

Dispensa Letteratura e cultura spagnola II/M

Prof. Andrea Breasdola

I. La teoría del texto

1. **Paolo Tanganelli:** “Borradores e impresos unamunianos. Variantes de autor y “de copia” en *Del sentimiento trágico de la vida* (con unas calas intermedias en la tradición de *La Venda*, cuento y drama)” **3**
2. **Alberto Cadioli:** *Le diverse pagine* **41**
3. **Jordi Cornellà-Detrell:** “La censura franquista y el patrimonio bibliográfico” **62**

II. Rafael Azcona

4. **Juan A. Ríos Carratelá:** “Introducción” en Rafael Azcona, *El pisito. Novela de amor e inquilinato* **93**
5. **Santiago San Miguel y Víctor Erice:** “Rafael Azcona. Iniciador de una nueva corriente cinematográfica” **122**
6. **Luis Deltell Escolar y Juan Carlos Alfeo:** “La adaptación sin fin. Versiones de *El pisito* (1959) y *El cochecito* (1960) escritas por Rafael Azcona” **127**
7. **Alberto García-Aguilar:** “*El cochecito* de Rafael Azcona: el guion cinematográfico como obra literaria” **154**
8. **Laura Moreno Ramírez:** “Cine español y franquismo” **168**

III. Otros casos de estudio

9. **Isabelle Touton y Germán Labrador Méendez:** “Prólogo” a Miguel Salabert, *El exilio interior* **176**
10. **David Becerra:** “Estudios preliminares” a Armando López Salines, *La mina* **199**
11. **Lucía Montejo Gurruchaga:** “La narrativa de Armando López Salinas: realismo crítico contra censura” **215**
12. **Jesús Villegas Cano:** “Inestabilidad narrativa frente a dogmatismo discursivo en los XXV años de paz: ironía, desencanto y desorientación” **241**
13. **Hans Jörg Neuschäfer:** “Miguel Delibes: *Cinco horas con Mario* (1966) o: Cómo Carmen ve la apertura” **265**

Localización de los ensayos

- 1: *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, N° 2, 2014, pp. 161-198
2. Milano, Il saggiatore, 2012.
3. *Boletín de la ANABAD*, N° 71, 4, 2021, pp. 148-178.
4. Madrid, Cátedra, 2005.
5. *Nuestro Cine*, N° 4, 1961.
6. *Literatura y lingüística*, N° 48, 2023, pp. 155-181.
7. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, N° 16, 2018, pp. 83-95
8. M. Gloria Camarero Gómez (coord.), Vanessa de Cruz Medina (coord.), Beatriz de las Heras Herrero (coord.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid, Universidad Carlos III, 2008 pp. 479-486.
9. Edición de Isabelle Touton y Germán Labrador; epílogo de Juana Salabert, Xixon, Hoja de lat, 2025.
10. Edición de David Becerra, Madrid, Akal, 2013.
11. *Estudios humanísticos. Filología*, N° 31, 2009, pp. 159-184.
12. María Asunción Castro Díez y Julián Díaz Sánchez (coords.), XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964, Madrid, Sílex, pp. 389-412.
13. *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Traducción de Rosa Pilar Blanco, Barcelona, Antrophos, 1994, pp. 100-115.

Localización de los ensayos

- 1: *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, N° 2, 2014, pp. 161-198
2. Milano, Il saggiatore, 2012.
3. *Boletín de la ANABAD*, N° 71, 4, 2021, pp. 148-178.
4. Madrid, Cátedra, 2005.
5. *Nuestro Cine*, N° 4, 1961.
6. *Literatura y lingüística*, N° 48, 2023, pp. 155-181.
7. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, N° 16, 2018, pp. 83-95
8. M. Gloria Camarero Gómez (coord.), Vanessa de Cruz Medina (coord.), Beatriz de las Heras Herrero (coord.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid, Universidad Carlos III, 2008 pp. 479-486.
9. Edición de Isabelle Touton y Germán Labrador; epílogo de Juana Salabert, Xixon, Hoja de lat, 2025.
10. Edición de David Becerra, Madrid, Akal, 2013.
11. *Estudios humanísticos. Filología*, N° 31, 2009, pp. 159-184.
12. María Asunción Castro Díez y Julián Díaz Sánchez (coords.), XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964, Madrid, Sílex, pp. 389-412.
13. *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Traducción de Rosa Pilar Blanco, Barcelona, Antrophos, 1994, pp. 100-115.

Borradores e impresos unamunianos.
Variantes de autor y “de copia” en *Del sentimiento trágico de la vida*
(con unas calas intermedias en la tradición
de *La Venda*, cuento y drama)¹

PAOLO TANGANELLI
Universidad de Ferrara

Título: Borradores e impresos unamunianos. Variantes de autor y “de copia” en *Del sentimiento trágico de la vida* (con unas calas intermedias en la tradición de *La Venda*, cuento y drama).

Title: Unamunian Drafts and Printed Editions. Author's Variants and Variants of Copy in *Del sentimiento trágico de la vida* (with some Intermediate Insights into the Tradition of *La Venda*, Short Story and Play)

Resumen: El artículo pone de manifiesto las diferencias entre un aparato crítico en una edición neolachmanniana y un aparato de variantes para la llamada “Filología de autor”. Luego ofrece ejemplos de edición filológica tanto para el relato *La venda* como para el drama homónimo. Y finalmente examina el autógrafa acéfalo de *Del sentimiento trágico de la vida*, explicando cómo este manuscrito puede utilizarse para corregir los errores que deturpan la tradición impresa de dicha obra.

Abstract: The article highlights the differences between a critical apparatus in a Neolachmannian edition and an apparatus of variants according to the *Filologia d'autore*. Then, it shows some examples of philological edition both for the story *La venda* and for the homonymous drama. Finally, it examines the acephalous autograph of *Del sentimiento trágico de la vida* and explains how this manuscript can be used in order to amend the errors that corrupt the printed tradition of this work.

Palabras clave: Filología. Aparato crítico. Unamuno. *La venda*. *Del sentimiento trágico de la vida*.

Key words: Philology. Critical apparatus. Unamuno. *La venda*. *Del sentimiento trágico de la vida*.

Fecha de recepción: 16/3/2014.

Date of Receipt: 16/3/2014.

Fecha de aceptación: 3/5/2014.

Date of Approval: 3/5/2014.

¹ A Giuseppe Mazzocchi.

I. MÉTODOS Y APARATOS

El trabajo del filólogo de autor debería ser bastante más llevadero que el del crítico textual, puesto que trabaja con originales y no debe “reconstruir un ente desaparecido, sino tan solo dar cuenta de lo existente”²; sin embargo, las insidias que debe sortear no son menos peligrosas, y crecen de manera exponencial cuando se enfrenta a obras en redacciones múltiples, en su empeño de representar ante el lector su reconstrucción de la evolución textual.

Por supuesto, ambos métodos –la filología de autor y la ecdótica neolachmanniana– comparten una misma pretensión primordial: la de fijar un texto a partir de una determinada hipótesis, capaz de sistematizar (o sea, de conectar en un sistema coherente) todos los testimonios conservados de una obra; pero, para lograr este objetivo común (la *constitutio textus*), nos brindan unos instrumentos complementarios y sustancialmente diferentes, a pesar del mismo nombre que los identifica (razón por la cual se puede crear cierta confusión sobre sus respectivas funciones).

En efecto, la palabra *aparato* sirve para indicar tanto la sección que reúne la *varia lectio* o “fenomenología de la copia” en una edición crítica, como para denominar la representación de las variantes de autor en el caso de un texto del que se conserven varias redacciones o un único autógrafo *in fieri* con correcciones. Sin embargo, no debe engañarnos la centralidad que ambos métodos otorgan a ese dispositivo tan poderoso cuanto, a menudo, de penosa lectura; y para evitar malentendidos, como decía, huelga remachar desde el primer momento que no se trata precisamente del mismo objeto. Porque, a pesar de la identidad onomástica, el aparato desempeña tareas diversas y muda conforme cambian las tradiciones a las que se aplica: originales por un lado, copias por otro.

En el método del error significativo el aparato crítico constituye el indispensable *trait-d'union* entre las dos hipótesis especulares que se han formulado: por un lado, el texto crítico (es decir, la hipótesis de recons-

2 “Se invece di un’opera possediamo l’originale [...], la situazione cambia radicalmente perché non si tratta più di ricostruire un’entità scomparsa, ma di dar conto dell’esistente, con tutta la cura dovuta a ciò che senza dubbio dipende dalla volontà dell’autore”, Alfredo Stussi, “Filologia d’autore”, *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 167-179 (p. 168).

trucción del original perdido³); por otro, el árbol genealógico que jerarquiza los testimonios supervivientes (y que nunca debe confundirse con el árbol real de todos los testimonios que existieron en su día⁴); más exactamente, el aparato crítico neolachmanniano constituye la base documental de dos hipótesis que guardan una estrecha correlación: el estema y el texto crítico. Por eso la lectura del aparato crítico —sé bien que los lectores de esta clase corremos peligro de extinción— requiere una mirada ‘estrábica’, que debe desplegarse siguiendo una doble dirección: hacia el texto reconstruido y, a la vez, hacia el estema conjeturado. Hacia el texto para valorar las decisiones del editor respecto a cada lección concreta, sobre todo en los casos de *recensio* abierta en los que resulta forzoso aplicar criterios internos de elección (o sea, no mecánicos), como el *usus scribendi* o la *lectio difficilior*. Y hacia el *stemma codicum* para comprobar en todo momento su validez, ya que el estema propuesto debería demostrarse como la hipótesis más económica de sistematización de los datos (ante todo, los llamados *errores guía*) que brinda la *varia lectio*.

El panorama es muy diferente cuando el editor se ocupa de “uno o más manuscritos autógrafos (o idiógrafos), o más bien [de] impresiones controladas por el mismo autor”⁵. Y esto porque la filología de autor, además de la fijación textual (que, por supuesto, no siempre debe ser forzosamente del último estadio de elaboración de una obra), apunta, como acabo de recordar, hacia otro blanco no menos ambicioso e importante, para el cual se sirve precisamente del aparato: debe reconstruir e ilustrar, en la medida de lo posible, el proceso de revisión y corrección llevado a cabo por el escritor.

Es cierto que los primeros aparatos genéticos o evolutivos de la filología de autor se inspiraban en los tradicionales aparatos críticos neolachman-

-
- 3 El texto crítico reconstruido es más verdadero que cualquier documento, como explica Gianfranco Contini, *Filologia*, ed. Lino Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014, p. 28; sobre las implicaciones de este principio, puede verse Lino Leonardi, “Il testo come ipotesi (critica del manoscritto-base)”, *Medioevo romanzo*, 35, 2011, pp. 5-34.
 - 4 Véase Paolo Trovato, *Everything you Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2014, pp. 85-94.
 - 5 Alfredo Stussi, “Filologia d'autore”, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 147-246 (p. 147).

nianos, al pretender fotografiar cada variante individual de los originales desligándola de las diferentes fases del proceso de escritura y corrección autorial. No obstante, a partir sobre todo de la edición que Dante Isella publicó en 1983 del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, los aparatos de variantes autoriales han tomado conciencia de su diferente función, y se han vuelto cada vez más sistémicos y diacrónicos⁶: es decir, se ha pasado a fabricar aparatos cada vez más dinámicos, que privilegian la interpretación (de los estratos y de las fases del proceso de creación) respecto a otros detalles relativos a la colocación física de las variantes individuales o a sus características gráficas⁷. Como observan Italia y Raboni, cada aparato genético “no es una fotografía del texto [*sc.* de los documentos que transmiten el texto], sino una hipótesis del estudioso acerca de los modos y de los tiempos de su elaboración”⁸. Esto es lo esencial, al menos a mi juicio: el aparato crítico tradicional es la base documental de dos hipótesis (estema y texto crítico), pero no es él mismo una hipótesis interpretativa como, en mayor o menor medida, lo son los aparatos genéticos y evolutivos que ilustran y ‘racionalizan’ la fenomenología del original⁹.

Desde luego, con cierta frecuencia se pueden dar situaciones híbridas donde el filólogo tiene a disposición uno o más originales, pero, a la vez, debe tener muy en cuenta los apógrafos, como sucede con el comentario del *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz, del que ha sobrevivido una copia glosada y corregida parcialmente por el autor (el ms. *S* de Sanlúcar de Barrameda) y otros códices no idiógrafos que permiten enmendar algunos errores de dicho testimonio de los que no se percató el místico de

6 Véase Paola Italia y Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, p. 59.

7 Por supuesto, esta evolución de los aparatos autoriales no ha sido autotélica; más bien la ha impulsado la necesidad de enfrentarse a borradores y tradiciones cada vez más complicados de representar, como los que, en el ámbito del italianismo, ofrecían –a Dante Isella y a sus discípulos– el *corpus* de Gadda o el *Fermo e Lucia* de Manzoni.

8 Paola Italia y Giulia Raboni, *op. cit.*, p. 45.

9 La racionalización de los borradores empieza con la elemental distinción que introduce Isella entre correcciones, variantes alternativas y glosas (Paola Italia y Giulia Raboni, *op. cit.*, p. 61); el aparato, obviamente, solo interpreta y racionaliza las fases de corrección.

Fontiveros¹⁰. Lo más importante, ante una tradición híbrida, es separar las variantes de autor de las variantes de copia, utilizando, a la hora de confeccionar una edición filológica, dos modalidades o, mejor aún, dos aparatos diferentes para representar cada especie de variante. Situaciones de este tipo se presentan a menudo cuando se dispone tanto de autógrafos como de versiones impresas de una obra, porque, aunque un escritor haya controlado las galeras, es muy fácil que en cada reimpresión se inserten variantes de autor y a la vez se deslicen nuevos errores de composición del tipógrafo¹¹ (el cual se equivoca como cualquier copista, si bien es cierto que los errores de los textos impresos poseen ciertas peculiaridades¹²).

En este artículo me ocuparé de la tradición híbrida o mixta del más famoso ensayo filosófico de Unamuno; pero antes de abordar dicha cuestión, voy a rememorar, con otro par de ejemplos unamunianos, la obvia

10 San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. María Jesús Mancho Duque y Paola Elia, Barcelona, Crítica, 2002 [*Historia del texto*, pp. CXIX-CLII y edición crítica de Paola Elia].

11 Ya Ferruccio Cecco, en su edición de los *Malavoglia* de Verga, había separado las variantes atribuibles al tipógrafo de las variantes de autor. Véase Paola Italia y Giulia Raboni, *op. cit.*, p. 32.

12 La bibliografía sobre los errores en la imprenta manual antigua es muy dilatada. En ámbito hispánico la discusión teórica se ha centrado sobre la obra maestra cervantina, con dos interlocutores principales: por un lado, Francisco Rico, *El texto del "Quijote": preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona / Valladolid, Destino / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles y Universidad de Valladolid, 2005; por otro, Florencio Sevilla Arroyo, con varios artículos entre los cuales cabe recordar: "El texto definitivo del «Quijote», según Cervantes", *Edad de oro*, 25 (2006), pp. 581-606; "«Famoso (y valiente) hidalgo»: sobre conjeturas y deturpaciones textuales", *Anales cervantinos*, 39 (2007), pp. 53-77; "«Cuenta del original» y remedios de cajista en la «princeps» del primer «Quijote»", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28-1 (2008), pp. 53-82; "La «cuenta del original» en el primer Quijote: consecuencias textuales", *Anuario de estudios cervantinos*, 4 (2008), pp. 69-104; "La intervención de la imprenta en el texto del tercer «Quijote» de Cuesta (1608)", *Edad de oro*, 28 (2009), pp. 359-400. Otras contribuciones significativas son: Francisco Rico, Pablo Andrés y Sonia Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles / Universidad de Valladolid, 2000; y Begoña Rodríguez Rodríguez, *Del original de imprenta al libro impreso antiguo*, Madrid, Ollero y Ramos, 2014. En torno a los errores en textos italianos del siglo XX, resulta muy útil Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 20-27.

(mas muy descuidada) necesidad de llevar a cabo siempre una seria *recensio* y *collatio* de las diferentes versiones de cada obra.

2. REDACCIONES MÚLTIPLES Y MISERIAS DE LA FILOLOGÍA UNAMUNIANA

Hasta ahora los filólogos unamunianos se han preocupado principalmente de rescatar textos perdidos en la prensa periódica o inéditos pertenecientes a la categoría de las obras únicas *in fieri*, mientras que solo en contadas ocasiones han realizado las forzosas pesquisas para descubrir la existencia de diferentes redacciones de una misma obra y luego determinar la secuencia de las reescrituras.

Las *Obras Completas* preparadas por García Blanco¹³, cuya primera edición se empezó a publicar en 1958, tienen tantos méritos como defectos. Impulsaron el estudio del maestro vasco en unos tiempos no muy propicios (recuérdese que el año anterior habían acabado en el índice de los libros prohibidos *Del sentimiento trágico de la vida* y la *Agonía del cristianismo*); pero, por lo general, ofrecieron textos fijados de forma bastante arbitraria. Lo más grave, no obstante, es la negligencia de la mayoría de las ediciones sucesivas, incluyendo las *Obras Completas* preparadas bajo la dirección de Senabre¹⁴, ya que casi nadie se ha atrevido a verificar los concretos resultados del esfuerzo titánico de García Blanco.

En realidad, la *recensio* del primer editor puede tacharse a menudo de insuficiente. Por ejemplo, en el caso de uno de los cuentos más estudiados de Unamuno, *La venda*, se conoce solo la versión que apareció en los *Lunes de "El Imparcial"* el 22 de enero de 1900. Esta, sin embargo, no es la única redacción supérstite del relato. En la Casa-Museo de Salamanca se guarda un autógrafo (sign. CMU, 63/5) que, a primera vista, tiene toda la pinta de ser una copia del texto publicado, ya que Unamuno mismo indicó el nombre de la revista y la fecha de publicación. No se trata, sin

13 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, ed. Manuel García Blanco, Madrid, Afrodísio Aguado, 16 vols., 1958-1964; y Miguel de Unamuno, *Obras completas*, ed. Manuel García Blanco/Rafael Pérez de la Dehesa, Madrid, Escelicer, 9 vols., 1967-1971.

14 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, ed. Ricardo Senabre, Madrid, Fundación José Antonio Castro/Turner, 10 vols., 1994-2009.

embargo, de un banal *descriptus* con algún error en la puntuación y la acentuación. En este testimonio se omiten algunas palabras para recortar el diálogo final¹⁵, se registran un par de pequeñas sustituciones¹⁶ y, sobre todo, se insertan unas correcciones posiblemente tardías¹⁷: variantes que lo convierten en la última versión del relato.

Ahora bien, aunque no sea preciso preferir esta última redacción (es muy ardua la cuestión de las últimas o penúltimas voluntades del autor, y no vamos a abordarla aquí¹⁸), está claro que un editor debería informar al público al menos de la existencia de ese autógrafo; y, al margen de cuál sea el texto base escogido para la edición, también sería aconsejable brindar en un aparato al lector especialista las muy pocas variantes que separan la versión impresa del manuscrito que, según parece, quedó encerrado en el archivo unamuniano y no tuvo ninguna circulación.

Este caso de reescritura, caracterizado por la escasa entidad de los retoques, nos viene de perlas para explicar cuándo, a juicio de la filología de autor, disciplina eminentemente pragmática, se vuelve insensata la opción de reproducir de manera integral las diferentes versiones de un texto.

15 No copia este fragmento del texto publicado: “–Si no me vendáis los ojos, no le doy de mamar. / –Sé razonable, María”. Además, poco antes había omitido también un par de palabras (“en” y “aquí”) de la versión impresa: “–María –le dijo su hermano con voz trémula tocándole en un hombro,– eres madre, aquí te traen tu niño, que olvidaste en casa al venirte; viene llorando...”; obsérvese que la omisión de “en” sirve para eliminar un caso de léismo del acusativo femenino.

16 En lugar de “Y luego de reponerse murmurando ¡qué brutos son los hombres! cayó de hinojos ante su padre preguntando...”, Unamuno escribe en el autógrafo: “Y luego de reponerse murmuró: ¡qué brutos son los hombres! y cayó de hinojos ante su padre preguntando...”.

17 De “Y al día siguiente, precisamente al día siguiente de la portentosa cura” (versión del relato publicado en los *Lunes de “El Imparcial”*), el manuscrito, al cabo de una serie de retoques, pasa a “A los pocos días de la portentosa cura[,] no habiendo aún salido de casa la operada”.

18 “Se ne conclude che non si tratta di aporie insolubili (sempre l’ultima o sempre la prima), o al contrario di soluzioni tutte egualmente praticabili (in una specie di pirronismo filologico), ma di scelte da operare a seconda dei destinatari del testo, senza tuttavia perdere la sua identità”, Paola Italia, *Editing Novecento*, pp. 39-40. Sobre dicha cuestión, véase “Foro – Le volontà dell’autore (Bologna, 2 maggio 2011). Daniel Ferrer, Claudio Giunta, Cristina Urchuguía e Paola Italia”, *Ecdotica*, 8, 2011, pp. 97-141.

En efecto, es muy provechoso aplicar el modelo editorial texto-aparato si las variantes que separan las diferentes redacciones son circunscritas y fácilmente cotejables; en cambio, cuanto mayor sea la distancia entre las versiones conservadas, menores serán las posibilidades de poder reflejar la evolución textual en un aparato¹⁹. Veamos un par de ejemplos de cómo se podría ofrecer el pasaje más complicado de ese relato [Lámina 1]:

5.f. su mejilla. 5

*Quando le llevaron el niño y lo tomaron en brazos creyeron que se-
volvía loco. A una voz, en un gesto: una palidez mortal tan sola, fuerte, due-
go las ternas carnesitas del niño contra sus cerrados ojos y quedó paralizada,
sencilla, sin querer ver más.*

— ¿Cuándo podrá ir a ver a mi padre? — preguntó.

— ¡Oh! No, todavía no — dijo el doctor — no es prudente que él salga has-
ta haberse familiarizado algo con el mundo exterior.

*El doctor, asqueado, posiblemente al día siguiente de la portada
una habiendo con tal de la guerra a una la guerra.*

*Mañana a gozar de una nueva infancia y a ba-
ñarse en la verdura de un nuevo mundo, como un manojito de trigo, tor-
peísimo, y con los pocos ruidos le dijo que su padre, balbuceando desde hacia
algún tiempo, se estaba muriendo de un nuevo ataque.*

*El golpe fue espantoso. La luz le quemaba el alma, y las tene-
bras no le bastaban ya. Se puso como loco, se fue a su cuarto, cogió un
crucifijo, cerró los ojos y palpándolo, rompió a llorar, exclamando:*

— Mi vida, mi vida por su vida. ¿Por qué la quiero?

Y levantándose de pronto, se lanzó a la calle. Ha a ver a su

A.A. 1/47

1. Fuente: Casa-Museo Unamuno, Universidad de Salamanca.

1. Texto de la versión impresa con aparato evolutivo que reúne las variantes del autógrafo. Aquí las diferentes fases redaccionales del manuscrito se indican con números volados y las sub-fases con letras voladas; los subrayados evidencian las porciones de texto de una fase que se suprimen en la sucesiva.

19 Véanse Alfredo Stussi, "Filologia d'autore", *Introduzione agli studi di filologia italiana*, pp. 162-163; y Cesare Segre, "Critique des variantes et critique génétique", *Genesis*, 7 (1995), p. 39.

—¿Cuándo podré ir a ver a mi padre?— preguntó.

—¡Oh! No, todavía no —dijo el doctor—. No es prudente que usted salga hasta haberse familiarizado algo con el mundo visual.

Y al día siguiente, precisamente al día siguiente de la portentosa cura, cuando empezaba María a gozar de una nueva infancia y a bañarse en la verdura de un nuevo mundo, vino un mensajero torpe, torpísimo, y con los peores rodeos le dijo que su padre, baldado desde hacía algún tiempo, se estaba muriendo de un nuevo ataque.

Y al día siguiente, ... portentosa cura] ¹Al día siguiente, precisamente al día siguiente de la portentosa cura, ²A los pocos días de la portentosa cura no habiendo aun salido ^ala operada de casa ^bde casa la operada,

2. Texto de la última fase redaccional del autógrafo con aparato genético que reúne las variantes del autógrafo (**Ms**) y de la redacción impresa (**I**); las flechas separan las diferentes fases y el subrayado se utiliza como en el ejemplo anterior; la sigla T indica la última fase del manuscrito que se corresponde con el texto crítico.

—¿Cuándo podré ir a ver a mi padre?— preguntó.

—¡Oh! No, todavía no —dijo el doctor—. No es prudente que usted salga hasta haberse familiarizado algo con el mundo visual.

A los pocos días de la portentosa cura[,] no habiendo aún salido de casa la operada, cuando empezaba María a gozar de una nueva infancia y a bañarse en la verdura de un nuevo mundo, vino un mensajero torpe, torpísimo, y con los peores rodeos le dijo que su padre, baldado desde hacía algún tiempo, se estaba muriendo de un nuevo ataque.

A los pocos días ... de casa la operada,] Y al día siguiente, precisamente al día siguiente de la portentosa cura, **I** | Al día siguiente, precisamente al día siguiente de la portentosa cura, → A los pocos días de la portentosa cura no habiendo aun salido la operada de casa → **T Ms**

No sabemos exactamente por qué razón Unamuno no volvió a publicar este cuento en un volumen; pero acaso influyó la decisión de aprovechar

esta misma fábula para una pieza teatral. Ahora bien, el drama *La venda* presenta un problema ecdótico análogo al que plantea el relato homónimo, si bien las responsabilidades de los editores tienen que ver, en este caso, más con la *collatio* que con la *recensio*.

Curiosamente, antes de escribir el relato que vería la luz en *Los Lunes de "El Imparcial"*, Unamuno ya había barajado la posibilidad de redactar una pieza que debía titularse *La ciega*, de la que se conservan unos borradores en la Casa-Museo²⁰; pero estos bocetos tienen poco o nada que ver con la obra teatral de *La venda* que se publicó mucho más tarde, el 19 de junio de 1913, en la colección de "El Libro Popular". De dicha pieza dramática no se conserva solo la versión impresa del '13 —que es la que han seguido García Blanco y todos los editores sucesivos—, sino también "un manuscrito autógrafo que forma[ba] parte de la espléndida colección teatral de don Arturo Sedò"²¹ y que se custodia en el Instituto del Teatro de Barcelona (sign. 83117). García Blanco no reparó en las numerosas variantes redaccionales que separan el autógrafo del texto publicado en 1913 y, sobre todo, no se preguntó si el manuscrito transmitía una redacción anterior o posterior a la impresa. Paulino Ayuso, que volvió a editar la pieza en 1987 para Castalia, ensayó una ordenación cronológica de los testimonios del cuento y del drama: "Conservamos, pues, y por orden cronológico, unas cuatro versiones: los borradores [*sc.* los bocetos del drama *La Ciega*], [...] el cuento impreso, el manuscrito [*sc.* el autógrafo del Instituto del Teatro barcelonés], el texto dramático editado"²². Y, además, llevó a cabo un cotejo somero entre aquellos que consideraba los dos últimos estadios del proceso redaccional, ya que señala las variantes del manuscrito que perteneció a Sedò en nota; pero, desafortunadamente, no comprendió que algunas correcciones de dicho testimonio no son de Unamuno, sino de una segunda mano que todavía no he logrado identificar²³, aunque debía

20 Dio noticia de estos borradores (CMU, 67/86 y 70/10) Manuel García Blanco en el "Prólogo" a Miguel de Unamuno, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 69.

21 *Ibidem*.

22 José Paulino Ayuso, "Introducción", en Miguel de Unamuno, *La esfinge. La venda. Fedra*, Madrid, Castalia, 1987, p. 50.

23 Esta segunda mano elimina algunos fragmentos y sustituye numerosas lecciones: "Un bastón" con "Un cayado" en la p. 2, "Eugenia" con "Engracia" en la p. 4, "Ha visto a mi señorita, Señora Eugenia?" con "Ha visto a María, Eugenia?" en la p. 5, "llegó un médico que dijo que se le podía opera[r] para devolverle la vista, y la operó

pertenecer a uno de los directores de las compañías que representaron el drama (con este signo “#”, por ejemplo, dicha mano indica el momento en el cual tiene que salir a escena un determinado personaje, e inserta glosas del estilo “Prudencia”, “ojo” etc.) [Lámina 2].



2. Fuente: Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre.

El hecho de que el autógrafo lleve huellas de su adaptación escénica no es determinante para descifrar su relación con la otra redacción, porque *La venda* se representó tanto antes como después de su publicación en “El Libro Popular”²⁴. Se leyó el 10 de febrero de 1911 en el Teatrillo de los

y se la devolvió y ahora ve ya” con “llegó un sabio y dijo que daría vista y ahora ve ya” en la p. 6, “No se cura con caldos” con “No se cura con esto” en la p. 12, etc.

24 García Blanco, que desconocía esas primeras representaciones, sostenía que la pieza se había estrenado varios años después de su publicación; véase Manuel García Blanco, “Prólogo”, en M. de Unamuno, *Teatro completo*, pp. 66-69; “Introducción”, en Miguel de Unamuno, *Obras completas*, Madrid, Escelicer, t. V, 1968, pp. 46-48.

Hermanos Millares en Las Palmas²⁵ y tuvo luego que esperar otro par de años para llegar a estrenarse, en mayo de 1913, en el Teatro Español de Madrid²⁶. Más tarde, en enero de 1921, subió a las tablas por tercera vez: fueron las del Teatro Bretón de Salamanca; y el periódico salmantino *El Adelanto* celebró este regreso publicando los primeros dos cuadros de la pieza (el 8 y el 10 de enero): se trata, y este es un indicio interesante, de la misma redacción publicada en el '13. Finalmente, unos meses después *La venda* volvió al Teatro Español gracias a la compañía de Francisco Fuentes cosechando un notable éxito, conforme se colige de la reseña que publicó Francisco de Cossío en *El Norte de Castilla* el 13 de junio de 1921.

Las variantes de autor presentes en el manuscrito que fue a parar a la colección Sedò me inducen a poner en tela de juicio la secuencia imaginada por Paulino Ayuso y a suponer, en cambio, que este testimonio transmite una versión posterior a la impresa. En efecto, en varios lugares del autógrafo Unamuno reprodujo o iba a reproducir la misma lección de la versión impresa para luego modificarla. Me limitaré a unos cuantos ejemplos, en los cuales transcribiré antes la versión impresa **I** (según la edición de Paulino Ayuso) y a continuación la del autógrafo **Ms** con el auxilio de algunos signos diacríticos:

>XXXXX<

ⁱ>XXXXX<

[XXXXX]

ⁱ[XXXXX]

^alección1 ^blección2

<XXXXX>

Tachadura posiblemente tardía

Tachadura inmediata

Añadido posiblemente tardío

Añadido inmediato

Sustitución posiblemente tardía

Integración editorial

1) **Ms** pasa de “se muere”, lección presente en **I**, a “muere”.

DON JUAN. ¡Qué atrocidad! Tal vez nos sucede con la verdad lo que, según las Sagradas Letras, nos sucede con Dios, y es que quien le ve se muere... (Paulino Ayuso, p. 158)

D. J. – No, [sino] para buscarnos la vida... Y acaso ocurra con la

25 Véase Carmen Yolanda Arencibia Santana, “Galdós y Unamuno en la misma hoguera”, *Anales galdosianos*, 42-43 (2007-2008), pp. 31-46.

26 Véanse la reseña sin firma “Notas teatrales”, *ABC*, 26 de mayo de 1913, p. 18; y la de Caramanchel, titulada “Los estrenos en Madrid”, en el periódico mallorquí *La Región*, 29 de mayo de 1913, p. 1.

verdad lo que las Sagradas Letras dicen que ⁱ[nos sucede con] Dios; y es que quien le ve >se< muere. (**Ms**, p. 2)

2) **Ms**, nada más copiar la misma acotación presente en **I**, la modifica.

DON PEDRO. (*a Don Juan, aparte*) Parece loca. (Paulino Ayuso, p. 159)

ⁱ>D. P. – (á Don Juan aparte)<

D. P. – (á Don Juan mientras se señala la frente con el dedo) Aca-so... (**Ms**, p. 3)

3) **Ms** empieza a escribir la lección de **I** (“y jamás se pierde”) y acto seguido la cambia: “sin jamás perderse”.

SEÑORA EUGENIA. Ciega, sí. Recorre así, con su bastón, la ciudad toda y jamás se pierde. [...] (Paulino Ayuso, p. 160)

S^a Eug. – Ciega, sí. Recorre con su bastón, como la ven, la ciudad toda ⁱ>y< sin jamás perderse en ella. [...] (**Ms**, p. 4)

4) Nueva sustitución inmediata de **Ms**, que reemplaza “llenó” (**I**) con “hartó”.

CRIADA. ¿Al abuelo? ¡Ella no! Al que lo han llevado a que lo vea es al niño. Y cuando volvió le llenó de besos [...] (Paulino Ayuso, p. 164)

la cr. – Al abuelo? Ella no. Al que lo han llevado á que lo vea es al niño. Y cuando lo volvieron á traer ella le >llenó< hartó de besos [...] (**Ms**, p. 10)

5) Aunque la frase cambie significativamente en las dos versiones, es interesante que **Ms** sustituya “tiene”, presente también en **I**, con “tenga”.

MARTA. ¿Hoy? ¡Lo dudo! Tiene mucho que hacer, tarea para unos días. (Paulino Ayuso, p. 168)

Mt – Hoy? lo dudo. Creo que “**tiene** ^b**tenga** tarea para días. (**Ms**, p. 14)

6) Otra sustitución presuntamente tardía en la cual **Ms** modifica la primigenia lección coincidente con **I**.

