía el presente de mayor respeto a los derechos humanos, y hacia las perspectivas futuras de una mayor apertura política. Habría además poca sensibilidad hacia las grandes diferencias que existen entre el proyecto asimilador de los primeros años cuarenta y el “comprensivo” del periodo 1951-1956, semilla dentro de España del discurso de la reconciliación, clave como afirma también Santos Juliá para deslegitimar el franquismo y sentar las bases civiles de la democracia.

Tampoco cree Elías Díaz que 1956 marcara el final de esos “grandes relatos”, pues la tecnocracia, por un lado, seguía siendo un gran relato camuflado detrás de la neutralidad técnica y del discurso del “fin de las ideologías”, muy lejano de lo que ese discurso significaba en las antiguas y bien asentadas democracias occidentales, como se denunció a menudo desde la revista *Cuadernos para el Diálogo*. Ni siquiera el antifranquismo, por otro lado, renunció a las grandes filosofías de la historia, como demuestra la generalizada adopción del marxismo por la “nueva izquierda”, e incluso por los “nuevos católicos” y los democristianos. Si es cierto que dentro de ese combate por la revolución había implícito otro contra la dictadura, por la democracia y los derechos humanos, en realidad mucho más concreto e inmediato, entonces hay que asumir que la interpretación del discurso de los actores históricos no puede quedarse en lo textual y debe ir mucho más allá, hacia la interpretación del texto en su contexto. Un punto de partida hermenéutico indispensable para la historia cultural, como ha escrito Santos Juliá en la introducción de su libro.

El acercamiento de los “comprensivos” a los vencidos, quizás no en 1941 pero sí diez años después, con gestos simbólicos como, por ejemplo, la reintegración a sus cátedras de algunos exiliados (cuya importancia no puede ser disminuida aunque careciera de consecuencias políticas), es lo único que puede explicar, según Elías Díaz, las iniciativas de Ridruejo con su revista *Mañana*, o de Ruiz-Giménez con *Cuadernos para el Diálogo*, ya en los años sesenta. Los dos destacaron, precisamente, en la lucha por la democracia parlamentaria y los derechos humanos, así como en la recuperación del legado liberal y del “socialismo de cátedra” a través de iniciativas como el Instituto de Técnicas Sociales (ITS). Y lo hicieron además en medio de, si no contra —sobre todo en el caso de Ridruejo— la

hegemonía del discurso revolucionario marxista, de la “democracia real” y del “socialismo científico”, del radicalismo crítico marcusiano, del estructuralismo althusseriano o del maoísmo. Corrientes a las que se sumaron con entusiasmo, por cierto, muchos de esos jóvenes ex falangistas o católicos, desilusionados y huérfanos desde 1956, que hoy reivindican su protagonismo en la lucha contra la dictadura y la creación de una cultura democrática, en contraposición a los “viejos maestros”. Hoy lo que estamos debatiendo aquí de hecho no es otra cosa que la aportación de estos últimos al éxito de la transición democrática.

Dentro de ese proceso general las distintas trayectorias vitales de los protagonistas tienen, tratándose de historia intelectual, una relevancia que no puede quedar al margen. Feliciano Montero interpreta en su artículo del dossier la que llama “autocrítica del catolicismo”, que empieza ya a finales de los años cuarenta con las conversaciones de San Sebastián, cobra fuerza en los cincuenta, con una notable influencia del debate católico francés, y es refrendada en los sesenta con las encíclicas de Juan XXIII y el Concilio Vaticano II. La presencia constante del exilio, de su legitimidad política, sus intelectuales y sus obras culturales constituye otro factor a considerar, como ha recordado Abdón Mateos, sobre todo al marcar una dirección durante todo esos años, por ejemplo en el discurso de la reconciliación.

Sobre estos temas y en estos términos, quizás demasiado duros a veces, ha quedado planteado el debate, a la que esperamos dar desde *Historia del Presente* una contribución importante. El dossier pretende además cubrir el periodo sucesivo y menos estudiado, el de los años sesenta y primeros setenta, lo que solemos llamar “segundo franquismo”. La evolución de los intelectuales católicos —aunque entonces casi todos lo eran— desde la autocrítica religiosa al compromiso político es narrada con detalle por Feliciano Montero. Una narración que llega hasta la experiencia del Frente de Liberación Popular (FLP, el popular “Felipe”) y la fundación de la revista *Cuadernos para el Diálogo* por Joaquín Ruiz-Giménez en 1963. Ambas iniciativas tuvieron en sus orígenes una amplia participación de los cristianos y su evolución, precisamente por eso, va a ser tan representativa de un proceso fundamental en la historia de la España contemporánea: la secularización del discurso y la actividad intelectual, política y social, que respecto a Europa mira más hacia el norte que a sociedades en apariencia tan semejantes como la italiana.

Esa evolución de los intelectuales católicos va a confluir durante los años sesenta en la oposición antifranquista para construir el discurso de la reconciliación y una nueva razón democrática a través de varios niveles, que Elías Díaz analiza en su artículo. No ya sólo el trabajo intelectual dirigido a restaurar el sentido del lenguaje y de la ética política frente al irracionalismo totalitario y nacional-católico, sino también el compromiso individual en la lucha por las libertades negadas (iniciativas como manifiestos, asambleas, etc.), la recuperación de la tradición liberal y democrática anterior a 1936, la reconstrucción de una verdadera comunidad intelectual con el exilio, la superación del aislamiento intelectual impuesto por el régimen y el reconocimiento de la pluralidad lingüística, cultural y política.

El esfuerzo en ese sentido fue múltiple, igual que sus canales de expresión, de ahí que la parte final del dossier presente tres trabajos que adelantan investigaciones en curso o apenas terminadas, pero todavía inéditas: sobre una revista tolerada que acabó convirtiéndose en símbolo del antifranquismo cultural, *Triunfo*, en cuyo estudio Annelies van Noortwijk ha sido pionera; sobre una editorial con no menos valor simbólico y referencial, Ciencia Nueva, parte de la investigación de Francisco Rojas sobre cambio cultural y actitudes políticas en la España de los sesenta; y sobre el cine bajo el franquismo, objeto de la tesis de doctorado de Carlos Aragüez, donde por cierto volvemos a encontrar a García Escudero, intelectual católico y multifacético, junto a los nombres más conocidos de Ridruejo o Ruiz-Giménez. Tardaron veinte años –que no son pocos– en darse cuenta de su error en la defensa del fascismo y de un régimen impuesto por el terror, pero después de todo pegarse un tiro o hacerse cartujo como escribió el falangista Eugenio Montes a propósito de la evolución personal de Ridruejo quizás hubiera sido más ético, pero seguramente menos útil para nuestra democracia.

LA NARRATIVA DE ARMANDO LÓPEZ SALINAS: REALISMO CRÍTICO CONTRA CENSURA

LUCÍA MONTEJO GURRUCHAGA¹

Facultad de Filología. Universidad Nacional de Educación a Distancia. UNED

Resumen

Las obras de Armando López Salinas tuvieron serias dificultades para poder editarse en España; la censura franquista le denegó el permiso para algunas y le mutiló sustancialmente otras. Este artículo estudia, a la luz de los expedientes de censura de todas ellas, las dolorosas circunstancias que nuestro autor tuvo que padecer, el enfrentamiento sistemático con ese mecanismo de control y los resultados de esa lucha desigual, que no fueron otros que el silencio y el olvido.

Palabras clave: Armando López Salinas, realismo crítico, censura, inéditos.

Abstract

Armando Lopez Salinas's works had serious difficulties to get published in Spain; censorship under Franco's regime denied permission for some of them and others were severely mutilated. This paper studies, in the light of the processes of censorship of all his works, the painful circumstances the author had to undergo, the systematic clash with that controlling mechanism and the results of that uneven fight, which ended in nothing different from silence and oblivion.

Key words: Armando López Salinas, critical realism, censorship, unpublished works

El acceso a las obras de Armando López Salinas sigue aún hoy presentando muchas dificultades. Algunas tuvieron que ser publicadas con abundantes páginas mutiladas y con retraso respecto al tiempo de escritura. Pero, además, y lo que es más grave, la férrea acción censoria le obligó no sólo a dar a

¹ Profesora de la UNED. Correo-e: lmontejo@flog.uned.es. Recibido: 02-01-2009; segunda versión: 30-04-2009.

conocer varias fuera de España, lo que impidió que llegaran al público y que la crítica las valorara y analizara, sino a guardar, además, para tiempos más propicios materiales inéditos que hoy siguen en hibernación.

La censura franquista le empuja a publicar en 1962, en Francia, *Año tras año*, su segunda novela, y en 1965, en Suecia, *Estampas madrileñas*, un libro de relatos del que hoy es imposible encontrar un ejemplar. En 1964, el volumen de cuentos *Crónica de un viaje y otros relatos*, tampoco podrá publicarse. Sus libros de viajes, de autoría compartida, no corrieron mejor suerte; *Por el río abajo*, escrito con Alfonso Grosso, se publicará en París, y *Viaje al país gallego*, que firma con Javier Alfaya, después de sufrir serios encontronazos con la censura será publicado, con múltiples tachaduras, en 1967. Tras estos avatares guardará un tiempo de silencio que le llevará al abandono de la literatura para dedicarse a la política a partir de la llegada de la democracia.

En este artículo me propongo dar a la luz las rocambolescas circunstancias que hicieron que Armando López Salinas fuera un escritor ignorado y sus obras, de calidad literaria probada, no tuvieran el eco que merecían. Las reediciones que se han preparado después de la transición política no han podido reparar el daño producido.

He consultado los expedientes de censura de todas sus obras, que están en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares y su estudio me ha desvelado el acoso que el autor padeció a lo largo de toda su trayectoria literaria; sus obras, tachadas de comunistas y peligrosas para los lectores españoles, fueron sistemáticamente cercenadas. Mostraré algunos de los párrafos mutilados en los manuscritos para que el lector pueda darse cuenta de los criterios por los que se regían los censores.

López Salinas fue siempre consciente del peligro que sus obras corrían tras su toma de postura política, su adscripción a una ideología determinada –perseguida siempre con encono por el Régimen franquista– y su empeño en mostrar la realidad más injusta, una mirada del lado de los vencidos. Hizo siempre declaraciones en este

sentido; su propósito era “hacer objeto de crítica la realidad española” (Olmos García, 1963: 223). En declaraciones posteriores irá más lejos y cuando el ataque a la novela social –sobre todo a partir de 1962- era ya furibundo por gran parte de la crítica y de muchos escritores que la habían practicado, el seguirá defendiendo el uso de la literatura para hacer política, sin tapujos ni medias verdades, con estas palabras:

yo creo que el problema de la política en literatura, el problema de lo social en literatura –entendiendo por social la expresión testimonial de formas de vida- no es precisamente un desdoro para la literatura. Si después del 39 hubo un intento de literatura heroica y combatiente, imperial, que se rompe en los años 44-45 y fue válido entonces el ingrediente ideológico y político, no debemos preocuparnos de que se nos acuse de que la base de nuestra expresión es política (Núñez, 1966: 4).

El compromiso político de López Salinas es ya visible en sus primeros relatos de mediados de los cincuenta, compromiso que se convertirá en desafío con su participación en los foros que combatían por la libertad en España².

Los escritores de la generación de los 50, de forma especial el grupo de los madrileños –muchos de los cuales habían venido de provincias-, entre los que se incluían Juan García Hortelano, José Manuel Caballero Bonald, Armando López Salinas, Daniel Sueiro, Jesús López Pacheco, Antonio Ferres, Carmen Martín Gaité y Alfonso Grosso, eran muy activos en la cultura y en la política y casi todos se hicieron miembros o aliados del Partido Comunista³.

² Antonio Ferres recuerda su encuentro con A. López Salinas en el laboratorio donde ambos trabajaban. En los todavía oscuros años de finales de los cincuenta –dice Ferres-, los vínculos que entre algunos amigos se iban tejiendo en torno a la vocación literaria y al ansia de participar en la recuperación de la libertad, fueron decisivos para el desarrollo de la corriente artística que vino en llamarse realismo crítico o realismo social (2002: 79).

³ Shirley Mangini dice que casi todos los escritores del grupo han señalado el año 1956 como el del inicio de su conciencia política y su consiguiente dedicación a la literatura comprometida (1987: 100).

Pero mostrar y defender en la ficción esta ideología aunque fuera veladamente, era difícil en aquellas décadas de férrea censura y todos ellos tendrán que vérselas con este aparato represor⁴.

La primera novela de López Salinas, *La mina*, fue finalista en el premio Nadal de 1959⁵. La crítica coincide entonces al señalar que se trata de uno de los relatos obreristas más significativos de la época. Uno de los miembros de jurado dijo que era la gran revelación de la convocatoria por su sencillez, y la variedad y autenticidad de los personajes (Vázquez Zamora, 1960: 24). Se repiten los juicios en este sentido. “Afortunadamente, escribe Santos Fontenla, parece que hay un grupo de jóvenes novelistas decididos a escribir con franqueza y modernamente. López Salinas pertenece a él. Su realismo es eficaz” (1960: 129). Otros dicen que se revela dueño de su tema y de sus medios expresivos (Gil Novales, 1961: 141) y que describe certeramente, sabe orquestar con habilidad los elementos, y su estilo posee fuerza y categoría (Conte, 1960: 34).

La crítica posterior mantiene en términos generales estas valoraciones. Juan Ignacio Ferreras observa que López Salinas logra, a pesar del tema, individualizar la

⁴ Después del aislamiento internacional que el franquismo sufre hasta los inicios de la década de los cincuenta, con su posterior aceptación se favorece el desarrollo del turismo y empieza una época más expansiva en lo económico. Se producen algunos cambios en el Gobierno y en el terreno cultural surge una nueva generación de escritores que hará evolucionar el panorama. Aunque la censura, bajo el mando del católico integrista Arias Salgado, será férrea y la crítica está casi reducida sistemáticamente al silencio, muchos textos se divulgarán en revistas universitarias y en editoriales progresistas y se producirán los primeros signos de protesta. Sin embargo, en las filas del Gobierno hay gran presencia del Opus Dei y esto hace que aumente el poder de la Iglesia con la consiguiente represión en la censura. Más información sobre la organización de este mecanismo de control, la eficacia y la influencia que alcanzó, la encontrará el lector interesado en los libros de Abellán (1980), Gubern (1981), Neuschäfer (1994), Sinova (1989). Muchos escritores de la generación de los 50 verán sus obras mutiladas y recurrirán a estrategias diversas para intentar salvarlas. Sobre estos temas remito a algunos de mis últimos artículos (2004, 2006, en prensa).

⁵ Tuvo ediciones sucesivas hasta 1980. A partir de esa fecha será Orbis la que, desde 1984, seguirá editándola con regularidad.

lucha de clases y evita la solución “épica” al materializarla en un apretado y bien definido grupo de protagonistas (1970: 185). Gonzalo Sobejano centra el acierto de *La mina* en la “veracidad convincente del relato” (1975: 415). Santos Sanz Villanueva, que coincide en su valoración con los críticos que le preceden, pone el inconveniente en “un planteamiento bastante maniqueo que es, quizás, el punto más débil de la obra” (1980: 577). La censura autorizó su publicación sin condiciones y fue inmediatamente publicada⁶.

Pero las cosas se van a torcer con su segunda novela titulada *Año tras año*. López Salinas acentúa en ella el carácter político de la primera y va a reflejar las condiciones de vida del proletariado madrileño desde el fin de la guerra civil en 1939, hasta la huelga de los tranvías de 1951. La novela quiere ser un documento histórico y sociológico de la inmediata posguerra. El autor aborda abiertamente temas como el miedo de la población a las denuncias, los chivatos infiltrados en todas partes, la cárcel y los interrogatorios, las depuraciones, el realquiler de la vivienda, el hambre, la alianza entre Iglesia y Estado. No hay una historia única sino una amalgama de sucesos discontinuos que pretenden ofrecer una visión amplia de la realidad. Un narrador en tercera persona presenta un mosaico de personajes –casi todos de clase obrera y vida mísera– que viven en una casa de realquilados en el Madrid de la posguerra. Matías, viudo y con un hijo –Joaquín–, se casa con María para tener a alguien que les atienda. Las continuas peleas a causa del paro y el hambre, le harán huir; Joaquín se convertirá en un obrero comprometido y junto a otros compañeros –Enrique, Augusto, González– emprenderá acciones políticas. Antonia es otro personaje relevante. Vive con su tía Aurea y su hermano Pedro en otra habitación; tras muchas penalidades conoce a Luis, un abogado que da sus

⁶ Abellán, que ha consultado el expediente de esta novela en el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares –número 654/60–, transcribe el informe del censor, que entre otras cosas señala que es una “novela social, pero sin demagogia, sin moraleja y con rigor y objetividad” (1980:186) Casi inmediatamente fue traducida al francés (*La mine*, traduit de l’espagnol par Bernard François, Gallimard, Paris, 1962) y a otros idiomas. Recibió alguna crítica elogiosa como la de M. Boulanger (1962: 334-335).

primeros pasos, y decidirán vivir juntos. El papel de la mujer, como compañera del hombre y comprometida en la lucha, que López Salinas le asigna, representa un gran avance respecto al que se la destina en la ficción de la época.

Año tras año es una novela de esperanza en el cambio futuro, una novela política de ideología socialista que defiende la lucha de clases, una propuesta excepcional en la novela del medio siglo. Seguramente, autor y editor sabían que presentarla a censura era un suicidio.

La editorial Seix Barral, que asume su publicación, pide la autorización el 9 de junio de 1961⁷. El permiso le será denegado quince días después y aunque solicita la revisión del expediente tan pronto como conoce el veredicto, la sentencia se mantendrá firme, lo que se le comunicará el 17 de julio⁸.

La novela cae en manos de un censor -el lector 11- que, tras señalar que ataca al régimen y a sus instituciones y que los pasajes censurables se refieren al contenido total de la obra, redacta el siguiente informe⁹:

⁷ Con el establecimiento del premio Biblioteca Breve en 1958, la actuación de Barral fue sustancial porque empezó a fomentar y asumir la edición de la novela social realista. La decisión de Carlos Barral fue motivada por sus relaciones con el Partido Comunista porque, como detenidamente explica en sus memorias, “el monopolio del partido en materia de resistencia intelectual era casi absoluto. Sólo a los comunistas les interesaban los intelectuales y aún más los resortes de difusión de la cultura insumisa” (1978: 232).

⁸ Se trata del expediente número 3458-61 y está en el AGA. La editorial catalana solicita el permiso para imprimir 4000 ejemplares.

⁹ Los censores -lectores en el *argot* ministerial- se identificaban por un número y, por lo general, estampaban al final del informe una firma ilegible, sobre todo si era negativo. Algunos eran funcionarios del régimen franquista o personal eventual de escasa formación, pero había otros relacionados con el mundo literario -escritores o críticos afines al Régimen- o con el mundo universitario -historiadores, profesores-. Dada la relevante posición de la Iglesia católica, los lectores eclesiásticos tenían, en muchas ocasiones, la última palabra. Copio los informes tal y como aparecen en los documentos originales.

La obra se desarrolla en la España de la posguerra y tiene como protagonistas a obreros “explotados” por el Régimen, perseguidos por la policía y que esperan un cambio en España”. La obra es claramente FILOCOMUNISTA. Ver el párrafo final en la página 349, y entre otras cientos, las de la 46, 77, 141, 200 (este muy claro), 243, 259, 335... Además párrafos soeces que no pueden serlo más (página 56, etc.). TERMINANTEMENTE IMPUBLICABLE.

Carlos Barral, en nombre de la editorial, solicita de inmediato la revisión con una carta en la que alega en su defensa, que “la novela es altamente representativa de la literatura que escriben los jóvenes autores españoles, que no contiene afirmaciones de tipo político y que su verdadero tema es el análisis de la problemática de orden moral, psicológico y de las relaciones humanas en el ámbito del proletariado español¹⁰.” El asesor político, de quien depende en este caso la revisión, no cambiará el fallo emitido. *Año tras año* será editada en Francia pocos meses después con los inevitables problemas de recepción y el consiguiente nulo eco de crítica. Pasó totalmente desapercibida¹¹.