José. Sí, con el silencio se la conjura. (Paulino Ayuso, p. 174)

J. – Sí, con “**el silencio** ^b**no mentarla** se la conjura. (**Ms**, p. 22)

En definitiva, en las dos tradiciones que acabo de delinear de esta forma tan superficial, un filólogo sin duda escogería una versión (o la redacción impresa o la última fase de los autógrafos), confinando en un aparato evolutivo o genético las variantes de la otra. Y si por un casual decidiera preparar la edición del manuscrito Sedò –lo cual sería oportuno no solo porque en mi opinión, como he dicho, parece transmitir una versión sucesiva respecto a la de 1913, sino también porque esta redacción no se ha vuelto a publicar desde 1939²⁷–, entonces podrían acompañar al texto un aparato genético que explique la evolución redaccional desde el impreso al manuscrito y una sección de notas que, entre otras cosas, aclare las intervenciones de la segunda mano. De este modo:

Escena 4 Dichos y la S^{ra} Eugenia

¹D. P. – (a la señora Eugenia que pasa, indicándole a lo lejos a María) Loca, ¿eh?

²S^{ra} Eug. – ¿Loca? no; ciega.

³D. P. – ¿Ciega?

⁴S^{ra} Eug. – Ciega, sí. Recorre con su bastón, como la ven, la ciudad toda sin jamás perderse en ella. Conoce a maravilla sus callejas y rincones todos. Se casó hará cosa de un año y casi a diario va a ver a su padre, muy viejecito ya, que habita en un barrio de las afueras. Pero ¿es que no son de la ciudad ustedes?

Escena 4 / Dichos y la S^{ra} Eugenia] *falta en I*

1. (a la señora Eugenia que pasa ... ¿Loca, eh?) (A la señora Eugenia, que pasa) Loca, ¿no es verdad? **I**

3. ¿Ciega? Ciega. **I** (*probable error*)

4. Reco rre] Recorre así **I como la ven, la ciudad toda]** la ciudad toda **I sin jamás perderse en ella.]** y jamas se pierde. **I** l >y< sin jamás perderse en ella. **Ms** (*variante inmediata; la “y” tachada sugiere que el autor iba a escribir las mismas palabras de I*) **a maravilla]** *falta en I* **a diario]** todos los días **I muy**

27 Apareció en el periódico *Domingo*, III, n. 139, 15-X-1939, p. 3; cfr. José Paulino Ayuso, “Introducción”, en Miguel de Unamuno, *La esfinge. La venda. Fedra*, Madrid, Castalia, 1987, p. 49, nota 68.

**viejecito ya,] falta en I habita] vive I no son de la ciudad
ustedes?] ustedes no son de la ciudad? I**

Notas

Dichos y la S^{ra} Eugenia. La segunda mano tacha “Eugenia” y lo sustituye con “Engracia” porque el mismo autor, en el elenco inicial de las *dramatis personae*, había cambiado el nombre a este personaje.

3. EL AUTÓGRAFO ACÉFALO DE “DEL SENTIMIENTO TRÁGICO DE LA VIDA”

Ya me he ocupado en otras ocasiones de algunos proyectos unamunianos reciclados en el más importante texto filosófico del que fue Rector de Salamanca; y hasta he dado a conocer, en colaboración con Bresadola, el plan de dicha obra²⁸. Ahora voy a examinar el autógrafo de los capítulos VIII-XII de *Del sentimiento trágico de la vida* conservado en la Vaticana de Roma (sign.: Autografi Paolo VI, 28 ter), cuya existencia creo que se le ha escapado hasta ahora a todos los estudiosos del maestro vasco, aunque ya diera noticia de este manuscrito el catálogo *Testimoni dello spirito. Mostra di autografi offerti a Paolo VI nell'ottantesimo anno per la Biblioteca Apostolica Vaticana* (1979)²⁹. Duilio Susmel donó a Paolo VI este manuscrito junto con una carta autógrafa de Unamuno a Odoardo Campa, primo de Gilberto Beccari, y otros materiales relacionados con don Miguel procedentes del archivo del mismo Campa³⁰.

28 Miguel de Unamuno, *Meditaciones evangélicas*, ed. P. Tanganelli, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2006; Paolo Tanganelli y Andrea Bresadola, “El Plan de *Del sentimiento trágico*”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 44 (2007), pp. 143-200; Paolo Tanganelli, “Del erostratismo al amor de Dios: en torno al avantexto de *Del sentimiento trágico de la vida*”, en *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. II*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 175-194. Giulia Giorgi, “Estudio y edición de *A la juventud hispana*: un proyecto clave en el proceso creativo de *Del sentimiento trágico de la vida*”, *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, [en prensa], nos proporciona una tesela fundamental para reconstruir el mosaico de los proyectos confluidos en *Del sentimiento trágico*.

29 Véase *Testimoni dello spirito. Mostra di autografi offerti a Paolo VI nell'ottantesimo anno per la Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano, LEV, 1979, p. 372.

30 El fondo Campa donado por Susmel se ha dividido en tres carpetas: 1) la primera contiene el autógrafo de *Del sentimiento trágico* (sign. Autogr. Paolo.VI.28.ter); 2)

Las cuartillas recuperadas, de las cuales quisiera ofrecer en los próximos años una edición con doble aparato, genético y evolutivo, debieron formar parte del manuscrito que Unamuno envió a Gilberto Beccari para que vertiera su texto al italiano. Como es sabido, Beccari tradujo, entre 1913 y 1914, los primeros seis capítulos para la colección “Biblioteca di Filosofia Contemporanea” de la Libreria Editrice Milanese, dirigida por su primo Odoardo Campa, con el cual firmaría diez años más tarde la versión italiana de la segunda parte de *Del sentimiento trágico de la vida* (La Voce, Florencia, 1924)³¹.

Para citar los fragmentos del manuscrito se utilizarán los siguientes signos diacríticos:

>XXXXX<	<i>Supresión posiblemente tardía.</i>
ⁱ >XXXXX<	<i>Supresión inmediata.</i>
[XXXXX]	<i>Añadido presuntamente tardío.</i>
ⁱ [XXXXX]	<i>Añadido inmediato.</i>
<XXXXX>	<i>Integración editorial.</i>
•lección1 ➤ lección2	<i>Sustitución inmediata: la flecha bicolor equivale a “se reemplaza en seguida con”; es posible que se den varias sustituciones inmediatas concatenadas.</i>
^a lección1 ^b lección2	<i>Sustitución presuntamente tardía.</i>

en la segunda se custodia la carta autógrafa de Unamuno que lleva la fecha del 3 de diciembre de 1912, junto con varios recortes de periódicos sobre el autor vasco recopilados por el mismo Campa (Autogr. Paolo.VI.28.n.597 ff. 0001-0003); 3) en la tercera se hallan materiales muy variados, entre los cuales cabe destacar unos apuntes autógrafos de Campa, las pruebas de los últimos dos capítulos de una traducción italiana de *Del sentimiento trágico*, una carta de Fernando de Unamuno Lizarraga, tres cartas de Manuel García Blanco a Odoardo Campa, así como las copias de las misivas que remitió el primo de Beccari al editor de las *Obras Completas* (Autogr. Paolo.VI.6.n.86).

- 31 En la copia de una carta de Campa a García Blanco del 31-X-1960 (Autogr. Paolo. VI.6.n.86, ff. 102-103), aquel reivindica ser el único traductor de la segunda parte en un español bastante inseguro: “De esto [*sic*] trabajo [*sc.* la traducción de la primera parte de *Del sentimiento trágico*] dejé el mérito a mi primo, dado que por su medio habíamos alcanzado el M.S. Pero constante fue mi colaboración con mi primo. Vino la guerra, el destino llevó en [*sic*] Rusia adonde permanecí cinco años. Regresado en [*sic*] Florencia tuve que afrontar yo solo la segunda parte del SENTIMIENTO. [...] Beccari, empeñado en otros trabajos, declinó francamente toda colaboración”.

El autógrafo de la Vaticana se indicará con la sigla **Ms**, remitiendo a las cuartillas numeradas por el autor (con la abreviación c./cc.). Las dos primeras ediciones se citarán, sin especificar las páginas correspondientes, con las siglas **R** para la de *La España Moderna* (que publicó los doce capítulos de diciembre 1911 a diciembre 1912) y **V** para la de la editorial Renacimiento (que tuvo que editarse en el '13, aunque en el catálogo de Palau se feche en 1912).

3.1. Descripción

El testimonio comprende 461 cuartillas, por regla general escritas por una cara, que presentan una doble numeración: en el ángulo superior derecho, la del mismo autor, quien numeró las cuartillas de cada artículo; en el ángulo inferior derecho, una numeración moderna de todas las cuartillas desde la n. 1 hasta la n. 461. Se trata de la parte final del cap. VIII y de los cuatro capítulos siguientes (del IX al XII) de *Del sentimiento trágico de la vida*; pero algunas cuartillas del cap. VIII se han traspapelado y colocado erróneamente después del cap. XII. Los capítulos IX, X y XI van encabezados por hojitas de forma irregular, sin numeración, que deben ser los restos de los sobres que contenían las cuartillas de dichos artículos: en el centro de estas hojitas destaca el número romano del capítulo correspondiente, trazado con lápiz, mientras que en el ángulo superior derecho se indica, en números arábigos y con pluma, la cantidad de cuartillas que forman el capítulo.

La foliación unamuniana de las cuartillas se puso primero con lápiz y en un segundo momento con tinta para facilitar la inserción de los añadidos más largos; así que las huellas de la primitiva numeración con lápiz permite reconstruir la estratificación de los diferentes segmentos textuales que forman cada capítulo.

En la descripción del contenido se hace referencia a la foliación moderna:

ff. 1-40 – Cuartillas 53-92 del cap. VIII según la numeración unamuniana; el autor utilizó también la vuelta de las siguientes cuartillas: f. 8 (cuartilla 60); f. 32 (cuartilla 84); f. 34 (cuartilla 86); f. 38 (cuartilla 90).

f. [40bis] – Hojita con el número “IX”; en el ángulo superior derecho, con letra más pequeña: “89”.

ff. 41-129 – Cuartillas 1-89 del cap. IX según la numeración unamuniana.

f. [129bis] – Hojita con el número “X”; en el ángulo superior derecho, con letra más pequeña: “121”; hay algunos signos tachados que no logro descifrar y una palabra, trazada por una mano diferente, que podría ser “Piestelle”.

ff. 130-250 – Cuartillas 1-121 del cap. X según la numeración unamuniana; el autor utilizó también el reverso de las siguientes cuartillas: f. 175 (cuartilla 46), f. 186 (cuartilla 57), f. 211 (cuartilla 82), f. 213 (cuartilla 84), f. 221 (cuartilla 92).

f. [250bis] – Hojita con el número “XI”; en el ángulo superior derecho, con letra más pequeña: “105” (repetido más abajo con lápiz); otra mano escribió también: “Mss Unamuno”.

ff. 251-355 – Cuartillas 1-105 del cap. XI según la numeración unamuniana; el autor utilizó también el reverso de las siguientes cuartillas: f. 266 (cuartilla 16), f. 272 (cuartilla 22), f. 301 (cuartilla 51), f. 326 (cuartilla 76). La numeración moderna demuestra que se descolocó la cuartilla 63 (f. 316), que no figura entre la 62 (f. 312) y la 64 (f. 313).

ff. 356-455 – Cuartillas 1-98 del cap. XII según la numeración unamuniana, que es bastante irregular: entre las cuartillas 1 (f. 356) y 2 (f. 358), aparece, en el f. 357, la cuartilla 1bis; y entre las cuartillas 6 (f. 362) y 7 (f. 364), se encuentra una sin número (f. 363). Unamuno utilizó también el reverso de las siguientes cuartillas: f. 371 (cuartilla 14), f. 396 (cuartilla 39), f. 425 (cuartilla 68), f. 437 (cuartilla 80), f. 440 (cuartilla 83).

ff. 456-461 – Cuartillas 47-52 del cap. VIII según la numeración unamuniana; el autor utilizó también el reverso de las siguientes cuartillas: f. 456 (cuartilla 47), f. 458 (cuartilla 49).

El hecho de que la firma unamuniana luzca al final de cada ensayo o capítulo sugiere que precisamente estas cuartillas –antes de viajar a Italia para que las tradujera Beccari– pudieron haberse enviado a la revista de Lázaro Galdiano.

3.2. “*Usus scribendi*” unamuniano

La preparación del autógrafo fue bastante apresurada, como revelan los numerosos *lapsus calami*³² –por lo general, de fácil enmienda–, además de la puntuación descuidada y carente principalmente de comas. Si fueron estas las mismas cuartillas que se entregaron a Lázaro Galdiano, sería entonces necesario conjeturar que la revisión de la puntuación se confió a los correctores de *La España Moderna* y a la sucesiva revisión unamuniana de las pruebas³³.

El texto de la revista presenta, respecto al manuscrito, algunas pequeñas variantes atribuibles al autor que impiden descartar del todo la posibilidad de que existiera una versión intermedia manuscrita entre **Ms** y **R**, en la cual el polígrafo bilbaíno introdujera justo esos pequeños retoques (y quizás revisara ya la puntuación); pero yo considero bastante más probable que Unamuno, según su costumbre, insertara dichas variantes en las mismas galeradas.

Entre las características más significativas de la lengua de **Ms**, cabe destacar un par de casos de léismo del acusativo femenino que obviamente derivan del sustrato dialectal bilbaíno: incidencia que marca el sistema pronominal de don Miguel durante toda su vida y que ya he señalado en el autógrafo de la novela *Nuevo Mundo* (1895-96)³⁴. Dichas ‘efracio-

32 “...l'autografia non garantisce la corrispondenza all'«originale = testo interiore dell'autore» a causa della possibile presenza in ogni autografo di segmenti involontariamente non corrispondenti al testo interiore, che l'autore avrebbe senz'altro corretto se avesse esaminato il suo scritto con maggiore attenzione (errori pertanto da distinguere accuratamente da quelli 'oggettivi' dovuti ad ignoranza o incapacità dell'autore, e che quindi sono autentici, corrispondendo alla sua intenzione)”, Elio Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2003, p. 14. Acerca de los errores de autor, puede verse Michael D. Reeve, “Errori in autografi”, *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 3-23.

33 También en otros casos sabemos que las ediciones supuestamente controladas por Unamuno no respetan su voluntad; véase Norbert von Prellwitz, “Le edizioni dei sonetti di Unamuno e la volontà dell'autore”, *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno di Verona, 18-19-20 giugno 1981*, Verona, Grafiche Fiorini, 1982, pp. 125-134.

34 Véase Paolo Tanganelli, “Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)”, en Bénédicte Vauthier – Jimena Gamba Corradine (coords.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a*

nes' del sistema pronominal etimológico ("compadecerles" en lugar de "compadecerlas" y "le llaman" en lugar de "la llaman"), que contribuyen a configurar el idiolecto unamuniano, se cuelan en **R** y se transmiten a **V**, manteniéndose –a mi juicio muy oportunamente– también en la reciente edición de Orringer³⁵:

En Dios vive todo y en su padecimiento padece todo y al amar a Dios amamos en Él a las criaturas, así como al amar a las criaturas y compadecerles amamos en ellas y compadecemos a Dios. [**Ms**, IX, cc. 72-73]

Y a la pasión que se expresa por esta retórica le llaman egotismo los de la ciencia ética, y el **•egotismo ese** ➤ **tal egotismo** es el único verdadero remedio del egoísmo, de la avaricia espiritual, del vicio de conservarse y ahorrarse y no de tratar de perennizarse dándose. [**Ms**, XI, c. 74]

Otras peculiaridades gráficas del manuscrito son la presencia de algunas formas arcaizantes, como el verbo *absorver* y el sustantivo *mobilidad*, además del uso antiacademista de la *j* en lugar de la *g* para la fricativa velar sorda, como en este caso:

Y no **•he** ➤ **ha** de pasar por alto el lector que he estado operando sobre mí mismo; que ha sido este un trabajo de auto-cirujía y sin más anestésico que el trabajo mismo. [**Ms**, XII, f. 68]
auto-cirujía **Ms**] auto-cirugía **R V**

4. LAS VARIANTES DE AUTOR EN **R**

El texto publicado en *La España moderna* introdujo una serie de errores mecánicos que deturparían toda la tradición impresa sucesiva (*vid. infra*

una poética de transición entre estados, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 73-96 (pp. 81-83).

35 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos y Tratado del amor de Dios*, ed. Nelson Orringer, Madrid, Tecnos, 2005. Orringer, al no adoptar un criterio claro de fijación textual para elegir entre las variantes de **R** y **V**, contamina los dos estadios redaccionales.

§6.), ya que Unamuno no detectó estas corruptelas ni siquiera cuando preparó la edición de **V** a partir de **R**. Pero, al lado de estos errores indudables, la versión de la revista presenta también numerosas variantes con respecto a **Ms**: de la mayoría de estas innovaciones ‘aceptables’ no es posible establecer si se deben a la revisión del autor o más bien fueron insertadas en fase de composición o corrección tipográfica del texto por otros sujetos; existe, sin embargo, un reducido grupo de lugares de **R** donde parece segura la intervención autorial³⁶. Se trata, sobre todo, de pequeños añadidos, como la inserción de “y me estruja” en este fragmento:

Creo en Dios como creo en mis amigos, por sentir el aliento de su cariño y su mano invisible e intangible que me trae y me lleva, por tener íntima conciencia de una providencia particular y de una Mente Universal que me traza mi propio destino. [**Ms**, IX, c. 27]

me lleva **Ms**] me lleva y me estruja **R V**
Mente Universal **Ms R**] mente universal **V**

O del sintagma “su hermano” en este otro:

Y si Caín no hubiese matado a Abel habría acaso muerto a manos de este. [**Ms**, XI, c. 57]

a Abel **Ms**] a su hermano Abel, **R V**

Asimismo, considero que se debería atribuir al mismo autor la corrección de “es más divino” con “sería más divino”, cuya finalidad es ajustar mejor la traducción de unos versos de Browning (en los cuales se lee “were diviner”):

36 Lucia Bertolini ha llevado a cabo un examen modélico de las variantes autoriales que es posible reconocer dentro la *varia lectio* de la redacción en vulgar del tratado sobre la pintura escrito por Leon Battista Alberti, al basarse en los hábitos de corrección documentados en otros escritos autógrafos del humanista transalpino; véase Lucia Bertolini, “Discussione delle testimonianze manoscritte”, en Leon Battista Alberti *De pictura [redazione volgare]*, Florencia, Polistampa [Edizione Nazionale delle Opere di Leon Battista Alberti], 2011, pp. 79-162 (136-162).

For the loving worm within its clod,
Were diviner than a loveless god
Amid his worlds, I will dare to say.

•“**El gusano que ama en su terrón** ➤ “**Me atreveré a decir que el gusano que ama en su terrón es más divino** que un dios sin amor entre sus mundos” dice Roberto Browning... [Ms, VIII, c. 83]

god **Ms R**] God **V**

es más divino **Ms**] sería más divino **R V**

Y la mano unamuniana parece responsable asimismo de otras pequeñas sustituciones, como, por ejemplo, las siguientes:

Pero tuvo su segunda parte porque ese Fausto era el Fausto anecdótico y no el categórico de Goethe, y volvió a entregarse a la Cultura, a Helena, y a engendrar en ella a Euforión acabando todo con aquello del eterno-femenino entre coros místicos. [Ms, XII, cc. 10-11]

su segunda parte porque ese Fausto **Ms**] esa segunda parte, porque aquel otro Fausto **R V**

Wells, en su libro *Anticipations* nos dice que “los hombres activos y capaces de toda clase de profesiones religiosas de hoy en día tienden en la práctica a no tener para nada en cuenta (*to disregard ... altogether*) la cuestión de la inmortalidad.” Y es por lo que las profesiones religiosas de esos hombres activos y capaces a que Wells se refiere no suelen pasar de ser una mentira y una mentira sus vidas si quieren basarlas sobre religión. [Ms, XI, cc. 16-17]

de profesiones **Ms**] de confesiones **R V**

las profesiones **Ms**] las confesiones **R V**

Y así como se cree en Él por amor, puede también creerse por temor y hasta por odio como creía en •el➤ **Él** aquel ladrón Vanni Fucci a quien el Dante hace insultar a Dios con torpes gestos desde el Infierno. (Inf. XXV. 1-3) [Ms, IX, cc. 23-24]

insultar a Dios **Ms**] insultarle **R V** (*variante de autor para evitar la repetición de “Dios”*)

(Inf. XXV. 1-3) **Ms**] (Inf. XXV, 1. 3.) **R** (Inf. XXV, 1, 3). **V** (*evidente error de composición tipográfica: la numeración de la Commedia en R y V carece de sentido, ya que Unamuno se refiere al terceto inicial del canto XXV del “Infierno”*)

Si bien, como apuntaba, hay muchas variantes en **R** que no se pueden juzgar con certeza de la pluma unamuniana³⁷, opino que, si se decidiera abordar una edición de la primera edición en revista, se deberían corregir en el texto crítico solo los errores seguros que transmiten los ensayos de *La España Moderna* —de los que hablaré luego—, conservando en cambio todas esas innovaciones de borrosa paternidad³⁸; y obviamente dos aparatos tendrían que acompañar el texto: uno genético, con las variantes de **Ms**; y otro evolutivo, con las variantes de **V** (y de las reediciones sucesivas, caso de haber evidencia de intervenciones autoriales en ellas).

5. LAS VARIANTES DE AUTOR EN **V**

La primera edición en volumen de *Del sentimiento trágico* se preparó utilizando **R** como texto base: imagino que el autor vasco envió a la editorial madrileña Renacimiento unos recortes de los ensayos de *La España Moderna* con sus correcciones autógrafas. La revisión de **R** no fue particularmente esmerada, pues a Unamuno se le escaparon varias alteraciones de su original, y solo logró detectar unos pocos fallos. Subsanaó el nombre de la mística de Foligno, sustituyendo el equivocado “Angeles”, de **R**, por “Angela” (con tan mala suerte que el tipógrafo de **V** cometió luego una errata precisamente en la composición del topónimo italiano: “Foligo”):

37 En esta categoría figuran muchas omisiones; por ejemplo, **R** (y luego, en consecuencia, **V** y toda la tradición posterior) omite “nuestro” en un fragmento (“Qué es, en efecto, existir y cuándo decimos que una cosa existe? Existir es ponerse algo de tal modo fuera de nosotros que precediera a nuestra percepción de ello y pueda subsistir fuera nuestro cuando desaparezcamos.” [**Ms**, IX, f. 32]) y “en Él” en otro (“Porque Dios no muere y quien espera en Dios en Él vivirá siempre.” [**Ms**, IX, f. 44]).

38 Quizás porque el valor que se reconoce a las impresiones en la escuela filológica italiana es mucho más alto que en la tradición anglosajona: “Tra autorità dell’autore e autorità della stampa, nella teoria e nella prassi filologica anglosassone, il peso specifico della prima (quale viene ricostruita dal filologo *alias* editore critico) è assolutamente preponderante, tanto da giustificare l’emendazione del testo stampato nei luoghi che siano riconosciuti [...] come non dovuti alla volontà dell’autore”, Paola Italia, *Editing Novecento*, pp. 30-31.

Y al fin los de entre aquellos solitarios que nos han contado sus coloquios a solas con Dios han hecho una obra eternizadora, **•han> se han** metido en las almas de los demás. Y ya solo con eso, con que el claustro haya podido darnos un Eckart, un Suso, un Taulero, un Ruisbroquio, un Juan de la Cruz, una Catalina de Siena, una Angela de Foligno, una Teresa de Jesús está justificado el claustro³⁹. [**Ms**, XI, c. 83]

Angela **Ms V**] Angeles **R**

Foligno **Ms R**] Foligo **V**

Y se dio cuenta, además, de una de las tantas banalizaciones inconscientes del cajista de la revista, que había confundido la *difficilior* “reputaba” con “respetaba” (error que difícilmente habría podido enmendar de forma conjetural alguien que no fuera el mismo autor⁴⁰):

...le decía que conviene obedecer y creer a las determinaciones de los superiores y que reputaba aquel escrito “como una poesía o bien un ensueño, y por tal recíbalo **•su> Vuestra** Alteza.” [**Ms**, XII, c. 15]
reputaba **Ms V**] respetaba **R**

Entre los otros retoques de **V** atribuibles al autor, algunos son consecuencia del nuevo macrotexto, o sea, del hecho que los artículos recopilados habían de transformarse en un libro; lo cual, en las referencias internas, obligó a sustituir casi siempre “ensayo/s” con “capítulo/s” u “obra”, así como a reemplazar “esta misma revista” con “*La España Moderna*”:

(*) En mi ensayo “¿Qué es verdad?” publicado en esta misma revista, número **>del 1º<** de marzo de 1906, tomo 207 [**Ms**, IX, c. 5, nota]
en esta misma revista **Ms R**] en *La España Moderna* **V**

39 Aunque figure en los tres testimonios “Taulero”, Orringer prefiere, por razones que desconozco, la variante “Tablero”.

40 En cambio, no cabe atribuir con seguridad a Unamuno el arreglo *ope ingenii* de la omisión del verbo “es” en otro punto de este capítulo. **Ms** trae en la cuartilla 52 del cap. XII: “Y es la tragedia cómica, irracional; es la pasión por la burla y el desprecio”. El descuido de **R** (“Y la tragedia cómica, irracional; es la pasión por la burla y el desprecio”) es remediado en **V** cambiando simplemente la puntuación (“Y la tragedia cómica, irracional, es la pasión por la burla y el desprecio”).

No creo excusado remitir al lector una vez más a cuanto dije al final del sexto de estos ensayos, aquel **•sobre➤ titulado** “En el fondo del abismo”... [**Ms**, IX, c. 89]

del sexto de estos ensayos **Ms R**] del sexto capítulo V

Hace ya más de un siglo, en 1804, el más hondo y más intenso de los hijos espirituales del patriarca Rousseau, el más trágico de los sentidores franceses, sin excluir a Pascal, Sénancour, en la carta XC de las que constituyen aquella inmensa monodia de su *Obermann* escribió las palabras que van como lema a la cabeza de este ensayo... [**Ms**, XI, cc. 10-11]

ensayo **Ms R**] capítulo V

Todos merecen salvarse, pero merece ante todo y sobre todo la inmortalidad, como en mi anterior ensayo dejé dicho... [**Ms**, XI, c. 16]

ensayo **Ms R**] capítulo V

Y puesto que los españoles somos católicos, sepámoslo o no lo sepamos, queriéndolo o sin quererlo, y aunque alguno de nosotros presuma de racionalista o de ateo, acaso nuestra más honda labor de cultura y lo que vale más que de cultura, de religiosidad –si es que no son lo mismo– es tratar de darnos clara cuenta de ese nuestro catolicismo subconciente, racial o popular. Y esto es lo que he tratado de hacer en estos ensayos. [**Ms**, XI, c. 101]

racial **Ms**] social **R V** (*podría tratarse de una variante de autor insertada en R*)

en estos ensayos **Ms R**] en esta obra V

Su muerte y su resurrección. Y hay una filosofía, y hasta una metafísica quijotesca, y una lógica y una ética quijotescas también y una religiosidad –religiosidad católica española– quijotesca. Es la filosofía, es la lógica, es la ética, es [105] la religiosidad que he tratado de esbozar y más de sugerir que de desarrollar en estos ensayos. [**Ms**, XI, cc. 104-105]

en estos ensayos **Ms R**] en esta obra V

El pulimento que llevó a cabo el antiguo Rector de Salamanca en esta fase de revisión no se puede reconstruir tan fácilmente. Creo que fue su mano la que intervino en una frase interrogativa, que no iba precedida por el

signo ortográfico “¿” ni en el autógrafo ni en la revista, al considerarla demasiado larga:

«¿Pero dirá alguien que esa que llamamos ley de la gravitación universal u otra cualquiera ley o un principio matemático es una realidad propia e independiente, es un ángel, es algo que tiene conciencia de sí y de los demás, es persona? No, no es más que una idea sin realidad fuera de la mente del que la concibe. [Ms, VIII, cc. 64-65]

demás, es persona? **Ms R**] demás. ¿Qué es persona? **V**

Y posiblemente fue de nuevo su pluma la que que limó estos pasajes diferentes:

Creer, vuelvo a decirlo, es dar crédito a uno y se refiere a persona. Digo que sé que hay un animal llamado caballo y que tiene estos y aquellos caracteres porque lo he visto y que creo en la existencia del llamado jirafa u **•o[?]ito**➤ **ornitorrinco** y **es que •el**➤**de este o el** otro modo, porque creo a los que aseguran haberlo visto. [Ms, IX, cc. 16-17]
jirafa **Ms**] girafa **R V**

es que **Ms**] que es **R** que sea **V** (*en Ms hay un lapsus calami: Unamuno invierte las palabras; R corrige este desliz y V introduce una probable variante de autor*)

Apenas hay quien sacrificara la vida por mantener que los **•dos angulos**➤ **tres ángulos** de un triángulo valgan dos rectos, pues tal verdad no necesita del sacrificio de nuestra vida, mas en cambio muchos han perdido la vida por mantener su fe religiosa y es que los mártires hacen la fe más aún que fe los mártires. [Ms, IX, cc. 17-18]
que fe **Ms R**] que la fe **V**

Y no es que Don Quijote no comprenda lo que comprende el que así “**se** ^b**le** habla, el que procura resignarse y aceptar la vida y la verdad racionales. [Ms, XII, c. 92]
el que **Ms R**] quien **V**

Pero en otros puntos no es posible saber si se trata de errores de composición tipográfica o de retoques del polígrafo bilbaíno; es lo que sucede con la omisión de “luego” en este fragmento:

Una y otra vez durante mi vida heme visto en trance de suspensión sobre el abismo, una y otra vez **•me he encon**trado»➤ **heme encon**trado **•en** **•sobre** encrucijadas en que se me abría un haz de senderos, tomando uno de los cuales renunciaba a los demás, pues que los caminos de la vida son irrevertibles, y una y otra vez en tales únicos momentos he sentido el empuje de una fuerza conciente, soberana y amorosa. Y **•abrensele a uno luego las**➤ **ábrensele a uno** luego la senda del Señor... [Ms, IX, c. 28]

luego **Ms R**] *om.* **V**

O con la sustitución de “cuentan” con “encuentran”, palabras tan parecidas gráficamente, en este otro:

Para estos tales –entre los que se cuentan principalmente los jesuitas– hay dos negocios... [Ms, XI, cc. 46-47]
se cuentan **Ms R**] se encuentran **V**

No obstante, no puede constituir un obstáculo insuperable esta dificultad de discernimiento entre variantes de copia (porque esto son, al fin y al cabo, las innovaciones del cajista) y variantes de autor; análogamente a lo que he afirmado acerca de una edición de **R**, vuelvo a sostener que, si se preparara una edición de **V** –con aparato genético que recoja las variantes de **Ms** y **R**–, todas estas innovaciones aceptables del volumen de la Editorial Renacimiento a mi juicio deberían pasar al texto crítico, del cual habría que desechar tan solo los errores indudables insertados tanto en **R** como en el mismo **V**.

6. LOS ERRORES DE COPIA DE **R**

El autógrafo de la Vaticana nos permite reconocer y enmendar los errores mecánicos que se deslizaron en la serie de ensayos de *La España Moderna*, y que, por consiguiente, han pasado a la tradición impresa de *Del sentimiento trágico de la vida*. Con toda probabilidad, estos errores los cometió el cajista; pero no cambiaría su condición ontológica si, por un casual, se descubriera que Unamuno mandó a la revista de Lázaro Galdiano otro manuscrito

posterior a **Ms** donde ya figurasen algunos o muchos de estos errores: en efecto, tendríamos que seguir considerándolos todos como unas corruptelas involuntarias, porque el autor, cuando ejerce la función de copista de sí mismo, puede equivocarse igual que cualquier otro amanuense.