El expediente contiene el manuscrito de la obra con todos los párrafos tachados por el lápiz del censor. Casi todos son de cariz político; unos defienden el ideario socialista, otros denuncian las atrocidades cometidas por el ejército de “liberación” al final de la guerra civil, o reflejan la miseria del proletariado. Voy a extraer, como ejemplo, algunos de esos fragmentos mutilados. En boca de Enrique – un obrero comprometido- pone el narrador las siguientes palabras:

¹⁰ Era frecuente que los editores pelearan ante la censura en defensa de los escritores a los que representaban. Hay muchas cartas de este carácter en los expedientes. Con frecuencia, sus alegaciones eran tenidas en cuenta y de forma especial, si representaban a editoriales de peso.

¹¹ Muchos años tendrá que esperar el autor para ver la obra publicada en su país. Ocurrirá en el año 2000 (Alcayuela, Salamanca), con una introducción de Eugenio de Nora. Ricardo Doménech llama la atención sobre cuatro obras de autores jóvenes cuyo denominador común es no haber podido ser publicadas en España. Se trata de *Teatro* de Alfonso Sastre (Buenos Aires, 1960), *Pongo la mano sobre España* de Jesús López Pacheco (Roma, 1961), *La Chanca* de Juan Goytisolo (París, 1962) y *Año tras año* de Armando López Salinas (1962: 4). El estudio más detenido sobre esta segunda obra de López Salinas lo lleva a cabo Pablo Gil Casado (1973: 348-350, 359-361).

Cuando los hombres se den cuenta del por qué de las cosas no habrá más guerras. Los obreros no necesitamos las guerras, los capitalistas sí. Mientras haya gente como ellos no tendremos paz ni alegría. Nos quieren robar la verdad. Yo una vez oí hablar a una persona que entendía de esas cosas; dijo que nadie tenía derecho a vivir del trabajo de nadie; dijo que había que luchar por conseguirlo, que más valía morir de pie que vivir de rodillas (manuscrito: 77).

Aída López, viuda y realquilada como los demás, conversa con Matías sobre los comportamientos de los *nacionales* y su alianza con la Iglesia en su pueblo, y dice:

Cuando entraron los nacionales, en venganza, fusilaron más de un ciento entre hombres y mujeres. Los formaron en la Plaza del Caudillo y se los llevaron andando hasta el cementerio. Allí les hicieron cavar dos fosas mientras don Dámaso les daba la absolución. A unos les dieron a comer sopas de pan y ricino. Y se iban por las piernas abajo, con perdón. A las mujeres les cortaron el pelo al cero, pero les dejaron un mechón largo, igualito que las colas de las mulas, y les pusieron un lazo con la bandera monárquica. Se tenían que presentar en el cuartelillo, para luego ir a barrer las calles del pueblo. Por los dos lados se hicieron cosas malas (manuscrito: 141).

Luis, con la carrera de Derecho recién terminada, se propone sacar a Antonia – su novia- de la mísera vida de miedo, hambre y compromiso, y piensa:

El grito de Antonia es como la voz de la España triste, la España de las cárceles y los fusilados, de los campesinos sin tierra, de los obreros sin trabajo y con hambre (manuscrito: 200).

De forma simultánea a la publicación y escritura de sus novelas, y en la misma línea de sus compañeros de generación, López Salinas ensayó también el relato breve. En 1960, el titulado “Aquel abril” le proporcionó el premio *Acento* para Cuentos aunque no fue publicado hasta 1963¹². En 1962, la revista *Triunfo* recoge el

¹² Este relato fue incluido en la *Antología de Cuentos de hoy*, Labor, Barcelona-Madrid-Buenos Aires-Río de Janeiro-México-Montevideo, 1963: 64-69. Selección realizada en el Concurso Internacional convocado por los periódicos norteamericanos *New York Herald Tribune* y *New York Universal Features* entre los cuentos premiados en diferentes países, con adición de los galardonados en Certámenes españoles celebrados en la misma época. Entre los relatos de la parte española hay algunos firmados por autores tan representativos como Miguel Delibes, Antonio Ferres, Jesús López Pacheco o Daniel Sueiro. En 1964 este cuento formará parte del manuscrito de *Crónica de un viaje y otros relatos* que nuestro autor remite a censura.

titulado “Una historia familiar”¹³. En él se narra la historia de Luis, un niño de doce años al que su madre manda a un pueblo de Navarra con sus abuelos maternos cuando su padre, republicano, es encarcelado en Ocaña tras la guerra civil. El abuelo, católico integrista y defensor del más rancio tradicionalismo español, que odia al yerno, quiere hacer al nieto a su imagen y semejanza, pero este se rebela porque el ejemplo del padre es el pilar de su vida. Por esta causa, el abuelo le rechaza hasta en los momentos anteriores a su muerte, que ocurrirá de forma accidental. Es un relato de claro cariz político y personajes maniqueos que, sorprendentemente la revista pudo publicar.

La crítica no menciona que López Salinas escribiera relatos y además, no son estos los únicos. En el AGA he encontrado el expediente de *Crónica de un viaje y otros relatos* que contiene un número importante de inéditos¹⁴. El manuscrito pasó por distintos censores que requirieron información de los servicios policiales sobre las actividades de López Salinas. El primero, tras señalar que son relatos de tema social en los que se fustigan las desigualdades sociales, pone serios reparos en tres de ellos - “Aquel Abril”, “Debajo del cerezo” y “La risa” - que deben suprimirse, dice, por ser un ataque al ejército nacional y alentar el espíritu de revancha o desquite del bando rojo. Las objeciones salpican a pasajes de otros aunque admite que, si se cumplen las condiciones impuestas, el volumen puede publicarse.

Un segundo censor advierte que “el autor se encuentra entre los novelistas que se definen entre otras características por no haber hecho ni vivido la guerra, y al tomar posiciones coinciden en tomar las de enfrente” y observa que:

¹³ Se le concederá el Gran premio “Triunfo” de narraciones 1963.

¹⁴ Se le asignó el número de expediente 147-64. La solicitud para la edición, de fecha 7 de enero de 1964, lleva la firma Seix Barral y contiene, además del manuscrito, documentación variada reservada de organismos oficiales competentes, dada ya entonces la significación política de su autor. Manuel L. Abellán señala que este libro de relatos quedó inédito tras la supresión de treinta y tres páginas, pero no muestra el expediente ni analiza ninguna de las páginas censuradas (1980: 81,103).

Hay dos cuentos rechazables por entero, “Aquel Abril”, un relato muy sentimental y muy político de la detención de un obrero en aquel abril del 39 y de las andanzas de su hijo tras el padre. Da una idea falsa y rojiza de nuestro lado.

“La risa”: Unos prisioneros rojos caen en manos de los nacionales. La risa la tiene uno de ellos ante las cosas que ve. El capitán nacional y un falangista tienen una orgía con ribetes formales religiosos con una prostituta. Por supuesto hay malos tratos y fusilamiento. Paraíso comunista 37, 75, 144.”

A la vista de la severidad de los informes y del peso del discurso político en estos relatos, contrario a la hegemonía de la ideología dominante, la Superioridad solicita de los servicios policiales información detallada sobre las actividades y movimientos del autor. El comunicado, que forma parte del expediente, y que los servicios policiales remiten con prontitud, recoge su profesión, obras publicadas – aprobadas y denegadas-, camarillas de las que forma parte, actividades relacionadas con la lucha subversiva. Precisan que:

En febrero de 1962 se le concedió el premio “Antonio Machado”, a la mejor novela en castellano, dotado con 10.000 nuevos francos, por su novela *Año tras año*. Este premio se otorga en Perpignan por la editorial Ruedo Ibérico, de significación política marxista conocida.

En mayo de 1962 intervino en un ciclo de reuniones-coloquio sobre el cine y la novela, organizado por un grupo al que se le conoce con la denominación de “Joven Cultura Española”.

Por el mes de marzo, según emisiones de “Radio España Independiente” (que radia desde Praga), figura entre los firmantes españoles y portugueses de una carta que se dice dirigida desde Florencia al Presidente Kennedy, protestando contra la ingerencia norteamericana en Cuba. No consta fehacientemente que firmara tal escrito.

Figura entre las personas de diversa significación y relieve que firmaron unos escritos elevados a los Sres. Ministros de Información y Educación Nacional en noviembre de 1960, pidiendo una mejor organización y dulcificación de la censura gubernativa¹⁵.

¹⁵ José Luis Cano se refiere a estos escritos en los que se exponía el disgusto de los escritores españoles por el mantenimiento y rigidez de la censura y menciona a algunos de los intelectuales que los suscribieron entre los que aparece la firma de López Salinas. Cano da noticia asimismo de la reunión frustrada que mantuvieron con el director general de Cine y Teatro –García Escudero-, en representación del ministro de Información –Fraga Iribarne-, el 27 de julio de 1962, a la que acudió

Se ha podido comprobar que es también una de las personas que firmaron un escrito de adhesión a la conferencia pro-amnistía de presos y exiliados políticos españoles, celebrada en París en marzo de 1961, de evidente inspiración comunista¹⁶.

El manuscrito está integrado por 16 relatos de desigual extensión¹⁷. El primero, “Crónica de un viaje” es el más largo y, como en todos los demás, hay una clara postura política de izquierdas, el mismo compromiso político que ya perfilara en *La mina* y esgrimiera en *Año tras año*. En ellos se repiten los mismos temas y con los mismos planteamientos: el sometimiento de los vencidos en la guerra civil, la miseria, la cárcel, la prepotencia y crueldad de los *nacionales* y su alianza con la Iglesia Católica, la defensa de la justicia y la libertad para todos. Los dieciséis relatos que forman el volumen son todos ellos testimonio del oscurantismo que a los

López Salinas junto a otros escritores y en la que expusieron quejas contra el sistema de censura, aludieron a casos concretos y pidieron, sigue diciendo Cano, además de la necesaria liberalización de la censura, que se acabe con el anonimato de los censores todopoderosos (1986: 141, 157).

¹⁶ Los escritores sociales aunque reconocen el débil impacto que su literatura tiene sobre la evolución socio política, afirman que su voz llegó a los organismos de decisión. Dice López Salinas a Núñez al respecto: “Es bastante posible que, en tanto que escritores, no hayamos influido mucho nunca; pero como intelectuales –al menos desde que yo nací a la vida literaria- la voz del escritor ha estado presente en problemas fundamentales, que no son del caso relatar, de la vida del país” (Núñez, 1966: 4).

¹⁷ Unos versos de Carlos Álvarez le sirven de introducción. Pertenecen al “Pequeño poema a los emigrantes” del libro *Escrito en las paredes* y son los siguientes: “sudor que se derrama en otros vasos/ torrente que alimenta otras cosechas/ canciones que completan los paisajes/ de un suelo diferente. España mía/ España nuestra os llama y os espera/ y os busca y os precisa, compañeros/ desarraigados frutos de mi tierra.” No parece una estrategia acertada iniciar el libro con las palabras de este poeta andaluz comprometido en la lucha política contra el fascismo, que por problemas de censura tuvo que publicar sus primeras obras fuera de España –en Dinamarca, Suecia, Francia, Italia- y que su primer libro no pudo aparecer en su país hasta 1969. Los títulos de esos relatos son: “Crónica de un viaje”, “Costa del Sol”, “Aprendiz de panadero”, “Ni casta”, “Aquel abril”, “La viuda”, “La abuela tenía hambre”, “Muchacho”, “La comida de los perros”, “La hoja en blanco”, “Debajo del cerezo”, “El calor humano”, “La risa”, “La caída”, “Luna roja”, “La cosecha”.

hombres y mujeres de España les tocó vivir durante las primeras décadas de autarquía¹⁸.

El tan traído y llevado “Aquel abril” se localiza en Madrid al término de la guerra civil. Detienen a un republicano, lo llevan a la cárcel de las Salesas y su hijo, que ronda la zona en busca de noticias, ve cómo le sacan y le llevan a fusilar, como a otros muchos. La miseria, la emigración forzosa, el hambre, el odio de la posguerra, la humillación que soportan los derrotados de la guerra civil, pero también la firme y orgullosa defensa de sus ideas y la esperanza en un mundo más justo, son también motivos relevantes en estos relatos.

En el expediente hay una carta de Seix Barral en la que tras conocer el veredicto de censura, solicita la revisión y alega en defensa del relato “Aquel Abril”, que mereció el premio Acento del S.E.U., y fue publicado íntegramente. La revisión se efectúa pero no se altera el veredicto¹⁹. A *Crónica de un viaje y otros relatos* no se le denegó expresamente el permiso de edición pero fue tan sustancialmente mutilado que autor y editor debieron tomar la decisión de no publicarlo en aquellas condiciones y ha permanecido inédito desde entonces²⁰.

Muchos de los escritores de este periodo, adscritos o no a la corriente del realismo social imperante, se sintieron tentados por los libros de viajes. Este subgénero dio frutos de diferentes especies y grados de madurez, desde las

¹⁸ En la encuesta que Olmos García realiza a distintos escritores, a la pregunta sobre las condiciones indispensables para que el escritor pueda contribuir al cambio social en su país, López Salinas contesta que, la imprescindible es la democratización de sus instituciones de forma que el creador no se plantee “un apriorístico imposibilismo y una autocensura” (1963: 223).

¹⁹ En la revisión se dice que es falsa la afirmación de Seix Barral, pues “Aquel abril” figura en la antología con tachaduras en las páginas 82 a 90. (Véase nota 11).

²⁰ En 1997 se publicó un volumen colectivo de cuentos titulado *Relatos subterráneos* (Madrid, editorial Popular/Unesco, 1997) que anunciaba uno de López Salinas. Sin embargo, sólo se trata de una publicidad engañosa porque lo que el volumen recoge no son más que unas páginas de *La mina*.

modalidades de tratamiento estético considerable hasta el documento periodístico o sociológico.

Aunque todos los críticos señalan la herencia de una cierta tradición de la literatura española por los libros de viajes, que data del medioevo, florecen en todas las épocas y suscitan interés particular en el 98. El antecedente inmediato, como tantas veces se ha apuntado, es el *Viaje a La Alcarria*, de Cela.

La crítica ha atribuido una serie de rasgos comunes a estas obras cuyo hilo conductor es siempre un recorrido, a pie en muchos casos, por una región determinada, que debe ser enfocado a través de la técnica de la narración objetiva, y que por lo general se acompañaba de información gráfica –mapas del itinerario, fotos, etc.- que permitan al lector seguir el recorrido y sirvan de refuerzo a lo que pretende ser un documento testimonial. Su escenario es, invariablemente, la España rural, esa España que, habiéndose iniciado ya la etapa de los ajustes económicos subsiguientes al Plan de Estabilización de 1959, que sentaron las bases del desarrollismo, se iba a quedar al margen de la recuperación económica e iba a sufrir muy directamente las consecuencias de dicha política²¹.

Otro aspecto distintivo de los libros de viajes es la autoría compartida. Posiblemente este hecho esté relacionado con la necesidad de identificación y pertenencia a una generación comprometida en unos fines concretos, así como con la búsqueda de la veracidad y la imparcialidad, lo que quizá pueda conseguirse mejor aunando dos voces narrativas que neutralizan el carácter de cada una de ellas.

²¹ Los años de la industrialización y de la aparición de la clase media en las grandes ciudades son precisamente los de la emigración masiva al extranjero y los de la despoblación del campo. La brecha que se abre entonces entre la España rural y la urbana no se cerrará sino muchos años más tarde.

El lenguaje es sencillo, ajustado a la técnica de la instantaneidad coloquial y el diálogo recoge la especificidad de la fonética popular de las regiones que se describen²².

El afán por conseguir la verosimilitud descriptiva de una realidad convierte a muchas de estas obras en una fuente inagotable para la reconstrucción histórica de unas formas de vida hoy olvidadas o en trance de desaparición. El primero de los libros de viajes de López Salinas es *Caminando por las Hurdes*, que escribió con Antonio Ferres.

En agosto de 1957 los dos amigos emprenden viaje a Las Hurdes para cumplir el encargo de la revista *Acento cultural*, que publicará en números sucesivos desde 1958 a 1961 y con el título de “Estampas de un viaje”, los distintos capítulos del que después será *Caminando por las Hurdes*, considerado por la crítica uno de los mejores y más representativos libros de viajes de la época²³. La literatura de viajes fue tan abundante en las décadas 50, 60 y 70, que no quedó un rincón en el país sin su libro

²² En mi artículo (2004: 109-122), analizo los antecedentes y características de este subgénero, recojo los libros de viajes más representativos de esa década antes de centrarme en dos obras de Grosso de autoría compartida, *Por el río abajo*, que escribió con A. López Salinas y *A poniente desde el Estrecho*, con Manuel Barrios.

²³ Los primeros capítulos salieron en noviembre de 1958. El libro lo publicó en 1960 Seix Barral, en su colección Biblioteca Breve, con ilustración de Luis Buñuel y Oriol Maspons y una tirada de 5000 ejemplares. El expediente -núm. 1873-60- se resolvió con algunas rectificaciones y supresiones insignificantes. El informe, del que ya dio cuenta Abellán (1980: 202), dice: “Impresiones recogidas al paso por Las Hurdes, con bastantes concesiones al tópico hurdiano. Nada fundamental que objetar. Sin embargo, debe suprimirse la palabra subrayada en el folio 96, por equívoca, y la 120, por malsonante, (al igual que todas las que corresponden a la misma expresión)”. Las expresiones censuradas son: “los curas no trabajan y comen bien” -p. 24; “puta”, “jodío” y “carajo” en páginas diversas, que sustituyeron los autores por las iniciales seguidas de puntos suspensivos. Aunque íntegramente habían aparecido ya en *Acento*. Esta revista, de corta vida pero importante presencia - 1958-1961- patrocinada por el SEU, fue, como bien señala Oscar Barrero (1991: 7-22), el baluarte de las opiniones socialrealistas y tuvo frecuentes enfrentamientos con la *Estafeta Literaria*, portavoz de las posturas oficialistas. *Caminando por las Hurdes* tuvo una 2ª edición en 1974 y se ha reeditado recientemente (Madrid, Gadir, 2006).

de viaje. Algunos lugares, como Las Hurdes, fueron de insistente peregrinación y no sólo por los viajeros de la posguerra²⁴. Gil Casado (1973: 428-434, 435-443) ha hecho una amplia descripción de los temas y recursos de la obra y a ella remito para evitar repeticiones

El relato se complementa con un mapa del itinerario que siguieron los autores y un conjunto de testimonios gráficos que en parte proceden de fotogramas del célebre reportaje de Buñuel y en parte de fotografías tomadas treinta años después, en 1960, y cuya similitud sorprende al lector actual. La voz narradora cumple con precisión su papel, y bien ella misma, bien a través del diálogo entre los viajeros o entre estos y los jurdanos, va retratando con gran sobriedad aunque no disimula la mirada solidaria y compasiva. Las viviendas, el campo, la alimentación y las condiciones físicas de los habitantes se describen con un lenguaje sencillo y transparente: no se le oculta nada al lector, pero tampoco se abusa ni se cae en la trampa del naturalismo mal entendido. La comarca de Las Hurdes, paradigma de abandono secular, fue objeto de otros acercamientos posteriores²⁵. *Caminando por las Hurdes* obtuvo un gran eco dentro y fuera de España²⁶.

Armando López Salinas firma, también con su amigo Ferres, un reportaje titulado “Por campos de Toledo. Un lugar de la Mancha”, que les encarga la revista *Triunfo*. Los viajeros marchan por tierras de la Mancha camino de Valdecañas. A su paso dan fe del duro trabajo del campo, que también realizan los niños, el cultivo de

²⁴Modesto Rubén Martínez Reche da testimonio de los libros sobre Las Hurdes cuyos antecedentes se remontan al siglo XVII y constata que a lo largo del siglo XX fue lugar común para escritores, intelectuales y cineastas como tópico de pobreza española y símbolo de la “España negra” (1995: 225-253).