Los editores de *Del sentimiento trágico* han logrado corregir *ope ingenii* pocos errores de **R**; por lo que atañe a la parte que es posible cotejar con el autógrafo, en la reciente edición de Orringer se arreglan en el texto tan solo unas pequeñas erratas (en los ejemplos siguientes, la edición mencionada coincide con **Ms**):

Es lo bello, lo eterno de las cosas lo que despierta y enciende nuestro amor a ellas o es nuestro amor a las cosas lo que nos revela lo bello, lo eterno de ellas? [**Ms**, IX, c. 52]

a ellas **Ms**] a ella **R V**

Así dijo en uno de sus sermones el Rev. Phillips Brooks, obispo que fué de Massachusetts, el gran predicador unitariano (v. *The Mystery of iniquity and other sermons*, sermon XVI)⟨. [**Ms**, IX, c. 14]

sermon XVI **Ms**] sermon XII **R V**

La conciencia, el ansia de más y más y cada vez más, el hambre de eternidad y sed de infinitud, **•el apetito** **➤ las ganas** de Dios, jamás se satisfacen; cada conciencia quiere ser ella y ser todas las demás sin dejar de ser ella, quiere ser Dios. Y la materia, la inconciencia, tiende a ser menos, cada vez menos, a no ser nada, siendo la suya una sed de reposo. [**Ms**, IX, c. 84]

y cada vez **Ms**] cada vez **R V** (*variante*)

inconciencia **Ms**] conciencia **R V**

Y entre las armas de vencer hay también la de la paciencia y la resignación apasionadas, llenas de actividad y de anhelo interiores. [**Ms**, XI, c. 70]

anhelo **Ms**] anhelos **R V** (*variante*)

interiores **Ms**] anteriores **R V**

¿Cómo escapar a una u otra pedantería, a una u otra afectación si el hombre natural no es sino un mito y somos artificiales todos? [**Ms**, XII, c. 89]

pedantería, a una **Ms**] pedantería, o una **R V**

La ayuda que nos brinda **Ms** es, por lo tanto, sumamente valiosa. Gracias a este documento, por ejemplo, logramos identificar algunos pequeños saltos de igual a igual, quizás el más común de los errores ópticos:

Nuestra pobre e imperfecta concepción de un Dios varón, de un Dios con largas barbas y voz de trueno, de un Dios que impone preceptos y pronuncia sentencias, de un Dios Amo de Casa, *Pater familias* a la romana, necesitaba compensarse y completarse, y como en el fondo no podemos concebir al Dios personal y vivo no ya por encima de rasgos humanos mas ni aun por encima de rasgos varoniles y menos un Dios neutro o hermafrodita, acudimos a darle un Dios femenino y junto al Dios Padre hemos puesto a la Diosa Madre, a la que perdona siempre porque como mira con amor ciego ve siempre el fondo de la culpa y en ese fondo la justicia única del perdón... [**Ms**, VIII, cc. 56-57]

varón, de un Dios **Ms**] *om.* **R V** (*omissio ex homoiot.* de un Dios)

¿Cuál es nuestra verdad cordial y antirracional? La de la inmortalidad del alma humana, la de la persistencia sin término alguno de nuestra conciencia, la de la finalidad humana del Universo. [**Ms**, XI, cc. 9-10]

antirracional **Ms**] antirracional **R V**

La de la inmortalidad **Ms**] La inmortalidad **R V**

Y es porque el sentimiento no ya ético, sino religioso de nuestros sendos oficios, de nuestras respectivas zapaterías, anda muy bajo. [**Ms**, XI, c. 42]

de nuestros sendos oficios, **Ms**] *om.* **R V** (*salto de "de nuestros" a "de nuestras"*)

También otras omisiones son claramente involuntarias, como, por ejemplo, la confusión del estado americano de "Nueva Inglaterra" con "Inglaterra" (trivialización de la que fue responsable sin duda el tipógrafo de *La España Moderna*):

Ambas disposiciones [de ánimo] no pueden •**excluirse una** ➤ **estar separadas una** de otra por un oceano o una cordillera. En ciertas naciones y •**regiones** ➤ **tierras** como por ejemplo entre los judíos y

en nuestra propia Nueva Inglaterra se mezclan mucho. Pero en general dividen así al mundo. El Oriente cree en **•el crepúsculo del mist«erio»** ➤ **la luz de luna del misterio**, el Occidente en el mediodía del hecho científico. [Ms, IX, c. 13]

Nueva Inglaterra Ms] Inglaterra R V (*error de fácil enmienda, ya que pocas líneas arriba se habla de la ciudad de Boston*⁴¹)
al mundo Ms] el mundo R V

A veces las pérdidas de texto son menos acusadas y se reducen a corruptelas mínimas que, en la fenomenología de la copia, definiríamos como de posible origen poligenético⁴²; verbigracia, en estos fragmentos, la caída de la copulativa “y” o del verbo “es”:

Podríamos tal vez morir en una desesperada resignación o en una desesperación resignada entregando nuestra alma al alma de la humanidad, **•leg«ando»** ➤ **dej«ando»** ➤ **legando** nuestra labor, la labor que lleva el sello de nuestra persona, si esa humanidad hubiera de legar a su vez su alma a otra alma cuando al cabo se extinga la conciencia sobre esta Tierra de dolor y de ansias. [Ms, VIII, c. 87]

de dolor y de ansias Ms] de dolor de ansias R V

Adviértase, sin embargo, **•que** **•como** querer creer, es decir, querer crear, no es precisamente creer o crear, aunque sí comienzo de ello.

La fe es, pues, si no potencia creativa, flor de la voluntad y su oficio es crear. [Ms, IX, cc. 20-21]

41 Orringer no corrige el texto, pero señala el error en una nota.

42 En torno a este argumento hay importantes contribuciones del grupo de investigación sobre la *Comedia* dantesca que capitanea Paolo Trovato: Caterina Brandoli, “Due canoni a confronto: i luoghi di Barbi e lo scrutinio di Petrocchi”, en Paolo Trovato (ed.), *Nuove prospettive sulla tradizione della “Commedia”. Una guida filologico linguistica al poema dantesco*, Firenze, Cesati, 2007, pp. 99-214; Elisabetta Tonello, “La tradizione della *Commedia* secondo Luigi Spagnolo e la sottofamiglia *a*₀ (Mart Pal. 319 Triv e altri affini)”, en Elisabetta Tonello - Paolo Trovato (eds.), *Nuove prospettive sulla tradizione della “Commedia”. Seconda serie (2008-2013)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2013, pp. 72-118; Paolo Trovato, *Everything you Always Wanted to Know about Lachmann’s Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2014, pp. 109-117.

aunque sí **Ms R**] aunque sí es **V** (*probable variante de autor*)
es crear **Ms**] crear **R V**

Y del mismo tipo son estas mínimas sustituciones e inserciones:

Ha de ser nuestro mayor esfuerzo el de hacernos insustituibles, el de hacer una verdad práctica el hecho teórico –si es que esto de hecho teórico no envuelve una contradicción *in adiecto*↔ de que es cada uno de nosotros único e irreemplazable, el que no pueda llenar otro el hueco que dejemos al morirnos. [**Ms**, XI, cc. 24-25]

irreemplazable, el que **Ms**] irreemplazable, de que **R V** (*por atracción del anterior "de que"*)

Y esta hermosura así revelada, esta perpetuación de la momentaneidad, sólo se realiza prácticamente, sólo vive por obra de la caridad. La esperanza en acción es la caridad, así como la belleza en acción es el bien. [**Ms**, IX, cc. 54-55]

en acción **Ms**] en la acción **R V**

Y no es que Don Quijote no comprenda lo que comprende el que así *"se le"* habla, el que procura resignarse y aceptar la vida y la verdad racionales. No, es que sus necesidades afectivas son mayores.

¿Pedantería? ¿Quién sabe...! [**Ms**, XII, cc. 92-93]

el que **Ms R**] quien **V** (*probable variante de autor*)

afectivas **Ms R**] efectivas **R V** (*lectura errónea*)

La mayor parte de los errores de **R** que estragan la *vulgata* de *Del sentimiento trágico de la vida* deriva de una lectura equivocada de algunos grafemas, como en el último trozo citado. En un pasaje del octavo capítulo, donde se alude metafóricamente a Dios como sujeto constructor y, a la vez, como ciencia necesaria para construir, **R** sustituye errónea y absurdamente "mecánico" con "mecanismo"; de este modo, en el *textus receptus* se lee que Dios es la ciencia y su producto, mientras que Unamuno tan solo quería repetir que Dios es el "ser conciente constructor" –es decir, el "mecánico"– y su misma sabiduría:

Para explicarnos racionalmente la construcción de una máquina nos basta **•la ciencia➤ conocer la ciencia** mecánica del que la cons-

truyó, pero para comprender que la tal máquina exista, pues que la naturaleza no las hace y sí los hombres, tenemos que suponer un ser conciente constructor. Pero esta segunda parte del razonamiento no es aplicable a Dios •. **Y no lo es porque el constructor de la máquina no es sino un medio por el que la ciencia mecánica hizo la ➤, aunque se diga que en Él la ciencia mecánica y el mecánico constructores de la máquina son una sola y misma cosa.** Esta identificación no es racionalmente sino una petición de principio. [Ms, VIII, cc. 67-68]

mecánico **Ms**] mecanismo **R V**

Reflejo de una escasa familiaridad con los tecnicismos místicos, que solo puede achacarse al tipógrafo de la revista, es la *facilior* “vagar” por “vacar”, que se ha deslizado dos veces en el penúltimo ensayo de *La España Moderna*:

...y que no fuese el cuidado de los pies lo que les impidiera vacar a la contemplación de las más altas verdades, les hizo el calzado por amor a ellos y por amor a Dios en ellos, se los hizo por religiosidad. [Ms, XI, c. 41]

vacar **Ms**] vagar **R V**

La civilización empezó el día en que un hombre sujetando a otro y obligándole a trabajar para los dos pudo vacar a la contemplación del mundo y obligar a su sometido a trabajos de lujo. [Ms, XI, c. 58]

vacar **Ms**] vagar **R V**

El elenco de las *faciliores* de **R** parece incluir también “inquietud” por “impiedad”, “infando” por “nefando” o “irreductible” por “irremediable”:

Y es que así como hay verdad lógica a que se opone el error y verdad moral a que se opone la mentira, hay también verdad estética o verosimilitud a que se opone el disparate y verdad religiosa o de esperanza a que se opone la impiedad de la desesperanza absoluta. [Ms, IX, cc. 36-37]

impiedad **Ms**] inquietud **R V** (*debido también a la grafía de “impiedad” en Ms: la “p” y la secuencia “da” se han trazado de forma poco clara, y pueden confundirse respectivamente con “q” y “tu”*)

Antes de este dábanse en Italia cristianismo y paganismo, o mejor inmortalismo y mortalismo en infando abrazo y contubernio, hasta en las almas de algunos Papas, y era verdad en filosofía lo que en teología no lo era, y todo se arreglaba con la fórmula de *salva la fe*. [Ms, XII, c. 29]

infando Ms] nefando R V

Mi conducta ha de ser la mejor prueba, la prueba moral de mi anhelo supremo y si no acabo de convencerme, dentro de la última e irreductible incertidumbre, de la verdad de lo que espero, es que mi conducta no es bastante pura. [Ms, XI, cc. 7-8]
irreductible Ms] irremediable R V

Es una banalización también la inversión del orden de las palabras que afecta al título calderoniano “*Gustos y disgustos son no más que imaginación*”, el cual, a partir de R, se cita en el compendio filosófico unamuniano como “*Gustos y disgustos no son más que imaginación*”:

Pero ya dijo Calderón (*Gustos y disgustos son no más que imaginación* act. I esc. 4)... [Ms, XII, c. 22]
son no más Ms] no son más R V

Y me pregunto si podría insertarse en esta categoría también la confusión entre “Kultura” y “Cultura” en este pasaje del último capítulo:

Pero ya se sabe, la “**cultura**” ^bKultura se compone de ideas y solo de ideas; el hombre no es sino un instrumento en ella. [Ms, XII, c. 32]
Kultura Ms] Cultura R V
ideas; el hombre Ms R] ideas y el hombre V
en ella Ms] de ella R V

Unamuno escribió inicialmente “cultura” en este punto del autógrafo para modificarlo más tarde en “Kultura”. Esta corrección representa entonces una especie de línea de frontera dentro de la “Conclusión” de *Del sentimiento trágico de la vida*, porque anteriormente figura cuatro veces “Cultura”, con mayúscula, mientras que en las páginas siguientes vuelve a aflorar en tres ocasiones más el término paródico “Kultura”, con el cual

el maestro vasco pretendía atacar sobre todo el filosofar neokantiano al que rendía pleitesía Ortega y Gasset. Es posible, en consecuencia, que el cajista aquí no entendiera bien la sustitución unamuniana, al no haberse topado aún con esa extraña grafía, y que decidiera componer el más corriente “Cultura”.

Espero que esta primera cala en las corruptelas de **R**, realizada sin ninguna pretensión de exhaustividad, haya dejado suficientemente patente la posibilidad de enmendar con **Ms** las ediciones en circulación de la obra filosófica fundamental de don Miguel.

7. LOS ERRORES DE COPIA DE **V**

Como ya he dicho, si tuviera que fijar el texto crítico de **V**, aceptaría, además de las variantes de autor manifiestas, también todas las lecciones plausibles –es decir, que podrían ser de Unamuno– insertadas en esta fase redaccional, intentando corregir únicamente los errores: tanto los que de **R** pasan a **V** como las nuevas corruptelas introducidas en el volumen. Desde luego, no siempre resulta fácil reconocer un error seguro, o sea, una innovación que bajo ningún concepto puede atribuirse a la voluntad del autor. Entre los fallos más claros de **V**, podría indicar los siguientes:

Y es que de sentir la divinidad en todo no puede pasarse, sin riesgo para el sentimiento, a sustantivar[la] y hacer de la Divinidad Dios. Y el Dios aristotélico, el de las pruebas lógicas, no es más que la Divinidad, un concepto y no una persona viva a que se pueda sentir y con la que pueda por el amor comunicarse el hombre. [**Ms**, VIII, cc. 59-60]

el hombre **Ms R**] al hombre **V** (*no puede tratarse de una variante de autor, siendo “el hombre” sujeto de “pueda ... comunicarse”*)

¿Hemos de llamarle •ello o él ➤ **Ello o Él?** (¿*It or He?*) ¿Qué es Ello? ¿Quién es Él? •**Esta ancipacion** ➤ **Estos presentimientos** de inmortalidad y de Dios, ¿qué son? Son •**meros** ➤ **meras** ansias de mi propio corazón •**ni oidas ni atendidas** ➤ **tomadas** por algo vivo fuera de mí? ¿Son el sonido de mis propios anhelos que resuenan por el vasto vacío de la nada? [**Ms**, VIII, c. 81]

tomadas **Ms R**] no tomadas **V** (*aquí “tomadas por” traduce el inglés “mistaken for”*)

Y la fe en Dios consiste en crear a Dios y como es Dios el que nos da la fe en Él es Dios el que se está creando **•así> a sí** mismo de continuo en nosotros. Por lo que dijo San Agustín... [**Ms**, IX, c. 21]
lo que **Ms R**] la que **V**

Mas a todo esto se me dirá que enseñar que la fe crea su objeto es enseñar que el tal objeto no lo es sino para la fe, que carece de realidad objetiva fuera de la fe misma, como por otra parte sostener que hace falta la fe para contener o para consolar al pueblo es declarar ilusorio el objeto de la fe. [**Ms**, IX, c. 25]
el objeto **Ms R**] el objetivo **V**

Y por lo que hace a que sufra atado a la materia **•diran> se me dirá** con Plotino (Eneada segunda, IX 7) que el alma del todo no puede estar atada por aquello mismo – que **•es el cuerpo> son los cuerpos** o la materia – que está por ella atado. [**Ms**, IX, c. 71]
hace a que **Ms R**] hace que **V**

Hay casos, sin embargo, donde solo se puede sospechar la presencia de un error de composición tipográfica:

Pero ese grado económico no es, en el fondo, sino la incoación del religioso. Lo religioso es lo económico o hedónico trascendente; la religión es una economía o una hedonística trascendental. [**Ms**, XII, c. 64]
trascendente; la **Ms R**] trascendental. La **V**

Es lo que llamó “dolor sabroso” la mística doctora Teresa de Jesús que de amorosos dolores sabía. Es como el que contempla algo hermoso y siente la necesidad de hacer partícipes de ello a los demás. Porque el impulso a la producción, en que consiste la caridad, es obra de amor doloroso. [**Ms**, IX, c. 75]
amorosos dolores **Ms R**] amores dolorosos **V**

En ambos ejemplos se puede conjeturar que se haya dado un error por atracción. En el primero, cabe imaginar que la sustitución de “trascen-

dente” se deba al hecho que en la perícopa memorizada por el tipógrafo estaba incluido también el adjetivo “trascendental”. Parece confirmar esta suposición el hecho que Unamuno a continuación, en las tres versiones cotejadas, utiliza de nuevo “trascendente” para expresar el mismo concepto: “Es, pues, la religión una economía trascendente” (**Ms**, c. 66), “es, en el fondo, un principio [*sc.* el principio según el cual Dios estaría todo en todo el Universo y en cada uno de los individuos] no lógico, ni estético, ni ético, sino económico trascendente” (**Ms**, c. 67). En el segundo fragmento, donde **V** quiebra el quiasmo “amorosos dolores ... amor doloroso”, se podría imaginar que sucedió algo ligeramente diferente respecto a un banal error de memorización; no descartaría, en efecto, que fuera el corrector o el tipógrafo de esta edición quien modificó “amorosos dolores” –calco del “dolor sabroso” teresiano–, considerando más correcto el sucesivo “amor doloroso”. En cualquier caso, en ninguno de estos pasajes se puede establecer si se trata de auténticos errores, y por lo tanto conviene que el prudente editor acepte en su texto dichas innovaciones, explicando en una nota sus eventuales dudas.

8. CONCLUSIÓN PEROGRULLESCA

Incidentalmente este recorrido podría haber puesto de relieve algunas facetas que diferencian la filología de autor de la *critique génétique*⁴³, aunque no era este su propósito. Para la escuela italiana –y lo mismo sucede en la alemana– no parece asumible una rígida separación entre antetexto y texto, porque en su enfoque pragmático considera que, en principio, se podría preparar la edición de cualquier redacción⁴⁴. Lo cual significa, entre otras cosas, que no postula necesariamente un único texto editable,

43 En torno a los diferentes modelos de edición de las dos escuelas, siguen siendo fundamentales las páginas de Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, pp. 161-185.

44 “Uno dei «principi fondamentali» affermatasi da tempo tra studiosi tedeschi e italiani è che le varie redazioni d'un'opera hanno, in linea di principio, ugual valore; il che vuol dire che l'editore è, in linea di principio, libero di scegliere l'una o l'altra sulla base del singolo concreto caso in esame”, Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, p. 180.

sino una pluralidad de ellos: en efecto, cada borrador transcrito oportunamente es ya un texto⁴⁵, siendo más bien una ilusión la de poder copiar de forma diplomática los documentos en el *dossier* genético y dejar para un momento sucesivo su interpretación. Por este motivo la tarea del editor-filólogo consiste en fijar el texto de una determinada fase de elaboración juzgada relevante (y siempre deberá explicar esta decisión), intentando enmarcarlo dentro del entero proceso redaccional a través de los aparatos genético y evolutivo.

He empezado haciendo hincapié en la progresiva especialización de la filología de autor y subrayando la diferencia que media entre sus aparatos y los de la crítica textual. La puesta en claro de esta separación era una premisa necesaria, sobre todo en el ámbito de las letras hispanas, donde en ocasiones se confunden los instrumentos y las finalidades de estas metodologías complementarias o, peor, no se conocen del todo los avances de la filología de autor⁴⁶. Pero ahora, en cambio, ha llegado el momento de volver a enfatizar, algo perogrullescamente como reza el título de este apartado, la raíz que mantiene unidos ambos métodos, o sea, su obvia raigambre filológica. Sobre todo ante tradiciones mixtas como la de *Del sentimiento trágico de la vida*, un filólogo debe saber manejarlos, en colaboración e ineludible alianza, para poder reconstruir los avatares de las diferentes redacciones; y así reconocer, entre las líneas de un original, la manifestación de un banal error de copia cometido por el mismo escritor o, aún más importante, divisar, en la estela de Pasquali⁴⁷, variantes de au-

45 Como señala Bénédicte Vauthier en su contribución a este monográfico de *Creneida*, Rudolf Mahrer ("De la textualité des brouillons. Prolégomènes à un dialogue entre linguistique et génétique des textes", *Modèles linguistiques*, 59, 2009, pp. 51-70) ha asumido en el ámbito de la *critique génétique* una postura revolucionaria al plantear justamente la 'textualidad' de los borradores.

46 Por ejemplo, Élide Lois, "De la filología a la genética textual: historia de los conceptos y de las prácticas", en *"Archivos". Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, CRLA-Archivos, s. l., 2005, pp. 47-83 (pp. 47-57), describe la ruptura originaria de la crítica genética francesa con la tradición filológica, insistiendo esencialmente en lo que diferencia la *génétique* del método neolachmanniano.

47 Giorgio Pasquali, en el cap. VII ("Edizioni originali e varianti d'autore") de su *Storia della tradizione e critica del testo*, Florencia, Le Lettere, 2003, pp. 395-465; reproducción facsimilar de la segunda edición de 1952), indicó el camino que permite reconocer variantes de autor en obras de la antigüedad clásica de las que

tor incluso cuando no dispone de autógrafos o idiógrafos. Tal vez su función sea marcadamente instrumental, como opina Grésillon⁴⁸; pero este humilde trabajo de excavación y criba continúa siendo imprescindible para brindar un fundamento al estudio de cualquier evolución textual.

no sobreviven originales; sus palabras, además de confirmar la insoslayable necesidad de distinguir entre variantes de los copistas y variantes de autor, establecen una interesante relación entre la posibilidad de descubrir correcciones autoriales y la existencia de un mercado librero: “Eliminate felicemente tutte queste innovazioni, antiche e medievali, ci troviamo talvolta ancora di fronte a un resticciolo di varianti, che deve risalire all’autore stesso. Ciò avviene, a quanto vedo, esclusivamente in testi greci o latini dell’ultimo periodo repubblicano o, più spesso, in testi dell’Impero [...] periodo [...] per il quale siamo informati intorno all’esistenza e alle forme di un commercio editoriale o librario...” (p. 395).

- 48 “...la rigueur philologique permet d’établir le classement chronologique des feuillets à l’intérieur d’un dossier de genèse. Mais pour la critique génétique, il s’agit d’un simple outil descriptif et non d’un principe théorique; d’un moyen, non d’une fin”, Almuth Grésillon, *La mise en oeuvre. Itinéraires génétiques*, CNRS Éditions, Paris, 2008, p. 27.

Alberto Cadioli

Le diverse pagine

Il testo letterario
tra scrittore, editore, lettore



4. Il testo in redazione

I manuali di redazione su questo punto sono concordi, e basti citarne uno indirizzato a un uso «professionale»:

La preparazione di un testo in italiano consiste in una lettura volta a:

- a) verificare la sua «tenuta» linguistica,
- b) verificare la correttezza dei suoi contenuti,
- c) dargli uniformità e coerenza interna secondo le specifiche norme redazionali della casa editrice.²

La ragione dell'uniformazione andrà colta nella coerenza tipografica che il testo deve esibire, così che, quanto meno al suo interno, l'insieme degli elementi analoghi sia omogeneo, e, in particolare, siano uniformi gli elementi paragrafematici, riconducibili solo in apparenza a mere questioni grafiche: per esempio le virgolette devono essere tutte «alte» (apici o all'inglese), o tutte «basse» (a caporale o a sergente che dir si voglia), quando si presentano nello stesso contesto.

Nulla di nuovo, si potrebbe dire, rispetto alla pratica di correzione e uniformazione già presente nelle stamperie dell'antico regime tipografico prima della composizione meccanica (e forse addirittura già riconoscibile negli atelier dei copisti prima della copiatura): proprio riferendosi al primo periodo della stampa, Bruno Migliorini ricordava che «un manoscritto può magari presentarsi con grafie singolari e parole un po' strane: non così un libro che si voglia vendere largamente. Questa è la via per cui l'industria del libro promosse fortemente l'accettazione di una norma comune, sia nella grammatica che nel lessico».³

Il fatto nuovo, si potrebbe aggiungere (ma anche su questo occorrerebbe una maggiore riflessione), è forse la visione del libro come supporto che deve stabilizzare il testo secondo un modello ideale, al quale concorrere ormai anche la qualità complessiva del manufatto, come si è cominciato a sottolineare nel corso del XVIII secolo, a proposito della stampa e di altri settori della produzione dei beni materiali. Mette bene in risalto la nuova situazione David McKitterick, quando, dopo aver mostrato in *Texts printed and texts manuscript* come la stampa sia stata per molto tempo sul crinale di un compromesso tra ricerca della qualità e possibilità di raggiungerla molto limitate, conclude che, tra fine Settecento e primo Ottocento, anche molti stampatori divennero pienamente consapevoli dei

1. L'officina del testo

Franco Gavazzeni ebbe a scrivere che il compito di un editore è quello di «far passare il testo dalla potenza all'atto», affrontando la «complessità dei problemi che stanno a monte di ogni impresa editoriale, e che riguardano l'originale dell'opera nello stato fluido in cui si trova antecedente la stampa».¹

Se prima della stampa un testo versa ancora in uno stato che è appunto possibile definire fluido, è la redazione della casa editrice la sede, e il passaggio in redazione il tempo, in cui avvengono gli interventi per la stabilizzazione testuale che sarà compiuta con la stampa. A questa altezza del processo di lavorazione, si discute ogni possibile problema ancora aperto e, soprattutto, si introducono le correzioni dei redattori e si portano le ultime modifiche autoriali, le une e le altre con l'intento di arrivare, come in un'«officina», alla migliore «messa a punto».

In questa fase si intrecciano due tipi di intervento, per lo più riconducibili alla figura del redattore: il compito «tecnico» della preparazione del testo per la stampa, cioè la sua uniformazione grafica e tipografica, perché corrisponda alle caratteristiche che devono avere tutti i libri della casa editrice (o almeno della stessa collana); e il compito, di stampo più critico-letterario, di leggere ed emendare, perché il testo esca senza errori, coerente nelle sue parti, corretto dal punto di vista linguistico e grammaticale.

«problemi di standardizzazione, accuratezza e controllo di qualità», già al centro dell'attenzione di numerose industrie manifatturiere.⁴

In questa nuova esigenza rientra anche la volontà di rendere uniformi i segni della punteggiatura, il cui inserimento nei paesi di lingua inglese è stato a lungo compito del compositore. Roger Chartier, riassumendo molte riflessioni della bibliografia testuale, ha scritto, a questo proposito, che la punteggiatura è stata spesso considerata (negli studi che indagano nell'«effettivo processo di costruzione di un libro») «al pari delle variazioni grafiche o ortografiche, come il risultato non certo dell'intenzione dell'autore del testo bensì dell'abitudine dei compositori addetti alla composizione delle pagine stampate».⁵ Dopo avere riportato una citazione da Malcolm Parkes («La punteggiatura a stampa può riflettere quella dell'autore, quella della persona che ha preparato il testo per la stampa, quella del compositore o quella di tutte e tre queste persone insieme»⁶) lo storico del libro e della lettura ha aggiunto:

L'influenza esercitata da redattori e correttori di bozze sulla sistemazione grafica e ortografica delle lingue nazionali, e persino sulla punteggiatura, si rivelò assai più decisiva delle proposte di riforma ortografica avanzate da quegli scrittori che volevano imporre una «scrittura orale» interamente ispirata alla pronuncia.⁷

Se è vero che anche in Italia la stabilizzazione della punteggiatura è avvenuta grazie alla stampa⁸ – sebbene senza uno statuto forte di riferimento: «Parlare di “convenzioni in vigore” è un richiamo ovvio alla storicità dei sistemi interpuntivi. Meno ovvio sarà dirigere l'attenzione sulla debolezza dei loro statuti»⁹ – non si può dire che fosse una pratica comune degli scrittori quella di lasciare al compositore il compito di inserire i segni di interpunzione.

Nella tipografia ottocentesca, sui testi interveniva ancora il proto (il tipografo «primo», in senso gerarchico), che, in quanto capoficina, era responsabile anche degli aspetti formali delle stampe, come appunto l'uniformazione degli elementi grafici e paragrafematici.

Secondo Gianfranco Contini, che pur sottolineava «la forte probabilità di un livellamento formale, nelle migliori tipografie assistite prima da letterati poi da appositi tecnici, tendenzialmente sistematico»¹⁰, gli interven-

ti tipografici (e ora si potrebbe dire redazionali), «certo rischiosi quando praticati da gente che la sapeva più corta degli autori, sono da condannare assai meno che non si sia consueti fare»,¹¹ perché «Questi letterati o proti sono stati per secoli i depositari della correttezza grafica e puntatoria, in particolare in paesi di difficile grafia come la Francia».¹²

Il passaggio dal proto al redattore, per quanto graduale, segna un'ulteriore tappa verso il lavoro editoriale come si è consolidato nel corso del xx secolo, con una redazione interna alle case editrici, cui è assegnato il compito specifico di predisporre il testo per la stampa in rapporto alle caratteristiche di ogni edizione. Con tutta probabilità il ruolo riconosciuto di una redazione, e dei redattori, nell'editoria libraria è un'estensione prima novecentesca di quanto già avveniva nell'ambito della stampa, in particolare periodica, dove al «redattore» era affidato il controllo del testo da pubblicare da un punto di vista grammaticale e letterario (ma, nell'epoca fascista, anche da un punto di vista ideologico, con tagli e sostituzioni adeguate).¹³

All'interno delle stamperie ottocentesche che stavano diventando case editrici era comunque ben presente l'importanza della «revisione» delle pagine da pubblicare, come testimonia Gaspero Barbèra, che si definisce «critico e censore troppo rigido», attribuendo questo suo carattere non solo all'«indole» piemontese, ma anche al «mestiere [...] di revisore di stampe, che cerca il pel nell'uovo, e non si contenta mai».¹⁴

A differenza del copista o del compositore, il redattore non intervenne nel corso della trascrizione, ma in una fase precedente (per altro, per alcuni aspetti, già prevista nelle stamperie delle origini, dove, prima della composizione, il testo era revisionato da un letterato competente – il correttore – perché ne stabilisse le caratteristiche testuali e il testo uscisse «il più diligentemente corretto»¹⁵). Il redattore riporta sulle pagine del manoscritto o del dattiloscritto che il compositore dovrà successivamente «copiare» sia le istruzioni necessarie all'uniformazione, sia le correzioni dettate dalle sue personali scelte e le eventuali varianti nel frattempo trasmesse dall'autore.

Il compositore di un testo contemporaneo copia dunque da un anti-grafo che non è stabilito dall'autore ma dal redattore. La diffusione dei programmi di scrittura digitale, per altro, ha trasformato ulteriormente, e radicalmente, la situazione. Se l'immagine dei caratteri su un foglio, ri-

sultato della stampa di un file, è apparentemente la stessa di quella che si aveva con l'ormai desueta dattilografia, in realtà la radicale diversità dello strumento con il quale si scrive, con le continue possibilità di intervento, modifica il prodotto finale. La diversità maggiore, tuttavia, rispetto alle procedure di stampa di un passato anche recente, è l'eliminazione della composizione. Inviando un file, l'autore trasmette in casa editrice il testo già composto, che viene corretto direttamente in redazione; dopo una prima lettura, non sempre necessariamente approfondita come avveniva con il dattiloscritto, viene impaginato (in redazione o da un impaginatore esterno) con programmi a questo dedicati, e quindi trasferito in un formato di stampa (.pdf) dal quale si traggono le bozze per la lettura dei correttori.

Quanto appena detto è solo la spia di una situazione nuova, non ancora documentata e nemmeno affrontata in sede di studio (e di riflessione filologica), non solo (o non tanto) per la mancanza di un'adeguata documentazione negli archivi, quanto, pare di poter dire, per la mancanza di una precisa consapevolezza dei nuovi problemi. Nel presente saggio, tuttavia, gli esempi richiamati, e la riflessione che ne deriva, sono tutti tratti dalla lavorazione predigitale, che prevedeva il passaggio dal manoscritto/dattiloscritto alla composizione tipografica, da questa alle prime prove di stampa e quindi alle prove più vicine al *ne varietur* finale.

2. Storia redazionale dei testi

L'importanza della funzione del redattore, nel significato di «addetto al lavoro editoriale»¹⁶ nel contesto della produzione libraria, è cresciuta nel corso del Novecento, sia per la specializzazione degli aspetti tecnici nelle singole case (per la necessità di applicare norme tipografiche minuziose e normari dettagliati), sia per l'attento esame del testo: per quest'ultimo aspetto non è secondario il fatto che in molte case editrici lavorassero numerosi *hommes de lettres*, i quali, nella preparazione per la stampa, portavano la propria personale visione della letteratura, oltre che la propria competenza.

Del resto, già Gasparo Barbèra, vantando una speciale attenzione per

la cura dei testi, aveva scritto che, avendo, da giovane, il compito di rivedere le stampe per Le Monnier, aveva fatto inserire rovesciato, «perché l'autore correggendo si fermasse a quel punto», un verso nell'*Arnaldo da Brescia* che «non aveva la giusta misura».¹⁷

Per individuare la presenza di un vero e proprio redattore, incaricato di uniformare e correggere i testi prima del loro invio in stampa, è significativo lo scambio di lettere tra Benedetto Croce e Giovanni Laterza a proposito della creazione di una figura che, forse per la prima volta riconosciuta all'interno della casa editrice, si aggiungesse al proto con il compito di rendere omogenei tutti i volumi della collezione Scrittori d'Italia: «Vi dico sin d'ora che bisogna *unificare*»,¹⁸ scriveva Croce, che, del resto, a questo riguardo, aveva già ammonito Giovanni Laterza: «Per gli *Scrittori d'Italia*, bisognerà pensare seriamente a un proto responsabile e attentissimo. Se no, meglio non mettercisi».¹⁹ Aveva anche raccomandato che questi studiasse a fondo «le norme tipografiche fissate».²⁰

Della predisposizione delle norme era stato incaricato un brillante e giovane letterato, Achille Pellizzari, ufficialmente nominato responsabile della collana, che era ricorso «all'aiuto del più agguerrito e rigoroso grammatico che avesse allora l'Italia fra i maestri di linguistica, Pier Gabriele Goidanich».²¹ Il prof. Pellizzari andrà formando, per ciò che concerne l'ortografia e le altre peculiarità della stampa, un massimario, da servire di norma ai curatori delle singole edizioni, alla tipografia e a lui stesso»,²² aveva sancito lo stesso Croce.

Il rispetto delle norme tipografiche diventa quasi un'ossessione per Croce, che vede nell'uniformità un punto di forza della collana, testimonianza immediata di qualità e rigore; scrive a Laterza di avere «sempre vagheggiato che i volumi della raccolta riuscissero corretti e *uniformi*»²³ e di avere «stabilito [...] norme tali, che la collezione dovrebbe procedere bene».²⁴ Ciò nonostante, vedendo lo scarso impegno dei suoi collaboratori perché ogni testo venisse predisposto secondo quanto prescritto, raccomanda: «Nessun *originale* deve entrare in *composizione* senza il mio visto».²⁵

La precisione di Croce impone continui interventi, affinché l'officina degli Scrittori d'Italia funzioni al meglio: non fidandosi di Pellizzari (per cui, per esempio, chiede a Laterza di far «togliere tutti gli accenti su *do* verbo, nelle bozze degli *Scrittori*», perché anche se fosse idea del Pellizzari «è una cattiva idea»),²⁶ corregge personalmente egli stesso tutte le bozze, e arriva al punto di fare allontanare

il suo collaboratore (le cui correzioni non seguono mai criteri stabiliti e non sono uniformi),²⁷ sostituendolo con il più attento Fausto Nicolini.

L'impegno di Croce per raggiungere l'uniformità grafica e tipografica dei volumi degli Scrittori d'Italia coinvolgeva anche quei testi che, ormai «classici», avrebbero dovuto essere pubblicati con criteri filologici e non tipografici: spia, questa, non tanto, o non solo, della scarsa sensibilità filologica di Croce, quanto dell'importanza attribuita al lavoro redazionale come indice di valore dell'intera collezione. Il rispetto e la valorizzazione della norma, in quanto criterio d'ordine e di identità, sarebbero stati una testimonianza della serietà dell'impresa.

Non ci sono studi che documentino il passaggio dal proto in tipografia al redattore in casa editrice (avvenuto per altro gradualmente nel corso dell'Otto-Novecento), e tuttavia si può ipotizzare che la stessa preoccupazione di uniformità manifestata da Croce fosse condivisa dai maggiori editori di narrativa contemporanea, ai quali, consolidandosi la produzione, era necessario avere un ufficio redazionale e un gruppo stabile e fidato di collaboratori.

Una storia delle norme redazionali otto-novecentesche e degli interventi a esse ispirati potrebbe dire molto sull'evoluzione della grafia della lingua italiana, sull'uso della punteggiatura, addirittura sulle modifiche dell'idea stessa di scrittura, confermando la necessità di estendere ai secoli moderni gli studi sulla correzione delle bozze condotti per i secoli passati.²⁸

Ogni casa editrice ha norme redazionali proprie, per presentare in modo omogeneo elementi simili. Dalle norme della casa il Saggiatore è interessante riportare le voci del sommario, che rivelano quali siano appunto gli elementi sui quali un redattore deve intervenire per l'uniformazione: Abbreviazioni, Accenti, Aggettivi da nomi propri stranieri, Apostrofi, Barra trasversale (slash), Bibliografia e note bibliografiche, Altro modo di fare la bibliografia, Citazioni, Col, colla, colle..., Colori, Corsivo, Date, «d» eufonica, Didascalie, Eserghi, Firme, Indice analitico, Indice dei nomi (e/o dei toponimi), Indice e sommario, Interiezioni, Maiuscolo, Maiuscolo/minuscolo, Nomi di locali pubblici, Nomi geografici, Nomi propri di aerei, navi e altri mezzi, Nomi stranieri di enti, organizzazioni, Note, Numeri, Numeri di pagina, Orfane e Vedove, Parentesi, Parole straniere e dialettali, Pensieri non pro-

nunciati, Plurali, Puntini di sospensione, Righini, Sigle, Stacchi, Suddivisione in sillabe delle parole straniere a fine riga, Titoli di opere, Traslitterazioni da alfabeti non latini, Trattini, Unità di misura, Virgolette.

Come esempio di norma può bastare un solo caso, relativo agli accenti (utile per quanto si dirà più avanti): «a, i, o, u in italiano hanno sempre accento grave. Sulla e l'accento può essere grave o acuto. Portano l'accento acuto tutte le congiunzioni composte da "che": affinché, benché, dopodiché, giacché, nonché, perché, poiché ecc. E ancora: mercé, né (congiunzione negativa), testé, sé (pro-nome), scimpanzé, tutti i composti di "re" (vicere) e "tre" (trentatrè), e i passati remoti (come poté). Il pronome "sé" non deve essere accentato quando è seguito da "stesso", "medesimo" e "stante"». La norma ricorda anche che porta l'accento grave «un numero limitato di nomi comuni e propri, nonché di interiezioni, fra cui: ahimè, ohimè, caffè, tè, canapè, cioè, lacchè, gile, Giosuè, Mo-sè, Noè ecc.».

La norma deriva spesso dalla consuetudine, e non sarà inutile a questo punto ricordare che Luca Serianni, uno dei maggiori storici della lingua italiana, definisce l'uso di «se stesso» senza accento – pressoché imposto da tutte le redazioni librarie – «una regoletta inutile e fastidiosa»,²⁹ sottolineando che anche il vocabolario Zingarelli «in una rubrica intitolata *Errori comuni*, segnala fin dal 1995 il nostro *sé stesso* come forma non solo altrettanto lecita, ma addirittura preferita rispetto a *se stesso*».³⁰

La «storia delle vicissitudini del testo originario», per usare un'espressione nata nell'ambito della trasmissione dei testi manoscritti,³¹ è determinata dunque, per quanto riguarda i testi editi in età contemporanea, anche dai passaggi in redazione, con possibili cambiamenti introdotti nel percorso del testo verso la stampa.

Philip Gaskell, esponente di spicco della *textual bibliography* statunitense, ha descritto nell'introduzione a *From Writer to Reader. Studies in Editorial Method* come lavora l'autore sul proprio testo in vista della pubblicazione: «L'autore di un'opera di letteratura che deve essere pubblicata come libro a stampa modifica comunemente il testo correggendo e rivedendo il manoscritto sul quale lavora fino a predisporre una nuova stesura, e facendo correzioni e revisioni sulla bozza stampata», e poi ritorna «alla sua opera dopo la pubblicazione per fare ulteriori modifiche in vista di successive edizioni».³² Subito dopo, tuttavia, ha introdotto il termine

«variante di trasmissione» («variation of transmission»), anche se sarebbe meglio parlare di «modifica» di trasmissione, per indicare il cambiamento «che risulta dal processo e dal controllo di trascrizione, revisione redazionale, stampa e pubblicazione, e che in parte è accidentale e in parte consapevole». ³³ La volontà dell'autore (e le sue varianti) e quella del redattore (con le sue modifiche) danno origine a un intreccio di interventi che allontanano, in gradi diversi, il testo entrato in redazione da quello che viene stampato.

L'atto concreto di «mettere le virgole» in stamperia o in redazione, per utilizzare metaforicamente l'intervento deplorato da D'Annunzio in una lettera a Treves («I tuoi tipografi hanno una strana mania di mettere virgole da per tutto. Desidero che non sia né tolta né aggiunta una virgola e che la mia ortografia sia rispettata religiosamente»), ³⁴ nel corso del Novecento non viene più compiuto dal proto (anche se a volte ne resta nella memoria il termine), ma dal redattore.

Le «virgole» (e con esse i punti, le maiuscole, gli accenti, fino ad arrivare all'uso dei verbi e dei loro tempi, alla costruzione della frase, alla sostituzione di interi blocchi lessicali) sono inserite secondo il punto di vista del redattore, il suo orizzonte stilistico e linguistico. Si potrebbe prendere in prestito quanto scritto da Cesare Segre a proposito dei copisti medievali e cambiare «redattore» con «copista», anche se non sono la stessa cosa (e infatti mentre il copista trascrive, il redattore agisce a monte della trascrizione, che, nell'età della stampa tradizionale, si è già detto, è effettuata da un compositore). ³⁵

Un testo è una struttura linguistica che realizza un sistema. Ogni copista ha un proprio sistema linguistico, che viene a contatto con quello del testo nel corso della trascrizione. Se più scrupoloso, il copista cercherà di lasciare intatto il sistema del testo; ma è impossibile che il sistema del copista non s'imponga per qualche aspetto. ³⁶

Le parole di Segre sono ugualmente importanti per l'orizzonte dei processi di pubblicazione dell'editoria moderna e, in riferimento alla trasmissione del testo nel tempo, si può aggiungere un'altra sua osservazione: «[...] i sistemi in concorrenza sono partecipazioni storiche: mettere a tacere il proprio sistema è altrettanto impossibile che annullare la propria storicità». ³⁷

Il sistema del redattore nasce dalla combinazione dell'applicazione delle norme tipografiche proprie di ciascun editore e dagli interventi sulla lingua e sullo stile dettati dalla sua competenza e dalla sua personale sensibilità, o dall'adesione a modelli linguistici presenti in vari ambiti della vita e delle istituzioni sociali e culturali: i giornali quotidiani e periodici, la scuola, le trasmissioni radiofoniche e televisive, il cinema, il web. O, per altri aspetti, i dibattiti su lingua e dialetto, o su lingua alta e lingua bassa, e via dicendo. Lo scopo del redattore è quello di «migliorare» il testo, per renderlo letterariamente più consapevole, o più leggibile dai lettori che si vogliono raggiungere, o più accattivante, o più vicino alla lingua d'uso o dell'attualità e così via.

Giovanni Falaschi, esaminando gli autografi degli scritti di Aldo Palazzeschi pubblicati su *Pègaso*, rileva come Giuseppe De Robertis fosse intervenuto sia sul piano della punteggiatura (perché «la sciatteria di Palazzeschi era tale che i pezzi non potevano essere pubblicati senza prima essere corretti»), ³⁸ sia con alcune modifiche «di natura linguistica tendenti a semplificare la sintassi e a sostituire forme disusate con quelle in uso». ³⁹ Tra gli *specimina* riportati da Falaschi si possono citare, a titolo d'esempio, la sostituzione di «a segno per cui» con «tanto che» ⁴⁰ (nella prosa «Midarete di più»), e il mutamento di «dà sfogo alla propria [meraviglia] nell'ascoltare la spiegazione e insegnandogli» con «dà sfogo alla propria [meraviglia] nell'ascoltare la spiegazione, e l'ammonisce» (nello scritto «Il codice di Paul Poirret»). ⁴¹

Anche Pietro Pancrazi interviene (con «disinvoltura» ⁴²) sul testo del romanzo di Enrico Pea, *Il servitore del diavolo*, in vista della pubblicazione a puntate, dal 1929, su *Pègaso* (e il testo da lui fissato verrà riproposto nell'edizione in volume del 1931 ⁴³); il testo di Pea è di nuovo modificato in sede redazionale quando, nel 1944, è inserito nel volume *Il romanzo di Moscardino*, ⁴⁴ «che conobbe almeno una certa libertà "sistemattatrice" da parte del curatore». ⁴⁵

Ponendo gli interventi redazionali su un piano dichiaratamente «filosofico» («È possibile ritrovare un significato filosofico nel lavoro editoriale?»), ⁴⁶ Ilario Bertolotti, in *Metafisica del redattore*, ha scritto che «Accudendo il testo, il redattore ne tutela l'universalità», e che in questo sta «la valenza ontologica dell'*editing*»: ⁴⁷ il redattore cioè, con i suoi interventi, «mira a far scaturire l'inimitabile singolarità di *quel* testo», ⁴⁸ per farlo diventare patrimonio di tutti, e perché resti nel tempo.

Bertoletti, pur mettendo in luce i rischi della «tracotanza dell'ipercorrettismo» del redattore, che può restare «vittima dei propri idoli, deleteri non meno di quelli dell'autore»,⁴⁹ e segnalando «la tensione tra autore e redattore («spesso sfociante in intense amicizie o in odi sfrenati»),⁵⁰ valorizza il lavoro redazionale, proprio perché contribuisce a far raggiungere al testo la piena «originalità»: «[...] se il testo, assumendo la figura di libro, ha una propria trascendenza, esiste di per sé, quella lotta amorosa avrà adempiuto al suo concetto».⁵¹

Si può adottare tuttavia un altro punto di vista, che, di natura critica-filologica e storico-critica, pone attenzione maggiore al testo dell'autore e dunque prende in esame, in un'altra ottica, il «miglioramento» testuale perseguito in redazione. È vero che manoscritti/dattiloscritti arrivati in casa editrice per la pubblicazione necessitano pressoché sempre di essere «messi in ordine» sul piano grafico, e pressoché sempre richiedono un'attenta rilettura (ormai ricondotta al termine generico di editing, sebbene l'intervento che ne consegue sia diverso, per modalità e finalità, da quello del quale si è già parlato in precedenza), per l'eliminazione di incongruenze rimaste, di errori evidenti, di sviste spesso difficilmente riconoscibili.⁵² È altrettanto vero, però, che l'orizzonte del miglioramento testuale, per sua natura mobile, è stabilito dal redattore che cura il testo per la pubblicazione: questi può limitarsi alla correzione delle «grammaticature» o introdurre cambiamenti di maggiore consistenza. Tale discrezionalità è uno dei punti nodali della riflessione sul lavoro redazionale, del quale occorre, anche per questo, riconoscere l'importanza.

Su questo punto, del resto, si sono appuntati gli sguardi di chi ha sottolineato, nel lavoro del redattore, non tanto o non solo la tensione al miglioramento del testo, quanto la possibilità di introdurre modifiche che lo allontanano dalle scelte dell'autore. Inutile dire che il grado di intervento varia secondo i generi e l'*auctoritas* dello scrittore: è più alto in presenza di un testo di narrativa, in particolare se di autore non ancora affermato.

Nel suo contributo a un convegno memorabile del 1984 sulla critica del testo,⁵³ non raccolto negli atti ma pubblicato in rivista, nel 1986, con il titolo *Sulla violenza testuale*,⁵⁴ Gianvito Resta aveva presentato molteplici forme della «violenza editoriale», ricondotta allo «scontro poco equilibrato e molto prevaricatore tra le ragioni della produzione e della libertà

di pensiero e d'espressione e quelle condizionanti del mercato, inteso come confluenza ed istanza di molteplici interessi allottitri».⁵⁵

Lo stesso termine «violenza» era utilizzato, in modo analogo, da Franco Gavazzeni, nel 1996, in occasione del conferimento all'Università di Pavia della laurea in lettere *honoris causa* a Gianni Antonini, per decenni responsabile della redazione della casa editrice Ricciardi ed esempio tra i più significativi di *philologus additus auctori*, per la fedeltà ai testi perseguita in ogni pubblicazione della collana La letteratura italiana. Storia e testi. Gavazzeni classificava i cambiamenti attuabili in sede redazionale in due grandi tipologie: da una parte, «in solidale rapporto di collaborazione con l'autore», una proposta di modifiche «tanto più corretta quanto più intimamente rispettosa delle sistematiche, o per dir meglio organiche ragioni del testo»; dall'altra, viceversa, una «metodica violenza», frutto dell'applicazione rigorosa delle norme redazionali «in funzione o in ottemperanza di un ordine che pretende di trattare i testi come altrettante reclute».⁵⁶

Paola Italia, a questo proposito, ha del resto suggerito di parlare non di «ultima volontà dell'autore» ma di «ultima volontà del curatore»,⁵⁷ comprendendo in questo termine anche il redattore.

Anche per gli studi filologici e letterari (e non solo per ricostruire la storia di una casa editrice o per descriverne il suo funzionamento) è dunque importante conoscere storicamente come si è svolto il lavoro in redazione e chi l'ha condotto. Ne può derivare un arricchimento e un approfondimento della conoscenza del testo che si ha di fronte, e, se possibile, l'individuazione delle modifiche all'originale introdotte in casa editrice.

In questo senso, le preoccupazioni dei filologi che ricorrono all'immagine della «violenza» vogliono soprattutto indicare la necessità di porre attenzione alle diverse situazioni che coinvolgono il testo nel corso del processo di lavorazione per la stampa: quelle nelle quali si manifesta con maggiore evidenza il confronto o lo scontro tra autore e redattore, e quelle nelle quali il conflitto o il dialogo restano nascosti, per cui, per portarli alla luce, occorre cercare tutte le possibili tracce. Da un punto di vista storico-critico, l'obiettivo è la maggiore conoscenza di ciò che un autore ha scritto e di come ha scritto: aspetto quest'ultimo, che, spesso trascurato per la letteratura novecentesca, è invece sempre interessante esami-

nare, per molte ragioni che hanno a che fare con lo studio della lingua, della punteggiatura, della percezione lessicale eccetera. A questo, tuttavia, si aggiunge un secondo obiettivo non irrilevante: nello stesso tempo, la maggiore conoscenza di chi è intervenuto e di come è intervenuto sul testo porta a una maggiore conoscenza di come il testo è uscito a stampa, sia nella prima edizione, sia nelle impressioni, e soprattutto, nelle edizioni successive.

È per altro pleonastico sottolineare la differenza esistente tra la pubblicazione di testi nuovi e la ripresa di testi già editi in un passato più o meno vicino, se ci si trova cioè davanti a una «prima» edizione o a una «nuova» edizione; e c'è differenza se la pubblicazione avviene *in presentia* o *in absentia* dell'autore. Forse è anche bene ricordare che le scelte sono differenti se ci si rivolge a numerosi lettori o a una comunità «di nicchia».

Si è visto, nel capitolo precedente, che nella corrispondenza tra editori e scrittori ricorrono spesso richieste o consigli volti a modificare, soprattutto per i testi di narrativa, il contenuto e la struttura. I suggerimenti relativi alla punteggiatura, alla lingua, più in generale allo stile sono invece meno controllabili e pressoché assenti negli epistolari. Più che di suggerimenti, infatti, occorre parlare di interventi, per lo più quasi sempre introdotti nel corso della lettura redazionale e molto spesso senza avere interpellato l'autore. Questi, nel momento della correzione delle bozze, può esprimere il proprio disaccordo, ma il più delle volte o non si accorge delle modifiche (naturalmente se riguardano solo la punteggiatura o qualche cambiamento lessicale) o è disponibile ad accettare le decisioni della redazione.

Il testo uscito dalla preparazione redazionale, approvati o meno che siano dall'autore gli interventi cui è stato sottoposto, si stabilizza in una forma che, nella maggior parte dei casi, non sarà più modificata: l'atto di stampa consacra il testo come opera dell'autore il cui nome è riportato nel frontespizio, e gli conferisce una fissità e un'autorità che solo eventuali nuove edizioni possono mettere in discussione.

Paola Italia ha scritto che la stampa «è il punto di arrivo, definitivo e irreversibile di questo processo [...], che sottrae il testo alla variabilità delle sue molteplici stesure, alla mutevolezza delle sue varie redazioni».⁵⁸ Riprendendo la riflessione sull'intenzione editoriale insita in ogni edizione

– l'*intentio editionis*⁵⁹ che si affianca all'*intentio auctoris* sulla quale porta un particolare punto di vista l'ermeneutica (e che, in questa direzione, sarà ripresa nel successivo capitolo) – Italia definisce il testo dato alla stampa come il risultato delle due *intentiones*: quella appunto dell'autore e quella manifestata nel lavoro redazionale, precisando che l'*intentio editionis* «potrà essere riconosciuta e teoricamente isolata per studiare analiticamente gli elementi d'autore», e tuttavia «non [la] si potrà fisicamente scorporre dal testo, se non modificandone radicalmente la fisionomia, anche rispetto all'«ultima volontà dell'autore»».⁶⁰ Con la lingua dell'ermeneutica (e sullo sfondo si intravedono le pagine di *Verità e metodo* di Hans-Georg Gadamer),⁶¹ Bertolotti ha scritto che tanto «l'autore, nel creare il testo, quanto il redattore, nel costruire il libro, partono e vanno al di là delle proprie precomprensioni, in una fusione d'orizzonti data dall'alterità dell'opera».⁶²

È vero, tuttavia, che, poiché uno dei primi compiti affidati al redattore di ogni casa editrice è proprio quello di dare una risposta all'«ansia dell'uniformità», la «violenza» sul testo passa in particolare attraverso l'applicazione delle norme redazionali: apparentemente meno invasiva di quella perpetrata su altre componenti testuali (per esempio sulla lingua), è comunque un elemento che allontana il testo stampato dalla scrittura dell'autore. Quando quest'ultima esprime una precisa volontà, la distanza tra originale e stampa ha un significato da non trascurare in sede critica.

L'uniformazione degli accenti sulle vocali in fine di parola offre un emblematico esempio dell'importanza di conoscere la volontà dell'autore. Quando la macchina da scrivere, per le vocali accentate, a parte la distinzione é/è portava solo accenti gravi (à, ù, ì, ò), il redattore manualmente, modificava in acuto l'accento di i e ú se così volevano le norme della casa editrice (per esempio, nel secondo dopoguerra, quelle di Einaudi, di Feltrinelli, degli Editori Riuniti, ma la stessa cosa apparteneva ai volumi Laterza degli Scrittori d'Italia, curati da Croce⁶³). E modificava in «é» tutti gli acenti delle congiunzioni: perché, poiché, benché, affinché. Anche a questo proposito (e per quanto riguarda l'uso della punteggiatura, degli accenti, delle maiuscole, degli spazi eccetera) il redattore dovrebbe, innanzitutto, accertarsi dell'esistenza di un *consapevole* sistema autoriale e a quello attenersi, uniformando il testo sull'*usus scribendi* dello scrittore. Riccardo Bacchelli richie-

deva espressamente che tutti gli accenti fossero gravi, e ripristinava sulle bozze «perchè», «poichè», «benchè», «nè», considerando gli accenti dal punto di vista eufonico e non tonico.⁶⁴ Mandando in tipografia il dattiloscritto di *America in confidenza*, Gianni Antonini, caporedattore della Ricciardi, annota sulla pagina autografa che funge da frontespizio: «Attenzione: Gli accenti devono esser composti gravi come indicato, e non secondo le nostre norme».⁶⁵

La determinazione di Bacchelli sugli accenti gravi in fine di parola si può vedere anche in una raccolta di raccolti di vari autori (*Nuovi racconti italiani*, della Nuova Accademia Editrice), nella quale tutti i testi sono riprodotti secondo le norme per l'accentazione, tranne «Favola negra» di Bacchelli.⁶⁶

Esistono scrittori sordi, o disinteressati, o disattenti, alla punteggiatura, agli accenti, alle maiuscole in inizio di parola, agli elementi paragrafematici nel loro complesso. In questo caso l'applicazione della norma non è un atto di violenza e risponde al giusto criterio della messa in ordine delle pagine da inviare alla stampa.

Non è un fatto marginale conoscere le intenzioni dell'autore su elementi apparentemente grafici e secondari: se nella preparazione per la stampa occorre prestare loro attenzione, in sede di studio può essere utile individuarle, saper «leggerle», conservarle, nonostante le forme in cui sono proposte dall'edizione pubblicata.

La distinzione tra diverse tipologie di edizione diventa a questo punto di rilievo, per il lavoro redazionale. Di fronte al testo da predisporre per la pubblicazione il redattore può scegliere di collocarsi in uno dei possibili segmenti di una scala, i due estremi della quale sono riconducibili al *philologus additus auctori*, da un lato, e all'*auctor additus auctori*,⁶⁷ dall'altro. I redattori, in qualsiasi segmento si situino, imprimono la loro orma sul testo: poco visibile (e di esso maggiormente rispettosa) se inclinano verso il *philologus*, più pesante se verso l'*auctor*.

Il redattore «filologo» ha il culto del testo, che vuole portare alla migliore perfezione con il contributo dello stesso scrittore, se presente in redazione; nell'impossibilità di questa collaborazione, conserva «tutto» quanto c'è nell'originale (e per eccessivo garantismo a volte anche gli errori): ma già Gianfranco Contini, condannando il «filologismo caricaturale, esercitato fuori del competente ambito», ricordava:

tutti sanno che anche in epoca più recente fini letterati non disdegnarono di limare dall'esterno le scritture di autori provvisti di forte personalità poetica ma non di robusta cultura alfabetica: scomparso quei discreti curatori, duole che nessuna sorveglianza sia più esercitata sui medesimi autori, lasciati in balia di sgrammaticature non necessarie, e anzi seriamente riduttive.⁶⁸

Il redattore che sempre e comunque si pone come «riscrittore» coltiva un forte modello e un'idea di letteratura e di lettura alla quale vuole ricondurre il testo che sta pubblicando. La strada percorribile con maggiore coerenza andrà individuata nell'equilibrio tra le due posizioni, poiché non è possibile considerare ogni racconto o romanzo contemporaneo, nel momento della sua prima pubblicazione, come un capolavoro *in nuce* da preservare nella sua originalità grafica e ortografica, linguistica e stilistica. D'altro canto, viceversa, non tutti i testi arrivati ormai alla soglia della stampa sono brogliacci sui quale operare redazionalmente per dare forma alla loro narrazione.

L'editore, soprattutto quando ripropone testi di fine Ottocento e del Novecento, dovrebbe avere ben presente le questioni che si stanno qui esaminando. E deve averle presente il critico, che spesso non si interroga su quali e quanti cambiamenti un testo abbia subito nel corso del passaggio dallo stato di manoscritto/dattiloscritto a quello di libro.

È ancora Paola Italia a introdurre la distinzione tra una «*storia interna* del testo, ovvero la sua genesi e l'evoluzione delle sue varie forme fino a quella consegnata dall'autore alla redazione», e una «*storia esterna*, ovvero il processo editoriale che lo ha portato, lungo i vari passaggi redazionali, alla stampa [...] e alle successive ristampe».⁶⁹ Forse la distinzione e la terminologia proposta, almeno per quanto riguarda la fase di lavorazione editoriale, meriterebbero un approfondimento. Da un lato, infatti, occorre interrogarsi sulle riscritture dell'editor (che avvengono in fase di genesi del testo, prima che arrivi in redazione, e possono poi essere a loro volta modificate ulteriormente dall'autore), chiedendosi (e non provocatoriamente) se non vadano comunque ricondotte alla «*storia interna*», poiché la storia della genesi del testo non necessariamente è storia della scrittura «*autorialex*». Dall'altro, l'espressione «*storia esterna*» può rimandare alla vita auto-

noma che il testo riceve una volta pubblicato: e quindi «storia redazionale» sarebbe una definizione più appropriata, richiamando immediatamente ciò che accade nel corso della lavorazione, nella prima stampa e nelle stampe successive; e andrà aggiunta, e ulteriormente distinta, una «storia editoriale», che rimanda più in generale alla storia delle edizioni di un testo.

La «storia interna» e la «storia redazionale» – separabili, quando possibile, in sede critica (dove ha un senso la segnalazione dell'intervento non autoriale) – restano solidamente intrecciate in sede editoriale. Il testo è fissato e, qualora non ci si trovi nella necessità di documentare per ragioni scientifiche le diverse fasi che hanno condotto alla stampa, in un'eventuale nuova edizione viene riproposto così com'è uscito la prima volta: le modifiche redazionali, con tutto ciò che deriva dall'adeguamento al normativo per grafie, punteggiatura, maiuscole, spazi, elementi paragrafematici, sono ormai incorporate nel testo. Se il testo viene ripreso in seguito da un altro editore, tuttavia, gli elementi che sottostanno alle norme redazionali possono ancora, indistintamente, mutare, e solo un'attenzione per gli indizi testuali ed extratestuali permette di capire le stratificazioni dei diversi interventi.

Sostanzialmente (ma l'avverbio richiama il fatto che possono esserci eccezioni, e che occorre valutare ogni singolo caso), la prima stampa, per le ragioni dette sopra, dovrebbe valere come riferimento testuale anche in presenza di autografi, sempre, naturalmente, che non si riscontrino manipolazioni alle quali è estraneo l'autore e che non ci siano errori riconoscibili nella loro evidenza.

Altri, tuttavia, pensano che, quando esiste il manoscritto/dattiloscritto dell'autore, sia questo, comunque, a costituire l'unico riferimento testuale. È quanto, per esempio, sosteneva Fredson Bowers (uno dei maggiori studiosi statunitensi di *textual bibliography*): «Quando il manoscritto è conservato, l'autorità che di solito si riconosce alla prima edizione viene spostata indietro a questo testo, che rappresenta con più esattezza le intenzioni dell'autore soprattutto in relazione agli accidentali [cioè alle forme grafiche e di punteggiatura], di modo che il manoscritto e non la prima edizione diventa l'unico testo base legittimato». ⁷⁰ Aggiungeva Bowers: «Naturalmente, non potrebbe esistere una situazione testuale più desiderabile». ⁷¹

Così facendo, tuttavia, si trascurano le correzioni che lo stesso auto-

re ha apportato, o ha accettato di apportare, nel corso del processo di lavorazione per la stampa, e si mette in circolazione un testo precedente la sua «ultima volontà». Può essere opportuno richiamare, a proposito di questa obiezione, quanto afferma ancora Bowers: «I critici che [...] conferiscono al testo stampato un rilievo maggiore del manoscritto si espongono all'accusa di scarsa sensibilità circa l'importanza degli accidentali di un autore come parte integrante del suo modo di esprimersi, rispetto alla blanda uniformità, e conformità, dello stile redazionale di una casa tipografica». ⁷²

L'osservazione può esser presa come utile richiamo per valutare con attenzione le specifiche situazioni dei singoli testi, e tutte le informazioni che intorno a esse si possono raccogliere. ⁷³

3. Interventi in redazione

Uno degli interventi più ricorrenti nel lavoro redazionale riguarda la punteggiatura, soprattutto quando non si valuta pienamente la possibilità che l'autore di un testo letterario abbia un proprio sistema, non corrispondente allo standard della sua epoca: in questo caso «la correzione di un curatore o di un redattore troppo solerte finirebbe per sovrapporre una norma redazionale a una norma d'autore». ⁷⁴

La tendenza del redattore è quella dell'uniformazione a un modello di punteggiatura a lungo fissato dall'uso «scolastico», e non c'è dubbio che l'abbassamento del livello dell'insegnamento sull'uso dei segni interpuntivi e la scarsa attenzione che questi ricevono nel giornalismo, e in altre forme scritte di comunicazione (soprattutto on-line), cambino anche molte scelte redazionali. Andrà però anche detto, con le parole di Luca Serianni, che tra «le varie norme che regolano la lingua scritta, quelle relative alla punteggiatura sono le meno codificate, non solo in italiano»: ⁷⁵ per questo, il più delle volte, se l'*usus scribendi* dell'autore è distante dall'*usus scribendi* del redattore (e dalle norme della redazione), è quest'ultimo a stabilire le regole da seguire.

La distinzione tra punteggiatura di servizio e punteggiatura funzionale – la prima riconducibile alle norme della casa (per esempio con scelte diverse nell'apertura e nella chiusura del discorso diretto: con una lineetta

o con virgolette, e queste alte o basse)⁷⁶, la seconda al sistema dell'autore, essendo l'interpunzione uno dei fondamenti dell'architettura di un testo e del suo stile – è spesso disattesa nel corso della preparazione di un testo per la stampa; una volta stampato, però, come si è già più volte sottolineato, il testo è fissato, almeno fino a una nuova edizione, per la quale non è detto non si intervenga ulteriormente, quando esce a distanza di anni o presso un altro editore, con l'applicazione di norme ancora diverse.

La disattenzione degli stampatori nei confronti della punteggiatura faceva già scrivere a Leopardi, nel momento in cui affidava a Pietro Brighenti la cura della stampa bolognese dei suoi versi, che la «punteggiatura (nella quale io soglio essere sofisticatissimo) è regolata nel manoscritto così diligentemente, che non v'è pure una virgola ch'io non abbia pesata e ripesata più volte».⁷⁷

La preoccupazione di Leopardi per la stampa delle sue pagine si estende a indicare quali corpi e caratteri utilizzare, e, proprio per l'emblematicità delle sue richieste, merita di essere portato per intero lo schema delle indicazioni trasmesse a Pietro Brighenti, per la pubblicazione delle *Canzoni*, in uscita, nel 1824, presso lo stampatore Annesio Nobili:

Circa l'esecuzione della stampa, permetteremi che vi faccia queste avvertenze.

1°. Non si usino j lunghi nè minuscoli nè maiuscoli in nessun luogo nè dell'italiano nè dei passi latini.

2°. Le strofe delle Canzoni si stampino una strofa per pagina.

3°. Non si mettano nel margine superiore delle strofe nè linee nè ghiribizzi nè altri ornamenti, che son tutte cose di cattivo gusto. Piuttosto in tutti i margini superiori si mettano i titoli corrispondenti delle rispettive canzoni o prose [...]. Neanche si metta nessun ornamento nel frontespizio.

4°. Tutte le prose si stampino nel carattere medesimo delle canzoni, o in altro tondo, ma nessuna in corsivo.

5°. Nel manoscritto le citazioni a piè di pagina, che si trovano nelle Annotazioni, sono indicate con lettere. Ma lo stampatore non deve guardare a questo, e dee fare le indicazioni con numeri progressivi, ricominciando la progressione a ciascuna pagina.

6°. Le dette citazioni a piè di pagina si potranno stampare con quel pic-

colo carattere con cui nel tomo ... delle opere di Giordani sono stampati i passi della Pastorizia d'Arici.

7°. Collo stesso piccolo carattere si potranno stampare i versi delle canzoni che sono riportati avanti a ciascheduna Annotazione. Assolutamente nè questi versi nè le dette citazioni non si stampino in corsivo.

8°. Già s'intende che tutte le parole lineate si debbono stampare in corsivo.⁷⁸

Se nell'epoca dell'antico regime tipografico (nella quale il proto e il compositore erano comunque abituati ad adeguare il testo secondo criteri d'uso), raccomandazioni come queste potevano essere comunicate direttamente da un autore a uno stampatore, in età contemporanea ricorrono in molte lettere degli scrittori agli editori.

Poiché si è già citata, più sopra, la ferma richiesta di D'Annunzio affinché i propri scritti non vengano modificati in nessun modo nella punteggiatura, si può qui ricordare una lettera del 7 aprile 1957, indirizzata da Carlo Emilio Gadda a Livio Garzanti, nella quale, restituendo le bozze di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, lo scrittore chiede, per quanto riguarda il punto fermo in relazione alle virgolette di chiusura del discorso diretto, che sia ripristinata la scelta degli originali, sostituendo quella dettata dalle norme della casa editrice: «Sto correggendo le bozze dell'impaginato fin qui molto buone (il proto pazienterà di qualche aggiustamento tipografico come », invece di »)».⁷⁹ Ci si potrebbe chiedere subito come si siano comportati i redattori delle edizioni successive, considerando che «la punteggiatura di introduzione e chiusura del discorso diretto risulta più assimilabile a una norma di tipo tipografico/redazionale che non a un'abitudine linguistica e stilistica dell'autore (a meno che non vi siano indicazioni precise in proposito), ed è prassi corrente intervenire redazionalmente su di essa».⁸⁰

È significativa, per quanto riguarda gli interventi sulla punteggiatura e il rapporto tra redattore e autore, la prima edizione di *Scherzi di gioventù* di Aldo Palazzeschi, uscita nel 1956. Si trattava di una raccolta di scritti già pubblicati su periodici vari (a partire dagli anni dieci in poi), i cui differenti criteri redazionali erano stati uniformati secondo le norme della Ricciardi, nella cui collana Sine titolo il libro era in pubblicazione. I tre giri di bozze corrette⁸¹ rivelano l'accettazione pres-

soché totale delle proposte redazionali che, in particolare sulle terze bozze, introducevano (segnalandole correttamente all'autore) numerose modifiche alla punteggiatura, per ricondurla, soprattutto nell'uso della virgola, a quello che si potrebbe definire, in modo molto generico, il modello più diffuso della prosa italiana novecentesca (vedi figura 2).