²⁵ En 1968 se publicó *Las Hurdes: tierra sin tierra*, de Víctor Chamorro y en 1972 *Las Hurdes, clamor de piedras* de José Antonio Pérez Mateos. Ambos libros fueron analizados por Santos Sanz Villanueva (1980: 786-790, como representativos de autores menos conocidos y no necesariamente miembros de la corriente socialrealista.

²⁶ No solo fue traducido a diversos idiomas sino que fue también publicado en *Les Temps Modernes*, la revista de gran prestigio que dirigía Jean Paul Sartre.

la vid, el paro encubierto, la tierra poco repartida, la mitad de sus habitantes viviendo en cuevas; el ir y venir de las gentes de un pueblo anodino, aburrido, falto de vida. El reportaje se complementa con unas fotografías del pueblo y sus gentes. Pasó desapercibido para la censura²⁷.

Entre 1960 y 1961 López Salinas escribe junto a Alfonso Grosso *Por el río abajo*, su segundo libro de viajes, que tiene una larga historia de reveses. En la nota introductoria escrita cinco años después para anunciar la primera edición, fechada en París en enero de 1966, los autores ponen en conocimiento del lector que “en el mes de agosto de 1960 realizaron un viaje a pie por tierras de la Baja Andalucía, exactamente a lo largo del delta del Guadalquivir”. Añaden que

razones obvias de explicar, directamente relacionada con la censura previa, impidieron entonces que las impresiones escritas durante su viaje pudieran ser publicadas en España porque en España sólo pudo publicarse quince años después de haber sido escrito²⁸.

Aunque *Por el río abajo* sigue el modelo de *Caminando por las Hurdes*, presenta algunas diferencias. La miseria legendaria del viaje por las Hurdes se recoge en un documento de considerable expresión dramática, mientras que el caso de la baja Andalucía es muy diferente: la tierra aquí es rica pero se concentra en pocas manos y el pueblo soporta la miseria. La situación de latifundio hace que los viajeros contrapongan continuamente al jornalero y al terrateniente. Hay muchos más detalles costumbristas, la descripción paisajística es riquísima y los narradores, parcamente, sin largas diatribas y en tono sereno que solo excepcionalmente deja

²⁷ Aparece en dos números de la revista: *Triunfo*, 23, XVII (10 de noviembre de 1962): 68 y 76, XVIII (16 de noviembre de 1963): 8. Estas colaboraciones tenían una difusión extraordinaria porque la revista anunciaba en su portada a bombo y platillo que sobrepasaba una tirada de 50.000 ejemplares.

²⁸ La segunda edición de este libro, con prólogo de Antonio Ferres, se llevó a cabo en España después de la transición política (Bilbao, Albia, 1977). En el prólogo que Ferres escribe para la ocasión, dice que se trata de un testimonio vivo, trepidante, tembloroso, comprometido hasta el latir de la sangre, escrito bajo los cánones del realismo documentalista en una atmósfera de miedo, de falsos ídolos, bajo una dictadura terrorista, cuando un hombre cualquiera había de huir, temer y disimular su rabia.

paso al desahogo personal, denuncian injusticias o las ponen en boca de los segadores, pescadores o jornaleros.

El libro fue presentado en febrero de 1962 en el Ministerio de Información y Turismo para solicitar la aprobación de edición. Pasó por censores distintos que señalaron múltiples tachaduras y todos coincidieron en que se le debía denegar la publicación, como así fue. Fue publicado en Francia, perdido, por tanto, y desconocido por los lectores españoles²⁹.

Pero López Salinas vuelve a insistir con un tercer libro de viajes, que pasó totalmente desapercibido para la crítica, esta vez con Javier Alfaya, *Viaje al país gallego* (López Salinas, A. y Alfaya, J.: 1967). Está dividido en cuatro capítulos, que llevan el nombre de cada una de las provincias gallegas y presenta las mismas características técnicas que los anteriores. Un narrador objetivo en tercera persona se detiene en la historia de pueblos y ciudades, describe el campo, los pueblos de pescadores, las fondas, el trasiego de las tabernas, las costumbres, las fiestas, pero no pasa por alto el atraso y el analfabetismo de sus gentes, sus supersticiones, la emigración forzosa, la necesidad de una profunda reforma agraria, el nacionalismo, la laxa moralidad para la época. Casi todos -hombres y mujeres- se expresan en gallego y el lenguaje espontáneo, vivo, coloquial inunda todo el relato.

Viaje al país gallego tendrá serios problemas con la censura y pasará por distintos lectores³⁰. El primero escribe:

²⁹ Este libro ha sido objeto de mi artículo (2004: 109-122). En él estudio, a la luz del expediente de censura y otros documentos, todas las pruebas a las que el libro fue sometido y las peripecias que autores y editor tuvieron que soportar. Muestro, así mismo, muchos de los párrafos mutilados.

³⁰ En marzo de 1966 se crea una nueva Ley de Prensa con el pretexto de desarrollar al máximo la libertad de la persona aunque teniendo siempre en cuenta *el bien común y la paz social*. Pero sus principios se apoyan en los mismos que se apoyara la Ley de 1938. El cambio fundamental reside en que se da inicialmente más libertad pero se sanciona con mayor rigidez a posteriori. La única diferencia real está en que ya no es obligatoria la consulta previa a la edición aunque el editor debe presentar varios ejemplares antes de ponerlos a la venta. No es de extrañar que en la práctica no hubiera muchos editores que se arriesgaran a publicar un libro sin tener antes la tarjeta de

Al limitarse los autores a reflejar ambientes de pobreza y dialogar siempre con gente iletrada, dibujan una crítica contra los anteriores y actual régimen en materia de política económica y agraria. Ya que ninguno de ellos ha llegado a resolver los grandes problemas gallegos.

Obra llena de intención política, encubierta apenas bajo la pintoresca descripción de unos tipos y ambientes literariamente bien logrados.

Deben ser suprimidos los párrafos indicados en las páginas 1, 2, 16, 17, 52, 83, 88, 94, 95, 101, 105, 106, 122, 117, 121, 125, 155, 177, 179 y 182.

Son muchas las páginas que presentan tachaduras en el manuscrito pero el segundo censor aún pondrá impedimentos en algunas más.

En rigor, solamente conversan con campesinos y gentes iletradas y solamente reflejan o quieren reflejar lo que estos sienten y dicen con su agudeza proverbial. Apenas si hurgan en otras capas sociales. No parece interesarles lo que estas pudieran expresar en un elemental empeño de probar que en Galicia hay algo más que estrechez campesina y economía rudimentaria... Hay algunos deslices marginales hacia equívocos de sabor separatista y obrerista o proletario. Por ello aconsejamos la supresión de lo subrayado en los folios 1, 2, 97, 103, 108, 120, 124, 125.

El tercer informe pone el acento en los mismos temas y añade algún otro echando así más leña al fuego con estas palabras:

Acusan la intención de escribir una obra de serio carácter informativo, pero en realidad poco más hacen que repetir tópicos pintorescos y delatar una tendencia ligeramente izquierdista, anticlerical y nacionalista en sus reflexiones y diálogos.

El suscrito ha encontrado justificadas las acotaciones hechas por algún otro lector para supresión y añade algunas pocas más por cuenta propia³¹.

autorización. La ley del 66 no supuso un paso adelante en el camino de la libertad de expresión, sino un cambio de estrategia del Gobierno que necesitaba mejorar sus relaciones con los países democráticos. La editorial Península de Barcelona solicita, pues, el permiso en octubre de 1966, cuando acaba de hacerse efectiva la nueva Ley, y se le asigna el número de expediente 6379-66; recorrerá un difícil camino.

³¹ Tras la lectura de estos tres informes la Superioridad resuelve que deben llevarse a cabo las supresiones marcadas en las páginas 1, 2, 88, 101, 106, 121, 122, 125, 177, 179, 183.

Las supresiones que deben llevar a cabo afectan considerablemente al libro, pero los autores deciden continuar, presentar nuevos textos con el objetivo de que el libro vea la luz aunque sea mutilado³². Saben que no pueden eludir el castigo pero lucharán para que no se vea gravemente alterado. A continuación voy a copiar en dos columnas algunos de los párrafos mutilados y las correcciones que los autores introducen, para que el lector pueda valorar la trascendencia del dictamen.

³² Esta era una práctica frecuente. Los autores, por lo general, no asumían el castigo, no aceptaban las supresiones sin antes intentar llegar a un acuerdo con el órgano represor. Proponían, así, textos modificados, de forma que el daño no fuera irreparable, y si también estos eran rechazados, en su lugar solía aparecer una larga línea de puntos suspensivos. Los puntos suspensivos eran síntoma, para los lectores avisados, de que había habido una supresión por autocensura o por imposición de la censura. Su uso fue práctica común; unas veces por obligación, otras por elección de los autores o por consejo de los editores, salvaban así su responsabilidad de creadores.

Textos originales

Cierto es que Galicia se afirma como ~~nacionalidad tal como Cataluña o Euskadi~~ dentro de un estado cuya trayectoria histórica no tiene parangón. (Manuscrito: 1)

~~— Los autores de *Viaje al país gallego* emprenden su marcha en el año en que se cumplen los cinco siglos de la Hermandad Gallega, la gran insurrección campesina que hizo conmover a la triple alianza feudal de nobles castellanos, portugueses y gallegos. Ya no quedan fortalezas que derribar, pero la causa profunda que movió a aquellos hombres a sacudirse el yugo secular todavía permanece. A los viajeros les parece que la obra que los “irmandiños” iniciaron aún tiene que ser cumplida.~~ (Manuscrito: 2)

Textos propuestos

Cierto es que Galicia se afirma como pueblo, al igual que vascos y catalanes, dentro de un estado cuya trayectoria histórica no tiene parangón (López Salinas, A. y Alfaya, J., 1967: 7)³³.

Ahora, cuando los viajeros emprenden su caminar, es 1965. Tiempo en que se cumplen los cinco siglos de la Segunda Hermandad Gallega, insurrección popular en la que los labradores y colonos, organizados en ejército, destruyeron fortalezas y casas solariegas, y tomaron, en algún caso, conmoviendo al poder feudal, posesión de la tierra por ellos cultivada. Verdad es que, como señalan los historiadores de la época, los nobles, ya fueran gallegos, portugueses o castellanos, ayudados en su empresa por el Arzobispo de Santiago y otros eclesiásticos más o menos innominados, se tomaron bien pronto el desquite frente a los confederados. Zurita, en sus “Anales de Aragón”. Escribe que con la intervención de los Reyes Católicos en aquel tiempo se comenzó a domar aquella tierra de Galicia.

Las fortalezas, aún pueden verse las ruinas, quedaron derruidas para siempre. Galicia ya no es del conde de Lemos y

³³ El afán de independencia de los gallegos en distintos órdenes, la devoción nacionalista y el rechazo por la administración del Estado, que el libro refleja, pronto fue atajado por los censores; pocas bromas se podían hacer entonces en ese sentido.

media docena de nobles más, pero la causa profunda que moviera a aquellos hombres a sacudirse el yugo feudal todavía permanece. A los viajeros les parece que si bien el paso de los siglos se ha cumplido, aventando un buen puñado de problemas, aún, en lo esencial, tiene que ser concluida la obra que en su día iniciaron los “irmandiños”, y que esta tarea, no cabe olvidarlo, sólo podrá ser rematada, sin jamás traicionarla, por obreros, marineros y campesinos (López Salinas, A. y Alfaya, J., 1967: 8)³⁴.

Los pazos son antiguas casas señoriales (...). En tiempos tuvieron los pazos una función bien precisa en la sociedad gallega: eran el refugio de una aristocracia campesina que poco a poco fue desapareciendo ante el empuje del poder central. ~~Luego, lo fue de una burguesía que no supo crear una nacionalidad, que se convirtió, traicionando a su pueblo, en simple delegada del gobierno castellano.~~
(Manuscrito: 106)

Luego lo fue de una burguesía que, viviendo de espaldas a su pueblo, no interpretando sus características peculiares, por los treinta dineros en pago a su celestinaje, se convirtió, cuando más, en representante de intereses no gallegos (López Salinas, A. y Alfaya, J., 1967: 134)³⁵.

³⁴ El texto propuesto triplica la extensión del mutilado y añade nuevos y *peligrosos* datos, como la alianza secular entre la Iglesia católica y los poderosos y la intervención de los Reyes Católicos en la aniquilación de cualquier rebelión de origen popular. Pero por si esto fuera poco, los autores echan más leña al fuego al proclamar que aquella revolución, abortada entonces, está aún por producirse. No se explica cómo este texto pudo imprimirse.

³⁵ El nuevo texto no restringe la extensión ni aligera el contenido, antes al contrario, incide con más fuerza si cabe, en la función que se atribuye a los pazos de encubridores y mediadores de acciones reprobables de intereses cercanos al gobierno franquista, centralista.

En otros casos los autores deciden cumplir el castigo impuesto y suprimir los fragmentos mutilados sin proponer nuevos textos. En su lugar aparecen los puntos suspensivos. Veamos algunos ejemplos:

Santiago, en cierto sentido, es una ciudad valle-inclanesca. Sus primeros libros están atravesados por el recuerdo de esta ciudad, de sus calles... Y aquí en 1936, murió Valle.

- Ya sabéis lo que pasó después. ~~Dicen que unos bestias quisieron desenterrar el cadáver y fusilarlo. No les llegó con fusilar a los vivos~~³⁶.

Cuando llegan a Finisterre, los viajeros recuerdan estos versos:

Santo Cristo de Fisterre

Cristo da barba dourada,

axudádame a pasare

a negra noite de Espanha³⁷.

Uno de los últimos pueblos que visitan en su caminar es Pasantes y así lo describen:

Pasantes no tiene iglesia (...) Los Pasantes es un lugar triste, un lugar que es como un mal sueño. ~~Los viajeros se dicen que a sitios tales nunca llegará el progreso de forma evolutiva, que haría falta algo capaz de conmover los cimientos de este pueblo, de esta provincia, de España entera~~ (manuscrito: 182)³⁸.

³⁶ La imagen extravagante, rodeada de anécdotas pintorescas que hicieron de Valle un personaje más literario que real, no esconde ni anula su postura de opositor y crítico de una sociedad arcaica y tradicional que muchas veces encarna en Galicia ni su actividad pública, manifestándose o participando en asociaciones o solidarizándose con movimientos de oposición. Su muerte en la ciudad de Santiago de Compostela el 5 de enero, poco después de su vuelta de Roma donde había sido nombrado por el Gobierno de la República Director de la Escuela de Bellas Artes, no era un recuerdo que la censura quisiera resucitar.

³⁷ Así aparecen (manuscrito: 125). Sólo quedaron en pie los dos primeros versos. Los otros dos se convirtieron en una larga línea de puntos suspensivos.

³⁸ Las líneas mutiladas no se imprimieron. El inmovilismo de la región, del Estado, la situación política, social, económica e ideológica de estancamiento, debía ser silenciada desde todos los medios.

En el expediente hay una Nota al ejemplar presentado a depósito en la que se dice que se han suprimido o modificado la mayor parte de las tachaduras, pero añade:

sin embargo, hacemos constar a la Superioridad que (...) en la página 8 ha sido insertado un nuevo párrafo que no aparecía, en un sentido muy marcado de separatismo... En la pág. 122 se hace una clara y terminante alusión al comunismo, y se dice que cerrar el puño es el saludo usual y corriente entre los marineros gallegos³⁹.

A pesar de esta nota, se permite la “normal difusión de la publicación”.

López Salinas es también autor de una obra de teatro infantil titulada *El pincel mágico*. Se trata de una historia de comportamientos maniqueos, de ricos malos y pobres buenos, una historia en la que, al contrario de lo que ocurre en sus relatos y novelas, triunfan el bien y la justicia⁴⁰. En el informe, el censor explica con todo lujo de detalles el contenido de la obra. Dice así:

Obra de teatro infantil adaptada de una leyenda china.

Me-Liang es un niño pobre que recoge leña del bosque. Nadie quiere pagarle su trabajo e incluso el maestro le niega la instrucción en la escuela. Un día, se le aparece un mago y le entrega un pincel que le convertirá en realidad todo cuanto pinte. Así sucede en efecto, causando la envidia de todos y principalmente la de Mú, poderoso propietario, quien obliga a Me-Liang a entregarle el mágico pincel; pero dicho instrumento convierte en piedras el dinero que el ambicioso Mú dibuja. Al final devuelve al niño su pincel y cuando éste traza por mandato de aquel, un paisaje de mar, las olas se llevan al tirano.

Me-Liang en lo sucesivo sólo pintará para los pobres.

Puede editarse.

³⁹ Los autores, jugándose el libro, que podía haber sido, como tantos otros, secuestrado, desafían a los censores y, devueltas las galeradas y antes de la impresión, incluyen algunas frases o párrafos. Los de la página 8 ya han sido comentados en la nota 48. Además, la alusión al uso habitual de los gallegos del saludo comunista, puño en alto, nunca habría visto la luz si antes hubiera aparecido en galeradas. Es un caso de flagrante desobediencia; el primero que encuentro en mis años de investigación en el AGA.

⁴⁰La solicitud la presenta Germán Sánchez Ruipérez en representación de la editorial Anaya. Se le asigna el expediente número 1052-64 e incluye un manuscrito.

Toda la trayectoria literaria de López Salinas tiene un denominador común, un realismo crítico que le llevará a enfrentarse con la censura de forma sistemática. Afrontó durante más de dos décadas, literaria y vitalmente, la dura y opresiva mentalidad del franquismo porque su creación era su forma de entender la realidad, de reflexionar sobre los problemas sociopolíticos de la España de su tiempo. Nuestro autor, dice Mangini (1987: 121), y yo comparto su opinión, es el ejemplo más extremo del marxismo abnegado que se entregó a la literatura por tener fe en su función política. Nunca se desvió de su camino de activista. Por este motivo su creación fue silenciada y casi anulada por la censura franquista. Abandonaría la literatura en 1967 y desde la transición a la democracia se dedicará plenamente a la política.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, M. L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.
- Barral, C. (1978): *Los años sin excusa*, Barcelona, Tusquets.
- Barrero, O. (1991): "El reducto de la estética socialrealista: *Acento cultural* (1958-1961)", *España contemporánea*, IV: 7-22.
- Boulanger, M. (1962): "A. López Salinas: *La mine*", *La Nouvelle Revue Française*, 116: 334-335.
- Cano, J. L. (1986): *Los cuadernos de Velintonia*, Barcelona, Seix Barral.
- Conte, R. (1960): "*La mina* de A. López Salinas", *Acento cultural*, 7: 34-35.
- Doménech, R. (1962): "Sobre unas limitaciones expresivas", *Ínsula*, 192: 4.
- Ferreras, J. I. (1970): *Tendencias de la novela española actual 1931-1969*, París, Ediciones Hispanoamericanas.
- Ferres, A. (2002): *Memorias de un hombre perdido*, Madrid, Debate.
- Fontenla, S. (1960): "Los nuevos novelistas", *Cuadernos de Arte y Pensamiento*, 4: 129-132.
- Gil Casado, P. (1973): *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral.
- Gil Novales, A. (1961): "*La mina* de A. López Salinas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 133: 140-142.

- Grosso, A. y López Salinas, A. (1966): *Por el río abajo*, Paris, Editions de la Librairie du Globe.
- Gubern, R. (1981): *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1939-1975)*, Barcelona, Península.
- López Salinas, A. (1960): *La mina*, Barcelona, Destino.
- López Salinas, A. (1962): *Año tras año*, "Premio Antonio Machado", París, Ruedo Ibérico.
- López Salinas, A. (1962): "Una historia familiar", *Triunfo*, 23: 68-70.
- López Salinas, A. (1965): *El pincel mágico*, Salamanca, Anaya.
- López Salinas, A. y Ferres, A. (1960): *Caminando por las Hurdes*, Barcelona, Seix Barral.
- López Salinas, A. y Alfaya, J. (1967): *Viaje al país gallego*, Barcelona, Península.
- Mangini, S. (1987): *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos.
- Martínez Reche, M. R. (1995): "Libros de viaje: Tres miradas a las Hurdes", en J. Ramos Ortega et alii (eds.) (1995) 225-253: *Literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Montejo Gurruchaga, L. (2004): "Alfonso Grosso y la literatura de viajes de los años sesenta: dos miradas a las tierras andaluzas", *Philologia Hispalensis*, XVIII: 109-122.
- Montejo Gurruchaga, L. (2006): "Alfonso Grosso y el realismo social. Dos novelas de los años sesenta", *Archivum*, LVI: 205-231.
- Montejo Gurruchaga, L. (2006): "La censura de género en la narrativa de autora durante las dos primeras décadas del franquismo", *Voz y Letra*, XVII/2: 103-118.
- Montejo Gurruchaga, L. (2009): "Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género", en Pilar Nieva-de la Paz (coord. y edición) (2009) 187-204: *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam/ New York, Rodopi (*Foro Hispánico* 34).
- Neuschäfer, H. (1994): *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos.
- Núñez, A. (1966): "Encuentro con A. López Salinas", *Ínsula*, 230: 4.

- Olmos García, F. (1963): "La novela y los novelistas españoles de hoy", *Cuadernos Americanos*, XXII: 211-237.
- Sanz Villanueva, S. (1980): *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra.
- Sinova, J. (1989): *La censura de la prensa durante el franquismo*, Madrid, Espasa Calpe.
- Vázquez Zamora, R. (1960): "Las novelas del premio", *Destino*, 1170: 24-26.
- Sobejano, G. (1975): *Novela española de nuestro tiempo. En busca del pueblo perdido*, Madrid, Prensa Española.

La traducción como arma propagandística: censura de Orwell, Abellio y Koestler en la España franquista

Purificación Meseguer
Universidad de Murcia
purificacion.meseguer@um.es

Resumen: Este artículo trata de desentrañar el papel que desempeñó la traducción al servicio del franquismo. Para ello, se realiza un estudio de tres obras caracterizadas por un fuerte componente político y publicadas durante la dictadura: *La escritura invisible*, de Koestler; *1984*, de Orwell; y *Los ojos de Ezequiel están abiertos*, de Abellio. Empleando una metodología mixta que combina el análisis cuantitativo y cualitativo de los datos, se pretende detectar ejemplos de manipulación y establecer patrones de comportamiento censor. Los resultados muestran una clara tendencia a la “metacensura”, una estrategia que no busca suprimir contenido sino crear discursos favorables a los intereses franquistas, utilizando la traducción como arma propagandística.

Palabras clave: traducción; franquismo; censura; estrategias; propaganda.

Abstract: This paper aims to explore the role of translation under Franco’s dictatorship. The study carried out compares three novels sharing a significant political component: *The Invisible Writing*, by Koestler; *Nineteen Eighty Four*, by Orwell; and *Les Yeux d’Ézéchiél sont ouverts*, by Abellio. The object is to identify examples of censorship manipulation and establish translational patterns by analysing –both quantitatively and qualitatively– the strategies detected in the translated texts. The analysis reveals a peculiar type of censorship, here coined as “metacensorship”, which goes far beyond the traditional methods and does not limit itself to cut content, but rather to use and shape it with propaganda purposes.

Keywords: translation; Francoism; censorship; strategies; propaganda.

1. Introducción

La censura franquista ha sido, a lo largo de los últimos años, objeto de estudio para los investigadores que han querido medir su impacto en la traducción y la recepción de textos vertidos al castellano en aquella época (Laprade, 2006; Lázaro, 2004; Merino, 2007; Rabadán, 2000; Santoyo, 2000). La mayoría de estos estudios explora el funcionamiento y las consecuencias de la censura, encargada a la sazón de regular la publicación de libros. Pero pese a que los manuscritos extranjeros eran vistos como una amenaza, fueron muchos los textos traducidos que vinieron a llenar el vacío cultural que habían dejado los miles de autores que, durante los primeros años de la dictadura, huyeron a Europa y Latinoamérica. A la luz de este hecho cabe pues preguntarse si la traducción, más que una amenaza, no representó en algún momento una oportunidad para configurar el sistema literario franquista. No se trata de medir aquí las consecuencias silenciosas del aparato censor, sino de indagar en el papel de la traducción al servicio del régimen. Así pues, este trabajo pretende ahondar en esta faceta de la traducción como herramienta propagandística, un fenómeno que ya ha sido estudiado en otros medios, como el audiovisual (Ruiz, 2005). Para alcanzar este objetivo, este artículo se centra en el estudio de tres obras que presentan un fuerte componente político contrario a los intereses franquistas –1984, de George Orwell (1952); *Los ojos de Ezequiel están abiertos*, de Raymond Abellio (1955); y *La escritura invisible*, de Arthur Koestler (1974)– en cuyas traducciones se identificarán no solo ejemplos de manipulación textual sino también patrones de intervención censoria. Este trabajo se articula en torno a tres apartados. En primer lugar, se exploran aspectos contextuales relevantes del franquismo como los mecanismos de reacción puestos en marcha a nivel legal e institucional para neutralizar cualquier manera de pensar disidente que intentara filtrarse por medio de la literatura extranjera. En segundo lugar, se recogen los datos del análisis de las obras, que permite detectar cada intervención censoria. El análisis cuantitativo y cualitativo de las estrategias identificadas se complementa con el material extratextual que proporcionan los expedientes del Archivo General de la Administración (AGA) –archivo

* La presente investigación ha contado con financiación del Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2013-45553-C3-3-P).

que recoge el casi medio millón de expedientes de censura de libros generados en España desde 1939 hasta 1983— y las entrevistas que realizamos en 2013 y en el marco de esta investigación a Edward Douglas Laprade, pionero en el estudio de la censura en la recepción de obras extranjeras, Beatriz de Moura, a la sazón editora de Tusquets y Manuel Serrat Crespo, traductor en la época franquista, lo que nos permitirá desentrañar los motivos que impulsaron la censura de estas obras. Por último, se discuten los resultados obtenidos en las tres obras en su conjunto, donde se observa una tendencia, no a eliminar contenido, sino a reescribir con fines propagandísticos.

2. La censura de libros bajo el régimen franquista

El franquismo se instauró a base de medidas represivas, orientadas a acallar voces disidentes y a imponer una ideología autoritaria y católica. Durante los primeros años de la dictadura, se llevó a cabo una especie de purga intelectual, con el encarcelamiento de autores y editores, el cierre de editoriales y la destrucción de manuscritos (Ruiz Bautista, 2008). La aniquilación de la élite intelectual española y el aplastamiento del sector editorial llevaron a un empobrecimiento cultural generalizado, a un estado de adormecimiento que allanaría el camino a la entrada e instauración de los valores de la nueva España. La censura, un mecanismo eficaz de control de las publicaciones, se instauró con un doble propósito: el de mantener y fortalecer los valores que pregonaba el régimen, y el de filtrar todo material “contaminante” procedente del exterior. Aunque existen ejemplos de manipulación previos, la censura no se institucionalizó hasta 1938, con la entrada en vigor de la Primera Ley de Prensa, inspirada en los modelos de propaganda de la Italia fascista y los diseñados por Goebbels en la Alemania nazi (Cisquella *et alii*, 1977: 19). Cualquier obra se veía sometida a un riguroso examen con el que se pretendía borrar o modificar el contenido susceptible de herir las sensibilidades de la sociedad española. Aparte de las listas de autores “malditos”, se establecieron criterios censorios que, aunque tácitos, se examinaban: se censuraba cualquier ataque a la Iglesia y la religión, las críticas al régimen, a Franco y al ejército, sin olvidar todo aquello que pudiera considerarse indecoroso (Cisquella *et alii*, 1977; Abellán, 1980). Si bien se ha elucubrado mucho sobre la arbitrariedad de este sistema —en parte, por las inconsistencias halladas en el análi-

sis de los expedientes que han desbrozado muchos de los autores que han abordado este fenómeno—, lo cierto es que los censores obedecían estos criterios, que fueron regulados y acatados a partir de las numerosas leyes y normas aprobadas, como la “censura previa”, por la que todos los editores estaban obligados a presentar un ejemplar de la obra que quisieran publicar y que quedaba sujeto a las tachaduras que el censor considerase oportunas. Precisamente para dotar de sistematicidad al aparato censor, se aprobó en 1966 la Ley de Prensa e Imprenta. Aunque en principio se vio en ella la promesa de una nueva etapa de libertad, lo cierto es que su aprobación trajo consigo una serie de medidas coercitivas que abrieron una etapa de adoctrinamiento (Savater, 1996). El sistema quedó efectivamente reforzado gracias, en parte, al sector editorial que, sometido a presiones, acabó participando de esta represión cultural e intelectual. La derogación de la “censura previa” trajo la implantación de la “consulta voluntaria”, aparentemente más flexible: los editores ya no estaban obligados a presentar *a priori* sus proyectos editoriales a censura. Las consecuencias de publicar un texto equivocado, sin embargo, podían ir desde el secuestro de una edición hasta cuantiosas multas. Según Abellán (1982: 173):

Esta ley obligó a que los editores fueran más precavidos que antes y censuraran previamente manuscritos o galeradas so pena de ser considerados cómplices de los delitos en los que la obra publicada pudiera todavía incurrir.

Que el editor presentara su proyecto a consulta tampoco le libraba de esta suerte: su proyecto podía recibir el “silencio administrativo”, una postura a la que se acogía la Administración en situaciones puntuales. Según Abellán (1980: 149-150), se trataba de una solución inhibitoria, un modo de devengar la responsabilidad en el editor. De este modo, el sistema censor se aseguraba de que todos los agentes involucrados en un proyecto editorial participaran de un modo u otro en la construcción del sistema literario franquista, no solo vetando a los escritores que pudieran suponer una amenaza contra el régimen sino favoreciendo a aquellos que pudieran proporcionar material favorable a la causa. Pero también se publicaron autores polémicos; en el caso de Green o Zola, la censura transformó el discurso original para crear discursos favorables al régimen (Meseguer, 2015). Las obras que se analizan aquí son un

ejemplo más de cómo la traducción se convirtió en una poderosa herramienta de propaganda.

3. Análisis de las obras de temática política

El corpus objeto de estudio está compuesto por tres obras escritas originariamente en inglés y francés (*Nineteen Eighty Four*, de George Orwell, 1949; *Les Yeux d'Ézéchiél sont ouverts*, de Raymond Abellio, 1949; y *The Invisible Writing*, de Raymond Abellio, 1954) y por sus traducciones al español, publicadas en la dictadura franquista (*1984*, de George Orwell, 1952; *Los ojos de Ezequiel están abiertos*, de Raymond Abellio, 1955; y *La escritura invisible*, de Arthur Koestler, 1974). Se trata de un conjunto heterogéneo, formado por tres obras de características variopintas en cuanto a autores, lenguas de origen y fechas de publicación, sin mencionar el mundo literario que las distingue, a nivel de trama, contextualización o estilo. El denominador común que comparten: presentar un destacado contenido ideológico disidente y haber sido filtradas por la Administración franquista previamente a su publicación. Como paso previo al análisis de las tres obras en su conjunto, donde se perfilarán patrones de comportamiento censor, en este apartado se presenta el análisis individual de las obras. Así, se da un breve repaso al examen al que fue sometida la obra antes de su publicación y se detallan los resultados del análisis textual realizado, en el que se identifican cuatro estrategias: supresión (contenido censurable en el TO que pasa a desaparecer en el TM), sustitución (contenido censurable en el TO que, a partir de una sustitución, queda neutralizado en el TM), ampliación (adición de contenido que no aparece en el TO y con el que se pretende transmitir un mensaje ideológico en el TM) y reescritura (tipo de sustitución que se sirve del contenido censurable que presenta el TO para introducir un cambio ideológico en el TM).

3.1. 1984, de George Orwell

1984 llegó a los lectores españoles a través de la traducción de Rafael Vázquez Zamora y en una edición de 312 páginas. La editorial Destino, que la publicaría en 1952, presentó la novela a consulta el 17 de julio de 1950, un proceso administrativo que recoge el expediente 43632/50 del AGA. El primer censor emitió un informe días más tarde donde subraya

las posibilidades de esta obra, interesante a su juicio, “ya que su tendencia es anticomunista”. No puede, sin embargo, autorizar su publicación puesto que presenta numerosos pasajes que podrían resultar comprometedores y deberían matizarse. Destino presentó más tarde una segunda versión, alegando que existen razones de peso para autorizar su publicación, no solo porque “está prohibida en todos los países de influencia soviética, siendo muy grande su aceptación en Europa y en América”, sino, sobre todo, porque “constituye un formidable alegato contra el régimen comunista”. Pero para alcanzar este fin, la novela debía someterse a una remodelación; *1984* no solo sufrió las tachaduras propuestas por la Administración, sino que fue objeto de numerosas alteraciones. Todos entraron en juego para transformar la novela: traductor y editor, en un ejercicio de censura interna; y censores, que se adhirieron a los criterios de la censura institucional. Esta nueva creación vendría a favorecer los intereses del régimen con un nuevo mensaje: alertar no de los peligros del totalitarismo en general sino del comunismo en particular. El análisis realizado refleja 53 ejemplos de intervención censoria: 42 supresiones, 8 reescrituras, 2 sustituciones y 1 ampliación.

Estrategia	Ejemplos	Porcentaje
Supresión	42	79%
Reescritura	8	15%
Sustitución	2	4%
Ampliación	1	2%

Tabla 1. Cuantificación de estrategias censorias halladas en *1984*

La tabla 1 revela que la supresión fue la estrategia predominante con casi un 80% de los casos. El ejemplo más significativo ha de encontrarse en el apéndice de la propia novela de Orwell, titulado “Los principios de la neolengua”, un total de once páginas del TO. Este apéndice, que describe y explica el origen de la neolengua y su función dentro de este Estado totalitario ideado por Orwell, contiene toda una serie de referencias políticas que lo convierten en un discurso ideológico políticamente incorrecto. Aquí radica la verdadera esencia de *1984*, ya que Orwell pone de manifiesto una crítica a los sistemas totalitarios, y no solo al comunista. De esta manera, se encuentran menciones explícitas al socialismo, al fascismo, al marxismo y al nazismo. La censura no se limi-

ta aquí a un ejercicio de maquillaje; amputa limpiamente un miembro de la obra, pasajes, como este, que amenazaban con frustrar el objetivo de los censores:

[...] it had been noticed that the tendency to use abbreviations of this kind was most marked in totalitarian countries and totalitarian organizations. Examples were such words as nazi, Gestapo, Comintern, Inprecorr, Agitprop [...] in Newspeak it was used with a conscious purpose. It was perceived that in thus abbreviating a name one narrowed and subtly altered its meaning, by cutting out most of the associations that would otherwise cling to it. The words communist international, for instance, call up a composite picture of universal human brotherhood, red flags, barricades, Karl Marx, and the Paris Commune. The word Comintern, on the other hand, suggests merely a tightly-knit organization and a well-defined body of doctrine [...] Comintern is a word that can be uttered almost without taking thought, whereas communist international is a phrase over which one is obliged to linger at least momentarily (Orwell, 1949: 277).

Pero la supresión no fue la única estrategia detectada. La traducción actuó como una poderosa herramienta de remodelación, valiéndose también de la reescritura, la sustitución o la ampliación. Como veremos a continuación, el mismo ejercicio de remodelación ideológica tuvo lugar en *Los ojos de Ezequiel están abiertos* y *La escritura invisible*. Al igual que la censura favoreció la publicación de autores amables con el régimen, tal y como apunta Laprade en su entrevista, cabe preguntarse si la censura no permitió también la entrada de autores menos amables, pero cuyos discursos encerrarán una doble lectura y pudieran resultar convenientes². Lázaro (2002: 5) ha sabido discernir las diferentes lecturas que tiene la novela que nos ocupa, haciendo hincapié en el hecho de que la lectura que se ofrecía bajo el franquismo no era la pretendida por su autor, idea que sostuvo apoyándose en testimonios del propio Orwell:

Son los años de la Guerra Fría y 1984 está siendo acogida como una denuncia del antiindividualismo soviético, una advertencia contra el “peligro rojo”. Esta interpretación es sesgada e incompleta, puesto que

² Entrevista realizada a Edward Dougla Laprade en el marco de la presente investigación.

de nuevo Orwell tiene en mente las tendencias totalitarias en general, ya sean de izquierdas o de derechas.

Y de este modo, *1984*, una novela que pretende advertir de las derivas totalitarias, acabó acondicionada para servir los intereses contra los cuales iba precisamente dirigida.

3.2. Los ojos de Ezequiel están abiertos, de *Raymond Abellio*

Los ojos de Ezequiel están abiertos llegó a España en 1955 en una edición de 410 páginas. La publicó Escelicer, con traducción de José Vila Selma. La editorial presentó la novela a consulta el 7 de septiembre de 1955, tal y como recoge el expediente 4586/55, de 19 páginas, el más voluminoso de las tres novelas objeto de estudio. Y es que Escelicer no recibiría la aprobación hasta semanas más tarde, después de que la obra hubiera sido objeto de una remodelación en el que tomaron parte varios censores. El primer informe del expediente advierte ya de los peligros de esta novela de la que son protagonistas “unos finos ejemplares de las Brigadas Internacionales”, que atentaría contra el ambiente español desde un “punto de vista ideológico, moral y político”. El censor considera que esta “arenga anarquista” es peligrosa y, por lo tanto, desaconseja su publicación. Sin embargo, hace una observación muy interesante: la moraleja que puede desprenderse sería “positiva, por una minoría muy reducida”, si no fuese por lo corrosivo de sus diálogos, y marca las páginas que profieren ataques tanto contra la moral como contra la Iglesia y el régimen, un total de una treintena. La resolución recogida en el siguiente informe, que aparece dos semanas más tarde, es favorable pero el censor de esta nueva lectura ratifica únicamente la eliminación de cuatro pasajes de criterio religioso. En cuanto al resto, solicita que sean evaluadas por otro censor con criterio político. No existe, sin embargo, otro documento que nos dé a conocer ningún dato sobre la nueva valoración; a continuación, no aparece más que un documento en el que el propio editor afirma que la novela ya ha sido “convenientemente ‘modelada’ por Vila Selma”. A la luz de este comentario, cabe conjeturar que la censura interna contribuyó también a la remodelación de *Los ojos de Ezequiel están abiertos*. El análisis realizado revela 184 ejemplos de intervención censoria: 66 reescrituras, 56 supresiones, 36 sustituciones y 26 ampliaciones.

Estrategia	Ejemplos	Porcentaje
Reescritura	66	36%
Supresión	56	30%
Sustitución	36	20%
Ampliación	26	14%

Tabla 2. Cuantificación de estrategias en *Los ojos de Ezequiel están abiertos*

Según muestra la tabla 2, la reescritura fue, con el 36% de los casos detectados, la estrategia más utilizada en la remodelación de la novela, en la que también se detectaron supresión (30%), sustitución (20%) y ampliación (14%). Llama la atención el aumento de los casos de ampliación, algunos de los cuales son verdaderos ejercicios de creatividad que, motivados por fuertes consideraciones ideológicas, crean un poderoso discurso político, como el que aquí observamos:

TO (1949)	–Le marxisme est la seule théorie politique sérieuse, dit le moine. C’est à la fois le moteur de l’histoire et son fossoyeur, la vérité de Dieu vue par les yeux du Diable...
TM (1955)	–El marxismo es la única teoría política seria –dice el monje–. Es a la vez motor de la historia y su sepulturero, la verdad de Dios vista por los ojos del diablo, el Evangelio del Anticristo...