Alcune scelte ricorrenti in Palazzeschi – per esempio la minuscola dopo i due punti e l'apertura delle virgolette – erano state sistematicamente cancellate dalla redazione, ma Palazzeschi non ebbe pressoché nulla da obiettare, chiedendo di tornare all'originale solo in pochi punti. Si sono conservati due biglietti, autografi e firmati, con i quali, dopo la lettura delle terze bozze, lo scrittore dà il benestare alla stampa: in quello indirizzato ad Alfredo Schiaffini (il grande linguista era condirettore della collezione La letteratura italiana. Storia e testi e faceva da tramite tra Palazzeschi e la casa editrice) si legge: «Buono a stampare. Coi più affettuosi saluti dal tuo vecchissimo amico Aldo Palazzeschi»; nell'altro, con tutta probabilità consegnato direttamente alla redazione, «Licenziato per la stampa» (vedi figura 3).⁸²

La punteggiatura rivista redazionalmente di *Scherzi di gioventù* viene conservata nella successiva edizione, nel volume delle *Opere giovanili* pubblicato da Mondadori,⁸³ ma ulteriori interventi redazionali per la nuova stampa sono aggiunti al testo, stratificando correzioni diverse.

L'esempio di Palazzeschi suggerisce una serie di riflessioni sul rapporto tra gli scritti autografi e le loro prime pubblicazioni in rivista, quasi sempre (o forse addirittura sempre) sottoposte all'adeguamento redazionale della testata, e sulle scelte da compiere quando quegli scritti (non raramente pubblicati su più riviste con norme redazionali differenti) devono essere raccolti in volume.⁸⁴

La stessa situazione di stratificazione di norme diverse o di conflitti fra norme di editori diversi si presenta nelle nuove edizioni di un testo già uscito in precedenza (come si è accennato poco sopra). Lo testimonia bene il romanzo *L'enorme tempo* di Giuseppe Bonaviri, qui scelto come esempio perché il curatore dell'ultima edizione,⁸⁵ Salvatore Silvano Nigro, documenta con precisione, nella nota al testo, gli interventi redazionali introdotti nel passaggio dalla prima stampa (Rizzoli 1976) a quella mondadoriana (nella collana Oscar del 1999): «I redattori della Mondadori intervennero sulle eccezioni linguistiche e stilistiche del testo. Corressero e pialarono»⁸⁶ (per esempio: «mi parve vedere» → «mi parve di vedere»),⁸⁷ «Eraserò le virgole, qua e là. Con il risultato di eliminare le volute enfattizzazioni introdotte dalla leggera pausa»,⁸⁸ «Spezzarono l'accelerazione di fiato nelle interrogazioni e

nelle esclamazioni, inopportunamente maiuscolando»,⁸⁹ «Si ostinarono a rendere "a" l'"ad" posta davanti a vocale».⁹⁰ Per altro, continua Nigro, i «redattori della Rizzoli si erano a loro volta distratti. Bonaviri scriveva sempre "Buon giorno" e "nulla-osta". Ma nel testo del 1976 si alternano "Buon giorno" e "Buongiorno", "nulla-osta" e "nullaosta". E risulta casuale e contraddittorio l'uso del corsivo e della virgolettatura».⁹¹

In sede di studio, come in sede ecdotica, occorre riconoscere e togliere le incrostazioni, per avvicinarsi al testo deciso dall'autore.⁹²

Anche sull'uso delle iniziali di parola maiuscole (appena sopra richiamate per Bonaviri) i normari propongono indicazioni differenti, e la loro conoscenza, in rapporto alle diverse case editrici e al periodo storico, può permettere di approfondire meglio alcune questioni testuali. Del resto, come ogni manuale di filologia ammonisce, la modifica di un'iniziale (maiuscola *vs* minuscola e viceversa) può cambiare il valore di una parola, a volte il suo significato (si pensi alla personificazione suggerita dalla maiuscola: tempo/Tempo, morte/Morte, prudenza/Prudenza, eccetera) e comunque il suo ruolo all'interno del testo. A lungo nel corso dell'Ottocento, si è presentata l'oscillazione tra maiuscole e minuscole nell'iniziale della parola, in particolare per certi aggettivi geografici o di nazionalità, spesso sostantivati: si pensi a «Italiano», che, nel Risorgimento, si caricava di particolari significati patriottici. Ed era una chiara scelta ideologica anche quella compiuta da alcune case editrici (per esempio di area anarchica di primo Novecento) di scrivere sempre «dio» con la minuscola.

Si possono collocare idealmente vicini a quelli sulla punteggiatura gli interventi sulla messa in pagina del testo, prestando attenzione agli spazi richiesti dai versi (non limitati affatto alla sola funzione estetica) o ai «bianchi» previsti dall'autore di narrativa.

Nella stessa zona limitrofa andranno posti l'introduzione di caratteri differenti, l'uso del tondo e del corsivo, la differenziazione dei corpi. Un'indagine specifica permetterebbe di rilevare se e come, anche su questi aspetti, la volontà dell'autore sia stata rispettata; e se, eventualmente accolta nella prima edizione, sia stata riproposta nelle edizioni successive alla prima.

A una questione puramente estetica (come l'osservazione di D'Annunzio a Treves, a proposito di *Forse che si forse che no*, che «la pagina è troppo interlineata»⁹³), si aggiungono, nella corrispondenza tra scrittori e editori, indicazioni che permettono di riflettere sulla necessità di dare, agli spazi e alla *mise en page*, piena appartenenza alla dimensione testuale.

Raccogliendo nel volume *Nuove poesie* i versi della «Tomba nel Busento», che erano usciti in *Il Mare* del 14 luglio 1872 rispettando la forma del distico dell'originale «Das Grab im Busento», di August von Platen, Giosue Carducci deve rinunciare alla scelta che la particolarità del metro fosse subito visibile graficamente, per cui osserva, nelle «Note»: «[...] avrei voluto che la strofe della traduzione apparisse stampata in forma di distico composito, come apparve la prima volta che la pubblicai [...]; ma il tipografo, che ha anch'egli le sue ragioni estetiche, non ha voluto».⁹⁴

Da parte sua, al contrario, D'Annunzio non vuole rinunciare alle ragioni del verso, anche da un punto di vista grafico, per cui si giustifica con Emilio Treves, per il ritardo della restituzione delle bozze della *Francesca da Rimini*,⁹⁵ in quanto costretto «a correggere e a ricorreggere pazientemente, perché m'è difficile – sembra – far capire ai tipografi quel che voglio», soprattutto «nella disposizione degli emistichi»: «Quando un verso è rotto, l'altra metà va messa al punto giusto dove finisce la prima metà. [...] Con un po' di attenzione, tutto si può fare esattamente. In una edizione d'arte è necessaria la massima compostezza e giustezza in ogni particolare».⁹⁶

La prima edizione di *Moscardino* di Enrico Pea, del 1922,⁹⁷ presentava una successione di testi, per lo più molto brevi, separati da spazi bianchi, di misura non regolare, che solo a volte indicavano un nuovo capitolo: si manifestava così l'adesione dello scrittore alla tendenza dell'epoca delle brevi prose liriche. Già il primo sguardo sulla pagina, dunque, portava il lettore dei primi anni venti a ricondurre *Moscardino* a un clima letterario scarsamente incline alla narrativa, abbandonata a favore del frammento e della breve prosa d'arte.

Da parte sua, per offrire un ulteriore esempio, Umberto Saba scriveva esplicitamente ad Alberto Carocci, il 10 aprile 1929, per la pubblicazione di «Progetto per un'epigrafe di Italo Svevo» su *Salario*: «Bisogna che tu lasci uno spazio bianco almeno triplo in tutti quei punti che ho contrassegnati con una doppia linea: altrimenti il componimento perde il respiro: diventa come una pasta non lievitata. La difficoltà può consistere nella necessità di far stare il componimento in una

pagina sola: in questo caso rimpicciolisce i caratteri fino all'estremo: ma rimediala come ti ho detto».⁹⁸

Significativo, a questo proposito, è anche lo scambio di lettere che intercorre tra Elsa Morante, Luciano Foà (segretario di redazione di casa Einaudi negli anni cinquanta) e Bruno Fonzi,⁹⁹ il redattore che stava curando la pubblicazione dell'*Iso-la d'Arturo*. Riferendosi agli spazi bianchi da lasciare nel testo,¹⁰⁰ il 15 novembre 1956 la scrittrice precisa ulteriormente a Foà i punti sui quali era già stato preso un accordo verbale: «Ciascuno degli otto lunghi Capitoli richiede un occhiello (mi sembra che si chiami così la pagina bianca con l'indicazione del Cap. e il titolo nel centro)». E aggiungeva: «Essendo ognuno degli otto Capitoli principali suddiviso in numerosi Capitoli più brevi, fra la chiusa di ciascuno di questi e il titolo del successivo si richiede uno Spazio di circa un terzo di pagina»; e ancora: «Le suddivisioni interne che talvolta si trovano nei Capitoli brevi (e che da me sul testo sono indicate con delle linee) richiedono, fra l'una e l'altra, uno Spazio minore, possibilmente segnato da qualche asterisco o simili».¹⁰¹

Scusandosi per l'insistenza «su questi particolari», Elsa Morante mostra di essere pienamente consapevole del fatto che «nel suo testo, queste indicazioni prendono un valore non solo tipografico, ma anche poetico». Per questo ammoniva anche: «Riguardo ai caratteri, quelli su cui già ci trovammo d'accordo (usati per il romanzo supercorallo di Natalia), mi sembrano i migliori per questo romanzo».

Il 19 novembre, Bruno Fonzi risponde alla Morante che sarebbe stato meglio incominciare «sempre a pagina nuova» i capitoli «più brevi entro i capitoli principali», piuttosto di «lasciare uno spazio di un terzo di pagina, che è molto brutto», soprattutto tenendo conto del fatto che «all'interno di questi capitoli brevi ci sono già altre divisioni con spazio bianco».¹⁰² La reazione della scrittrice è molto decisa nel dichiarare impossibile «la modifica da Lei proposta riguardo agli spazi fra i Capitoli brevi», in quanto, continua Elsa Morante, «questi spazi, così come io li ho indicati sul testo dattiloscritto, rispondono, nel mio racconto, a un determinato ritmo narrativo: per il quale ognuno dei capitoli principali – divisi da occhiello ne serba, attraverso le pause fra i capitoli brevi, una sua continuità di azione».¹⁰³ La posizione della scrittrice sugli spazi bianchi da inserire nella narrazione è dunque chiara e viene subito confermata: «È necessario, perciò, mantenere fra i successivi Capitoli brevi, questi spazi sulla stessa pagina: li si potrà, magari, ridurre a un poco meno di quel terzo di pagina che si era deciso, se Lei lo giudica necessario per l'estetica tipografica». Viene poi confermato l'interesse per i caratteri da introdurre: «Sempre a proposito degli stessi Capitoli brevi, sarà da avvertire che

per i loro titoli si richiede un carattere più piccolo di quello usato per gli occhielli degli otto Cap. principali. E che tali titoli vanno posti immediatamente sopra la prima riga dei loro rispettivi Capitoli». ¹⁰⁴

Se la determinazione di Elsa Morante può avere avuto la meglio sulle norme redazionali, nella maggior parte dei casi l'accondiscendenza dell'autore permette la modifica del suo testo. Solo lo scrittore che ha riflettuto sull'importanza testuale di elementi apparentemente grafici (appunto, per esempio, gli spazi bianchi) può chiedere, con insistenza, il rispetto delle proprie scelte.

Molto emblematico anche l'intervento redazionale segnalato da Paolo Giovannetti a proposito dell'edizione di Adelphi del 1988 del *Porto di Toledo*, di Anna Maria Ortese. Nel testo qui pubblicato, affermatosi anche in sede critica come punto di riferimento per gli studi sulla scrittrice, sono state ignorate le scelte dell'autrice che riguardavano la fine della linea del verso (barrette verticali o «a capo»), per cui ne sono risultati «versi lunghi e lunghissimi, al limite della prosa, accostati a versi invece regolari». ¹⁰⁵ Non più, comunque, i versi dell'Ortese. Sempre a proposito dell'edizione 1988, Giovannetti segnalava anche l'abolizione, da parte di un redattore, delle *d* eufoniche della congiunzione *e*, con danno finale non solo per la metrica ma anche per lettura. ¹⁰⁶

Di natura diversa, e senz'altro di maggiore evidenza, un altro grande ambito di modifiche attuate in redazione riguarda gli aspetti linguistici e stilistici. E sarebbe interessante poter mettere in rilievo sia le modifiche che sono state introdotte, sia quelle cui gli scrittori si sono opposti, in nome di una personale scelta stilistica.

Giovanni Falaschi ricorda come, a volte, siano gli stessi scrittori a chiedere un intervento redazionale. Il caso che cita è di rilievo, e riguarda la stampa in rivista delle *Avventure di Pinocchio*. Collodi, in una lettera del 2 marzo 1882 inviata a Guido Biagi, direttore del *Giornale per i bambini*, raccomandava «le correzioni tipografiche, ortografiche e grammaticali, non escluse quelle d'un relativo (molto relativo!) senso comune. Nello scrivere in fretta, mi accorgo che io lascio o ripeto *cacofonescamente* molte parole. Provvvedi tu a queste malefatte». ¹⁰⁷

Non è frequente, in età contemporanea, che gli scrittori chiedano un aiuto alla redazione, per mettere in ordine la propria scrittura; al contrario, molti accettano le correzioni proposte dai redattori *oborto collo*, e molti altri «patteggiano» quali modifiche introdurre. Spesso, tuttavia, gli

scrittori non vengono nemmeno a sapere delle modifiche apportate ai loro testi: a proposito delle correzioni compiute da Giuseppe De Robertis su «Il codice di Paul Poiret» di Aldo Palazzeschi, pubblicato sul fascicolo IV di *Pègaso* nel 1931, Falaschi ipotizza che l'autore «non ne abbia saputo nulla e che nel rivedere le bozze [...] non gli sia certo ritornata in mente la forma originaria». ¹⁰⁸

Non è possibile andare oltre alcune osservazioni generali sul modo di lavorare in redazione e nemmeno dare più di una generica avvertenza sulle possibili tracce di indagine, riportando alcuni esempi. Gli studi critici su questi aspetti, per altro scarsi in riferimento all'Otto-Novecento, confermano che, posta una possibile tipologia di correzioni e modifiche, occorre poi esaminare singolarmente la storia redazionale di ciascun testo.

Uno degli esempi analizzati da Gianvito Resta nel saggio «Sulla violenza testuale» era il romanzo *Giacinta* di Luigi Capuana, la cui revisione era stata condotta dall'editore Brigola con intento normativo, «tendente soprattutto ad una "nobilitazione" linguistica del testo». ¹⁰⁹ Resta concludeva annotando che «l'editoria esercitava il suo potere, certo per interessi economici», ma, contemporaneamente, sottolineava come gli interventi editoriali sui testi incentivavano «il processo di normalizzazione ed unificazione linguistica (e nazionale)». ¹¹⁰ L'annotazione è interessante, perché conferma come il processo di standardizzazione che si accompagna alla diffusione di una comune lingua, e, soprattutto, di una comune grafia, passi attraverso la codifica dei redattori.

Rivedendo sulle prime bozze il testo delle *Faville del Maglio* di D'Annunzio, Guido Treves, tra maggio e giugno del 1924, segnala allo scrittore l'oscillazione «meraviglioso»/«maraviglioso»: D'Annunzio, invocando personali scelte stilistiche, risponde il 1° giugno 1924: «*maraviglioso*, a volta a volta *mar...* e *mer*. Lascia come trovi. La diversità è data da ragioni eufoniche». ¹¹¹

L'oscillazione «meraviglioso»/«maraviglioso» è l'esempio di una di quelle disomogeneità che il redattore corregge (adeguandosi alla forma più ricorrente nel testo), spesso senza richiedere alcuna autorizzazione all'autore, e che, se ritrovata da un altro redattore nel controllo del testo per una stampa successiva alla prima, viene eliminata come svista dell'edizione precedente. Questo non è avvenuto per *Le faville del Maglio* per l'autorità, da un lato, la determinazione e l'attenzione, dall'altro, di D'Annunzio.

Nelle lettere di D'Annunzio è un ritornello l'ansia delle correzioni, nel desiderio di arrivare alla perfezione, «prima che le pagine sieno fissate dall'inesorabile brutalità della stereotipia», come scrive a Emilio Treves a proposito dell'edizione del 1902 della *Francesca da Rimini*.¹¹² L'aggiunta è significativa: «Desidero di dare, costì, l'*Imprimatur* definitivo». Come considerare allora, di fronte all'attenzione di D'Annunzio per gli aspetti anche più minuti della pubblicazione, con espliciti richiami al pieno rispetto dei suoi manoscritti, l'incoerenza, che non sembra dettata da scelte stilistiche, di varie situazioni testuali? L'uso di lineette e di virgolette nei discorsi liberi indiretti nel *Piacere* ne è un esempio: alcune volte alla linea d'apertura seguono subito le virgolette, chiuse alla fine della frase, spesso inglobando parti che non sono riconducibili all'indiretto libero, ma al commento del narratore. Nell'edizione di Treves del 1898 (la prima è del 1889,¹¹³ ma nel 1898 lo scrittore aveva stretti legami con Emilio Treves per la pubblicazione della *Città morta* e del *Fuoco*) l'indiretto libero è riportato come segue (qui e nelle successive citazioni non si mettono le nostre virgolette, per non creare confusione): Andrea [...] si abbandonò alle parole. // — Perché ella voleva partire? Perché ella voleva spezzare l'incanto? [...] — // Elena ascoltava a testa bassa.¹¹⁴

Le lineette sono utilizzate per introdurre, nell'indiretto libero, un discorso diretto, non reale ma immaginato dal protagonista. In altri luoghi, la stessa situazione di indiretto libero è introdotta senza alcun segno: Una tal prontezza aveva da prima suscitato in Andrea non so qual preoccupazione vaga. Sarebbe essa venuta come un'amica o come un'amante? Sarebbe venuta a riallacciare l'amore o a rompere ogni speranza? [...] Andrea non lo sapeva.¹¹⁵

In altri ancora è introdotto un discorso diegetico a focalizzazione interna con lineette e virgolette: — «Egli aveva sentito trascinare via da lei, in quella fuga improvvisa, la maggiore e miglior parte di sé. [...]»

Nelle edizioni novecentesche l'uso di linee e virgolette è stato variamente modificato, secondo diversi criteri redazionali, ma la «confusione» tra narrazione e discorso indiretto libero rimane. Nell'edizione del 1928 (appartenente all'*Opera omnia* dell'Istituto nazionale per l'edizione di tutte le opere di Gabriele D'Annunzio) si legge: — «Perché ella voleva partire? [...]»

Nell'edizione Mondadori del 1942 ci sono solo le virgolette: «Perché ella voleva partire? [...]». ¹¹⁶

Si possono individuare numerosi esempi di interventi redazionali nella prima edizione (e in quelle successive che per i dieci anni seguenti l'han-

no riproposta, come si è già detto) del *Gattopardo*. Giorgio Bassani, che aveva condotto la revisione, confrontando un dattiloscritto incompleto e una redazione autografa completa (e successiva), interrogato sui criteri da lui seguiti per la pubblicazione, dichiara esplicitamente: «Siccome non mi trovavo di fronte a un classico e non sentivo nessun bisogno di fare un'edizione critica, mi sono sostituito in qualche modo all'autore. Avendo molto spesso dinanzi due lezioni, ho scelto quella che a me, secondo il mio gusto, sembrava migliore. Ciò che avrebbe fatto in pratica l'autore se avesse dovuto stampare il libro». ¹¹⁷

Oltre a correggere secondo le norme redazionali della Feltrinelli, lo scrittore non esita a porsi come *auctor additus auctori*, e il testo pubblicato nel 1958 è il risultato della contaminazione di due redazioni differenti, che l'autore aveva tenuto distinte, e di ulteriori interventi editoriali.

Sebbene sui muri siciliani del 1860, e nelle pagine autografe del *Gattopardo*, si leggesse «Viva Garibaldini», i lettori del 1958 (e fino al 1969) trovarono sulla pagina stampata «Viva Garibaldi»; ¹¹⁸ gli stessi lettori non fanno conoscenza con il cane «cernieco» (una razza diffusa sulle pendici dell'Etna) ¹¹⁹ che abbaia a padre Pirrone al suo ritorno a casa, ma con un «cerviero», per dar conto del quale si sono sbizzarriti i traduttori delle diverse lingue straniere: «Nella versione francese la resa infatti di *cerviero* «lince» è stata *molosse*; in quella spagnola si trova invece *perro lobo*, mentre la traduttrice tedesca ha forgiato un *Luchshund* cioè un ibrido «cane-lince». Il traduttore inglese se l'è cavata da parte sua con un corretto (ma generico) *hound* cioè «segugio»». ¹²⁰

Sempre riguardo al *Gattopardo*, e non solo a proposito del testo fissato nella prima edizione, il linguista belga Serge Vanvolsem segnalando un'oscillazione tra «seclusione» e «reclusione» («Racchiuso come era questo fra tre mura e un lato della villa, la seclusione/reclusione gli conferiva un aspetto cimiteriale» ¹²¹), si chiedeva: «Quale termine ha adoperato esattamente Tomasi: *seclusione* o *reclusione*? La copia uscita nel '59 nella collana *I Contemporanei* ha *seclusione*, ma il testo apparso nella collana *Gli Astri*, che riproduce assai fedelmente il testo della prima edizione, persino nell'impaginazione, corregge in *reclusione*. ¹²² Vanvolsem rileva che anche le edizioni che riproducono il testo manoscritto hanno l'oscillazione: un esemplare dell'*Universale Economica* del 1975 ha *seclusione*,

mentre l'edizione del '90 della stessa collana ha di nuovo *reclusione*: «O si tratta di un refuso, una svista? Può darsi che il dattiloscritto recasse una *s* ripresa in un primo tempo nel testo a stampa, ma in seguito corretto dall'editore. Ma stando all'edizione del '69 anche il manoscritto deve avere la *s* corretta di nuovo da ulteriori ristampe». ¹²³ Il riscontro sul dattiloscritto e sul manoscritto del romanzo ¹²⁴ permette di dire che sul dattiloscritto il termine introdotto era sicuramente «seclusione», e che sembra essere lo stesso anche sul manoscritto, benché la decisione sia più difficile, per la vicinanza di grafia delle lettere *s* e *r* (e tuttavia la *s* seguita da vocale è pressoché sempre identica). L'oscillazione non è ancora risolta: contrariamente a quanto appena affermato, la «nuova edizione riveduta» del 2002 (ultima uscita) porta «reclusione». ¹²⁵

L'emblematicità del testo del *Gattopardo* e delle sue edizioni conferma la condizione di instabilità testuale di molti romanzi contemporanei: al problema, di natura strettamente filologica (l'esame minuzioso di una carta d'autore, che può suggerire agli studiosi conclusioni diverse) si sono aggiunte le incertezze redazionali. Nella collana Universale Economica Feltrinelli, nella quale sono uscite e continuano a uscire nuove edizioni e nuove impressioni, il testo del *Gattopardo* non è affatto stabilizzato: si può citare come esempio la stampa del settembre 1980 («trentaduesima edizione nell'«Universale economica»», come si legge nel copyright) che, pur avendo in frontespizio l'indicazione «Edizione conforme al manoscritto del 1957», ha la lezione «Viva Garibaldi», ¹²⁶ dell'edizione 1958, e la lezione «cernieco», ¹²⁷ dell'edizione 1969. Il testo diffuso continua a essere dunque il risultato di una contaminazione: non solo di fasi diverse della scrittura dell'autore, ma di interventi diversi dell'editore.

Estendendo lo sguardo è interessante registrare, per la sua paradigmaticità, un'osservazione proveniente da un contesto non italiano relativa ai testi usciti prima in Inghilterra e poi negli Stati Uniti, e, viceversa, i testi di scrittori americani pubblicati da editori inglesi. Philip Gaskell annota che «Le varianti involontarie introdotte nei testi per effetto della ricomposizione in America concernevano i soliti errori di poco conto che si insinuano in ogni trascrizione, ma le modifiche intenzionali [cioè quelle portate in sede redazionale] erano di natura del tutto diversa, e spesso si trattava di varianti sostanziali». E segnalava i cambiamenti, ancora più

evidenti, degli editori inglesi sui testi americani: «[...] in diversi libri di Faulkner il dialetto fu normalizzato a presunto beneficio dei lettori inglesi, ma a scapito della qualità letteraria». ¹²⁸

La serie di esempi sopra proposti riporta in primo piano la questione che continua a ricorrere in questo capitolo: la prima stampa non rappresenta sempre l'ultima volontà dell'autore, quanto, piuttosto, l'interazione tra l'ultima volontà dell'autore e la volontà di un redattore. A questa osservazione si lega la seconda, già per altro intravista nelle pagine precedenti: le edizioni successive alla prima rendono spesso il testo ancora più instabile e lo allontanano ulteriormente dalla volontà del suo autore.

Non è detto che, nel corso della prima stampa, lo scrittore non abbia accolto, accettandoli, i suggerimenti del redattore – *philologus additus* – e che questi siano diventati la sua «ultima volontà»; ma è altrettanto possibile, viceversa, che la volontà del redattore – *auctor additus* – si sia imposta, e che l'«ultima volontà» sia solo la sua.

Dal punto di vista dello studio filologico e critico potrebbe essere importante riconoscere la responsabilità del lavoro correttivo, interrogandosi sulla mano che è intervenuta: non per «attribuire colpe», ma per una maggiore conoscenza sia della storia del testo sia della fisionomia di chi, «nell'ombra», lo ha modificato, e, perseguendo uno stile o affermando una poetica, ha contribuito a diffondere l'immagine di letteratura e il modello di scrittura che gli sembravano più corretti, da un lato, più funzionali alla comunità di lettori cui il libro pubblicato sarebbe stato rivolto, dall'altro.

4. *Il testo in bozze*

Le prime prove di stampa – le «prime bozze», che, fino all'avvento delle tecnologie digitali, erano stampate senza la suddivisione in pagine su lunghe «colonne» di carta – rappresentano per lo scrittore un'ulteriore occasione (e spesso l'ultima, non essendo scontato il successo del libro e quindi la necessità di nuove impressioni) per modificare il proprio testo. Al redattore i vari «giri di bozze» (per lo più solo il primo corretto contestualmente dall'autore e da un correttore, gli interventi dei quali sono poi

«riscontrati» in redazione) offrono invece l'opportunità di ennesimi controlli, tanto più che gli interventi del correttore (che «è l'altra metà del redattore, e spesso è il suo doppio»,¹²⁹ secondo le parole di Ilario Bertolletti) possono suggerire nuove modifiche. Il correttore propone, infatti, a sua volta, indicare sul piano della punteggiatura, del lessico, della sintassi, anche se il suo ruolo principale è quello di «sentinella contro un nemico».¹³⁰ Bertolletti precisa che il nemico è «l'errore, il refuso incuneatosi nel passaggio dal dattiloscritto alla bozza».

Non sarà inutile sottolineare che fino all'avvento della scrittura digitale la correzione si fondava sulla collazione tra originale e composizione tipografica, avendo appunto come primo obiettivo l'eliminazione degli errori di trascrizione (i «refusi»), commessi dal compositore sia nel formare le parole allineando uno per uno i caratteri in piombo con le singole lettere (quando il procedimento era manuale), sia battendo le lettere sulla tastiera di una linotype o di una monotype (a partire da fine Ottocento). L'eliminazione della composizione (come si è detto più sopra, in stampa va per lo più il file direttamente composto dall'autore, sebbene venga revisionato redazionalmente) ha cancellato ogni possibile collazione. Le prime bozze, nascendo direttamente dall'originale, richiedono ora una diversa attenzione: quella di cogliere gli errori lasciati dall'autore e quella necessaria per controlli testuali più approfonditi, gli stessi che, prima delle tecnologie digitali, erano condotti sul manoscritto e sul dattiloscritto da mandare in composizione. Nonostante lo spostamento in avanti nella cronologia della lavorazione, i controlli redazionali continuano a proporre le stesse modalità. Non sarà per altro da trascurare l'insorgenza di nuove tipologie di errori, da ascrivere principalmente alla fase di passaggio in cui si importa il documento digitale dell'autore nel programma necessario per l'impaginazione, il quale non sempre riconosce tutti i caratteri.

Quando toccano il testo, quindi, anche gli interventi del correttore di bozze possono essere ricondotti alla storia redazionale. Può essere dunque utile sapere, ancora una volta in sede di studio critico, che alcune proposte di cambiamento del correttore sono state riportate nella stampa finale, senza alcuna verifica redazionale, perché la bozza con le correzioni è stata inviata direttamente in tipografia. Ricorda Paola Italia che nella prima edizione delle *Opere complete* di Moravia, del 1953, *La romana*, secondo quanto lo stesso scrittore lamenta in una lettera di protesta, non ha avuto

un'attenta cura redazionale, per cui ricorrono errori, omissioni di parole, sensi stravolti (e vale la pena citare questo esempio anche se non riguarda la *princeps*, ma una edizione nuova, poiché si tratta di una situazione frequente sulla quale ci si soffermerà nel paragrafo seguente). La risposta del direttore editoriale, Celestino Capasso, è emblematica: «Lei sa la cura che mettiamo nella correzione delle bozze. Non escludiamo però che qualche correttore abbia corretto arbitrariamente quelli che sono voluti idiotismi e studiate sprezzature semantiche, prendendole per errori di macchina».¹³¹

Come è raro che sia conservato il dattiloscritto revisionato dal redattore, così è raro che siano disponibili le bozze, anche quelle con gli interventi dell'autore. È dunque difficile, in assenza di documentazione, ricondurre all'autore o al redattore (o al correttore) le differenze riscontrabili tra l'originale e la sua prima stampa, per cui sono giustificate, anche per le edizioni novecentesche, le preoccupazioni e i suggerimenti degli studiosi di altri secoli. Si rileggi quanto scrive Pasquale Stoppelli, quando parla del rischio «di individuare varianti d'autore o addirittura seconde redazioni anche dove la responsabilità delle innovazioni è da ascrivere non all'autore ma a un correttore editoriale».¹³² Ma anche Thomas G. Tanselle (uno dei maggiori esponenti contemporanei della *textual bibliography* statunitense e punto di riferimento per riflessioni e discussioni grazie ai suoi scritti pubblicati regolarmente, dal 1963, in *Studies in Bibliography*) poneva una domanda molto precisa: «possiamo sostenere che modifiche effettuate dall'editore tipografico (o ad esso attribuite) e approvate (o presumibilmente approvate) in bozze dall'autore costituiscano dei cambiamenti voluti dall'autore?».¹³³

Per altro è stato un grande filologo classico, Giorgio Pasquali, a sottolineare, dopo aver ricondotto all'invenzione della stampa «un mutamento che non potrà mai esser valutato troppo grande», per quanto riguarda la possibilità dell'autore di intervenire sui propri testi in fase di pubblicazione, che molti «artisti e molti studiosi moderni correggono sia le bozze in colonna sia l'impaginato con così poca discrezione da ridurre alla disperazione la tipografia e da mettere in grave imbarazzo l'editore, il quale, nel calcolare se il libro sarebbe riuscito redditizio, non aveva tenuto conto di queste spese straordinarie».¹³⁴

La preoccupazione espressa da Pasquali ha un indubbio rilievo sul piano economico (al punto che è frequente, nei contratti tra autore e editore

re, la clausola che i costi dei cambiamenti autoriali sulle bozze, quando vanno oltre la semplice correzione di errori di stampa, verranno addebitati allo stesso autore), ma anche su quello testuale.

Quando la documentazione di quanto successo in tipografia, in fase di correzione delle bozze, è disponibile o quando l'autore si accorge – magari tardivamente – delle alterazioni che cambiano le sue intenzioni (e, per esempio, affida a una lettera la sua lamentela: ancora Moravia a proposito delle seconde bozze del *Conformista*: «Al primo sguardo ho visto che sono molto scorrette e che spesso il correttore non ha tenuto alcun conto delle correzioni che avevo fatte sulle prime bozze»),¹³⁵ è allora possibile scoprire ulteriori «vicissitudini» del testo, cui occorrerebbe prestare attenzione. Indicandole attraverso pochi esempi, si vogliono qui suggerire alcune implicazioni, anche metodologiche, utili per una riflessione filologica e critica condotta sulla base dei materiali di lavorazione editoriale.

Il confronto (la collazione) tra le correzioni effettuate sulle bozze dall'autore (quasi mai limitate agli errori di stampa) e quelle segnalate sia da un correttore sia dal redattore può, infatti, portare numerose (e a volte rilevanti) informazioni sul rispetto del manoscritto/dattiloscritto arrivato in redazione, sulle ultime intenzioni autoriali, sulla loro accoglienza o sul loro rifiuto, quest'ultimo dettato da motivi diversi: la trascuratezza, i tempi stretti di lavorazione, i costi per il rifacimento di numerose righe in piombo (ma questa voce di fatto cade con l'utilizzo delle tecnologie digitali, sostituita dai costi del tempo necessario alla ricomposizione a computer di interi passi).