Tabla 3. Ejemplo de ampliación detectado en *Los ojos de Ezequiel están abiertos*

El que recoge la tabla 3 es uno de los numerosos casos que encontramos a lo largo de la traducción, en la que abundan ejemplos de ampliación de contenido del TO y con los que se pretende transmitir un mensaje ideológico en el TM. En este fragmento, se ha aprovechado las disquisiciones filosóficas e ideológicas del personaje para demonizar al marxismo, añadiendo elementos que no se encuentran en el TO. El marxismo no es solo el motor de la historia y su sepulturero, sino que además es “el evangelio del anticristo”, una reflexión un tanto virulenta que sirve para potenciar, una vez más, el discurso favorable al régimen. Lo mismo sucede en el siguiente ejemplo, en el que se emplea la estrategia de sustitución.

TO (1949)	La mort d'une abeille assassinée par sa reine est chargée d'autant de sens que les massacres de Dachau.
TM (1955)	La muerte de una abeja asesinada por su reina está tan cargada de tanta significación como las mortandades de Dachau.

Tabla 4. Ejemplo de sustitución detectado en *Los ojos de Ezequiel están abiertos*

La tabla 4 recoge un ejemplo de sustitución que, a través de una simple modificación, neutraliza el contenido censurable del TO. Al parecer, la referencia al horror del Holocausto podía traer recuerdos pocos favorables para el régimen franquista. Así tuvo que considerarlo el censor, que decidió suavizar el párrafo introduciendo una nueva traducción alternativa para el término *massacres*. En lugar de *masacre*, *matanza* o *exterminio*, se optó por *mortandades*, un término a todas luces más neutral y menos incómodo. Esta versión manipulada es la única que llegó a España de Abellio hasta que en 2011 Duomo Ediciones recuperara la traducción original, tal como Vila Selma la entregó a la editorial Escelicer. El estudio realizado, sin embargo, nos lleva a concluir que esta versión tampoco es íntegra y fiel, sino que presenta casos de la autocensura practicada por Selma, una práctica muy extendida entonces, como nos confirmaba Manuel Serrat Crespo:

Tuvimos que lanzarnos a especular con los límites de lo “permisible”. Y en esta batalla, los editores solían mostrarse siempre –en mi recuerdo– más timoratos porque no solo se jugaban el dinero de la posible “sanción administrativa” sino también todo lo invertido en la publicación “secuestrada”³.

En esta obra de Abellio, la censura está orientada a transformar importantes disquisiciones sobre religión, guerra y política en un discurso favorable al régimen, un ejercicio que se hizo en connivencia con el traductor y el editor de Escelicer. Esto demuestra hasta qué punto la cadena editorial tenía interiorizados los criterios censorios, bien por temor a represalias, bien por afinidad con los valores oficiales.

³ Entrevista realizada a Manuel Serrat Crespo en el marco de la presente investigación.

3.3. La escritura invisible, de Arthur Koestler

The Invisible Writing fue publicada en España en 1974 por Alianza en una edición de 199 páginas traducidas por Alberto Luis Bixio, que también se había encargado de la versión bonaerense de Emecé Editores veinte años atrás. Alianza presentó la obra a consulta el 21 de febrero de 1974. Todos los documentos referentes a este proceso administrativo quedan recogidos en el expediente 2308/74. El censor advierte ya en el primer informe que *La escritura invisible* constituye un libro “delicado” sobre los años que Koestler pasó en España durante la Guerra Civil. Pese a lo “inoportuno” que resultaría su publicación por una editorial española, existen razones implícitas que justifican una nueva versión de este libro: se tiene constancia de que circula de forma difundida una versión latinoamericana y, por lo tanto, limpia de censura franquista. El censor celebra que el autor se muestre “no resentido” y subraya el hecho de que la segunda parte del libro trate de “su desilusión y apartamiento del partido comunista”. Este detalle tampoco escapa al segundo censor, quien ratifica la decisión del primero alegando: “el tratamiento de la segunda parte da a la obra cierto aspecto positivo por cuanto pone al descubierto la falsedad e hipocresía del comunismo” y autoriza la obra con tachaduras. Estas se centran en los ataques contra el régimen y Franco: “Los calificativos de fascista y dictador son frecuentes”. De modo que *La escritura invisible*, que también pone de manifiesto los abusos del régimen y las atrocidades cometidas en la Guerra Civil, pasa a ser un texto que, con los retoques oportunos, puede resultar conveniente y hasta favorable. El análisis revela 12 ejemplos de censura: 6 supresiones, 5 reescrituras y 1 sustitución.

Estrategia	Ejemplos	Porcentaje
Supresión	6	50%
Reescritura	5	41%
Sustitución	1	9%

Tabla 5. Cuantificación de estrategias censorias halladas en *La escritura invisible*

La tabla 5 indica que la censura recurrió mayoritariamente a la supresión con un 50% de los ejemplos. *La escritura invisible* sufrió únicamente doce alteraciones textuales que, no obstante, cumplieron su objetivo, esto es, reforzar el tono anticomunista y eliminar los ataques

directos contra Franco y su régimen. Para apreciar el impacto de estas marcas, determinantes para el conjunto de la obra, pasamos a comentar un ejemplo de reescritura que, en este caso, representa el 41% de los ejemplos detectados.

TO (1954)	It was by no means abnormal for them, in the early ‘thirties, to regard Fascism as the main threat, and to be attracted, in varying degrees, by the great social experiment in Russia. Even to-day, about one quarter of the electorate in France and Spain, and a much higher percentage among the intellectuals, regard it as “normal” to vote for the Communist Party.
TM (1974)	En modo alguno era signo de anormalidad, en ellos, en los años que siguieron a 1930, considerar el fascismo como la amenaza principal y verse atraídos, en distintos grados, por el gran experimento social que tenía del electorado de Francia e Italia, y con un porcentaje aún mucho más elevado entre los intelectuales, considera normal votar por el Partido Comunista.

Tabla 6. Ejemplo de reescritura detectado en el análisis de *La escritura invisible*

Este ejemplo de reescritura, un tipo de sustitución que se sirve del contenido censurable en el TO para introducir un cambio ideológico en el TM, se realiza a través de una concatenación de estrategias: se elimina, por un lado, contenido potencialmente peligroso (alusión favorable a Rusia) mientras que por otro se modifican algunos datos (el electorado español pasa a ser italiano; más revelador aún: la realidad temporal se altera también: *even to-day* queda fagocitado por la censura y las tendencias electorales procomunistas actuales pasan a ser de 1930). Koestler, que sufrió la revolución “traicionada” y la victoria del fascismo, quería alertar de los peligros de las ideologías totalitarias. Pero su visión llegó sesgada a los lectores españoles: ya no alertaba del totalitarismo, sino únicamente de la desilusión comunista. Alianza tuvo que acatar la decisión de la Administración; de otro modo, afirma Beatriz de Moura en su entrevista:

El editor podía cargar con las consecuencias tanto morales como materiales (en el mejor de los casos, contemplar, tragando bilis, cómo la policía destruía de madrugada en la imprenta toda la edición y, además, correr con todos los gastos consiguientes)⁴.

⁴ Entrevista realizada a Beatriz de Moura en el marco de la presente investigación.

Doce alteraciones quizá no sean muchas, pero su efecto fue mordaz; la censura consiguió su propósito: crear un discurso anticomunista, favorable a los intereses del régimen.

4. Análisis comparativo

Una vez analizadas individualmente cada una de las obras y realizada una valoración de los resultados, en este apartado se realiza un análisis comparativo de las tres obras en conjunto para tratar de desentrañar el comportamiento censor que se esconde tras ellas.

Obra	Supr.	Reesc.	Sust.	Ampl.	Total marcas
<i>1984</i>	42	8	2	1	53
<i>Ezequiel</i>	56	66	36	26	184
<i>Escritura</i>	6	5	1	0	12
Porcentaje	42%	32%	15%	11%	100%

Tabla 7. Número de marcas y porcentaje de estrategias censorias halladas en las obras del corpus

Esta tabla recapitulativa muestra que la supresión es la estrategia más utilizada por la censura, con el 42% de los casos, mientras que en el 58% de los casos se observa una tendencia a manipular el contenido censurable del TO ya sea sustituyéndolo por otro más neutral (15%), ampliándolo (11%) o reescribiéndolo (32%) para conseguir un cambio ideológico. Es lo que observamos en *1984*, donde el Estado totalitario ideado por Orwell se transforma en un infierno comunista, como pretendía la Administración. También Koestler, testigo de la Guerra Civil española y de los primeros años del franquismo, vio manipulado su testimonio en *La escritura invisible*, en el que se eliminó todo tono acusatorio hacia el régimen. En el caso de *Los ojos de Ezequiel están abiertos*, la censura transformó importantes disquisiciones sobre religión, guerra y política en un discurso simpatizante con la Iglesia; un ejercicio que se hizo en connivencia con el traductor y el editor de Escelicer. La función de este tipo de censura detectado en obras con contenido político subversivo no es omitir sino reescribir, introduciendo elementos ajenos al TO. Se trata de una “metacensura” que, más allá de los recursos tradicionales, transforma el mensaje original de tal modo que pueda

ser utilizado para beneficiar al régimen, para emplearlo como refuerzo de la ortodoxia, los valores y la doctrina que constituyen la arquitectura ideológica construida por este y que sitúa a la traducción como una herramienta de control ideológico, como un recurso propagandístico que da a la censura una dimensión más amplia y poderosa.

5. Conclusiones

Este trabajo buscaba ahondar en esta otra faceta de la traducción, menos idealizada, que actúa como herramienta propagandística al servicio del poder. La metodología adoptada, una propuesta mixta que combina el análisis cuantitativo y cualitativo de los datos, nos ha permitido establecer un patrón de comportamiento para estas obras. La incorporación de material extratextual nos ha proporcionado además una visión más amplia y cercana de la realidad franquista y de los motivos que impulsaron la censura de las obras. Los resultados obtenidos en esta investigación pueden, de este modo, resumirse en dos conclusiones principales. En primer lugar, se observa una tendencia a modelar con fines propagandísticos, con un 58% de casos de reescritura, sustitución y ampliación, orientados a transformar el contenido subversivo del TO. En segundo lugar, cada uno de los textos encierra pistas interesantes sobre los motivos que impulsaron la censura de sus páginas y sobre el efecto que se deriva de ella: *La escritura invisible*, de Koestler, acabó transformándose en un discurso favorable a la causa de Franco; *1984*, de Orwell, en un discurso anticomunista; *Los ojos de Ezequiel están abiertos*, en un discurso simpatizante con la Iglesia. Este estudio revela un uso frecuente de “metacensura”, una estrategia que se vale de los recursos tradicionales y va más allá, reescribiendo con fines propagandísticos, un tipo de censura que ofrece multitud de posibilidades para los investigadores que quieran ahondar en esta peculiar faceta de la traducción.

Bibliografía

- Abellán, Manuel. 1980. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- Abellán, Manuel. 1982. Censura y autocensura en la producción literaria española. *Nuevo Hispanismo* 1: 169-180.
- Abellio, Raymond. 1949. *Les Yeux d'Ezéchiél sont ouverts*. París: Gallimard.

- Abellio, Raymond. 1955. *Los ojos de Ezequiel están abiertos*. Madrid: Escelicer. [Traducción de José Vila Selma].
- Cisquella, Georgina; Erviti, José Luis & Sorolla, José A. 1977. *Diez años de represión cultural: la censura de libros durante la ley de prensa (1966-1976)*. Barcelona: Anagrama.
- González Ruiz, Victor. 2005. Traducción e ideología en el ámbito de los medios audiovisuales: el caso de los títulos cinematográficos. En Chaume Varela, Frederic; Santamaría Guinot, Laura & Zabalbeascoa Terran, Patrick (ed.) *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 127-138.
- Koestler, Arthur. 1954. *The Invisible Writing*. Londres: Collins & Hamish Hamilton.
- Koestler, Arthur. 1974. *La escritura invisible*. Madrid: Alianza. [Traducción de Alberto Luis Bixio].
- Laprade, Douglas Edward. 2006. *Censura y recepción de Hemingway en España*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Lázaro, Alberto. 2002. La sátira de George Orwell ante la censura española. En Falcés Sierra, Marta; Díaz Dueñas, Mercedes & Pérez Fernández, Jose María (ed.) *Actas de la 25.ª Conferencia Internacional de AEDEAN*. Granada: Universidad de Granada, 1-15.
- Lázaro, Alberto. 2004. *H. G. Wells en España: estudio de los expedientes de censura (1939-1978)*. Madrid: Verbum.
- Meseguer, Purificación. 2015. Traducción y reescritura ideológica bajo el franquismo: La falta del abate Mouret, de Émile Zola. *Çedille: revista de estudios franceses* 11: 389-412.
- Merino, Raquel. 2007. *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus de cine, narrativa y teatro*. Vitoria y León: UPV/EHU y ULE.
- Orwell, George. 1949. *Nineteen Eighty Four*. Londres: Secker & Warburg.
- Orwell, George. 1952. *1984*. Madrid: Destino. [Traducción de Rafael Vázquez Zamora].
- Rabadán, Rosa. 2000. *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León.
- Ruiz Bautista, Eduardo. 2008. *Tiempo de censura: La represión editorial durante el franquismo*. Gijón: Trea.
- Santoyo, Julio César. 2000. Traducción y censura: Mirada retrospectiva a una historia interminable. En Rabadán, Rosa (ed.) *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León, 291-309.
- Savater, Fernando. 1996. Ángeles decapitados. La desertización cultural bajo el franquismo. *Claves de la Razón Práctica* 59: 8-13.

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

Francisco Rojas Claros

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MUNDO EDITORIAL DE VANGUARDIA: GÉNESIS Y CUESTIONES PRELIMINARES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

23. AGA, SC, expediente 4249-67.

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

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

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

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

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

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

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

28. AGA, SC, expediente 7811-67.

29. AGA, SC, expediente 6743-72.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CONCLUSIONES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Université Bordeaux Montaigne

Resumen

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

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

Abstract

Visions and poetics of conflict in the generación del 50 narrative

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

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

I. Introducción

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

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

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

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

2. Convergencias generacionales

A lo largo de tres décadas, las obras aquí examinadas presentan un denominador común, la configuración literaria de un mundo degradado que, sin gran riesgo, puede vincularse con vivencias compartidas, aunque según diferentes modalidades, de una guerra civil y una larga “posguerra” que prolongó bajo otras formas la contienda durante la dictadura². El conflicto redundó para todos en una gran frustración que le hace reconocer a Juan Benet su pertenencia a “la generación

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

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

que tenía las alas cortadas” (Catelli 2015: 47) y le hace hablar a la historiadora Magdalena González de una “generación herida” (2009: 87-112). Todos pintan, cada cual a su manera, un cuadro sombrío de decadencias y ruinas que contrasta con la representación oficial de un presente que supuestamente invierte el curso de la historia para asegurar un renacer de la nación. Que la guerra o sus consecuencias estén omnipresentes, como en el mundo literario de Juan Benet³ o en *Si te dicen que caí* de Juan Marsé, o de un modo puntual como en la prosa de Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa o del “realismo social”, se desprende de gran parte de la producción de esta generación una atmósfera de violencia abierta o solapada, frustración o abulia, una “realidad doliente” (González 2009: 108). Más allá de la representación de destrucciones físicas y pérdidas humanas, se narra el duro vivir cotidiano. Será, en la inmediata posguerra, la amenaza de represión para los huérfanos desvalidos (“Cabeza rapada” de Fernández Santos), los ajustes de cuentas (*Si te dicen que caí* se organiza alrededor de la persecución de una prostituta “roja”) y la imposición de un sistema educativo casi carcelario fundado en el ejercicio arbitrario de la autoridad y la exclusión de los alumnos díscolos (“Patio de armas” y “Aldecoa se burla” de Aldecoa). Rondan la enfermedad y la muerte: tifus en “Chico de Madrid” de Aldecoa, tuberculosis en “Cabeza rapada” de Fernández Santos y *La zanja* de Grosso, patología cardíaca en “Un corazón humilde y fatigado” de Aldecoa, enfermedades y muertes diversas en los relatos de viaje del “realismo social” *Caminando por las Hurdes y Campos de Níjar*. El cementerio acaba confundiéndose con la ciudad en el incipit de *En la Hoguera* de Fernández Santos, como en “Día de difuntos” de Larra y *La colmena* de Cela. Al final de la década de los 50 y a principios de la siguiente, relatos y novelas colocan en primer plano la pobreza, el atraso y la injusticia, haciendo hincapié en los accidentes laborales. A ello se suman la corrupción física y moral central en *Dos días de septiembre* de Caballero Bonald y generalizada en *Si te dicen que caí*, así como, en el caso de Benet, una concepción del tiempo como agente destructor: “la dimensión en que la persona humana sólo puede ser desgraciada” según el doctor Sebastián en *Volverás a Región* (1967: 267-68). Novelas y cuentos ponen en escena, a lo largo de un cuarto de siglo, unos personajes desgastados por la lucha diaria y derrotados, entre un pasado conflictivo y un futuro obstruido. Son emblemáticos el niño “roto” o “partido” aplastado por el carro del titiritero Dingo

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

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

3. Propuestas éticas y realismo simbólico

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

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

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

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

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

convento (Juan) y la cárcel (Gus). La rebelión no pasa de ser individual como la del alumno ante el maestro en “Aldecoa se burla”. Otra forma de conflicto nace de la costumbre que impone una norma exógena. Es la vida despreocupada y el alcohol para el gitano Sebastián y sus amigos en *Con el viento solano* de Aldecoa y la ley del talión para los pueblerinos de *Los bravos* de Fernández Santos que se enfrentan al médico cuando este sustrae a su venganza a un estafador. El enfrentamiento cobra formas más o menos agudas, siendo la más violenta el fratricidio –metáfora usual de la guerra civil–, central en las dos primeras novelas de Matute⁶, efectivo en la primera y simbólico en la segunda. En *Los Abel*, la rivalidad entre el conservador Aldo, asociado a un poder divino, y Tito, abierto a la modernidad, desemboca en el asesinato de este por aquel mientras que en *Fiesta...* el hacendado Juan Medinao anhela, en varias ocasiones, la muerte de su hermanastro y asalariado Pablo Zárate, su doble invertido, porque escapa a su poder avasallador y mortífero⁷.

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

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

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

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

de su adquisición, abogando incluso por una moral del desprendimiento que lo aleja de ese hombre de izquierdas que evoca su viuda (Josefina de Aldecoa 1985: 23). Condiciona el acceso a la autonomía un duelo interior en el que el personaje lucha contra la enajenación. Paradigmático es el gitano Sebastián Vázquez que, en *Con el viento solano*, después de matar a un guardia civil, emprende un viacrucis de siete días que lo aleja del pascaliano “divertimiento” y lo lleva a asumir su destino de criminal y entregarse a la guardia civil “siendo otro” (1985: 187), lo que se materializa en la afirmación del nombre: “Decid que habéis conocido a Sebastián Vázquez, de Talavera. Decid que lo habéis conocido” (211). Desde la perspectiva de la cárcel y de la muerte es cómo el personaje descubre y goza el mundo: “Desde el rincón, Sebastián siente el mundo. Oye el mundo. Huele el mundo. Ve el mundo. Palpa el mundo. Saborea el mundo” (144). Encarnan la ascesis⁸ que implica este estoicismo unos personajes secundarios, marginales y ejemplares: los “vagos” que se oponen a los “vanos” en el cuento “Los bienaventurados” (1985: 201-02), el antiguo preso Cabeda cuyas pertenencias caben en una maleta en *Con el viento solano* (99-100), el cual se receta “para el espíritu una medicina llamada presente” (98) y entrega al gitano fugitivo las economías de toda una vida (102), así como el faquir que aun viviendo malamente de su arte entrega a Sebastián la mitad de su bocadillo: un hombre valiente que da la cara al mundo, comenta el narrador (163-64). Encarnan la libertad del hombre absurdo que asume la finitud⁹.