Le varianti apportate sulle bozze sono naturalmente parte del processo di scrittura, e, andando oltre l'entrata del manoscritto o del dattiloscritto in tipografia, richiedono una nuova attenzione alla manifestazione dell'ultima volontà dell'autore: Paola Italia ha scritto, a questo proposito, che «in tutte le fasi di redazione e di edizione, l'autore del Novecento manifesta volta a volta diverse volontà, diverse "penultime volontà", che possono o meno trovare una compiuta attuazione a seconda delle relazioni intessute con le varie figure demandate alla realizzazione editoriale del testo».¹³⁶

Il caso di maggiore rilievo delle «penultime volontà» autoriali, ormai entrato nella leggenda dell'editoria, è quello della correzione delle bozze di *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo. Il romanzo, la cui stesura era stata avviata nel 1958, era già pressoché completo nel 1960, quando ven-

gono anticipati due capitoli nel numero 3 di *Menabò*, con il titolo *I giorni della fiera*,¹³⁷ nell'ottobre del 1961 lo scrittore sta correggendo le prime bozze e a lui si rivolge con preoccupazione Alberto Mondadori, con una lettera del 31 ottobre:

a che punto sono [...] le bozze che già sono in Suo possesso? Noi prevediamo l'uscita del libro per la primavera, ma io La scongiuro di non pensare che questo termine sia lontano e che ci sia dunque tutto il tempo di lavorare ulteriormente sulle bozze. Con la produzione che abbiamo – non so se questo Le sia completamente chiaro – le operazioni comprese tra l'impostazione del libro, la collazione delle bozze e la stampa [...] sono rigidamente pianificate. Non solo rigidamente, ma inesorabilmente: un ritardo anche solo di una settimana rispetto ai tempi della pianificazione è fatale all'uscita del libro. Basta niente per perdere un turno e passare in coda. Lei ha ormai tutte le prove che poteva desiderare della fiducia che riponiamo nel Suo libro. Non è possibile per noi pensare che nemmeno nella prossima primavera possa vedere la luce. Ci contiamo già per quest'anno, e abbiamo dovuto con nostro rammarico arrenderci allo stato di fatto.¹³⁸

La correzione, o, meglio, il continuo rifacimento di singole porzioni di testo proseguì invece, ininterrottamente, fino al 1974, e il libro fu dato alle stampe solo nel gennaio del 1975.¹³⁹ Quello di D'Arrigo è tuttavia un caso limite e irripetibile: nessun editore sarebbe più disposto ad aspettare tanto investendo su un romanzo, benché *Horcynus Orca* fosse considerato, già in fase di genesi e per le sole cento pagine pubblicate in rivista, un capolavoro (e anche per questo l'autore riceveva dall'editore un compenso fisso mensile).¹⁴⁰

Per altri autori e titoli non fu possibile contare sull'attesa dell'editore: anche i «capolavori di Manzoni e di Proust», come ha scritto efficacemente Armando Balduino, «sono stati conosciuti [...] in un determinato testo soltanto perché i tipografi bloccarono, a un certo punto, l'incessante lavoro correttoriale al quale *I promessi sposi* e la *Recherche* continuavano ad essere sottoposti anche durante la stampa».¹⁴¹ Livio Garzanti dovette fermare l'ossessiva correzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, scrivendo a Gadda: «A me pare che lei dovrebbe fare uno sforzo per

infine, «E questi egregi sarebbero / davvero usati dal gregge?», ¹⁶⁴ in realtà «sarebbero / davvero usciti dal gregge».

Il significato dei versi ne risulta modificato, e l'esempio giustifica ulteriormente la messa in guardia di Roberto Fedi (che però si riferiva all'errore di Montale di «diàsperi») dall'«accettare in toto il principio di una scrittura inconscia, secondo la quale solo il lettore, partecipe alla pari dello scrittore, può decodificare il non detto: tecnica da utilizzare con cautela e su cui giova riflettere, per evitare il grottesco di interpretazioni anche spericolate frutto di banali errori di lettura o, addirittura, di stampa». ¹⁶⁵

Nei primi anni settanta, a partire dalle pagine sul «refuso» e sul «lapsus» firmate da Sebastiano Timpanaro (un grande filologo che per tutta la vita è stato, per scelta professionale, correttore di bozze), si è sviluppato nella cultura italiana un ampio dibattito sull'errore di stampa, da un lato per ricondurlo (secondo le indicazioni di Timpanaro) allo studio filologico (per esempio all'idea della «banalizzazione»), dall'altro a ragioni spiegabili con la psicoanalisi. ¹⁶⁶

Pur introdotta in un contesto diverso, in quanto riferita alla cura di un'edizione di un testo antico, un'ulteriore osservazione di Giorgio Pasquali può essere, per la sua precisione, qui ripresa: «Ma una volta che noi abbiamo finalmente scritto sulle ultime bozze: "Eseguite le correzioni, si stampi", la nostra attività emendatoria è, almeno normalmente, finita: le correzioni e i mutamenti dovranno aspettare sino alla prossima edizione». ¹⁶⁷ O, meglio, si è già detto poco sopra, alla successiva nuova impressione (ammesso che una ristampa ci sia, naturalmente); e anche per questo, come si vedrà più avanti, occorre prestare particolare attenzione alle stampe (e non solo alle edizioni) successive alla prima.

In esse, infatti, confidano gli scrittori quando si sono accorti della presenza di errori o di incongruenze. Un buon esempio viene ancora una volta da D'Annunzio, che, il 25 maggio 1894, chiede a Treves se sia prossima la ristampa del *Trionfo della morte*, per «fare una correzione» di «due o tre sviste»: ¹⁶⁸ in realtà si trattava di correggere almeno tre luoghi nei quali era «stampato *Adriana* in vece di *Ippolita*», ¹⁶⁹ lasciti di una stesura precedente insinuati in quella definitiva.

Non sempre, però, gli studiosi si sono interrogati sulle differenze riscontrabili nelle varie impressioni e nelle diverse edizioni. Un'ennesima osservazione andrà a questo punto riportata: gli archivi degli scrittori con-

servano esemplari postillati che segnalano sia le correzioni degli errori (a volte appunto di quelli «nascosti», perché non riconoscibili come tali), sia numerose varianti, destinate a entrare in nuove edizioni. In mancanza di edizioni successive alla prima, l'ultima volontà dell'autore resta confinata nelle postille, che, tuttavia, non hanno ricevuto alcuna «legittimazione» di stampa. Morto l'autore, ci si deve interrogare sul fatto di limitarsi a dar conto delle postille in un apparato, considerandole varianti alternative (rimaste dunque allo stato di ipotesi), o sulla possibilità di correggere il testo stampato, sia emendandolo dagli errori sia introducendovi le lezioni postillate. Le possibili riflessioni su questi punti, di notevole importanza dal punto di vista ecdotico, non portano a stabilire un comportamento valido per ogni situazione; devono piuttosto introdurre questioni metodologiche non eludibili.

5. *Nuove impressioni e nuove edizioni di testi contemporanei*

Poiché compito dell'editore di letteratura non è la sola pubblicazione di testi nuovi di scrittori contemporanei, ma anche la trasmissione, sotto forma di nuove impressioni o di nuove edizioni, di testi già editi, non ci si può non soffermare anche sui problemi redazionali che investono la ripubblicazione di titoli dell'Ottocento e, soprattutto, del Novecento.

Andrà prima di tutto detto, per altro, che è importante, in sede di critica e di filologia, distinguere le nuove impressioni (le «ristampe») – che si limitano a riproporre il testo di una edizione precedente (non necessariamente la prima) con eventuali correzioni, ma senza la sua ricomposizione – dalle nuove edizioni, individuabili dall'intera ricomposizione del testo. ¹⁷⁰ È consuetudine editoriale quella di definire come nuove edizioni anche semplici ristampe, o addirittura volumi «ricopertinati», dei quali si è solo sostituita la copertina e il foglio sul quale sono stampate le pagine con il frontespizio, il copyright, e a volte il titolo di collana, aggiornati.

Per il limite dell'arco cronologico qui preso come riferimento (esteso dagli ultimi decenni dell'Ottocento alla fine del Novecento), non si potranno esempi che riguardano la ripubblicazione di scrittori dei secoli passati (anche se molti dei problemi da affrontare sono gli stessi), e non ci si fermerà nemmeno a commentare questioni di carattere ecdotico più

generale. Si vuole mettere in primo piano, invece, qualche aspetto editoriale più specifico, in riferimento alla ripresa di titoli che anche in prima edizione erano usciti secondo i processi di lavorazione dell'editoria moderna, per i quali, per altro, nuove ristampe o nuove edizioni rivelano (o potrebbero rivelare) controlli o interventi dello stesso autore.

La presenza o l'assenza dello scrittore in occasione della nuova edizione o della ristampa è una discriminante da tenere in evidenza. Andrà subito detto che le nuove impressioni e spesso anche le nuove edizioni di racconti e romanzi contemporanei, quando non inserite in collane di studio o di «opere complete», non sono affidate a un curatore (cui si ricorre invece per edizioni scientifiche o *savantes*, secondo la terminologia francese), ma a un redattore della casa, che prepara il testo per la nuova stampa. Nello scenario appena descritto, la nuova edizione è indirizzata alla comunità dei lettori che si accostano ai diversi testi sempre con le stesse modalità, per lo più considerandoli in un'ottica di contemporaneità. Con quest'ottica si deve misurare spesso lo stesso redattore, per cui l'allontanamento dall'originale, per quanto riguarda la punteggiatura, le maiuscole, la suddivisione in periodi e via dicendo, è un rischio sempre presente. In alcuni casi è toccato anche l'assetto linguistico, in altri la stessa architettura strutturale voluta dall'autore, e si ripresenta una situazione ben nota nella trasmissione dei testi nei secoli passati, ma non considerata in riferimento alla produzione editoriale moderna.

Su questa prima tipologia, che non si avvale di alcun criterio scientifico, proponendo l'edizione di un testo a lettori non specialistici, andranno portate le prime osservazioni, che riguardano sia la lavorazione editoriale, sia questioni filologiche e critiche.

Anche per questi tipi di ristampe e di nuove edizioni ricorrono i diversi passaggi redazionali che caratterizzano la lavorazione della *princeps*: con le interferenze dei normari, con le insidie dei refusi, con le modifiche dell'autore (se presente), o dei redattori e dei correttori (perché ogni nuova edizione, prevedendo la ricomposizione, richiede attenti controlli di bozze). Con le tecnologie digitali, per altro, è sempre più frequente il ricorso a programmi di riconoscimento caratteri (*Optical Character Recognition*, OCR), che permettono la trascrizione automatica del testo di una pagina stampata in una pagina digitale, cui segue la nuova revisione redazionale.

A proposito di lezioni diverse tra la prima edizione e le successive, con modifiche introdotte in sede di stampa, è emblematico il doppio incipit del sesto capitolo di *Pinocchio*, che pone in evidenza alcuni dei problemi da affrontare dinanzi a nuove impressioni e a nuove edizioni. Le due versioni della frase iniziale («Per l'appunto era una nottaccia d'inferno» e «Per l'appunto era una nottaccia d'inverno») corrono parallele (e a volte con la banalizzazione «era una notte»). Rilevando le lezioni diverse, Giorgio Manganelli (che per altro trascrive con inversione «Era per l'appunto...»!) parla esplicitamente di una doppia linea, e, considerando «inverno» la lezione corretta («due dei tre testi che adopero [...] hanno la frase d'apertura a questo modo, come certamente venne scritto a suo tempo. Ma un'altra ha inserito il refuso, agevole quanto difficile da riconoscere»),¹⁷¹ suggerisce una personalissima e brillante lettura critica e interpretativa:

La lezione originaria è ricca di notizie: e tra l'altro ci dà la data stagionale della nascita di Pinocchio; meglio comprendiamo le allusioni di maestro Ciliegia all'uso di quel legno da mettere «nelle stufe e nei caminetti», per «riscaldare le stanze»; cogliamo il presentimento di una situazione tragica; Pinocchio è appunto il legno che potrebbe, bruciando, scaldare Pinocchio.¹⁷² Ora, il refuso «infernale» ci dà appunto, una prima indicazione di fuoco.¹⁷³

La condizione nella quale si trova il burattino terrorizzato è in effetti «infernale»: «Tonava forte forte, lampeggiava come se il cielo pigliasse fuoco, e un ventaccio freddo e strapazzone, fischando rabbiosamente e sollevando un immenso nuvolo di polvere, faceva stridere e cigolare tutti gli alberi della campagna».¹⁷⁴

Leggere in un'edizione o in un'altra, dunque, non è la stessa cosa. Ma senza uno studio filologico, chi può dire cosa l'autore avesse scritto? La brillante interpretazione di Manganelli, infatti, si fonda su un testo che non è quello voluto da Collodi, come documenta Ornella Castellani Polli-dori nell'edizione critica del romanzo. L'aggettivo «invernale» – che sostiene, nella prima edizione in volume (del 1883, presso Paggi di Firenze), la lezione «infernale» della prima stampa sul *Giornale per i bambini* – viene subito corretto nella seconda edizione Paggi (1886): «infernale» tor-

La censura franquista y el patrimonio bibliográfico

JORDI CORNELLÀ-DE TRELL
Profesor Titular de Estudios Hispánicos
Universidad de Glasgow

RESUMEN: El objetivo de este artículo es examinar los efectos a largo plazo de la censura franquista y su impacto continuado en el sector del libro. La primera parte se centra en la reedición de textos censurados durante el periodo democrático; la segunda parte discute las estrategias de autores y editores durante las últimas cuatro décadas para mitigar los efectos de la censura; finalmente, la tercera parte subraya la necesidad de implementar medidas para prevenir la circulación y reedición de libros expurgados. Mediante el análisis de varios ejemplos, este artículo pretende demostrar que la censura franquista sigue teniendo un impacto en la vida cultural. Se argumenta, por lo tanto, que los expertos en ciencias de la comunicación y los gestores del patrimonio bibliográfico deberían adoptar estrategias para visibilizar un fenómeno que se ha incrustado en el sistema literario.

PALABRAS CLAVE: censura, dictadura franquista, gestión bibliotecaria, patrimonio bibliográfico

ABSTRACT: This article aims to examine the long-lasting effects of Francoist censorship and its ongoing impact on the book sector. The first part focuses on the new

editions of censored texts during the democratic period; the second part discusses the strategies devised by authors and publishers in order to minimise the impact of censorship; the third part highlights the need to implement measures to prevent the circulation of expurgated texts. By analysing several examples, this article demonstrates that Francoist censorship still has an impact on Spanish cultural life. Therefore, it is argued that Information Studies professionals and experts on Spain's 'book culture' should adopt strategies to address an issue deeply ingrained in the literary system.

KEYWORDS: censorship, Franco's dictatorship, library management, book heritage

El presente artículo pretende examinar los efectos de la censura franquista después de su abolición en 1978, cuando la nueva constitución derogó las leyes vigentes hasta aquel momento.¹ Por regla general, los estudios sobre las políticas represivas del régimen respecto al sector del libro se han centrado en el periodo 1938-1978.² Este enfoque, sin embargo, oculta que durante el periodo democrático la censura ha continuado jugando un papel en la vida cultural del país. Por un lado, se han continuado reeditando libros con los cortes que sufrieron durante la dictadura; por otro, los autores y editores interesados en restaurar textos han tenido que desarrollar estrategias para contrarrestar las injerencias de los censores. Paradójicamente, es frecuente que una misma editorial haya reeditado un texto mutilado en una colección y restaurado las supresiones de una obra en otra, lo que demuestra las dificultades que ha tenido el sector del libro a la hora de gestionar la herencia cultural del franquismo. El resultado es que archivos y bibliotecas –públicas, privadas y universitarias– no solo albergan volúmenes censurados publicados durante la dictadura, sino que también han seguido adquiriendo obras expurgadas durante la democracia. En 1978 desapareció el aparato represor del régimen, pero sus efectos han seguido manifestándose sin que se haya producido ningún tipo de reflexión o debate público respecto a cuál ha sido o continúa siendo la función de los miles de libros que fueron expurgados. La censura, por lo tanto, es uno de los legados más invisibles y al mismo tiempo persistentes de la dictadura, entre otras razones porque la vida útil de los libros sobrepasa ampliamente el momento en que fueron publicados. La primera parte de este artículo se centrará en la reedición de textos censurados y los efectos de las prácticas censorias del franquismo en el presente; la segunda parte examinará las estrategias desarrolladas por autores y editores para

¹ VILA-SANJUÁN, S. *Pasando página: autores y editores de la España democrática*. Barcelona: Destino, 2003, p. 68.

² Para una visión de conjunto acerca del estado de la investigación respecto a la censura franquista, consúltese la revista electrónica *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro* (<http://www.represura.es/>), que contiene artículos inéditos y reseñas de las principales monografías publicadas.

paliar los estragos causados por la censura; finalmente, la tercera parte se enfocará en la relevancia del tema tratado respecto a la gestión bibliotecaria y archivística. El objetivo último es presentar varias propuestas para visibilizar y atajar un fenómeno que lleva camino de enquistarse en el sistema literario.

1. LA PRESENCIA DE TEXTOS CENSURADOS EN EL SISTEMA LITERARIO

Convertir a la censura en un paréntesis con un principio y un final perfectamente delimitados (1938-1978) ha provocado que, durante años, se obviara que muchos de los procesos e incluso instituciones del franquismo han continuado ejerciendo un papel durante la etapa democrática. En el contexto de la Transición, era fundamental pasar página, y acaso la manera más eficaz de conseguirlo era ignorar ciertos aspectos incómodos del pasado reciente para no poner en riesgo los profundos cambios que se estaban produciendo. Cabe recordar que Manuel L. Abellán, el primer investigador que pudo acceder a los archivos de la censura, obtuvo permiso bajo la condición de no revelar los nombres de los censores.³ Con el paso del tiempo, la censura se ha acabado percibiendo como un fenómeno puramente histórico ligado al periodo dictatorial que no tiene ninguna relación con la nueva democracia.

Si el impacto de la censura en el presente ha despertado poco interés entre los investigadores es también porque, tal como adujo Abellán, “el ejercicio de la investigación se supone aséptico, sin relación con la actualidad, dado el carácter casi arqueológico del mismo”.⁴ Esto explica por qué pocos estudios dedicados a este tema han advertido la presencia de libros mutilados en bibliotecas, archivos y librerías: las políticas culturales y editoriales a partir de los años 80 quedan fuera del marco cronológico establecido.⁵ Cabe destacar que este fenómeno tampoco ha merecido ninguna reflexión en las investigaciones centradas en la gestión bibliotecaria y archivística, en parte porque, tal como argumenta Rodrí-

³ ABELLÁN, M. L. *Censura y creación literaria en España (1936-1976)*. Barcelona: Península, 1980, p. 10.

⁴ ABELLÁN, M. L. “Apunts sobre la censura literària a Catalunya durant el franquisme”. *Revista de Catalunya*, 27, 1989, pp. 123-132.

⁵ Entre las excepciones hay que destacar LINDER, D. “The Censorship of Sex: A Study of Raymond Chandler’s *The Big Sleep* in Franco’s Spain”, *TTR: traduction, terminologie, redaction*, 17:1, 2004, pp. 155-182; GÓMEZ CASTRO, C. “The Francoist Censorship Casts a Long Shadow: Translations from the Period of the Dictatorship on Sale Nowadays”. En SERUYA, T. y LIN MONIZ, M. (eds.) *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 184-97 y CORNELLÀ-DETRELL, J. “The Afterlife of Francoist Cultural Policies: Censorship and Translation in the Catalan and Spanish Literary Market”, *Hispanic Research Journal*, 14:2, 2013, pp. 129-143. Linder se centra en Raymond Chandler y Gómez Castro aporta varios ejemplos de novelas populares. Véase también el artículo de Lázaro Lafuente sobre George Orwell que se cita más tarde.

guez-Parada, el patrimonio museístico ha recibido mucha más atención que el bibliográfico.⁶ Por otro lado, la formación de especialistas ha tendido a ser de tipo técnico y de gestión, y por lo tanto quizá ha faltado una mayor dinamización de los fondos que permita, en palabras de Panyella, “encontrar la forma de proyectar externamente la colección o el fondo patrimonial con el fin de aumentar su visibilidad en distintos ámbitos, dentro y fuera de la comunidad.”⁷

La importancia de los debates recientes entorno a la memoria histórica no recae en el hecho de que se reabriese el debate sobre la guerra civil y la dictadura, sino que se trasladase este debate al presente para examinar de manera crítica cuáles fueron las consecuencias de las políticas de la Transición y qué aspectos han quedado sin resolver. En cuanto al patrimonio bibliográfico, adoptar esta perspectiva permitiría examinar una serie de cuestiones que han pasado desapercibidas, entre ellas el impacto a largo plazo de las prácticas censorias. Sin lugar a dudas, la censura es uno de los ejemplos más claros de la falta de libertades y la intolerancia del régimen en materia cultural. Sin embargo, también es evidente que las consecuencias de cuarenta años de represión continuada no podían desvanecerse en pocos meses. Es sintomático que nunca se aprobase ningún decreto contra la censura, sino que esta fue abolida por defecto cuando se aprobó la Carta Magna. Desapareció, por lo tanto, de hurtadillas, sin hacer ruido. No obstante, sus efectos no se disiparon con la misma rapidez, ya que las decenas de miles de libros que habían sido mutilados continuaron ejerciendo su función.

Puesto que estamos hablando de decenas de miles de volúmenes, no hubiese sido fácil desarrollar estrategias para solventar el problema, pero esto no justifica que haya sido ignorado. Un ejemplo: con el fin de conmemorar el inicio de la Primera Guerra Mundial, varias bibliotecas públicas editaron guías de lectura para promover las obras que mejor han tratado el conflicto, entre ellas *La paga de los soldados* de William Faulkner.⁸ A pesar de que todas las novelas de este

⁶ RODRÍGUEZ-PARADA, C. “Prólogo”. En RODRIGO FUENTES, V. y RUIZ RUIZ, Y. (eds.) *De tesoros a bienes patrimoniales: la difusión del patrimonio bibliográfico*. Gijón: Ediciones Trea, 2019, p. 15. Eso se refleja en el hecho de que el patrimonio documental y bibliográfico no se equiparó a los restantes patrimonios hasta 1985, véase HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Gijón: Ediciones Trea, 2002, pp. 201-202.

⁷ PANYELLA I BALCELLS, V. “Bibliotecas y patrimonio: una visión integral en cuatro ideas”. En RODRIGO FUENTES y RUIZ RUIZ, p. 20 y 24.

⁸ Guía de lectura *La generación Perdida*, editada por la Biblioteca Pública Municipal Ana de Castro de Valdepeñas, p. 2. Disponible en: <https://studylib.es/doc/8884815/gui%C3%A1-de-lectura-la-generacio%C3%81n-perdida> [fecha de acceso 25 octubre 2021]; *1914-1918: relatos de la Gran Guerra*, Biblioteca Municipal Pablo Neruda de Arganda del Rey, p. [18]. Disponible en: <https://studylib.es/doc/8163773/pdf-gu%C3%ADa-de-lectura-sobre-la-gran-guerra> [fecha de acceso 25 octubre 2021]; *La I Guerra Mundial: guía de lectura*, editada por la biblioteca provincial Cánovas del Castillo de Málaga, p. 12. Disponible en: <https://zdocs.tips/doc/i-guerra-mundial-2-d1m4dgxvzl10> [fecha de acceso 25 octubre 2021].

escritor han sido retraducidas durante las últimas dos décadas, estas bibliotecas solamente albergan la traducción de 1957, editada por Luis de Caralt con múltiples pasajes cercenados por razones de moralidad.⁹ En 2010 Marta Salís tradujo la obra de nuevo para RBA, y por consiguiente deberíamos preguntarnos por qué se dio prioridad a un volumen de 1957 cuando existía una versión reciente mejor en todos los sentidos. La respuesta es que los efectos de la censura se han convertido en invisibles. La magnitud real del problema se atisba consultando el catálogo colectivo de las Bibliotecas Públicas del Estado (BPE), donde se encuentran 355 copias de la versión censurada contra 22 copias de la traducción más reciente. El catálogo colectivo de la Red de Bibliotecas Universitarias Españolas (REBIUN) no ofrece mejores datos: 22 ejemplares contra dos. En total, casi un 90% de ejemplares censurados.¹⁰ La cuestión es compleja, porque la editorial que decidió retraducir la novela puede que también ignorase que había sido mutilada en los años 50. Ni la portada, ni el epílogo ni el apéndice del libro mencionan este hecho y, dada la importancia del autor, de haberse puesto énfasis en este aspecto quizá se habrían vendido más ejemplares. Al fin y al cabo, esta era la primera vez que *La paga de los soldados* se podía leer íntegra en español.

A pesar de que los lectores son conscientes de que durante la dictadura muchos libros fueron prohibidos o mutilados, resulta difícil imaginar que el público aún conviva con la censura franquista. Existe, por lo tanto, un abismo entre los conocimientos históricos de los lectores y su percepción de los efectos de la censura a corto y largo plazo. Esto explica por qué durante las últimas cuatro décadas no se han implementado medidas para reemplazar los libros censurados cuando han vuelto a aparecer en versión íntegra, cosa que habría beneficiado tanto al sector editorial como al público lector.

Un ejemplo llamativo de los muchos que se podrían destacar es el de la novela *Ve y dilo en la montaña* de James Baldwin, que sufrió varios cortes “por contener, ya expresiones obscenas, ya descripciones pornográficas, y, en algún caso, incluso irreverencias.”¹¹ Esta versión expurgada fue reeditada de nuevo en 2001 por Círculo de Lectores en una colección de obras literarias patrocinada por la UNESCO debido a su “interés cultural y educativo”. La iniciativa se ofrecía “como legado bibliográfico que recoge algunas de las más decisivas aportaciones de la humanidad

⁹ El censor sugirió 62 cortes, véase Archivo General de la Administración, Sección Cultura, caja 21/10741, expediente 3208.

¹⁰ Datos recabados el 12 de noviembre de 2021. No se incluyen las bibliotecas públicas de las Islas Canarias.

¹¹ Archivo General de la Administración, Sección Cultura, caja 66/05293, expediente 790. Para la recepción de la obra de James Baldwin en España, véase CORNELLÀ-DE TRELL, J. “La obra de James Baldwin ante la censura franquista: el contrabando de libros, la conexión latinoamericana y la evolución del sector editorial peninsular”, *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, 1, 2015, pp. 32-60.

en el campo de la cultura”.¹² La contradicción entre el noble propósito de la editorial y el texto mutilado que se presenta es evidente. Otra novela recomendada con frecuencia en las bibliotecas es el clásico del género de terror *La semilla del diablo* de Ira Levin, reeditada unas 20 veces entre 1980 y 2018, siempre con dos largos fragmentos suprimidos por motivos religiosos.¹³ Esta versión cercenada también ha sido editada en formato electrónico, lo que es un buen ejemplo de las dificultades que conlleva detectar y atajar el problema tratado.¹⁴ Los nuevos formatos de edición han permitido que la censura siga reproduciéndose y, de hecho, la reedición de obras censuradas será más frecuente a medida que las obras expurgadas durante el franquismo vayan pasando al dominio público. La novela *La marca* de George Orwell, por ofrecer otro ejemplo, fue mutilada por los censores en 1955, y este texto incompleto fue reeditado en 2016 a pesar de que existe una versión íntegra de 2003 titulada *Los días de Birmania*.¹⁵ Actualmente se encuentran en el mercado, por lo tanto, dos versiones disponibles de la misma obra: la de 2016 que reproduce el texto con supresiones de 1955 y una nueva traducción mucho más fiable. En el BPE se encuentran 117 copias de la versión censurada y 224 de la completa, aunque se observa un notable desequilibrio territorial: de las completas, 115 están albergadas en la Comunidad de Madrid.

Cabe subrayar que la existencia de un nuevo texto íntegro no garantiza necesariamente que el texto censurado quede obsoleto, ya que cuando se retraduce o revisa la operación a veces pasa desapercibida. Algunas editoriales han dedicado importantes esfuerzos a actualizar traducciones y originales, pero este tipo de proyectos no siempre ha recibido la atención que merecerían. La novela *Operación trueno* de Ian Fleming, objeto de varios cortes en 1966 y 1974, fue retraducida en 1999, pero en 2003 y 2011 volvió a publicarse la edición mutilada.¹⁶

¹² Véase la contraportada en BALDWIN, J.; WRIGHT, R., *Hijo nativo/Ve y dilo en la montaña*, trad. Pedro Lecuona/Andrés Bosch. Barcelona: Círculo de Lectores, 2001.

¹³ Archivo General de la Administración, Sección Cultura, caja 21/18807, expediente 1984.

¹⁴ LEVIN, I., *La semilla del diablo*, trad. Enrique de Obregón Roldán. Barcelona: Grijalbo, 1969; LEVIN, I., *La semilla del diablo*, trad. Enrique de Obregón Roldán. Barcelona: Ediciones B, 2018 [disponible en versión papel y en formato electrónico].

¹⁵ ORWELL, G., *Los días de Birmania*, trad. Manuel Piñón García. La Coruña: Ediciones del Viento, 2003; ORWELL, G., *La marca*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016. Respecto a la censura en la obra de Orwell, véase LÁZARO LAFUENTE, L.A. “La sátira de George Orwell ante la censura española”. En: FALCES SIERRA, M.; DÍAZ DUEÑAS, M. y PÉREZ FERNÁNDEZ, J.M. (eds.). *Proceedings of the XXVth AEDEAN Conference*. Granada: Universidad de Granada, 2002, pp. 1-15. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/58907312.pdf> [fecha de acceso 26 octubre 2021].

¹⁶ El censor impuso cortes en seis párrafos y opinó lo siguiente: “Narración policíaca con los elementos propios del género y del estilo del conocido autor. Este se caracteriza por sus escasos recursos descriptivos de tipo erótico. Los que hay se han señalado.” Archivo General de la Administración, Sección Cultura, caja 73/3719, expediente 14469. La mayoría de copias disponibles en el catálogo BPE son de la edición completa (188 contra 13). Esto se debe a que durante el franquismo la literatura popular tenía un acceso restringido en las bibliotecas.

La versión íntegra de 1999 está actualmente descatalogada, y la única que se encuentra disponible es la incompleta de 2011, que también cuenta con una versión electrónica. La perspectiva del censor, por consiguiente, sigue filtrando la interpretación que hacemos de determinadas obras. Los casos examinados muestran que las alternativas emergentes a la edición tradicional, el vencimiento de los derechos de autor y el impacto de las nuevas tecnologías, que permiten reproducir documentos de manera electrónica o bajo demanda, pueden tener como consecuencia la reaparición de textos censurados que cuentan ya con versiones restauradas. Respecto a *La paga de los soldados*, por ejemplo, la última versión censurada fue publicada en 2020 (Editorial Imagen).

El hecho es que, durante las últimas cuatro décadas, muchas traducciones y obras de autores españoles han continuado siendo editadas y leídas con las supresiones que impuso el censor. Respecto al segundo caso, Fernando Larraz ofrece numerosos ejemplos en *Letricidio español: Censura y novela durante el franquismo* (2014)¹⁷, excelente estudio que reinterpreta la historia literaria de posguerra desde el punto de vista de la censura y que pone especial énfasis en la necesidad de restaurar los textos expurgados. En realidad, lo que desapareció en 1978 no fue la censura, sino el aparato censor. Paradójicamente, muchos de los libros expurgados han sido publicados por editoriales antifranquistas que habían sufrido durante años las imposiciones de la Oficina de Orientación Bibliográfica. La razón de este contrasentido es que el contexto de la Transición no favoreció un debate sobre cómo limitar el impacto de las antiguas prácticas censorias, un tema menor comparado con los retos políticos y sociales que había que afrontar.

Parte del problema se debe también a que identificar y reparar los daños provocados por la censura requiere una inversión de tiempo considerable y conlleva unos costes elevados. Los expedientes son consultables en el Archivo General de la Administración (AGA, Alcalá de Henares), que proporciona un servicio excelente en cuanto a la conservación, consulta y reproducción de documentos. Sin embargo, quizá ha faltado poner más énfasis en un aspecto de los archivos que Cruz Mundet considera clave: “el desarrollo de políticas de difusión, educación y edición de dicho patrimonio”.¹⁸ La clasificación, ordenación y catalogación de los expedientes se ha llevado a cabo de forma muy profesional, pero las unidades documentales no han sido descritas y la información de los registros es mínima, solo sirve para localizar la obra objeto de análisis. Cabe destacar la variedad de materiales contenidos en los expedientes, que además de los informes de los censores pueden incluir manuscritos, galeradas, cartas, notas internas, recortes de prensa, libros con tachaduras... Para pedir estos documentos, el usuario debe consultar una base de datos in situ y rellenar un formulario electrónico. En general, los ma-

¹⁷ LARRAZ, F. *Letricidio español: Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Ediciones Trea, 2014.

¹⁸ CRUZ MUNDET, J.R. *Archivística: Gestión de documentos y administración de archivos*. Madrid: Alianza Editorial, 2018, p. 73.

teriales disponibles en el AGA permiten evaluar fácilmente cuál es el estado del texto finalmente publicado. Desplazarse al archivo y retraducir o restaurar una obra, sin embargo, precisa de una inversión que no todas las editoriales pueden asumir. El método de acceso a los expedientes no supone un problema para los investigadores, pero quizá no es lo suficientemente ágil para la gestión práctica de los profesionales o agentes culturales, quienes se podrían beneficiar de la masa documental disponible para elaborar productos con valor añadido. La documentación generada por los censores no es simplemente una prueba de la represión cultural durante el franquismo, sino que podría tener un uso inmediato y práctico: la restauración y sustitución de obras censuradas. El contenido del archivo debería servir no solo a investigadores académicos, sino que también debería ser una herramienta práctica de consulta para el sector cultural. Como argumenta Magán Wals respecto al uso de las bibliotecas, se deberían promover “políticas de acceso a la información más justas, que garanticen su transformación en conocimiento”.¹⁹

2. ESTRATEGIAS CONTRA LA CENSURA DURANTE EL PERIODO DEMOCRÁTICO

Durante la Transición, muchos escritores y editores desarrollaron estrategias destinadas a mitigar los efectos de la censura. Este tipo de actuaciones se produjeron de manera espontánea y al margen de las instituciones públicas. Acín indica que, a causa de los muchos asuntos por resolver, las elites políticas de la Transición “apenas se enteraron de la enorme carencia y precariedad de la cultura en el Estado español”.²⁰ Como resultado, “el cambio político no evitó las trabas heredadas, ni supo dotar a la industria del libro de una legislación acorde con los nuevos tiempos”.²¹ De hecho, Jaime Salinas ya apuntó en 1979 que tanto el gobierno como la oposición “han demostrado en reiteradas ocasiones su total desprecio por la cultura”.²² En un artículo de 1989, Abellán se mostraba sorprendido respecto a la “indiferencia informativa” que había provocado la censura. El investigador argumentaba que, mientras no se iniciara un programa coherente de recuperación de los textos que se habían manipulado, “no fa altra cosa que contribuir a perllongar els resultats de la censura tot i que aquesta ha deixat de funcionar desde fa més d’una dècada” ([“se contribuye a prolongar los resultados de la censura a pesar de que esta ha dejado de funcionar desde hace más de una década”]).²³ Tres décadas

¹⁹ MAGÁN WALs, J.A. “Introducción”. En: MAGÁN WALs, J.A. (coordinador), *Temas de bibliotecnología universitaria y general*. Madrid: Editorial Complutense, 2001, p. 3.

²⁰ ACÍN, R. *En cuarentena: mercado y literatura*. Zaragoza: Mira, 1996, p. 94.

²¹ ACÍN, p. 75.

²² *Informaciones de las Artes y las Letras*, 567, 7 junio 1979. Citado por MARTÍNEZ CACHERO, J.M., *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*. Madrid: Castalia, 1997, p. 389.

²³ ABELLÁN, “Apunts sobre la censura literària a Catalunya durant el franquisme”, p. 124.

más tarde la situación no ha cambiado sustancialmente: no se han implementado políticas como las que pedía Abellán, y a los intentos de recuperación llevados a cabo por las editoriales les ha faltado continuidad y visibilidad.

Si bien reparar los estragos causados por la censura no figuraba los programas electorales de los primeros años de la democracia, esto no quiere decir que el sector cultural no reaccionara. Iniciativas como la exposición sobre el control de prensa que Josep Maria Huertas organizó en 1981 indican que existía la voluntad de poner al descubierto los estragos provocados por la represión.²⁴ El periodista Jaume Melendres publicó en 1976 un artículo en *Tele-Exprés* titulado “Operació de rescat” (“Operación de rescate”) donde afirmaba que “Creix dia a dia el ritme de publicació de llibres que responen a una finalitat principal: recuperar un temps perdut: recuperar un temps per a molts definitivament perdut i per a altres congelat durant molts anys.” [“Crece hoy en día el ritmo de publicación de libros que responden a una finalidad principal: recuperar un tiempo para muchos definitivamente perdido y para otros congelado durante muchos años”].²⁵ Cabe mencionar también que después de la caída del régimen, bibliotecarios de todo el país se dedicaron a relegar al almacén aquellos libros que, careciendo de valor pedagógico o cultural, sólo contenían propaganda franquista. Esta fue una reacción espontánea llevada a cabo independientemente por individuos que compartían una misma visión sobre la cultura del futuro. A causa de las dificultades que conlleva identificar libros expurgados, esta operación no pudo ir más allá, pero esta iniciativa demuestra que se hubiesen podido adoptar estrategias para limitar los efectos de la censura póstuma, la que ha sobrevivido a los censores, lo que hubiese favorecido los intereses de los lectores y el sector editorial.

Tal como ha afirmado Jorge Herralde, en el ámbito editorial existía la conciencia de que “había muchas cosas por hacer, tanto por causa de la censura como por el conservadurismo, la poca ‘cintura’ de las editoriales tradicionales”.²⁶ En los inicios de la democracia, escritores y editores empezaron a aprovechar las nuevas libertades para sacar al mercado libros que habían aparecido con cortes o no se habían podido publicar en España. El director de Seix Barral, Antoni Comas, se dedicó a rescatar obras de Juan Marsé y Juan y Luis Goytisolo que debido a las circunstancias habían tenido que editarse en Hispanoamérica. Paralelamente, Jaime Salinas, director de Alianza Editorial, recuperó grandes obras literarias que habían sido prohibidas, como *El tambor de hojalata* de Günter Grass y *Sexus* de Miller, que se convirtieron en éxitos de ventas.²⁷ Otro tanto hicieron empresas como Edicions 62 (que en 1978 añadieron varios cuentos que habían sido prohibidos a *Lilí Barcelona i altres travestís* de Terenci Moix) y Laia

²⁴ HUERTAS, J.M. *Cada taula, un Vietnam*. Barcelona: La Magrana, 2000, p. 217.

²⁵ MELENDRES, J. ‘Operació de rescat’. *Tele/eXprés*, 11 February 1976, p. 15

²⁶ HERRALDE, J. *Biblioteca Anagrama, 40 años de labor editorial*. Barcelona: Anagrama, 2005, p. 23.

²⁷ VILA-SANJUÁN, p. 77.

(que en 1981 publicó *Alrededor de un día de abril* de Isaac Montero, recordada por ser la primera obra secuestrada por el Tribunal de Orden Público como resultado de la Ley de Prensa de 1966). Montero, en unas declaraciones menos irónicas de lo que en un principio podría parecer, afirmó en 1981 que la censura fue “el gran autor de la época de Franco, además del crítico más privilegiado y el editor más omnipotente”.²⁸ Los casos son numerosos y cuestionan —o matizan— la extendida idea según la cual la censura no impidió que los escritores pudiesen dar a conocer su obra. Acín, por ejemplo, afirma que

Los siempre tan mentados y repletos cajones, con manuscritos durmiendo el sueño de los justos debido a la represión y a la censura, estaban vacíos como las mentes creativas que construyeron castillos en el aire al socaire de unas circunstancias apenas propiciadas. Esperanzas falsas.²⁹

Julio Manegat, en un artículo reveladoramente titulado “Los desconocidos ‘genios’”, se preguntaba “¿dónde están todas esas obras que había escondidas, esperando que desapareciese la censura?; es que no había esas obras”.³⁰ Ni Manegat ni Acín no tienen en cuenta que una parte considerable de los manuscritos que no se podían publicar en España terminaban en los catálogos de editoriales mexicanas y argentinas. Camilo José Cela lo indicó en una entrevista: “Mire, yo siempre escribo olvidándome de la censura, y cuando me tachaban algo lo enviaba a publicar a Méjico o a la Argentina.”³¹ No faltan ejemplos parecidos: *Moralidades* de Jaime Gil de Biedma fue prohibido en 1965 y Carlos Barral, aprovechando que distribuía los libros editados por Joaquín Mortiz en México, pidió a su socio que lo publicase.³² De hecho, Barral viajó a México para discutir la posibilidad de crear una colección dedicada exclusivamente a títulos prohibidos.³³ Un escritor como Luis Goytisolo, ante los problemas constantes con las autoridades, a partir de 1963 y hasta 1975 decidió publicar exclusivamente en el extranjero (aunque sus novelas circularon de forma clandestina). Incluso en una fecha tan tardía como 1973, Juan Marsé se vio forzado a publicar *Si te dicen que caí* en México. Joaquín Mortiz se especializó en este tipo de operaciones, ya que también publicó *La hoja de parra* de Jesús López Pacheco (1963; Bruguera, 1977) y *El capirote* de Alfonso Grosso (1963; Espasa-Calpe, 1984). La situación era relativamente habitual, hasta el punto que en 1962 el

²⁸ TRENAS, P. “Entrevista”, *ABC*, 27 setiembre 1981 p. 39.

²⁹ ACÍN, p. 22; véase una opinión parecida en ORTÍNEZ, M., *Una vida entre burgueses*. Barcelona: Edicions 62, 1993, p. 77.

³⁰ Manegat, J. “Los desconocidos ‘genios’”, *Hora Leonesa*, 22 octubre 1977, p. 2.

³¹ BENEYTO, A. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Euros, 1975, p. 176.

³² DALMAU, M. *Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Circe, 2004, p. 182.

³³ DALMAU, p. 200.

crítico Ricardo Doménech advirtió en *Ínsula* que varios libros de autores jóvenes habían tenido que salir en el extranjero: *Año tras año* de Armando López Salinas (Ruedo Ibérico, 1962; reeditada en el año 2000 por Ambos Mundos), *Pongo la mano sobre España* de Jesús López Pacheco (Edizioni Rapporti Europei, 1961) y *La chanca* de Juan Goytisolo (Gallimard, 1962; Seix Barral, 1981).³⁴

El equipo editorial de *Els Marges*, en un intento de cuestionar este lugar común, indicó que sería erróneo pasar por alto que “la censura, a través dels seus diversos mecanismes i varietats, no actuà només com a tap per a la publicació, sinó també per a la producció.” [“la censura, a través de sus diversos mecanismos y variedades, no actuó solo como obstáculo para la publicación, sino también para la producción”] (1991: 3). Efectivamente, el concepto de producción es clave: ni Acín ni Manegat, por ejemplo, toman en cuenta la constante pérdida de tiempo y las costosas interferencias sufridas por el sector editorial, o el hecho de que los intelectuales estaban permanentemente bajo presión. Si quedaron pocos manuscritos en los cajones, por lo tanto, es porque o se imprimían en el exilio o, simplemente, porque los intelectuales dejaron de escribir aquello que sabían que no podría publicarse. Durante la Transición no aparecieron una gran cantidad de inéditos, pero esto fue porque existían canales alternativos que permitían burlar la legalidad vigente: las obras editadas en Latinoamérica o en Francia que no podían circular legalmente se vendían de tapadillo en docenas de librerías en toda España.³⁵ Existe, por lo tanto, un importante patrimonio bibliográfico que, al circular clandestinamente, no se encuentra registrado en el catálogo de la Biblioteca Nacional. Iniciativas como la exposición ‘Letras Clandestinas: 1939-1976’ (Imprenta Municipal de Madrid, 2016) han ayudado a visibilizar este patrimonio oculto, pero aún queda mucho camino por recorrer.

Durante los primeros años de la democracia ya se observan contradicciones importantes respecto a las prácticas editoriales: en 1983, por ejemplo, Destino recuperó la novela *Sin Camino* de José Luís Castillo-Puche que, prohibida en España, tuvo que publicarse en Argentina (Emecé Editores, 1956). Un año antes, sin embargo, Destino había reeditado, en la misma colección, el texto censurado de *La zanja* de Alfonso Grosso. El texto plenamente restaurado de *La zanja* finalmente apareció en 1982 (Cátedra) pero, a pesar de ello, en 1984 Ediciones Orbis volvió a poner en circulación el texto mutilado.³⁶ Estos ejemplos demuestran que la recupe-

³⁴ DOMÉNECH, R. “Sobre unas limitaciones expresivas”, *Ínsula*, 1982, noviembre 1962, p. 4.

³⁵ CORNELLÀ-DETRELL, J. “Importación, venta y consumo de libros ilegales durante el franquismo”. En LARRAZ, F., MENGUAL, J. y SOPENA, M. (eds.) *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate*. Gijón: Ediciones Trea, 2020, pp. 237-250.

³⁶ En el En el catálogo de las Bibliotecas Públicas del Estado se encuentran 380 ejemplares censurados y 654 no censurados, cosa que se debe a la inclusión de la novela en la colección de Cátedra ‘Letras Hispanas’. Los libros de esta prestigiosa colección son adquiridos automáticamente por una gran cantidad de bibliotecas, lo que ha facilitado la circulación de las versiones restauradas de textos.

ración de obras durante la Transición fue un fenómeno espontáneo y poco sistemático que, en cualquier caso, tuvo un corto recorrido. Pasado el impulso inicial para restaurar textos o dar a conocer obras inéditas, el ritmo bajó considerablemente. A medida que, a lo largo de los 80, el sector editorial entraba en una dinámica de mercado cada vez más orientada al beneficio económico, se dispó la necesidad de continuar recuperando textos y la censura pasó al olvido. Abellán hubiese preferido un programa más metódico de recuperación de textos, y el paso del tiempo ha confirmado sus observaciones. A pesar de esto, a lo largo de los últimos 30 años —y de manera espaciada— han ido apareciendo libros que habían caído en el olvido y cuyo principal atractivo es el hecho de que fueron prohibidos o censurados. Como demuestran los ejemplos que siguen, este fenómeno recibió particular empuje a principios del nuevo siglo, lo que sin duda se debe a la importancia creciente de los debates sobre la recuperación de la memoria histórica.

En ocasiones, ha sido el propio autor quien se ha preocupado por la integridad de su obra, mientras que otras veces el libro se ha rescatado por intereses del editor. Ejemplos del primer caso incluyen *En el remolino* de José Antonio Labordeta (Anagrama, 2007)³⁷ y *Celda común* de Dolores Medio (Nobel, 1996), cuyas notas de prensa hacían hincapié en los problemas que el texto había sufrido ante la censura para atraer la atención de los lectores.³⁸ Medio es un buen ejemplo de escritora cuya carrera y obra fueron claramente perjudicadas por los embates de los censores, que impusieron cortes en todos sus libros. En el caso de *Celda común*, escrita en 1963, Medio se negó a implementar las alteraciones exigidas y el original inédito no fue recuperado hasta más de tres décadas después. Por otro lado, la versión íntegra de su novela *Nosotros, los Rivero* (1953), que sufrió 40 tachaduras debido motivos ideológicos, no apareció póstumamente hasta 2018. Este es un caso encomiable de colaboración entre instituciones públicas y privadas: el Patronato de la Fundación Dolores Medio quería rescatar el texto original, pero su exiguo presupuesto no lo permitía. Para conmemorar el vigésimo aniversario de la muerte de la autora, la concejalía de cultura del Ayuntamiento de Oviedo se comprometió a participar en el proyecto mediante la adquisición de ejemplares. El resultado fue una edición modélica a cargo de la editorial Libros de la Letra Azul. Las enormes tijeras que ilustran el volumen ponen debido énfasis en los numerosos cortes que distorsionaron la intención

³⁷ La novela corta *En el remolino* había aparecido mutilada y llena de erratas en *Cada cual aprende su juego* (1973).

³⁸ EUROPA PRESS, “Labordeta recupera la novela *En el remolino* ambientada en la España rural de la guerra civil”, 15 febrero 2007. Disponible en: <https://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-labordeta-recupera-novela-remolino-ambientada-espana-rural-guerra-civil-20070215153845.html> [fecha de consulta 27 octubre 2021]; CUARTAS, J. “Rescatada una obra inédita de Dolores Medio sobre su paso por la cárcel”, *El País*, 4 diciembre 1996. Disponible en: https://elpais.com/diario/1996/12/05/cultura/849740402_850215.html [fecha de consulta 27 octubre 2021].

crítica del texto, y la portada indica claramente que se trata del “Texto íntegro”.³⁹ La autora, fallecida en 1996, sufrió la censura como una humillación, y por lo tanto ofrecer los textos completos era “un acto de reparación, de justicia desde una iniciativa ética” para devolver el propósito original a sus novelas.⁴⁰

Un caso parecido es el de Antonio Ferres, a quien le impidieron publicar *Al regreso del Boiras* (escrita en 1961, publicada en 2002 por Trama) y *Los vencidos* (escrita en 1960, publicada en 2005 por Gadir), cosa que afectó muy negativamente la recepción del autor en España. Tal como indica Bértolo, ‘Para los lectores en castellano, *Los Vencidos*, hasta esta edición, era “un libro secreto”’.⁴¹ Fuera de nuestras fronteras, en cambio, tuvo una gran repercusión, siendo traducida por editoriales de prestigio como Gallimard (1962) y Feltrinelli (1964). La recuperación reciente de la obra de Medio y Ferres es sin duda un acto necesario, pero ha llegado tarde y de manera descoordinada, lo que ha dificultado reivindicar su posición en el sistema literario. Esto se observa claramente en el catálogo BPE: respecto a *Nosotros, los Rivero*, se encuentran 60 ejemplares de la versión restaurada (42 de ellas en Asturias), y 678 de la censurada. En las bibliotecas universitarias la situación no mejora: 3 contra 107. En cuanto a *Al regreso del Boiras*, se localizan 225 ejemplares, 94 de ellos en Andalucía. *Los vencidos* corrió peor suerte: solo se encuentran 91 ejemplares, 6 de los cuales en Andalucía. Estos datos demuestran que la incidencia de las iniciativas editoriales ha sido muy irregular: en general, las recuperaciones se han llevado a cabo de manera local, en las comunidades donde nacieron los autores, lo que limita la recepción de su obra en el conjunto del país. Así, el texto completo de *Nosotros, los Rivero* es fácilmente accesible en Asturias, pero en cambio es una rareza en el resto del Estado. Peor suerte corrió la nueva edición de los *Los vencidos*, que pasó desapercibida hasta en Andalucía. Como en los otros casos tratados, el éxito (o fracaso) de la empresa parece depender del prestigio o del empeño particular de las editoriales, que no cuentan con plataformas específicas de difusión que les permitan difundir su labor de manera metódica y uniforme.

Otro ejemplo relevante es el de Ana Maria Matute, quien en 1993 decidió rescatar el texto original de la novela *Luciérnagas*, finalista del premio Nadal en 1949. Como resultado de la censura, que la tachó de antirreligiosa y políticamente equívoca, no pudo publicarla hasta 1955, pero en una nueva versión que

³⁹ LUMBRERAS, D. “Una nueva vida para *Nosotros, los Rivero*”. *El Comercio*, 17 junio 2017. Disponible en <https://www.elcomercio.es/culturas/libros/201706/19/nueva-vida-para-nosotros-20170619010240-v.html> [fecha de acceso 29 octubre 2021].

⁴⁰ TORRE, F. “Caso: ‘La forma en la que la censura trató a Dolores Medio fue humillante’”. *La Nueva España*, 5 diciembre 2017. Disponible en: <https://www.lne.es/sociedad/2017/12/05/caso-forma-censura-trato-dolores-19152028.html> [fecha de acceso 25 octubre 2021].

⁴¹ BÉRTOLO, C. ‘Crítica de libros: *Los vencidos*, de Antonio Ferres’, *Rebellion.org*, 22 mayo 2005. Disponible en: <https://rebellion.org/critica-de-libros-los-vencidos-de-antonio-ferres/> [fecha de consulta 29 octubre 2021].

llevaba un título distinto, *En esta tierra*. La autora siempre rechazó esta reelaboración, que se negó a incluir en sus obras completas. Ya en democracia, Matute no solo rescató el texto censurado, sino que lo sometió a una minuciosa revisión de estilo. En 2014 Cátedra volvió a ofrecer una cuidada edición de la novela que incluye una extensa introducción donde se discuten los avatares del texto.⁴² *Luciérnagas* contó con un despliegue publicitario que, para resaltar el interés de la obra, subrayaba en particular los problemas que había tenido con la censura.⁴³

El caso de *Miserias de la guerra* de Pío Baroja, centrada en la guerra civil, responde al tópico del manuscrito guardado en el cajón. Baroja pidió autorización en 1951, pero los cortes impuestos fueron tan numerosos que el manuscrito se convirtió en impublicable, y no fue hasta 2006 que vio la luz en una cuidada edición.⁴⁴ Un ejemplo que refleja particularmente los problemas creados por la censura y las múltiples dificultades que presenta la restauración de textos es *La Colmena* de Camilo José Cela. En 2015, coincidiendo con el centenario del nacimiento del autor, Alfaguara y la Real Academia de la Lengua publicaron una edición conmemorativa que incluía un apéndice con fragmentos censurados inéditos. Las vicisitudes del texto son bien conocidas: a pesar de que el mismo novelista era censor, el manuscrito fue prohibido en 1946 y se publicó en 1951 en Argentina, pero con algunas supresiones. La edición de 1955, ya completa, apareció con pie de imprenta de México aunque fue editada en Barcelona.⁴⁵ Los nuevos fragmentos de la edición conmemorativa se localizaron en un manuscrito perteneciente al legado del hispanista Noel Salomon, donado a la Biblioteca Nacional en 2013. Cela tuvo amplias oportunidades de incluir los fragmentos ahora recuperados en vida y nunca lo hizo; una de las hipótesis es que incluyó pasajes impublicables de forma deliberada para despistar a los censores. En muchos casos había cierta posibilidad de negociación entre el autor, el editor y los censores, e incluir fragmentos particularmente ofensivos podía servir para desviar la atención de otros aspectos del texto que interesaban más al novelista. La compleja historia de *La colmena*, que fue objeto de varias ediciones y revisiones, hace difícil saber si la no inclusión de los fragmentos recuperados fue el resultado de la censura, la autocensura o de las posteriores revisiones del autor, que los consideró innecesarios. También podría ser que Cela simplemente se hubiese

⁴² SOTELO VÁZQUEZ, M.L. 'Introducción'. En: MATUTE, A.M., *Luciérnagas*. Madrid: Cátedra 1993, pp. 11-97.

⁴³ EUROPA PRESS. "Cátedra publicará una edición anotada de *Luciérnagas*, obra de Matute censurada durante el franquismo". 26 junio 2014. Disponible en: <https://www.europapress.es/cultura/noticia-catedra-publicara-edicion-anotada-luciernagas-obra-matute-censurada-franquismo-20140626152116.html> [fecha de consulta 27 de octubre de 2021].

⁴⁴ BAROJA, P. *Miserias de la guerra*. Edición y posfacio de Miguel Sánchez-Ostiz. Madrid: Caro Reggio, 2006.

⁴⁵ MARTÍNEZ CACHERO, J.M., *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*. Madrid: Castalia, 1997, pp. 167-168.

olvidado de la existencia de otro manuscrito. La versión perteneciente a Noel Salomon, desconocida durante décadas, es difícil de insertar en la historia textual de la novela, y aunque obviamente posee mucho interés filológico, no está claro que deba considerarse la versión definitiva de la obra, sino más bien un estadio intermedio en su evolución. En todo caso, este tipo de problemas textuales, más frecuentes de lo que podría parecer, son consecuencia de una censura que obligó a reescribir y revisar muchos manuscritos, cosa que afecta a buena parte de los libros publicados durante el franquismo.

Otro ejemplo que muestra en toda su complejidad las dificultades de abordar la publicación de obras censuradas es la novela río *Antagonía* de Luis Goytisolo, sufrió más de 60 cortes debido sobre todo a su contenido sexual y, además, fue secuestrada por el Tribunal de Orden Público. A pesar de esto, en la reedición de 2012 el autor decidió no implementar ni una sola corrección porque, según su parecer, los fragmentos eliminados “no varían el sentido”.⁴⁶ De hecho, el autor incluso agradeció irónicamente la labor de los censores, quienes en su opinión mejoraron algunos aspectos del texto. Vistos los argumentos de Goytisolo, ¿tendría sentido —o sería legítimo— publicar la versión original de *Recuento* sin contar con la autorización del escritor? Si nos guiamos por la falacia autorial, evidentemente no, ya que la voluntad del novelista era clara y en su momento ya tuvo la oportunidad de revisar el texto. Sin embargo, para la ecdótica contemporánea, más reacia a aceptar la voluntad del escritor como criterio último, la opinión del autor es solo uno de los muchos factores que deben tenerse en cuenta a la hora de editar un texto. Deberíamos quizá concluir que la opción más razonable es considerar que no existe una única versión de *La colmena*, *Recuento* o *Luciérnagas*, ya que las distintas versiones censuradas y no censuradas de estas obras son fruto de momentos históricos distintos. Dicho esto, por razones éticas no debería ser lícito reeditar obras con cortes si estos fueron desautorizados por el autor, y tampoco debería ser aceptable privilegiar las versiones mutiladas de libros que ya cuentan con un texto íntegro.

La autocensura también tuvo importantes efectos disuasorios: Pedro Gimferrer, convencido de que *La calle de la guardia Prusiana* nunca sería aprobada por su contenido erótico, no rescató el manuscrito hasta 2001.⁴⁷ Una estrategia contra la censura bastante original es la de Estandislaou Torres, quien en vez de reeditar sus obras optó por describir detalladamente sus conflictos con el Ministerio de Información y Turismo en el libro *Los tisoires de la censura* (1995).⁴⁸

⁴⁶ OLIVA, J. “Goytisolo reúne por primera vez la monumental *Antagonía* en un solo volumen”, *La Información*, 7 marzo 2012. Disponible en: https://www.lainformacion.com/artes-cultura-y-espectaculos/goytisolo-reune-por-primera-vez-la-monumental-antagonia-en-un-solo-volumen_uWAANII35F9O3rhHdKK9m4/ [fecha de consulta: 25 octubre 2021].

⁴⁷ GIMFERRER, P., *La calle de la guardia prusiana*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2001.

⁴⁸ TORRES, E., *Los tisoires de la censura*. Lleida: Pagès, 1995.

Reeditar sus novelas quizá no era viable en aquel momento, pero el autor encontró una manera de vengarse de los censores: contar de manera amena, aportando experiencias personales y documentación inédita, los problemas que le habían causado.

Los diferentes grados de intervención que han requerido las obras de Baroja, Matute, Cela, Labordeta, Medio, Goytisolo, Ferres y Gimferrer muestran que restituir un texto no es una tarea tan fácil y directa como podría parecer. La realidad es que los manuscritos de originales y traducciones conservados en el Archivo General de la Administración son con frecuencia diferentes a los finalmente publicados. Además, el original es fruto de unas circunstancias específicas, y por lo tanto las opciones de estilo, estructura o argumento que el autor consideraba válidas en su momento pueden haber dejado de serlo al cabo de los años. Por esta razón, si el autor hizo la revisión en vida (como en el caso de *Luciérnagas*) el manuscrito original no siempre se ha recuperado como si el tiempo no hubiese transcurrido. Muchas veces no solo se han insertado las supresiones, sino que se ha efectuado una revisión a fondo del estilo e incluso la estructura. Los ejemplos examinados no son en absoluto anecdóticos ya que, parafraseando a Maria Bohigas, reeditar obras publicadas durante el franquismo inevitablemente plantea —o debería plantear— el problema de la integridad del texto.⁴⁹ Sorprende que una reflexión tan importante para la literatura de buena parte del siglo XX sea de 2011, hecho que demuestra una vez más hasta qué punto han sido desatendidos ciertos aspectos clave de la herencia cultural del franquismo. Efectivamente, la pregunta sobre cómo restaurar el texto afecta una gran parte de las obras publicadas durante la dictadura, tanto traducciones como originales. Los libros afectados son tantos que, paradójicamente, esto explica por qué el sector académico y editorial han preferido ignorar el problema.

En menor o mayor medida, los medios de comunicación se han hecho eco de la recuperación de obras de autores españoles. Las obras traducidas, en cambio, han llamado menos la atención aunque hay alguna excepción notable, como *Orwell en España* (Tusquets, 2003). Cuando se trata de traducciones, ni el autor, ni los herederos, ni los agentes literarios son generalmente conscientes de los avatares del texto, que pocas veces pueden leer en la lengua de llegada. Los traductores, por otro lado, con frecuencia no tienen poder suficiente para hacer oír su voz y defender tanto los intereses propios como los de los autores traducidos. Una obra tan fundamental como *Homenaje a Cataluña* de George Orwell, por ejemplo, continuó reeditándose mutilada hasta 2003. Como parte de la estrategia de promoción, la editorial Tusquets puso bastante énfasis en el hecho de que la versión expurgada de *Homenaje a Cataluña* había continuado reeditándose durante la democracia. Tal como afirma Miquel Berga, que “hayan tenido que pasar 65 años desde la primera edición inglesa de *Homage to Catalonia*

⁴⁹ BOHIGAS, M. “Ferran Planes recuperat sense censura”, *Avui Cultura*, 10 febrer, 2011, p. 6.

y 20 años de la muerte del general Franco provoca cierto rubor con relación al mundo editorial peninsular.”⁵⁰ Dada la importancia de la obra, hubiese sido conveniente que las bibliotecas públicas actualizaran sus fondos, pero en muchos casos todavía solo se encuentra la versión mutilada del texto, o bien la versión completa convive con la censurada sin que el lector tenga medios para saber cuál es la mejor opción. Naturalmente, el mismo problema se puede trasladar a las librerías. Dicho esto, como hemos visto la retraducción o restauración de un texto tampoco garantiza necesariamente que las versiones incompletas dejen de leerse o reeditarse. Restaurar o retraducir, por lo tanto, es una condición necesaria pero no suficiente: sin una política cultural clara al respecto, este tipo de esfuerzos pueden pasar inadvertidos.

Cabe añadir que, ocasionalmente, algunas editoriales han usado la censura como reclamo para promocionar textos que, en realidad, ya se encontraban disponibles en versión íntegra. La reedición de *O llevarás luto por mí* (Planeta, 2010) de Dominique Lapierre, por ejemplo, se presentó a la prensa como el texto completo, sugiriéndose que hasta aquel momento solo había circulado en versión mutilada.⁵¹ En realidad, esta novela ya había sido restaurada en los años 80, y por lo tanto la información proporcionada a los medios era intencionadamente parcial.⁵² Esta no es una estrategia criticable: la censura perjudicó al sector del libro durante décadas, y por lo tanto es justo que ahora se pueda utilizar como reclamo para promover aquellas obras que la sufrieron.

Si bien muchos autores y editores han intentado contrarrestar los desperfectos causados por la censura, el proyecto de ofrecer obras íntegras no siempre ha ido acompañado de decisiones acertadas en cuanto a la presentación y promoción del libro. En muchos casos apenas se aporta información respecto a los cambios del texto en relación con las versiones anteriores. Desde un punto de vista comercial e informativo, hubiese sido más efectivo incluir una introducción o un posfacio discutiendo las diferencias. Si las razones para restaurar una obra no se indican claramente, se corre el riesgo de que el libro pase desapercibido entre los centenares de volúmenes que llegan cada mes a las librerías. También hay, sin embargo, ediciones muy cuidadas que incluyen prólogos, epílogos e incluso reproducciones fotográficas de los informes de los censores. Una obra canónica como *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, por ejemplo, no apareció íntegra hasta 1995 (Seix Barral). En este

⁵⁰ BERGA, M. “Prólogo”. En: ORWELL, G., *Orwell en España*, Barcelona: Tusquets, 2003, p. 11.

⁵¹ EFE. “Reeditada ‘sin censura’ la obra de Lapierre sobre El Cordobés”. *El Día de Córdoba*, 15 diciembre 2010. Disponibe en: <http://www.eldiadicordoba.es/article/ocio/859915/reeditada/quot/sin/censuraquot/la/obra/lapierre/sobre/cordobes.html> [fecha consulta: 25 octubre 2021].

⁵² LAPIERRE, D., *O llevarás luto por mí*, trad. J. FERRER ALEU. Barcelona: Plaza & Janés, 1981.

caso, lo que motivó la edición definitiva del texto fue el disgusto del propio autor al descubrir que la novela que se había estado ofreciendo a los lectores contenía supresiones. Quizá con el propósito de subsanar el daño, la excelente edición de Cátedra de 2010 incluye un prólogo donde se analiza detalladamente la historia del texto e, incluso, ofrece una reproducción fotográfica del expediente de censura. Todo depende del público al que se pretenda llegar: las introducciones y apéndices pueden ser atractivos para cierto sector de la audiencia, pero pueden no interesar a un lector que busque una lectura de tipo más recreativa. Esto no quiere decir, obviamente, que este lector no tenga derecho a leer la versión íntegra de la obra.

3. IMPLICACIONES PARA LA GESTIÓN BIBLIOTECARIA Y ARCHIVÍSTICA

Los estudios sobre la censura y las estrategias editoriales para mitigar sus efectos han tenido un alcance limitado, ya que no han conseguido acabar con la difusión y publicación de obras censuradas. En gran parte esto se debe a la circulación restringida de los estudios académicos y a la falta de sistematización y coordinación de las actuaciones llevadas a cabo. Para aprovecharlas al máximo, por lo tanto, habría que concebir una visión de conjunto y diseñar políticas activas de manera coordinada entre las instituciones interesadas. En cuanto a las bibliotecas universitarias u orientadas al público general, tener presente el impacto de la censura afectaría diversas áreas de su gestión y administración: la formación del personal; la organización, selección y adquisición de materiales bibliográficos; la planificación del expurgo de materiales; la difusión informativa; la catalogación y descripción bibliográfica; la cooperación bibliotecaria y los diseños de los sistemas de acceso a la información.

En un principio se debería evaluar la posibilidad de crear una biblioteca especializada en la censura, no solo para compilar y conservar las obras afectadas y la bibliografía académica dedicada al tema, sino también para identificar y adquirir las obras que se distribuyeron de forma clandestina durante el régimen franquista. Si por razones presupuestarias esto no fuese viable, una base de datos centrada en las obras censuradas y sus versiones íntegras supondría un buen complemento a las bases de datos de la Biblioteca Nacional y de las bibliotecas públicas y universitarias. Este recurso electrónico serviría no solo para procesar, almacenar y buscar información, sino que también ayudaría a diseminarla. El portal de acceso a esta base de datos debería ofrecer servicios dirigidos a los usuarios finales y contener un espacio interno para los procesos de trabajo y gestión de la red. El catálogo no debería ser la única herramienta, sino la puerta de entrada a recursos y servicios adicionales, como una biblioteca virtual de referencia y libre acceso en torno al funcionamiento e historia de la censura. El portal podría difundir contenidos de producción externa de interés para los

usuarios, como materiales didácticos, artículos, reseñas, información sobre las editoriales, resúmenes de contenido y documentos de trabajo. Asimismo, permitiría realizar consultas, peticiones y sugerencias, convirtiéndose en un espacio interactivo de uso y difusión de la información.