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

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

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

vieja –metáfora de un deseo siempre insatisfecho (145-46, 148-52)¹⁰– o practicar la medicina urbana como los compañeros de promoción del protagonista que se entregan a la “buena vida” (179). En una trayectoria que se asemeja a la de una novela de aprendizaje, después de una estancia casi iniciática en el monte a donde ha subido a curar a un pastor¹¹, el joven médico, instalado en un pueblo pobre y aislado de la montaña leonesa, acaba comprometiéndose con los pueblerinos –“la vida no le iba a dejar permanecer al margen” (199)– salvando la vida del estafador que se hizo con las economías del pueblo, encarnación de la codicia generadora de odio¹², y exponiéndose a su vez a “la ira, el despecho, la amargura” (202). Porque “un amor animal” lo vincula a los que creen odiarle (202), se instala en el pueblo comprando la casa del cacique, dispuesto a bregar para “acercarse un poco a la otra orilla” (221). Por eso, en la controversia a la que dio lugar el desenlace, difícilmente puede sostenerse la idea según la cual el médico pasa a ser un nuevo cacique¹³.

Las tres novelas comparten una misma confianza en los poderes de la literatura para representar la realidad y cultivan formas similares de realismo que no puede reducirse al “objetivismo” o “behaviorismo”, mimbres bajo los cuales más de un crítico las ha clasificado¹⁴. Sus poéticas pueden calificarse de simbólicas¹⁵ al orientarse hacia la búsqueda de sentido y coherencia, conformemente a la tradición realista, mediante la elaboración de un dispositivo triple que asegura la interpretación de la ficción combinando las redes léxico-metafórico-simbólicas que establecen analogías entre actantes humanos y no humanos, la intertextualidad que inserta lo particular en lo general y enunciados reflexivos en los que el relato se comenta a sí mismo.

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

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

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

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

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

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

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

(Fernández Santos). Significativa es la evolución de la focalización en *Con el viento solano* que individualiza progresivamente al protagonista designándolo primero como “un hombre”, luego “el que...” antes de que un compañero entregue su nombre en el diálogo (1982: 7-9), un nombre que el mismo personaje asumirá solo al final del relato. El objetivismo narrativo que promovía al principio de la década de los 50 José María Castellet en la revista *Laye*, el cual no se aplica a la escritura de Matute, se adecua en los otros dos casos, a la representación de la alienación: no ver es no conocer, lo que metaforiza, para el fugitivo Sebastián, la superficie del Manzanares que no deja ver el fondo: “El agua estancada rebrillaba, impidiendo ver el poco fondo” (Aldecoa 1982: 78). Si el desconocimiento viene asociado a menudo a la focalización externa, la focalización interna se adecua, en cambio, al proceso de autoconocimiento. Matute representa por su parte la inautenticidad en un mundo absurdo recurriendo a una poética de lo grotesco que deforma la cara como la realidad deforma a los individuos según la teoría del esperpento de Max Estrella en *Lucas de Bohemia* de Valle-Inclán. Deformes son el médico Eloy, “un enano enorme”, y el cojo Juan en *Los Abel*, Juan Medianao hijo, con su cabezota plantada en un cuerpo raquítrico en *Fiesta...*, y los niños muertos disfrazados en ambas novelas. En *Los Abel*, Gus hace de sus hermanos retratos desproporcionados en el zaguán de la casa paterna (2014: 52). Esperpénticos son aún los personajes por la presencia de rasgos animalizadores como los dientes de lobeznos que comparten Valba en *Los Abel* y Pablo en *Fiestas...*¹⁶ Y su reificación bajo la forma de muñecos¹⁷. El esperpento sirve de marco a esta novela que empieza por la muerte del niño títere y termina con la narración de su grotesco entierro.

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

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

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

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

Una intertextualidad con fuerte poder generalizador introduce un segundo estrato de descodificación del relato. Dominan las referencias bíblicas, familiares para los personajes y los lectores de la época. Matute reescribe el primer fratricidio subvirtiéndolo al repartir entre todos los personajes el papel de la víctima en el paso del nombre Abel al rango de patronímico¹⁹. Lo trágico de la existencia se anuncia desde los dos epígrafes de *Con el viento solano* que repiten el mismo enunciado, “Os herí con viento solano”, procedente del Libro de Hageo y del Libro de Amos. El episodio clave de la ascensión al monte en *Los bravos*, recuerda el “Sermón del monte” del Evangelio (Mateo: 5) en el que se califica de “bienaventurados” a los pobres, los que sufren –como el pastor enfermo²⁰– y los misericordiosos. En cuanto al epígrafe sacado de *Los judíos de Zirndorf* (1897) de Jakob Wasserman “El destino de un pueblo es como el destino de un hombre. Su carácter es su destino”, anuncia la idea de un destino colectivo que el médico anhela modificar.

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

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

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

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

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

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

4. Lucha de clases y relato antagónico

La afirmación de las luchas sociales y de la resistencia al franquismo, el peso del PCE en este combate²¹, la difusión de un marxismo de segunda mano y la convicción, a principios de la década de los 60, de que el franquismo estaba a punto de derrumbarse favorecen, por esos años, el desarrollo de la literatura militante del “realismo social”. Se opera entonces una inflexión radical en el planteamiento del conflicto que sustituye una problemática de corte sociopolítico a la perspectiva existencial y moral y un antagonismo entre categorías sociales al enfrentamiento entre individuo y colectividad.

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

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

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

Estas novelas esbozan a menudo trayectorias individuales o grupales orientadas hacia la acción colectiva, en particular la huelga que promovía el PCE y que, por razones obvias no se podía tratar de frente como lo hacían antes de la guerra las novelas de Arconada, Arderús o Más²². Tímida, fracasa y es reprimida en *La zanja* una manifestación delante de la casa del Sindicato, aunque se perfila la perspectiva de futuros movimientos más estructurados –“matar el gusanillo no han podido”; “El gusanillo no muere” (Grosso 1961: 223, 225). En *La mina* de López Salinas, el hundimiento de una galería y la muerte de varios mineros provocan una breve huelga de protesta que, tal vez para sortear la censura, no se designa como tal –“como medida de protesta, los trabajadores de la cuenca no acudieron a la hora de los relevos y la sirena de la fábrica clamaba inútilmente” (1971: 285)– y la novela concluye con una alegoría de la Revolución: “Carmela, la novia de Luis, subida en una piedra, gritaba con aguada voz. Su pañuelo parecía flotar al aire como una bandera” (223). Más general es la crítica de los comportamientos que frenan la acción como fatalismo e individualismo y el elogio de las cualidades de fiabilidad, sobriedad, solidaridad, disciplina que la favorecen, en el marco de una unidad de trabajo, la “cuadrilla” –prefiguración metonímica de un pueblo en lucha– alrededor de su jefe, despertador de conciencias (Palomares en *Caminando por las Hurdes*, El Asturiano en *La mina*, Genaro en *El capirote*) que no se ha de confundir con el capataz al servicio del amo.

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

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

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

La representación de antagonismos sociales supone un personaje colectivo y metonímico –rasgo poético que estudió en particular Gil Casado (1973)– que no remite ya a la humanidad sino a una categoría social particular. Además de la descripción de las condiciones materiales de vida y de trabajo, estas novelas presentan dos rasgos poéticos notables. El primero es la práctica de lo que Ruth Amossy (1983) llamó el “relato antagónico”, propio de las novelas de tesis, que defiende una doctrina mediante un acto narrativo de sentido unívoco en el que se oponen dos adversarios desiguales desde un punto de vista ético²³. Se reparte en efecto el personal de la novela en función de una serie de oposiciones entre latifundistas y jornaleros, pero también se agrupa a amos, administradores, ingenieros y capataces frente a obreros fijos, empleados y trabajadores ocasionales o parados. Y refuerza a menudo el antagonismo entre las categorías sociales un contraste populista entre la inmoralidad de los ricos –perezosos y sibaritas– y las virtudes del pueblo. Este dualismo reaparece en elementos simbólicos, en particular en el contraste entre luz y sombra, factores de dramatización en *Central*

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

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

5. Mitos enfrentados y representación de representaciones

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

La novela, situada en los años 40, entronca con la temática de una posguerra violenta y miserable que un desfase entre propaganda y realidad vivida ha vuelto opaca²⁴, por lo cual un grupo de chavales introduce algo de coherencia inventando y contándose *aventis*. Sin embargo, a diferencia de las novelas precedentemente examinadas, en la de Marsé no emerge una verdad rotunda: una poética de la ambigüedad mantiene un margen de incertidumbre que no redundaría sin embargo en escepticismo puesto que emerge polifónicamente un saber situado en la encrucijada de una multitud de voces distintas y parcialmente discordantes. La realidad ha pasado a ser vivencia y construcción discursiva y la novela participa de lo que Jesús Izquierdo Martín y Pablo Sánchez León llaman “la guerra de las palabras” que prolongó la guerra de los fusiles (2006: 72).

La violencia de la guerra y la posguerra se manifiesta en particular en un centro casi oculto del relato. La familia burguesa de los Galán busca a la prostituta Aurora Nin oficialmente para regenerarla, en realidad porque está implicada en el asesinato del padre por los anarquistas en una cuneta, hecho que muy tardíamente se menciona (Marsé 2010: 355-56) aunque obsesiona a la prostituta que sueña de noche con la escena (317). Esta verdad reprimida como lo fue la memoria del conflicto bélico convertido por la ficción en un trozo de celuloide que viaja bajo la piel de la mujer como la bala en el cuerpo del alférez Galán, genera un relato compulsivo en el que lo reprimido prolifera bajo la forma de un motivo descriptivo, la ejecución de un hombre al amanecer en una playa reproducida en una alfombra²⁵, un motivo que recuerda a Aurora la ejecución de su antiguo amo y se asocia a cuadros sexuales perversos en los que las víctimas son ella o el joven trapero Java.

El motivo recurrente y estructurante de la alfombra de los ejecutados participa de una escritura que se nutre del imaginario social, de los mitos del adversario ideológico y político desvirtuándolos para sustituirlos mitos propios. Es el programa que enuncia Sarnita, personaje de *Si te dicen que caí* y portavoz ocasional del autor: “Nuestra tarea no es de desmitificar, sino de mitificar: ahí les duele” (171-74). La novela lleva a cabo, de hecho, el doble proceso de desmitificación y mitificación²⁶. Desmitifica modificando el contexto de un enunciado al insertar en el título un verso del *Cara al sol* en un contexto de degradación que rebate el advenimiento de una nueva primavera o convirtiendo la imagen de Franco saludando con el brazo

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

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

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

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

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

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

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

6. Escritura beligerante

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

Omnipresente es la temática del conflicto en el universo imaginario de Región donde el enfrentamiento armado no deja de presentar homologías con la guerra civil española. A pesar de poseer el autor una inmensa biblioteca sobre el tema y dedicarle un librito factual, *¿Qué fue la guerra civil?*, la perspectiva ficcional es sin embargo fundamentalmente ahistórica por no respetar la narración las pautas de la verosimilitud, por escasear las referencias espacio-temporales a la realidad histórica, a protagonistas políticos y acontecimientos significativos y, más globalmente, por negar Benet la capacidad del discurso racional de dar cuenta de lo humano (cfr. Pittarello 2006: 72-75). La lectura histórica, cuando es posible, según una modalidad alegórica y en una poética de la incertidumbre, compite con otras interpretaciones. Benet suele partir de una anécdota banal y limitada para transformar lo anecdótico en representación de lo esencial para una mente humana: miedos irracionales, culpas inconfesables (“Baalbec, una mancha”, “Sub rosa”), obsesiones (“Duelo”), relación con la norma (“Numa, una leyenda”), el origen, el tiempo, la identidad, el otro. Por ello antepone la pasión a la razón (cfr. Pittarello 2006: 83-84) y privilegia el mito que pone al hombre en contacto con aspectos fundamentales de la realidad. La reciente contienda española no es más que la última etapa de un proceso antiguo, “una larga retahíla de guerras absurdas que culminaron con la guerra civil que fue la más sangrienta y que explica la ruina del presente” (Chaput 1995: 28). El tiempo se repite y en él afloran pulsiones arcaicas, dentro y fuera de contextos bélicos²⁷. En el cuento “Duelo”, el indiano

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

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

El conflicto será pues estilístico y afectará a todos los componentes del relato que se convierte en un campo fragmentado de yuxtaposiciones y contrastes (cfr. Pittarello 1995: 25-26). El léxico se vuelve polisémico como en el título “Duelo”, a la vez combate y ritual luctuoso²⁸. La adjetivación es oximorónica –“vastedad limitada”, “voz no sonora” (“Una tumba”), “un invierno primaveral” (“Duelo”)– y las imágenes disonantes (cfr. Sobejano 1983: 412). La estructura de la frase, que dilata un núcleo sintáctico multiplicando incisos y paréntesis,

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

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

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

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

7. Conclusión

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

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

Bibliografía citada

Corpus

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

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

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

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

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

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

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

Otras obras citadas

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

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

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

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

g.champeau@orange.fr

1959: TRIUNFOS, DISCORDIAS Y PARADOJAS EN EL CANON DE LA POESÍA DEL MEDIO SIGLO	189
<i>Maria Teresa Navarrete Navarrete</i>	
A DESHORA, 1956-1963: "LITERATURA RESPONSABLE" Y ENGAGEMENT. SEGUIDO DEL EPISTOLARIO G. DE TORRE-J. M. CASTELLET	211
<i>Bénédict Vauthier</i>	
UNA LECTURA IMPOSIBLE: EL UNILATERALISMO REALISTA PENINSULAR ANTE LA RECEPCIÓN DE LA NARRATIVA DEL EXILIO (1958-1963)	251
<i>Fernando Larraz</i>	
QUESTO LIBRO NON È PER TE: LA NEOVANGUARDIA NARRATIVA AL FILO DE 1970	277
<i>Domingo Ródenas de Moya</i>	
AUTORES Y OBRAS LLEGADAS DESDE EL OTRO LADO DEL ATLÁNTICO: LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA EN ESPAÑA DURANTE EL FRANQUISMO	297
<i>Cristina Suárez Toledano</i>	
SOBRE LOS AUTORES	319

La literatura bajo el franquismo: anomalías de un sistema

FERNANDO LARRAZ
 Universidad de Alcalá
 DIEGO SANTOS SÁNCHEZ
 Universidad Complutense de Madrid

Álvaro de Mendiola, *alter ego* de Juan Goytisolo en *Señas de identidad*, describe su proceso de toma de conciencia de la experiencia de vigilancia y opresión en una biografía desarrollada bajo las condiciones de la dictadura con estas palabras:

Tu patria se había convertido en un torvo y somnoliento país de treinta y pico millones de policías no uniformados (incluidos los discolos y los rebeldes). Con tu natural optimismo pensabas que dentro de poco los funcionarios ya no serían precisos puesto que, en mayor o menor medida, el vigilante, el censor, el espía se habían infiltrado veladamente en el alma de tus paisanos. [...] Policías paralelas y opuestas cubrían de un extremo al otro el yerto y exangüe solar [...]. El marido policía de la mujer y la mujer del marido, el padre del hijo y el hijo del padre, el

hermano del hermano, el ciudadano del vecino. Bürguesía (monopolista o nacional, rural o urbana), proletariado, campesinos, capas medias: todos policías. Policía igualmente el soberbio intelectual aislado y hasta el bondadoso novelista con inquietudes sociales (al menos, de sus íntimos). El amigo de toda la vida, el compañero de las horas difíciles: policías también (Goytisolo 1966: 235).

Doce años después, al ser entrevistada por un misterioso hombre de negro, la protagonista de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, con quien esta comparte una misma identidad, evoca la impresión que sintió al ver en televisión a Carmen Franco acompañando el cortejo fúnebre en el entierro de su padre:

Y ya me parecía emocionante verla seguir andando hacia el agujero donde iban a meter a aquel señor, que para ella era simplemente su padre, mientras que para el resto de los españoles había sido el motor tramposo y secreto de ese bloque de tiempo, y el jefe de máquinas, y el revisor, y el fabricante de las cadenas del engranaje, y el tiempo mismo, cuyo fluir amortiguaba, embalsaba y dirigía, con el fin de que apenas se les sintiera rebullir ni al tiempo ni a él y cayeran como del cielo las insensibles variaciones que habían de irse produciendo, según su ley, en el lenguaje, en el vestido, en la música, en las relaciones humanas, en los espectáculos, en los locales. [...] Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo, Franco inaugurando fábricas y pantanos, dictando penas de muerte, apadrinando la boda de su hija, hablando por la radio, contemplando el desfile de la Victoria, Franco pescando truchas, Franco en el Pazo de Meirás, Franco en los sellos, Franco en el NO-DO, mientras todos envejecíamos con él, debajo de él (Martín Gaité 1978: 137-138).

El Estado se simboliza en la figura de su caudillo: durante cuarenta años ha sido “el motor”, “el jefe de máquinas”, “el tiempo mismo” de la existencia de esta mujer, nacida en 1925. El entierro de aquel hombre significa, para ella, el cierre del ojo omnipotente que vigilaba su comportamiento público y privado, las palabras dichas, escritas y aun pensadas, la música que escuchaba, las películas que veía, los libros y revistas que leía; en definitiva, todas sus idas y venidas: nada se sustraía

a aquella supervisión que atenazaba el comportamiento de la protagonista. Había sido, también, el ojo vigilante de su obra literaria, que la orienta siempre, incluso cuando la pone al servicio de la resistencia contra el dictador. Páginas antes, Carmen ha explicado al hombre de negro que la entrevista cómo inconscientemente había torcido su natural inclinación estética a causa de esa misma omnipresencia de Franco, que le imponía, como una obligación, vetar la ambigüedad y lo fantástico en favor del utilitarismo de “el cuarto de atrás” (Martín Gaité 1978: 48-55).

Ambos testimonios literarios expresan una sensación análoga: un país lleno de cómplices involuntarios del sistema, de colaboradores necesarios para mantenerlo y reproducirlo aun cuando su voluntad es rebelarse contra él, consecuencia de una incesante vigilancia y unas consignas repetidas hasta la extenuación que penetran la conciencia hasta sus estratos más profundos y siembran la sospecha por doquier. Ello había llevado simultáneamente a sentir el deber de combatir aquella estricta ortodoxia y a no tener claro cómo hacerlo sin caer bajo su influjo. Carmen y Álvaro —Martín Gaité y Goytisolo— son sujetos forjados en un universo totalitario de cuyas dimensiones solo tardíamente han alcanzado una conciencia cabal. Hasta realizar sus respectivos procesos de autoconocimiento, que han sido también procesos de escritura literaria, no se han hecho conscientes de que toda su formación e incluso los lenguajes que han ensayado para enfrentar al régimen estaban mediados por la multiforme capacidad de este para penetrar en las conciencias. Otros testimonios —no solo literarios— se podrían añadir a estos ejemplos para demostrar que cuarenta años de dictadura consiguieron, si no constreñir la vida social y, con ella, la literatura a un modelo único —puesto que el franquismo tampoco fue ideológicamente monolítico y, además, evolucionó al compás de la coyuntura interna y exterior—, sí coaccionarla, forzarla e, incluso, determinarla a través del control de las conciencias de autores, industrias literarias, lectores y crítica.

Por ese motivo, cualquier historia literaria que cubra el pasado siglo constata, de forma más o menos explícita, una suerte de axioma: que el violento cambio de régimen político que tuvo lugar entre 1936 y 1939 produjo consecuencias tan radicales en el sistema literario que provocó

el surgimiento de un periodo acotado de la literatura española cuya cronología persistió tanto como, si no más que, el propio régimen. Pese a las reticencias de las aproximaciones más inmanentistas a la historia de la literatura —aquellas que pretenden segregarla del resto de historias particulares (historia política, historia social, historia económica...)—, la realidad se impone: el franquismo penetró la médula de la creación, la difusión, la recepción y la crítica de la literatura, determinando fatalmente la génesis y pervivencia de sus poéticas y cánones. En consecuencia, no es posible comprender cabalmente la literatura española del periodo franquista como si la dictadura no hubiera ocurrido. Aún más: no puede ser obviada la profunda sima que imposibilitó la continuidad entre la literatura anterior y posterior a la guerra porque el régimen político de Franco fue la condición más radical de este periodo.

Como atestiguan los fragmentos transcritos más arriba de *Señas de identidad* y *El cuarto de atrás*, en el diseño del Estado franquista prevaleció la originaria voluntad totalitaria fascista representada por Falange, cuya idea determinante, única e imperativa de la vida humana y de la historia debía permear en todas las conciencias hasta los valores ajenos a ella. La ideología única debía abarcar todas las esferas de la vida nacional y, de manera particular, aquellas que implican representaciones culturales y, por tanto, ideológicas. El sistema de valores, encarnado en la figura de su jefe, debía ser el “motor” que demarcara y troquelara las conciencias, y para su funcionamiento era necesario crear un Estado repleto de “policías” que supervisarán el proceso. Consecuentemente, la anatematización de la libertad individual y de su corolario, la diferencia, implicó que todas las facetas de la praxis literaria se vieran afectadas tanto por medidas restrictivas que confinaban sus posibilidades como por políticas activas cuyo objetivo era dirigir las hacia modelos únicos que simbolizaran la ideología del Nuevo Estado. Se trataba, por tanto, de despejar el camino de heterodoxias para que la literatura encajase en los estrechos márgenes de lo que se concibió como la nueva ortodoxia. Acorde con aquel espíritu totalitario, el Estado, en su concepción dualista de la existencia, se reservó una fuerte competencia para definir los límites de lo expresable y también para prescribir cómo debía ser la literatura dentro del proyecto político que promovía.

La imposibilidad práctica de un control social total, especialmente a partir de la necesidad de supervivencia que significó el fin de la II Guerra Mundial y el ocaso de los fascismos de Estado, hizo que aquel proyecto inicial de Estado totalitario se diluyera parcialmente. Sin embargo, ello no implicó ni la debilitación del aparato represivo ni tampoco el fin de la retórica, las consignas, las ortodoxias, los himnos, los dogmas, los axiomas, la adoración al líder o los mitos de origen, que se mantuvieron con el objetivo de garantizar la movilización patriótica, que ahora se dirigía oportunistamente hacia aquellos focos que pudieran garantizar más convenientemente la supervivencia del régimen.

El control estatal de la libertad implicó un amplio rango de modelos de sumisión ejercidos sobre un sistema literario compuesto por cuatro agentes esenciales: escritores, empresarios de la edición y la escena, lectores y críticos. Como consecuencia, se multiplicaron las posibles respuestas en un abanico que va desde el exilio —más o menos voluntario— al silencio, pasando por el posibilismo —de nuevo, más o menos complaciente— y, lógicamente, la adhesión a la ideología dominante. Se establecieron grupos y redes cuyos diálogos y debates reflejaban no solo posiciones ideológicas, sino también intereses individuales y colectivos y se reconfiguraron relaciones con otras literaturas hispánicas. Los editores y los empresarios teatrales transformaron sus prácticas para adecuar la viabilidad del negocio a las nuevas normas, mucho más controladas, y, paulatinamente, fueron acomodando sus catálogos, sus políticas editoriales y sus repertorios a normas e imposiciones cambiantes. Los escritores aprendieron a autocensurarse: a evitar descripciones, expresiones, personajes heterodoxos, pero también a ensayar modelos de expresión que pudieran representar modelos de modernidad adecuados al contexto y a tantear, en cada etapa del régimen, hasta dónde se podía llegar. También hubo una minoría creciente de creadores que abjuraron de aquellos cálculos de posibilidades y reaccionaron con propuestas inaceptables, imposibles, cuyas ediciones y estrenos debieron producirse fuera de España o verse condenados al cajón. Por su parte, los lectores más avezados se acostumbraron a la lectura entre líneas, mientras que esta actitud convivía con la más generalizada práctica de una lectura anestesiada y evasiva.

La crítica, igualmente, tipificó y sancionó categorías y poéticas que derivaban del limitado margen de lecturas formativas y transferencias internacionales ocasionadas por el aislamiento español. De este modo, todos los agentes literarios se vieron, de una u otra forma, íntegramente subsumidos en el encuadre literario del régimen.

Lo que estas posibilidades diversas tenían en común era, precisamente, derivar de una situación anómala: ser una respuesta a la intensa intervención estatal en el sistema literario. Ello provocó que se acentuara hasta el extremo la necesidad de que toda acción literaria (creación, distribución, lectura y crítica) significara una toma de posición ideológica ante aquella realidad y que, para ello, se exploraran múltiples y sucesivas formas de decir adecuadas al contexto. Estas tenían muy presentes la censura y sus efectos: el lenguaje buscó eludirla, reanudar un contacto con los lectores que había sido quebrado o bien desautomatizar y violentar definiciones unívocas de la realidad que habían sido impuestas desde la omnipresente propaganda movilizadora de la sociedad, propia de un Estado totalitario. "Anomalía" es quizá el concepto que describe más adecuadamente esta situación. Definida por la RAE como "desviación o discrepancia de una regla o de un uso", resulta fácil comprobar cómo este término explica la literatura bajo el franquismo, que se ve desviada de los que habían sido su uso y su tradición, los anteriores a la Guerra Civil, para verse sometida durante cuatro décadas a una nueva serie de reglas que alterarían irremediablemente el que habría sido su desarrollo natural. Santos Sanz Villanueva subtituló hace años su estudio sobre *La novela española durante el franquismo* como *Itinerarios de la anormalidad*, escogiendo un término de connotaciones próximas a esta "anomalía". Convenimos con él en las palabras con las que introduce su libro:

Con la guerra civil de 1936 se truncó la normal evolución de la vida española y se instauró un largo periodo de anomalías varias, sociales, políticas y culturales. No fue, claro, ajena la literatura a esta circunstancia general. Durante cuatro décadas las letras padecieron las consecuencias de una situación anómala, y su recorrido lo vemos, con la perspectiva ya suficiente de comienzos del nuevo siglo, como el rumbo zigzagante en pos de la normalidad (Sanz Villanueva 2010: 11).

Para sustentar la hipótesis de que la literatura bajo el franquismo fue un sistema anómalo, partimos de una relación de postulados que los estudios críticos e historiográficos sobre la literatura de este periodo deberían asumir:

1. La dictadura franquista provocó el fin de uno de los periodos más fértiles y diversos de la historia literaria española. La anatematización de las vanguardias —del carácter revolucionario de sus ideas y de sus lenguajes—, el rechazo al realismo decimonónico y la propuesta de refundar una literatura católica e imperial dejaron tras de sí, en las conciencias de los escritores, un conjunto de axiomas difícilmente eludibles e impusieron un enorme vacío y una profunda ruptura intergeneracional. La expurgación de catálogos, librerías y bibliotecas, y los silencios en historias literarias y currículos académicos redujeron la memoria de aquel periodo literario a un conjunto de clichés mal comprendidos. Todo ello quedó evidenciado en la falta de lecturas de aquellos jóvenes que, habiendo nacido en los años previos a la guerra, carecían de un conocimiento profundo de la tradición inmediata.
2. El nuevo régimen implicó también la segregación de la literatura española en dos parcelas distanciadas geográficamente y, sobre todo, ideológicamente: la literatura del interior y la literatura del exilio. Cada una de estas parcelas padeció la dictadura bajo efectos diversos que dieron lugar a caminos estéticos, temáticos e ideológicos también disímiles. Sin embargo, durante largos años solo se identificó como literatura nacional a la del interior, a pesar de que el exilio representaba de manera idónea la continuidad y la evolución de los modelos literarios de preguerra y se convirtió, en buena manera, en guardian de una modernidad frustrada por el franquismo. La escisión entre ambas literaturas, la del interior y la del exilio, apenas fue paliada por proyectos efímeros y relaciones personales y las transferencias de las obras de los exiliados sobre la literatura del interior fueron residuales.
3. El régimen de Franco mantuvo una actitud declaradamente hostil con las literaturas de expresión no castellana, que habían venido experimentando un claro desarrollo en las décadas previas. Si bien

el catalán, el euskera y el gallego recibieron un trato no siempre igual, en función de su diversa idiosincrasia social y cultural, lo cierto es que las cortapisas a sus desarrollos literarios, partiendo de una prohibición total y evolucionando después hacia fórmulas más permisivas, fueron una más de las herramientas de coerción cultural destinadas a fundamentar una imagen unívoca de la nación. El desarrollo anómalo de esas literaturas es, por tanto, una más de las minusvalías causadas por la dictadura franquista. Fruto de esa anomalía es, también, la alteración del papel que ostentaba la literatura española en el polistema que formaba con esas otras literaturas; valga, como ejemplo, el hecho de que muchos autores se viesen forzados a escribir en una lengua que no les era propia y que consideraban, muchas veces, herramienta de opresión.

4. La dictadura franquista impuso sobre los autores y autoras que quedaron bajo su jurisdicción un régimen de censura que, con el tiempo, fue afinando sus prácticas y adquiriendo mayores niveles de burocratización, arbitrariedad, favoritismo y oportunismo. Durante casi cuarenta años, cualquier obra publicada, importada o estrenada en España de manera legal debía acomodarse a la ortodoxia moral, política y religiosa del régimen, tal como la interpretaba un conjunto de funcionarios que se erigían en árbitros de lo admisible. En consecuencia, cualquier acto de creación literaria implicaba un virtual diálogo previo entre el autor y sus censores, los cuales eran dueños de la última palabra sobre la vida pública de los textos. Ello determinaba estrategias retóricas diversas a las que se conoce con el término genérico de autocensura.

5. La represión cultural no solo determinó los cauces de la escritura. También limitó de forma sustantiva la participación de los agentes del sistema literario español en el intercambio y las transferencias de ideas literarias durante largos años, impidiendo el acceso a una importante porción de la literatura producida en el extranjero. Como consecuencia de ello, la recepción de las tendencias mundiales en la España interior fue parcial y anacrónica y los jóvenes escritores del interior padecieron en su formación los efectos de una formación tardía e incompleta que condenó a la literatura española a la autarquía y el aislamiento.

6. La crítica, la historiografía y la teoría literarias tuvieron que realizarse en marcos institucionales controlados por el régimen: la universidad y los centros de investigación, las instituciones culturales y la prensa fueron diseñados en la posguerra para responder a las premisas ideológicas de los vencedores de la guerra. Las personas que el Estado colocó para dirigir estas instituciones pertenecían a grupos que representaban las ideologías oficiales y, obviamente, velaron por mantenerlas. Esto provocó, nuevamente, que muchas corrientes ideológicas y estéticas tuvieran vedados estos cauces mayoritarios o bien que se distorsionara su verdadero significado, mientras se estimulaba el estudio de otras corrientes que podían ajustarse a los marcos discursivos del falangismo, del nacionalismo y del catolicismo.

7. Las implicaciones de todos los fenómenos anteriores siguen proyectando su alargada sombra en el acceso que, desde la España democrática del siglo xxi, tenemos a la literatura del periodo franquista. La herencia, sin una debida revisión crítica, de los discursos historiográficos del momento, que por partir de marcos conceptuales ortodoxos (concepción exclusiva y unívoca de la nación, aplicación de normatividades lingüísticas o de género, por citar los ejemplos más evidentes) desplazan al margen textualidades heterodoxas supone seguir perpetuando un canon y una forma de relacionarse con ese canon más propios del franquismo que de una sociedad moderna y plural. Por ello, el estudio de la literatura bajo el franquismo se alinea con los estudios de memoria en su afán por entender el pasado desde los intereses del presente: en aras de pluralizar y problematizar la literatura del periodo, pero también de someterla a un riguroso proceso de reparación, se hace necesaria la tarea de recuperar para el canon textos proscritos por el franquismo, así como de evidenciar y superar lecturas herederas de la dictadura sobre los textos sancionados por la misma.

Lo expuesto hasta aquí conduce a pensar en la necesidad de establecer una categoría específica para entender y explicar la literatura escrita, editada y estrenada, leída y sancionada críticamente durante este periodo atendiendo a su anomalía. Una categoría es una perspec-

tiva conceptual que permite a quienes se dedican a la historia literaria definir un marco de comprensión sincrónico o diacrónico particular dentro del cual se establecen relaciones causales. La propuesta de la que parte este volumen es la existencia de una "literatura bajo el franquismo" que, precisamente en virtud de las anomalías que la atraviesan, requiere una epistemología específica de comprensión del hecho literario en este periodo. Toda producción literaria llevada a cabo bajo el franquismo tiene la dictadura como lugar de enunciación, lo que la determina necesariamente: bien para seguir sus dictados y difundirlos, bien para intentar ejercer una precaria autonomía crítica localizando alguno de los escasos espacios de indeterminación ideológica y retórica, o bien para intentar subvertir las razones del estado de cosas condenando la obra a la proscripción y a los estrechos cauces de la circulación clandestina. Ese marco conceptual dota a la literatura del periodo de una especificidad que la hace única en el marco de la literatura española del siglo xx: en ningún otro momento la coacción sobre autores, empresarios editoriales o teatrales, lectores y críticos fue tan omnipresente, tan elevada al rango de política de Estado, tan coercitiva. Esa coacción es la que genera la anomalía, la especificidad de la literatura del periodo. El estudio de esa literatura demanda, por tanto, estructuras propias que eviten que al encuadrarla en la historiografía más amplia de la literatura española se borre este conjunto de especificidades.

De este modo, se hace necesario establecer un campo propio para este objeto de estudio, atravesado como hemos visto de toda una serie de anomalías. Como resultado de ellas, surgen también algunas cuestiones problemáticas que se hace preciso aclarar. La primera de ellas es la propia etiqueta con que nombrar este ámbito de estudio. Por "literatura bajo el franquismo" entendemos el hecho literario (producido, distribuido, leído y criticado) desde el lugar de enunciación que plantea el régimen de Franco. Ese lugar de enunciación no es, sin embargo, geográfico, sino que trasciende las fronteras del Estado. El rótulo incluye múltiples procesos de la praxis literaria afectados por la ideología y las medidas represivas del régimen franquista, incluidos subsistemas como la literatura del exilio republicano, que es uno de los productos más palpables de la propia dictadura: los exiliados de-

ben abandonar el país como estrategia de supervivencia y buena parte de su legado literario plantea precisamente una reacción al régimen de Franco desde lugares ajenos a su jurisdicción. Si bien pudieron enfrentarse a la dictadura a través de una escritura en libertad, no fueron indómitos a otro tipo de males: la incomunicación con el público y su falta de reconocimiento como escritores nacionales. De este modo, entender la literatura "bajo" el régimen de Franco se hace más preciso que contemplarla "en" o "durante" el régimen, ya que sus implicaciones geográfica y temporal no inciden tanto en el valor conceptual de sometimiento a las constricciones de la dictadura que comporta la preposición "bajo". Otros sintagmas como "literatura franquista" o "literatura del franquismo" resultan aún menos precisos, a la par que denotan adhesiones y apuntan más a la literatura apologética del régimen; es decir, a una de las múltiples literaturas que se desarrollan "bajo" el franquismo.

El espectro temporal del franquismo es la segunda de esas cuestiones porosas. La dictadura comienza en buena parte del país ya en 1936 y, desde entonces y hasta su implantación definitiva en toda España en 1939, el goteo de territorios que pasan a depender de Salamanca o Burgos es consecuencia de la mengua de la España republicana. Ello determina el primer problema de datación del franquismo: si bien el arranque de la dictadura se ha consensuado en abril de 1939 por ser la fecha del final de la Guerra Civil y, a efectos literarios, el momento en que las dos grandes capitales de las letras (Madrid y Barcelona) pasan a depender de Franco, no es menos cierto que la coacción sobre núcleos de gran importancia literaria (Sevilla o Salamanca) arranca en 1936. Por otro lado, existe el consenso de que el franquismo acaba con la muerte del dictador en 1975 y de que ahí arranca un periodo transicional que, en función de los distintos discursos historiográficos, alcanza hasta la promulgación de la Constitución en 1978 o hasta la victoria del PSOE de Felipe González en las elecciones de 1982. Desde el punto de vista de la coacción del hecho literario, es preciso hacer notar que la medida más castrante de todas las impuestas por el régimen, la censura, sobrevivió con creces al dictador y que sus distintas modalidades (prensa, cinematográfica, escénica) fueron aboliéndose progresivamente, hasta que la última de ellas cayó en enero de 1978.

Así las cosas, si bien entendemos que el régimen acaba en 1975, su desaparición como lugar de enunciación literaria es paulatina y sigue proyectando su sombra hasta 1978. Esta concepción más abierta de las cronologías del franquismo en términos literarios es coherente con el hecho de que solo en junio de 1977 se celebran las primeras elecciones libres. Las consecuencias de este hecho que aquí nos conciernen son dos: la primera es que el exilio siguió existiendo formalmente más allá de la muerte del dictador hasta que el presidente de la República y el presidente del Consejo de Ministros en el exilio emiten la *Declaración de la Presidencia y del Gobierno de la República Española en el exilio*, que da por terminada la República en el exilio; la segunda, que el exilio republicano, como reconocen buena parte de sus historiadores, llega solo entonces a su fin formal. Esto implica que el franquismo ha seguido siendo el lugar de enunciación de los exiliados hasta mediados de 1977. De este modo, el estudio de la literatura bajo el franquismo, a pesar de contemplar el periodo 1939-1975 de manera prioritaria, puede también necesitar abordar los años que le preceden y le siguen por observarse en ellos, aunque en diversos grados, una casuística acorde con la de la dictadura.

La definición de cuál es el objeto de estudio encerrado en la categoría "literatura bajo el franquismo" es quizá menos ambigua que la acotación temporal del periodo, pero no por ello deja de requerir alguna aclaración conceptual. En este sentido, optamos por una pluralización del corpus de textualidades generadas desde el lugar de enunciación "franquismo". Esto implicaría ampliar la mirada hacia *corpora* cuyo estudio se ha visto excluido del marbete "franquismo". Aislar, por ejemplo, el exilio de su causa primera, la dictadura, supone una fragmentación y, en consecuencia, un empobrecimiento de su comprensión. Como se apuntó más arriba, no pretendemos negar al exilio su especificidad epistemológica y su cronología propias, pero tampoco podemos dejar de entenderlo como un producto más de la literatura generada "bajo" el régimen de Franco. De hecho, prueba de ello es la creciente atención académica al estudio de las relaciones entre las literaturas del exilio y el interior. Por otro lado, el truncado proyecto estético de Falange, de gran interés para comprender el sistema literario español de la época en su conjunto, no ha recibido una

atención suficiente en su relación con los otros proyectos literarios coetáneos, que han venido copando la mayor parte de la atención crítica. Sin embargo, en la literatura del periodo, los ejes hegemonía/subalternidad y ortodoxia/heterodoxia no se dejan entender certeramente desde una perspectiva crítica estática, ya que estas categorías fluctuaron y estuvieron sujetas a dinámicas móviles. Así, o bien para ejercer de apologetas o bien para contestar al régimen, tanto la literatura de Falange como la de los exiliados y las voces del interior, es decir, toda la literatura producida bajo el régimen, son producto de la dictadura como lugar de enunciación y constituyen, por tanto, objeto de estudio de la disciplina "literatura bajo el franquismo".

La "literatura bajo el franquismo" trataría de explicar, por tanto, este periodo como fruto de una tensa dialéctica entre el proyecto totalitario del nuevo Estado —ideólogos, publicistas, censores—, por un lado, y, por otro, las sucesivas revisiones estéticas a dicho proyecto y las reacciones de los agentes literarios —autores, editores y empresarios teatrales, lectores y crítica—. La finalidad última de este campo de estudio sería, en esta línea, la de problematizar categorías fossilizadas en los discursos historiográficos que, como ortodoxia y heterodoxia, a veces dificultan más que facilitan la comprensión del fenómeno literario en un periodo lo suficientemente dilatado y con las suficientes modulaciones políticas, sociales y económicas como para generar discursos historiográficos unívocos. En este sentido, el conocimiento que hoy tenemos de la literatura de la época precisa de una revisión crítica profunda que permita superar estructuras obsoletas como las impuestas por el relato de la nación, que aún pesan fuertemente en las historias literarias del periodo franquista. En este sentido, la más que compleja adscripción nacional de la literatura del exilio y la coexistencia de las literaturas catalana, vasca y gallega con la literatura en español sugieren la adopción de nuevos paradigmas críticos que permitan entender la literatura producida, distribuida, leída y criticada bajo el franquismo desde una perspectiva menos estanca y monolítica y más compleja, dinámica y plural.

Por todo ello, abogamos por un campo de estudio que plantee una metodología más adecuada y capaz de enfrentar las anomalías del objeto de estudio descritas más arriba; una metodología más plural

que dé respuesta a varias tareas pendientes que exceden la mera crítica textual y el estudio de caso. Primeramente, contemplamos como necesaria, cuando no urgente, la labor de edición tanto de textos literarios inéditos como de la documentación de archivo relativa a la producción, la difusión, la recepción y la crítica de esa literatura, ya que nuestra disciplina adolece, principalmente, de la fragmentariedad de su objeto de estudio, que aún se hace necesario recomponer para lograr una imagen más real de qué fue la literatura del periodo. Consideramos, a continuación, fundamental contemplar esa literatura más allá de su nivel meramente textual para abordar también los entramados culturales de su difusión, su recepción y su crítica. Por ello, entendemos los estudios literarios de este periodo insertos en un marco metodológico mucho más amplio en el que dialogan con disciplinas concomitantes como la historia cultural, los estudios de memoria o los de traducción, por citar algunos ejemplos de una nómina, sin lugar a dudas, más extensa. Este campo de estudio no puede, por otra parte, obviar la necesidad de un intercambio fluido con los estudios de las literaturas que le son próximas: por un lado, la catalana, la vasca y la gallega, con las que comparte lugar de enunciación y con las que forma un complejo polistema literario; y, por otro, las literaturas hispanoamericanas y las europeas, que proponen marcos más amplios de diálogo.

Los trabajos reunidos en este libro parten de esta misma concepción epistemológica de la literatura bajo el franquismo y la desentranan desde una serie de abordajes metodológicos que trascienden el mero análisis textual y la tipología del estudio de caso para ofrecer una perspectiva que, sin afán de exhaustividad, nos permite entender las poéticas y los cánones de la literatura bajo el franquismo de una forma dinámica, como un proceso en que operan factores tanto literarios como extraliterarios. Dos reflexiones de corte transversal que observan el hecho literario bajo el franquismo desde la perspectiva crítica, prestando atención tanto a los discursos historiográficos como a los teóricos, abren el volumen. En el primero de estos dos trabajos, la profesora Valeria De Marco analiza la incapacidad de la historiografía literaria para asimilar la heterodoxia estética. De Marco muestra cómo los discursos críticos del franquismo no son en realidad propios,

sino que heredan la visión conservadora, nacionalista y católica de la filología de Menéndez Pelayo, de gran conveniencia para el régimen de Franco. Así, la autora desgrana cómo las lecturas basadas en las relaciones entre nación, lengua y tradición literaria, a través de mecanismos como la desnaturalización de etiquetas (*barroco* y *realismo*) y la aplicación del concepto de generación, desdeñan y desatienden la especificidad formal de la obra literaria, dañando de manera especial algunos *corpora* que, como la literatura del exilio o la narrativa breve, habrían podido ayudar a una pluralización de los discursos críticos.

En diálogo con este trabajo va el de Max Hidalgo Nácher, centrado en la estilística de Dámaso Alonso, que, como De Marco apuntaba ya en su trabajo, tampoco logró independizarse plenamente del menendezpelayismo. Hidalgo pone el foco en el contraste entre el ejercicio de la crítica estilística por el Alonso de preguerra, heredero de los postulados de la Institución Libre de Enseñanza, más analítico, formalista y cercano al materialismo, y su ruptura con esta tradición para abrazar, durante el franquismo, una forma de crítica en la órbita de lo místico, susceptible de un fácil acomodo a los preceptos de la ideología nacional-católica. El capítulo desgrana el modo en que la estilística alejó la crítica literaria de un enfoque positivista para infundirle un idealismo de raigambre religiosa que tuvo hondas repercusiones en recepción de la teoría literaria en España y, de hecho, condicionó la praxis de otros paradigmas críticos como el estructuralismo y la semiótica, cuya comprensión como continuadores del enfoque estilístico espiritualista resultó en una merma de su especificidad y en un empobrecimiento, en definitiva, de la teoría literaria en nuestro país.

Tras este marco teórico, el capítulo de Rocío Ortuño Casanova aborda la dimensión neocolonial del proyecto estético del franquismo a través de un estudio que ilustra las relaciones del régimen con la literatura filipina. Después de trazar una breve historia de las relaciones tendidas desde Falange y los aparatos del Estado franquista con la antigua colonia, Ortuño analiza las políticas culturales con las que se pretendía la recuperación o creación de vínculos con Filipinas tanto desde sus presupuestos ideológicos como desde sus resultados estéticos; de hecho, la autora destaca que el modernismo anquilosado y prohibánico de Filipinas maridaba a la perfección con la retórica im-

perialista del régimen de Franco, lo que conduciría a una reiterada visibilización de la literatura de Filipinas en la España de aquellos años.

Tras estos capítulos de corte más transversal llega un bloque de trabajos centrados en la propia producción literaria del periodo. Abre esta parte del volumen el trabajo de Berta Muñoz Cáliz, que ofrece una panorámica de todo el periodo a través de las distintas respuestas estéticas del teatro a la mayor fuerza coercitiva del franquismo: la censura. Así, las diversas propuestas teatrales gestadas durante el régimen (desde la voluntad de crear teatro nuevo para la España que nació en 1939 hasta el teatro del exilio, pasando por el teatro de humor, los realismos y las neovanguardias) se analizan a la luz de la censura, con el fin de desmontar asunciones y clichés heredados del franquismo que siguen condicionando la comprensión del teatro de la época en la actualidad. Sigue el trabajo de Geneviève Champeau, que aborda el género del relato de viaje, a caballo entre los discursos factual y ficcional. El análisis adopta una perspectiva que le permite deslindar las múltiples finalidades del género: la informativa, la ideológica y la estética. En este sentido, la autora ve una clara evolución en estos dos últimos aspectos: si bien los primeros textos ilustran el relato nacional franquista a través de una interpretación antirracionalista, teleológica y mítica de la historia española, Champeau desgana cómo los distintos cambios formales que se observan en el desarrollo posterior del género (una mayor subjetividad, una apertura al conocimiento o una mayor voluntad de compromiso social) lo acabarán conduciendo por nuevos derroteros que lo alejan de la ortodoxia propagandística y lo llevan a enunciar distintas formas de disidencia con el régimen.

Los dos siguientes trabajos abordan la poesía española de una forma panorámica y cronológica. En el primero de ellos, Juan José Lanz analiza, haciendo uso de las categorías sociológicas de Bourdieu, el campo literario de la poesía del primer franquismo, hasta 1955. Presta especial atención a historias literarias, antologías, monografías, artículos y manifestos en tanto agentes canonizadores. Lanz rastrea las pugnas discursivas por mantener o excluir del canon, tras el cisma de la Guerra Civil, a ciertos nombres, y lo hace a la luz del concepto de *generación*, cuyas implicaciones en los discursos historiográficos problematiza. Por su parte, María Teresa Navarrete Navarrete toma el

testigo en el crucial año de 1959, usando como hito el germen de la "operación realismo" forjada en el homenaje a Antonio Machado en Collioure. A través de un análisis exhaustivo de diversos agentes literarios (grupos, premios, tertulias, colecciones, revistas y antologías), Navarrete reflexiona sobre el modo en que el proyecto estético de Carlos Barral de situar una nueva promoción lírica en el campo literario del franquismo acaba generando una serie de disputas y paradojas en la poesía del medio siglo.

Bénédict Vauthier le concede también una gran importancia a 1959 en su trabajo y lo hace no únicamente por el encuentro de Collioure, sino también porque en aquel mismo año tuvieron lugar las "Conversaciones Poéticas" de Cela en Formentor y el "I Coloquio Internacional de Novela" auspiciado por Seix Barral. Al hilo de la correspondencia epistolar mantenida por un joven Castellet y el exiliado Guillermo de Torre, Vauthier estudia el giro realista emprendido a finales de los cincuenta en la literatura española y lo contrapone a las propuestas de Torre, cuya difícil recepción en la España interior parece estar en la base de la confrontación entre los escritores jóvenes del interior y la generación anterior del exilio, al tiempo que impidió una alternativa ética y estética al *engagement* sartreano. También Fernando Larraz trata de delimitar el alcance de las relaciones literarias entre el interior y el exilio, y lo hace fijándose en lo que considera un periodo clave: el que va de 1959 a 1963. A través del análisis de varios artículos de prensa y textos historiográficos, se demuestra en su trabajo cómo en aquellos años se malogró la posibilidad de una reunificación siquiera parcial de ambas ramas de la literatura española, con el consiguiente perjuicio histórico para la producción del exilio.

El trabajo de Domingo Ródenas de Moya se adentra en el terreno de la neovanguardia narrativa. Partiendo de la figura de Juan Benet, traza un amplio recorrido por las varias formas de la experimentación para mostrar el desplazamiento de las prioridades de la novela: de un más que manido *engagement*, del que el oficio del escritor ya se había desembarazado en los años sesenta, hacia la reflexión sobre el propio lenguaje y las estructuras de articulación del discurso. Se contraponen, así, dos modelos de la neovanguardia, el más radical de la poética de la incomunicación y el que se abría a la innovación figurativa teniendo

do en cuenta “los derechos del lector”, a la luz de las consideraciones estéticas de sus distintos lenguajes, pero también de las implicaciones que ambas propuestas tuvieron para el mercado editorial.

Por último, el capítulo de Cristina Suárez Toledano cierra el volumen con una reflexión acerca de los desafíos que supuso la irrupción de los autores del *boom* de la literatura hispanoamericana en la España del franquismo. La autora comienza cuestionando la fundamentación literaria del propio *boom*, que presenta más bien como una estrategia comercial que excluye a una serie de autores y genera, en consecuencia, un corpus incompleto. Gestado desde la Ciudad de México, Buenos Aires y Barcelona, el *boom* tuvo claras implicaciones en el sistema literario español: Suárez aborda desde la génesis de alianzas internacionales para editoriales como Seix Barral y la imagen de modernidad para el propio régimen de Franco hasta los debates, tanto en el seno de los autores como de la crítica, de la conveniencia de la apertura de compuertas que significaba abandonar un mercado dominado por la literatura nacional para entrar en otro de corte claramente transnacional.

El conjunto de trabajos aquí sintetizados traza un mapa, si no exhaustivo, sí muy completo de las causas de la anomalía y de sus efectos sobre las poéticas y los cánones literarios gestados bajo el régimen de Franco. El volumen aspira, en definitiva, a convertirse en un punto de partida para nuevas interpretaciones, más cabales, complejas y problematizadoras, de un periodo excepcional de la historia literaria española.

Bibliografía

- GOYTISOLO, Juan (1966): *Señas de identidad*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1978): *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2011): *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*. Madrid: Gredos.

Ceguera estética e historiografía literaria en la era Franco

VALERIA DE MARCO
Universidade de São Paulo/CNPq

Para acercarnos a la práctica hegemónica de la escritura de la historia literaria española durante el periodo que nos ocupa, debemos indicar una singularidad de su matriz, pues esta extendió su vigencia durante más o menos un siglo. Si es verdad que el telón de fondo del inicio del discurso historiográfico es la ascensión de la burguesía al poder político, el liberalismo y el ideario de la Ilustración, con sus propuestas para sistematizar el conocimiento de las naciones en proceso de formación y de sus respectivas identidades, también lo es que tal proceso se desarrolló de modos muy diferentes en contextos histórico-sociales tan inestables como el español. Piénsese en el largo periodo, y en las transformaciones, del proyecto de la Revolución francesa; en las transformaciones de Inglaterra y de los Estados Unidos de América para conquistar algunos mercados de las colonias de las monarquías europeas; de las guerras napoleónicas que derivaron en lo que a España se refiere en la

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 hunden»*

(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 Guadalquivir, 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 (*Pobezhdonnye*, 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 «lumia» (p. 44) se lee: «en la región donde se desarrolla la acción, lumia 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 exfalangista 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 oírás: / «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 estandardizan 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, enroscándose como serpientes de cánticos deseados», p. 137) y creaciones verbales («requequetemuerto requequetemuertos», 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 autor ⁴⁸. 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://rebelion.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.

Ramón J. Sender

Réquiem
por un campesino
español

Comentado
por Francisco Carrasquer

Ediciones Destino
Clásicos Contemporáneos Comentados
Volumen 22

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

Segundo que Sender trabaja a grandes golpes de inspiración arrematadora. Se apodera de él un plan literario y se pone a ejecutarlo azacanadamente. 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 hacerla 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 estanco, sólo a presión de atmósferas de unos universales emblematizados 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 «pijaitos» mataban con toda naturalidad por su condición de «bárbaros natos» con todas las de la ley, por siniestra paradoja que parezca: «*Lex barbarorum*» titula un poema suyo el gran poeta holandés Hendrik Marman (1899-1940).

Fijémonos que en *Réquiem* no hay argumentos, acusaciones ni recusaciones, diatribas ni arengas. Todo transcurre sin andaderas de moralina explícita y sin asomo de propaganda, por descontado. Sender sabía de sobra que la propaganda suele caer demasiado fácilmente en la 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 ca-las 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. Porque, aun siéndolo los tres mucho más, no se sienten culpables ni don Valeriano —el administrador del duque que llega el primero—, ni don Gumersindo, el segundo, otro cacique del pueblo; ni, por fin, el peor de todos, el señor Cástulo (no *don* como trata a los otros dos, sino *señor*, por darle menos familiaridad a aquel hombre de quien nadie se fiaba, porque para él lo único importante era estar cerca del Poder, del Poder en blanco, sin color ninguno).

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

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

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

no pto. R. S. - 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 psicosociológico de la tragedia que aquí se augura y subrepticamente se denuncia, es aquella visita que hacen sacerdote y monago al pobre moribundo de las cuevas. Porque es cuando se le revela a Paco la intolerable injusticia del mundo en que vive, que es lo que le hará rebelarse de mayor y le impelirá a la lucha por acabar con tanta injusticia; pero además, en esa misma ocasión, percibe a las claras que la bondad del cura se queda tan corta que hasta es incapaz de reaccionar con sentido de la justicia y conciencia de la verdad. ¿Lo interpreta como miedo? Bien pronto sabe poner el dedo en la llaga y está convencido de que la actitud conformista del párroco obedece a algo que al principio se le escapaba: el clero es la tapadera del Poder. ¿O es la coartada espiritual de los materiales crímenes de los que mandan? Estas verdades le sirven para enfrentarse contra el mal social. Pero hay otra vertiente que frente al párroco le destila otros juicios, un influjo tan fuerte que podría haber sido la causa de su perdición. Porque es muy probable que Paco, desde niño, se haya sentido movido por un sentimiento de respeto y admiración por Mosén Millán y que ese efecto carismático le haya inclinado a creer en el sacerdote en la hora suprema y a dejarse prender y matar por los matachines fascistas. Son cosas que pasan, por desgra-

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

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

CARA SOL

que degenera en tragedia de Sófocles: el «carasol», en el que las mujeres del pueblo se reúnen a comentar lo que pasa, a recortar tipos y tipas según las tijeras del rumor o de la simple maledicencia, tornavoz popular y foro vulgar y promiscuo en el que se debate la actualidad y se pasa por el pilón a los actores y actrices de esa actualidad. Y otro coro sería el de carácter épico-trágico (Homero y Esquilo vistos con lentes de muchísimo aumento), que es el romance que canta, troceado, el monaguillo, a saltos de memoria y entre cortes como obedeciendo a un 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 esquilaban 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 sartá 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 hablen siempre de *aldea*. Y aldea sólo lo es en las inme-

dianones biográficas del niño Sender su lugar natal: Chalamera. Y si lo es Chalamaera, 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 represiva como Franco con su tercio y la guardia civil en Asturias, octubre de 1934, cuando al grito de «UHP» —«Uníos Hermanos Proletarios»— se revolucionaron los mineros de las dos grandes sindicables del momento). Total: un pequeño susto para caciques 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 refiero 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 Willemse 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

7apatero / 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 derechas). Es algo tan aberrante que no se entiende bien cómo un cura inteligente, precisamente por seguir a Cristo no pueda y quiera orientarse más por el corazón que por el hígado. Y la prueba de que está marcado el zapatero como izquierdista es que los asesinos enviados por las fuerzas negras de la negra España, primero le pegan una paliza de padre y muy señor mío y a poco lo acribillan contra el paredón. Es revelador asimismo el estilo con que trata el zapatero a Paco el del Molino. Particularmente cuando le ve a éste saludar al cura con alguna amistad: lo trata como si Paco se hubiese rezagado en su evolución ideológica, o como si traicionase su compromiso de activista de izquierda, temiéndose que no sea cosa de influencia del Mosén. Parece como si el zapatero no pudiese concebir que un izquierdista pueda ser también amigo de un sacerdote y no anticlerical como ya se sobreentiende que ha de ser. No olvidemos la tradición de un par de siglos por lo menos que el anticlericalismo ha tenido vigencia en España. El pueblo no se ha sentido apoyado por la Iglesia. Al contrario: ha visto siempre que ha hecho la parte de la oligarquía, de la monarquía, del latifundista y del capitalista. Y así no ha de extrañar que cuando ese pueblo se siente dueño de la calle practique la iconoclastia

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 afable*, *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 concentrar 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 consabido descenso a los ganglios es un recurso más de dar con lo primigenio y lo simple, que es como decir con lo original y lo esencial.

Pero, ¿es también Sender esencialista en el *Réquiem*? Pues claro que sí. El *Réquiem* es un juego de esencialidades, nada menos; un juego a las cuatro esquinas del edificio social con sus cuatro catariáides-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 espi ritual y ex monaguillo predilecto ensangrentado y agonizante, es de una esencialidad esquizofrénica, más aún: que rebasa aquel «*Eli, Eli, lamma sabajiani*» (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 alifones, 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 añado ahora: Sender es, de vez en vez, más que realista: *naturalista*. ¿Por qué no? Es tantas cosas Sender: superrealista, cubista, impresionista, expresionista más aún... Pero no costumbrista. Ahora que, decir realista es para mí decir bien poca cosa. Todo artista es, inevitablemente, realista, ya que quien no se basa en lo real

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

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

romancero, nuestro cancionero, nuestro refranero y hasta nuestras canciones infantiles (sobre todo de niñas saltando a la comba y cantando). Pero hay también mucho *superrealismo* en las fiestas populares, en los juegos eutrapélicos de pueblo y en nuestros más grandes artistas (pintores como Goya, arquitectos como Gaudí, escultores como Lobo). Yo parto del principio de que, después de haberse fundado el *superrealismo* de Breton y cofrades (porque parecía una cofradía el recinto parisense de los *superrealistas* franceses) no hay escritor que no haya sufrido su influencia, que por algo descubren los bretonianos una nueva dimensión literaria y por extensión artística. No en balde el *superrealismo* había incorporado a nuestra cultura las innovaciones tan importantes del psicoanálisis de Freud (lo subconsciente, lo onírico, traumático y lo acomplejado), amén de la aparición en la pintura de un Gauguin, etc., de lo primitivo africano, refinamiento extremo-oriental y vitalismo cuasi paradisíaco 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 pasmo 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

442
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 cometido 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 despanzurrado 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 «píjaitos» 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 cuderías 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 negro 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 molestonea, como aguijón de tábano. Estos personajes más o menos estrafalarios, que se salen de las normas de la convivencia modosa y bienpensante y que más 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 diseño 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 salía 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 *Contrataque*, *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 quién sabe si mientras haya hombres y mujeres. En cambio, la revolución espa-

ño 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 *Réquier* no lo escribió 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 intromisión del clero en política reaccionaria).

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

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

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

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

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

Obra maestra, decíamos, este 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).