Actualmente los expedientes de censura se pueden localizar mediante una base de datos solo consultable en el Archivo General de la Administración. Hacerla pública no solucionaría el problema, ya que solo incluye datos básicos para localizar el expediente (autor, título, editorial, año de publicación y número de registro), y por lo tanto no se indica si el libro sufrió cortes o no. Investigar si determinada obra fue expurgada supone un trabajo ingente que incluye consultar los expedientes y comparar la versión publicada con versiones posteriores para determinar si los cortes fueron implementados y si el texto ha sido revisado posteriormente. Dada la existencia de más de 400.000 registros, sistematizar este procedimiento no parece factible. Como un alto porcentaje de obras no se han vuelto a publicar, una opción mucho más viable sería centrarse en las reediciones de textos durante el periodo democrático. En otras palabras, el foco de atención serían las reediciones de libros publicados entre 1938-1978, lo que reduciría considerablemente el volumen de trabajo. Una vez analizado el expediente y comprobado si las reediciones son completas o no, se introduciría la información en una base de datos que contendría un inventario de obras restauradas. Esto permitiría que futuros usuarios (editores, lectores, investigadores, bibliotecarios...) pudiesen detectar rápidamente cuáles son las versiones íntegras del texto, evitando por lo tanto la consulta o reedición de textos expurgados. Este recurso sería también beneficioso para los titulares de los derechos de autor, que con frecuencia ignoran el estado de los textos que se están publicando, y los traductores, ya que subrayaría la importancia de su labor y les permitiría identificar lagunas en el sistema literario. Las ventajas irían más allá de promover la edición y lectura de textos íntegros: el mismo proceso de análisis del estado del patrimonio bibliográfico contribuiría a la formación, desarrollo y educación del público lector, fomentando los valores democráticos y la libertad de expresión.

Mantener y desarrollar el portal y la base de datos serviría para optimizar la calidad de los servicios bibliotecarios, mantener las colecciones, proporcionar materiales bibliográficos actualizados y coordinar la información entre editoriales y bibliotecas. De manera paralela, sería necesario actualizar las bases de datos ya existentes para incluir en el área de notas de los registros información respecto al estado del texto. Añadir esta información en los encabezamientos secundarios serviría para orientar al usuario respecto al contenido y características de cada libro – ya que, como hemos visto, con frecuencia existen versiones distintas del mismo texto. Desde un punto de vista técnico, las nuevas posibilidades para el control, proceso y difusión de la información y la exis-

tencia de catálogos compartidos o interconectados facilitaría sobremanera un proceso que hace solo dos décadas hubiese sido mucho más laborioso. Además de la actualización compartida de registros, también se podría establecer un proceso cooperativo de adquisiciones para aprovechar mejor los recursos y oportunidades. Si bien no todas las bibliotecas podrían revisar sus contenidos con celeridad o adquirir los textos revisados, la información de los registros permitiría utilizar el sistema de préstamo interbibliotecario. Se trataría, en resumen, de incluir la censura como elemento de información en los catálogos par que estuviese disponible para los usuarios interesados. Debido al creciente desarrollo de políticas de colaboración en materia de catalogación, clasificación bibliográfica e intercambio de información, implementar esta medida no requeriría de grandes recursos.

Tal como destaca Magán Wals, la selección de materiales en la biblioteca es clave “en cuanto a que es el único instrumento efectivo con el que cuentan las unidades de información para adecuar los recursos disponibles a la ingente oferta informativa”.⁵³ Las bibliotecas requieren una renovación y actualización permanente de los fondos, y la censura debería formar parte de los criterios en la adquisición de obras, entre otras razones porque, como hemos visto, muchos textos restaurados tienden a incluir materiales complementarios como introducciones y prólogos, lo que garantiza su relevancia y longevidad. En la actualidad el obstáculo principal es la inexistencia de fuentes de información para la selección de materiales no censurados. Un sistema ágil de consulta permitiría poder tener en cuenta este aspecto en el proceso de puesta al día del catálogo, permitiendo identificar las versiones existentes de los textos durante la comprobación de los datos bibliográficos.

Para garantizar la pertinencia de la colección sería necesario analizar rigurosamente el fondo de la biblioteca, planificar su expurgo y reemplazar los documentos censurados por sus versiones íntegras. Muchos de los libros mutilados durante el franquismo ya han ido siendo eliminados de las colecciones con el transcurrir de los años, pero como hemos visto la vida de los libros es muy larga. Por un lado, los materiales antiguos todavía ejercen una función; por otro, la publicación de obras con recortes no ha cesado, y por lo tanto si no se toman medidas se corre el riesgo que las bibliotecas continúen adquiriendo materiales censurados. Uno de los procedimientos técnicos clave de toda biblioteca es el expurgo de fondos, que complementa las tareas de adquisición y catalogación de materiales. La expansión y desarrollo del sistema bibliotecario a partir de los años 80 explica por qué, a mediados de la siguiente década, empezaron a plantearse protocolos para facilitar las revisiones periódicas de las coleccio-

⁵³ MAGÁN WALS, J.A., “Los procesos técnicos”. En: MAGÁN WALS, J.A. (coordinador). *Tratado básico de biblioteconomía*, quinta edición. Madrid: Editorial Complutense, 2004, p. 170.

nes.⁵⁴ El aumento constante de la producción libresca y el cambio progresivo de la función de las bibliotecas, menos dedicadas a la conservación del patrimonio documental que a su difusión, han convertido en necesaria la existencia de criterios definidos de expurgo con el fin de gestionar los fondos de manera más racional. Una cantidad considerable de bibliotecas, sobre todo universitarias, han elaborado guías y regulaciones que detallan los pasos a seguir para que el fondo permanezca actualizado, pero ninguna de ellas incluye a la censura entre los criterios a tener en cuenta.

En general, las políticas de expurgo se han centrado en los ejemplares deteriorados, duplicados, desfasados en cuanto al contenido o infrautilizados. Carreras y Permanyer apuntan que, cuanto se trata de adquirir documentos, el bibliotecario dispone de muchas herramientas (catálogos, bibliografías, suplementos culturales, reseñas...), mientras que en el caso del expurgo las pautas son en general más subjetivas y dependen de la experiencia individual.⁵⁵ Ninguna de las guías consultadas menciona la censura como una de las razones objetivas para expurgar un texto, lo que quedaría encuadrado dentro de la necesidad de ofrecer materiales actualizados.⁵⁶ Este, sin embargo, solo podrá convertirse en un criterio objetivo si mejoran las fuentes para la selección de materiales. Por ejemplo, deberían existir herramientas centralizadas para que las editoriales pudiesen informar de la publicación de versiones restauradas de textos, lo que beneficiaría a las empresas editoras y permitiría a las bibliotecas renovar su fondo. Naturalmente, no se trataría de promover una eliminación sistemática de los materiales censurados no reemplazables, y en cualquier caso se garantizaría su preservación en los fondos pertenecientes al Patrimonio Bibliográfico siguiendo las regulaciones del artículo 50 de la Ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español.

⁵⁴ HEREDIA HERRERA, A. "Archivos y archiveros entre la Guerra Civil y la España de las Autonomías". En: GENERELO, J.J. y MOERNO LÓPEZ, Á. (eds.), *Historia de los archivos y de la archivística en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998, p. 181. Véase, por ejemplo, PRIETO ÁLVAREZ-VALDÉS, C. "El expurgo en una red de bibliotecas públicas: El caso de Asturias". *Boletín de AABADOM*, 6(3), (1995), pp. 4-8; CARRIÓN GUTIEZ, M. "Introducción al expurgo: métodos de expurgo, tendencias actuales, legislación sobre expurgo en España". *Boletín de AABADOM*, julio - setiembre 1995, *Boletín de AABADOM*, 6 (3), (1995), pp. 9-17; VARELA ORIOL, C., "El expurgo en los fondos bibliográficos de las bibliotecas". En *De libros y bibliotecas: Homenaje a Rocío Caracul*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995, pp.: 411-420.

⁵⁵ CARRERAS, C.; PERMANYER, E. "L'esporgada del fons a les biblioteques públiques: aproximació a la creació d'un centre de documents obsolets", *Item: Revista de Biblioteconomia i Documentació*, 8 (1991), p. 67.

⁵⁶ Véase, por ejemplo, el documento "Pautas sobre los servicios de las bibliotecas públicas" (p. 19), elaborado en 2002 por un numeroso grupo de trabajo que incluye representantes del Ministerio de Educación, de las Comunidades Autónomas y de La Federación Española de Municipios y Provincias. Disponible en: http://travesia.mcu.es/portallnb/jspui/bitstream/10421/369/1/pautas_servicios.pdf [fecha de consulta 25 octubre 2021].

La censura franquista no ha suscitado ningún debate entre los profesionales dedicados a la biblioteconomía, la archivística o las ciencias de la comunicación. El conocimiento histórico y los fundamentos teóricos sobre la censura, por lo tanto, deberían tener un espacio en los estudios dedicados a las ciencias de la información y en la formación de documentalistas, bibliotecarios y archivistas. Los profesionales de los sectores aludidos, ante los enormes retos que tenían que afrontar en los inicios de la nueva democracia (falta de infraestructura, necesidad de nuevos modelos de gestión, modernización de las prácticas...), tuvieron que centrarse en las exigencias del presente. Tal como expone Delgado, la necesidad de desarrollar la profesión y la a todas luces desfasada infraestructura bibliotecaria y archivística y no permitía mucho más.⁵⁷ El uso e impacto del patrimonio bibliográfico, sin embargo, va mucho más allá del contexto inmediato de producción. En el año 2000, el 43.6% de los libros disponibles en las bibliotecas públicas tenía diez años o más de antigüedad.⁵⁸ Este porcentaje está formado en gran parte por obras de autores considerados clásicos que tienden a evitar el expurgo. Centrándonos en los ejemplos examinados, un bibliotecario difícilmente decidirá descartar obras de Ana María Matute o William Faulkner, ni aún que se trate de ediciones de mediados del siglo pasado. Además, incluso ediciones mucho más recientes de escritores como Cabrera Infante, George Orwell o Ira Levin siguen manteniendo los recortes. En muchos casos existen ediciones restauradas de textos censurados durante el franquismo, pero el desconocimiento del problema y la falta de recursos para detectarlo provocan que estas versiones completas no siempre reciban la atención que merecen y, por ende, no acaben con la propagación del texto mutilado, que en muchos casos ha vuelto a ponerse en circulación décadas después de su publicación original.

Orea remarca que entre los objetivos de la biblioteca se encuentra fomentar el conocimiento del patrimonio cultural, promover el diálogo y la cultura democrática y garantizar el acceso y uso de la información.⁵⁹ El portal dedicado a la censura sin duda reforzaría el papel educativo y difusor de los centros, ayudando en el diseño y presentación de actividades como exposiciones bibliográficas en salas de lectura, conferencias o debates en torno a la libertad de expresión o la elaboración de productos informativos para suscitar interés entre los usuarios. Este servicio educativo permitiría acercar los usuarios a los fondos de manera dinámica para mejorar el conocimiento del patrimonio histórico y cultural y potenciar la capacidad de análisis y pensamiento crítico. En resumen, la extensión

⁵⁷ DELGADO LÓPEZ-CÓZAR, E. *La investigación en biblioteconomía y documentación*. Gijón: TREA, 2002, p. 168.

⁵⁸ HERNÁNDEZ, H. *Las colecciones de las bibliotecas públicas en España: informe de situación*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p. 70.

⁵⁹ ORERA, L. "La biblioteca pública". En: ORERA ORERA, L. (editora), *Manual de biblioteconomía*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 388.

cultural de los servicios bibliotecarios facilitaría aproximar a los ciudadanos a la historia y consecuencias de la censura. García destacaba en 1996 que toda biblioteca “tiene que diversificar y ampliar sus funciones tradicionales de conservación y difusión, abriéndose a la sociedad mediante el fomento de actividades culturales, pero también sirviendo como lugar de encuentro de la comunidad”.⁶⁰ Desde entonces se ha avanzado mucho en este aspecto, y las actividades culturales en las instalaciones bibliotecarias son ya una parte indispensable de la oferta cultural de la comunidad. La programación ha sido de índole muy diversa, y no han faltado algunos casos en que el tema tratado ha sido la censura. Por ejemplo, las exposiciones *Els llibres Prohibits* (2015) en la Biblioteca de l’Ateneu Barcelonès, *De la Imprenta a la Hoguera* (2016) en la Biblioteca Pública Fermín Caballero de Cuenca o *En Busca del Libro Prohibido* (2018) en la Biblioteca de la Facultad de Empresa y Gestión Pública de Huesca (Universidad de Zaragoza).⁶¹ Este tipo de actividades no han implicado, sin embargo, que las bibliotecas examinen críticamente sus propios fondos, lo que hubiese resultado en una actuación más coherente y de largo alcance.

De hecho, la inacción respecto a la presencia de libros censurados en las bibliotecas contraviene los principios de la Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas (IFLA), que en numerosas ocasiones ha subrayado su oposición a cualquier forma de censura y su compromiso con la libertad intelectual (como en el IFLA Statement on Libraries and Intellectual Freedom de 1999 y la Glasgow Declaration on Libraries, Information Services and Intellectual Freedom de 2002). De manera parecida, la UNESCO han subrayado en el Public Library Manifesto de 1994 el papel de la biblioteca pública como elemento clave para el desarrollo de las ideas democráticas. Estos organismos internacionales remarcan el compromiso ético y la responsabilidad social de la biblioteca respecto a la difusión del conocimiento, y su apoyo al aprendizaje y la diversidad social mediante criterios profesionales, neutros y objetivos que faciliten el acceso a la información y eviten cualquier tipo de censura o discriminación. Ahondando en estas ideas, Civallero subraya el poder y la responsabilidad del bibliotecario, quien puede proporcionar recursos

⁶⁰ GARCÍA RODRÍGUEZ, A. “Actividades culturales en la biblioteca”. En: ORERA ORERA, L. (editora), *Manual de biblioteconomía*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 289.

⁶¹ “Els llibres prohibits”. Disponible en: <https://www.ateneubcn.org/noticies/els-llibres-prohibits> [fecha de consulta 25 octubre 2021]; “La exposición ‘De la Imprenta a la Hoguera’ llega a la Biblioteca Municipal Luis Rius”, *La Tribuna de Cuenca*, 5 abril 2016. Disponible en: <https://www.latribunadecuenca.es/noticia/zcc127ca8-c7ea-34c6-c207459367a04ee8/201604/la-exposicion-de-la-imprenta-a-la-hoguera-llega-a-la-biblioteca-municipal-luis-rius> [fecha de consulta 25 octubre 2021]; “En busca del libro prohibido: Exposición de libros censurados y prohibidos ayer, hoy... ¿mañana?” Disponible en: <https://biblioteca.unizar.es/noticias/en-busca-del-libro-prohibido-exposicion-de-libros-censurados-y-prohibidos-ayer-hoy-manana> [fecha de consulta 25 octubre 2021].

para garantizar libertades y derechos como la educación, la información y la libertad de pensamiento además de promover la diversidad y la solidaridad.⁶² Samek, quien examina las estrategias y acción social de los bibliotecarios para defender derechos y libertades,⁶³ concibe la biblioteca como un foco de resistencia y preservación de ideales como la democracia, la tolerancia, los derechos humanos y la memoria colectiva.⁶⁴ En el caso que nos ocupa, no hay duda de que el desarrollo de procesos y herramientas para determinar el nivel de obsolescencia de las obras publicadas durante el franquismo hubiese sido (y sería) beneficioso para fortalecer estos ideales y hubiese contribuido a la recuperación de la memoria histórica.

La Ley 52/2007 de 26 de diciembre, conocida como Ley de Memoria Histórica, decreta la creación del Centro Documental de la Memoria Histórica y establece que se retiren del espacio público escudos, insignias, placas y objetos que glorifiquen la sublevación militar, la guerra civil o la dictadura. Los libros censurados no se mencionan, pero juegan un papel tan importante en la vida cultural como los símbolos o los monumentos, y son igualmente restos de un pasado dictatorial que durante años ha permanecido invisible e indiscutido. Por lo tanto, deberían desarrollarse estrategias para concienciar a la población respecto al largo alcance de los efectos de las políticas represivas franquistas. El estatus de la censura “póstuma” es ambiguo, ya que no es el resultado directo de una voluntad censoria, sino consecuencia de procesos anteriores al establecimiento de la democracia. A pesar de esto, las instituciones públicas tienen la responsabilidad y el deber de fomentar la cultura democrática, respetar la integridad de las obras literarias y rechazar cualquier manipulación que atente contra la libertad intelectual. De hecho, esto es un requerimiento legal, ya que el artículo 6bis del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1979) establece claramente que “el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación”.⁶⁵

⁶² CIVALLERO, E., “Prólogo”. En: SAMEK, T. *Biblioteconomía y derechos humanos: una guía para el siglo XXI*. Gijón: Ediciones TREA, 2008, p. 14.

⁶³ SAMEK, T. *Biblioteconomía y derechos humanos: una guía para el siglo XXI*. Gijón: Ediciones TREA, 2008, p. 28.

⁶⁴ SAMEK, p. 3.9

⁶⁵ Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas. Disponible en: <https://wipolex.wipo.int/es/treaties/textdetails/12214> [fecha de consulta 25 octubre 2021].

4. CONCLUSIONES

La recepción en democracia de los libros censurados durante el franquismo se puede dividir en tres categorías: en primer lugar, una gran parte no se han vuelto a publicar. Este es el caso menos problemático, pero el hecho de que sólo exista la versión incompleta de miles de libros plantea preguntas incómodas acerca de la función que aún ejercen los volúmenes editados durante la dictadura. En segundo lugar, muchos libros se han vuelto a editar con los cortes impuestos por el censor. Finalmente, otros se han reeditado restituyendo las supresiones o se han traducido de nuevo. Esta tercera estrategia ha sido particularmente efectiva en relación con los autores peninsulares: a finales de los 70 y principios de los 80 se publicaron un buen número de libros restaurados o prohibidos hasta entonces, y también salieron a la venta obras que solo se habían podido comercializar en Latinoamérica. La restitución de los cortes, sin embargo, no ha sido siempre automática, ya que en algunos casos las versiones incompletas han continuado reeditándose hasta bastante después de la caída del régimen. La estrategia de restitución ha sido más habitual en la obra de autores españoles que en las traducciones, sin duda porque en el primer caso el escritor puede velar por sus intereses, mientras que el autor traducido pocas veces puede controlar el destino de su obra en otra lengua.

La gestión del legado de la censura ha sido difícil porque intervienen múltiples factores, como los intereses comerciales de las casas editoras, las diferentes prioridades de escritores y editores y las distintas censuras que podrían haber afectado el texto. A veces ha sido el mismo autor quien han velado por la integridad de su obra; otras veces el libro ha sido recuperado por iniciativa de los editores. Los ejemplos examinados muestran que algunas empresas han visto el potencial de la censura como instrumento publicitario, aunque los esfuerzos en este sentido han sido poco sistemáticos y por consiguiente no podemos hablar de tendencia, sino de intentos aislados de sacar rendimiento a los estragos causados por el aparato represor del régimen. La loable labor de restitución o retraducción de obras mutiladas, sin embargo, no ha contado con instrumentos de difusión suficientes. Los intentos de ofrecer versiones mejoradas de textos no siempre han ido acompañados de decisiones acertadas en cuanto a la presentación y promoción del volumen. Esto, ligado al hecho de que no ha habido ninguna iniciativa pública o privada para visibilizar de manera coordinada estas actuaciones, ha conllevado que con frecuencia hayan pasado desapercibidas. El resultado es que se pueden encontrar en librerías y bibliotecas tanto versiones restauradas como censuradas de un mismo texto, sin que ni lectores, ni libreros, ni bibliotecarios tengan herramientas para identificar cual es la mejor elección.

En muchos casos nos encontramos con una enmarañada madeja de ediciones y versiones que hace difícil saber cuál es el estado del texto al que tenemos acceso. Hubiera sido útil para editores, libreros y bibliotecarios, por lo tanto,

desarrollar un registro de obras retraducidas o restauradas y, dada la reciente aparición de libros electrónicos censurados, este recurso aún podría ser muy eficaz. Otro fenómeno reciente aconseja poner en marcha este proyecto: a medida que los derechos de autor de los libros publicados durante la dictadura vayan venciendo, su reciclaje va a ser cada vez más habitual. Incluso es posible que, gracias a los nuevos soportes electrónicos, la censura viva una segunda juventud, ya que estos dispositivos están estimulando la publicación de obras descatalogadas. Lejos de solucionar el problema, los nuevos medios electrónicos y la posibilidad de publicar textos en el dominio público van a agudizarlo, reproduciendo la censura y convirtiéndola en un problema crónico a menos que se tomen medidas. Los casos analizados muestran hasta qué punto la censura, lejos de ser un episodio meramente histórico que no tiene ninguna incidencia en el presente, es una sombra que aún planea sobre el sector del libro. Las nuevas tecnologías, en vez de ayudar a pasar página, podrían acabar favoreciendo la reentrada en el mercado de textos mutilados. De hecho, algo parecido sucedió en los años 80 y 90, cuando la tecnología de la fotocomposición permitía reimprimir con facilidad y bajo coste textos antiguos. Esta tecnología posibilitaba reproducir fotográficamente páginas ya existentes, y por lo tanto no hacía falta volver a mecanografiar y compaginar el texto. Esta era una opción rentable económicamente, pero como contrapartida no se podía modificar el texto original, a lo sumo corregir algún error tipográfico, y el resultado fue una nueva oleada de textos con los cortes implementados años atrás.

Para que la censura deje de ser un fenómeno poco conocido y los expertos en patrimonio bibliográfico sean conscientes de su impacto continuado, sería necesario visibilizar el problema e implementar medidas, como el desarrollo de una base de datos y un portal informativo dedicado a sus efectos. El primer paso en esta dirección conllevaría un estudio respecto a las necesidades técnicas y materiales necesarias para la creación de estos recursos, la elaboración de políticas que aseguren la coordinación y el aprovechamiento de los servicios desarrollados y protocolos que faciliten el análisis del contenido de las colecciones y promuevan la difusión de actividades para fomentar el conocimiento. Esto requeriría un plan estratégico que determinase los objetivos que se persiguen alcanzar a largo plazo y el diseño una serie de planes sectoriales sobre las distintas fases del proyecto.

Alberch argumenta que “en los últimos años se ha producido un impulso extraordinario en la vinculación de la información contenida en los archivos con la defensa de los derechos humanos” y subraya “la centralidad de los archivos en las políticas de recuperación de la memoria”.⁶⁶ Si se tomasen las medidas necesarias respecto a la censura, los bibliotecarios y archivistas podrían contribuir aún más decididamente a enmendar las “concesiones, emisiones, ausencias y negaciones de la

⁶⁶ ALBERCH, R. *Archivos y derechos humanos*. Gijón: Ediciones Trea, 2008, p. 9.

memoria histórica”.⁶⁷ La función pedagógica del proyecto contribuiría a sensibilizar y educar a los ciudadanos, a mantener viva la historia, fomentar el estudio y conocimiento del pasado, luchar contra el olvido y conmemorar la memoria democrática.

Seguramente los censores nunca llegaron a imaginar hasta qué punto sería eficaz y duradera su labor. Justo acabada la dictadura, se debería haber llevado a cabo un análisis de las diversas maneras en que la censura había afectado el patrimonio bibliográfico, hecho que hubiese ayudado a desarrollar protocolos y plantear acciones coordinadas respecto a cómo hacer frente a las reediciones de textos publicados durante el régimen. Esto no fue así, y los estudios dedicados a la censura no han tenido suficientemente en cuenta los intereses económicos de la industria editorial, la influencia a largo plazo de las políticas represivas del franquismo y las dificultades que conlleva restaurar un texto. Tal como argumentó Abellán, el impacto de la censura fue tan enorme que no debería sorprender que durante la democracia los textos censurados “emprend[ieran] vida propia y se incardin[asen] en el mundo cultural como si nada hubiera ocurrido y vi[niesen] así a cumplir ejemplarmente la misión encomendada”.⁶⁸ Lo que debería sorprender, en cambio, es la manera errática con que se ha tratado la herencia de la censura, lo que es una muestra más de las dificultades para gestionar el legado cultural del franquismo y una prueba tangible de la falta de reflexión sobre el patrimonio bibliográfico del país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLÁN, M.L. “Apunts sobre la censura literària a Catalunya durant el franquisme”, *Revista de Catalunya*, 27, 1989, pp.123-132.
- ABELLÁN, M.L. *Censura y creación literaria en España (1936-1976)*. Barcelona: Península, 1980.
- ABELLÁN, M.L. “Censura como historia”, *Bulletin d’histoire contemporaine de l’Espagne*, 11-12, 2003, pp. 26-33.
- ACÍN, R. *En cuarentena: mercado y literatura*. Zaragoza: Mira, 1996.
- ALBERCH, R. *Archivos y derechos humanos*. Gijón: Ediciones Trea, 2008.
- BALDWIN, J. *Vé y dilo en la montaña*, trad. Andrés Bosch. Barcelona: Lumen, 1972.
- BALDWIN, J.; WRIGHT, R., *Hijo nativo/Vé y dilo en la montaña*, trad. Pedro Lecuona/Andrés Bosch. Barcelona: Círculo de Lectores, 2001.
- BAROJA, P. *Misericordias de la guerra*. Edición y posfacio de Miguel Sánchez-Ostiz. Madrid: Caro Reggio, 2006.
- BENEYTO, A. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Euros, 1975.

⁶⁷ SAMEK, p. 241.

⁶⁸ ABEILLÁN, M.L. “Censura como historia”. *Bulletin d’histoire contemporaine de l’Espagne*, 2003, 11-12, p. 2.

- BERGA, M. "Prólogo". En ORWELL, G., *Orwell en España*, 2003, p. 11.
- BÉRTOLO, C. "Crítica de libros: *Los vencidos*, de Antonio Ferres". *Rebellion.org*, 22 mayo 2005. Disponible en: <https://rebellion.org/critica-de-libros-los-vencidos-de-antonio-ferres/> [fecha de consulta 29 octubre 2021]
- BOHIGAS, M. "Ferran Planes recuperat sense censura", *Avui Cultura*, 10 febrero 2011, p. 6.
- CABRERA INFANTE, G. *Tres tristes tigres*, ed. Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2010.
- CARRERAS, C.; PERMANYER, E. "L'esporgada del fons a les biblioteques públiques: aproximació a la creació d'un centre de documents obsolets". *Item: Revista de Biblioteconomia i Documentació*, 8, 1991, pp. 66-79.
- CARRIÓN GUTIEZ, M. "Introducción al expurgo: métodos de expurgo, tendencias actuales, legislación sobre expurgo en España". *Boletín de AABADOM*, 6(3), (1995), pp. 9-17.
- CASTILLO-PUCHE, José Luis. *Sin camino*. Destino: Barcelona, 1983.
- CELA, C.J., *La colmena*. Barcelona: Noguer, 1951.
- CELA, C.J., *La colmena*. Madrid: Alfaguara, 2015.
- CISQUELLA, G.; ERVITI, J.L.; SOROLLA, J.A. *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- CIVALLERO, E., "Prólogo". En: SAMEK, T. *Biblioteconomía y derechos humanos: una guía para el siglo XXI*. Gijón: Ediciones TREA, 2008, p. 14.
- CORNELLÀ-DETRELL, J. "The Afterlife of Francoist Cultural Policies: Censorship and Translation in the Catalan and Spanish Literary Market", *Hispanic Research Journal*, 14:2, 2013, pp. 129-143.
- CORNELLÀ-DETRELL, J. "La obra de James Baldwin ante la censura franquista: el contrabando de libros, la conexión latinoamericana y la evolución del sector editorial peninsular", *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, 1, 2015, pp. 32-60.
- CORNELLÀ-DETRELL, J. "Importación, venta y consumo de libros ilegales durante el franquismo". En LARRAZ, F., MENGUAL, J. y SOPENA, M. (eds.) *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate*. Gijón: Ediciones TREA, 2020, pp. 237-250.
- CRUZ MUNDET, J.R. *Archivística: Gestión de documentos y administración de archivos*. Madrid: Alianza Editorial, 2018.
- CUARTAS, J. "Rescatada una obra inédita de Dolores Medio sobre su paso por la cárcel", *El País*, 4 diciembre 1996. Disponible en: https://elpais.com/diario/1996/12/05/cultura/849740402_850215.html [fecha de consulta 27 octubre 2021].
- DALMAU, M., *Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Circe, 2004.
- DELGADO LÓPEZ-CÓZAR, E., *La investigación en biblioteconomía y documentación*. Gijón: TREA, 2002.
- DOMÉNECH, R. "Sobre unas limitaciones expresivas", *Ínsula*, noviembre 1962, p. 4.
- EFE, "Reeditada 'sin censura' la obra de Lapierre sobre El Cordobés". *El Día de Córdoba*, 15 diciembre 2010. Disponible en <http://www.eldiadecordoba.es/article/ocio/859915/reeditada/quotsin/censuraquot/la/obra/lapierre/sobre/cordobes.html> [fecha de consulta 3 noviembre 2021].

- EUROPA PRESS, “Labordeta recupera la novela *En el remolino* ambientada en la España rural de la guerra civil”, 15 febrero 2007. Disponible en: <https://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-labordeta-recupera-novela-remolino-ambientada-espana-rural-guerra-civil-20070215153845.html> [fecha de consulta 27 octubre 2021]
- EUROPA PRESS. “Cátedra publicará una edición anotada de *Luciérnagas*, obra de Matute censurada durante el franquismo”, 26 junio 2014. Disponible en: <https://www.europapress.es/cultura/noticia-catedra-publicara-edicion-anotada-luciernagas-obra-matute-censurada-franquismo-20140626152116.html> [fecha de consulta 27 de octubre de 2021]
- FAULKNER, W., *La paga de los soldados*. Barcelona: Caralt, 1954.
- FAULKNER, W., *La paga de los soldados*, trad. Marta Salís. Barcelona: RBA, 2010.
- FAULKNER, W., *La paga de los soldados*. Córdoba (Argentina): Editorial Imagen, 2020.
- FERRES, A., *Al regreso del Boiras*. Madrid: Trama, 2002.
- FERRES, A., *Los vencidos*. Madrid: Gadir, 2005.
- FLEMING, I., *Operación trueno*. Medellín: Albón 1966.
- FLEMING, I., *Operación trueno*, trad. Miguel Jiménez Sales. Barcelona: Bruguera, 1974.
- FLEMING, I., *Operación trueno*, trad. Claudia Conde. Barcelona: RBA, 1999.
- FLEMING, I., *Operación trueno*. Madrid: Debolsillo, 2003.
- FLEMING, I., *Operación trueno*, trad. Miguel Jiménez Sales. Barcelona: Ediciones B, 2011.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, A. “Actividades culturales en la biblioteca”. En: ORERA ORERA, L. (editora), *Manual de Biblioteconomía*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 289.
- GIMFERRER, P., *La calle de la guardia prusiana*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2001.
- GÓMEZ CASTRO, C. “The Francoist Censorship Casts a Long Shadow: Translations from the Period of the Dictatorship on Sale Nowadays”. En: SERUYA, T. Y LIN MONIZ, M. (eds.), *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 184-97.
- GOYTISOLO, L., *Recuento*. México D.F.: Seix Barral, 1973.
- GOYTISOLO, L., *Antagonia*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- GOYTISOLO, J., *La chanca*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- GOYTISOLO, J., *Pour vivre ici*. París: Gallimard, 1962.
- GROSSO, A., *La zanja*. Barcelona: Destino, 1982.
- GROSSO, A., *La zanja*. Madrid: Cátedra, 1982.
- GROSSO, A., *La zanja*. Barcelona: Editorial Orbis, 1984.
- GROSSO, A., *El capirote*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1963.
- GROSSO, A., *El capirote*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- HEREDIA HERRERA, A. “Archivos y archiveros entre la Guerra Civil y la España de las Autonomías”. En: GENERELO, J.J. y MOERNO LÓPEZ, Á. (eds.), *Historia de los archivos y de la archivística en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998, pp. 175-189.
- HERNÁNDEZ, H., *Las colecciones de las bibliotecas públicas en España: informe de situación*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F., *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Gijón: Ediciones Trea, 2002.

- HERRALDE, J. *Biblioteca Anagrama, 40 años de labor editorial*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- HUERTAS, J.M. *Cada taula, un Vietnam*. Barcelona: La Magrana, 2000.
- LABORDETA, J.A. *Cada cual que aprenda su juego*. Madrid: Júcar, 1974.
- LABORDETA, J.A. *En el remolino*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- LAPIERRE, D. *O llevarás luto por mí*, trad. J. Ferrer Aleu. Barcelona: Plaza & Janés, 1981.
- LAPIERRE, D., *O llevarás luto por mí*, trad. J. Ferrer Aleu. Barcelona: Planeta, 2010.
- LARRAZ, F. *Letricidio español: Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Ediciones Trea, 2014.
- LÁZARO LAFUENTE, L.A. "La sátira de George Orwell ante la censura española". En: FALCES SIERRA, M.; DÍAZ DUEÑAS, M. y PÉREZ FERNÁNDEZ, J.M. (Eds.). *Proceedings of the XXVth AEDEAN Conference*. Granada: Universidad de Granada, 2002, pp. 1-15. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/58907312.pdf> [fecha de acceso 26 octubre 2021]
- LEVIN, I., *La semilla del diablo*, trad. Enrique de Obregón Roldán. Barcelona: Grijalbo, 1969.
- LEVIN, I., *La semilla del diablo*, trad. Enrique de Obregón Roldán. Barcelona: Ediciones B, 2018.
- LINDER, D. "The Censorship of Sex: A Study of Raymond Chandler's *The Big Sleep* in Franco's Spain", *TTR: Traduction, Terminologie, Redaction*, 17:1, 2004, pp. 155-182.
- LÓPEZ PACHECO, J. *Pongo la mano sobre España*. Roma: Edizioni Rapporti Europei, 1961.
- LÓPEZ PACHECO, J. *La hoja de parra*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1963.
- LÓPEZ PACHECO, J. *La hoja de parra*. Barcelona: Bruguera, 1977.
- LÓPEZ SALINAS, A. *Año tras año*. París: Ruedo Ibérico, 1962.
- LÓPEZ SALINAS, A. *Año tras año*. Salamanca: Ambos Mundos, 2000.
- LUMBRERAS, D. "Una nueva vida para *Nosotros, los Rivero*". *El Comercio*, 17 junio 2017. Disponible en <https://www.elcomercio.es/culturas/libros/201706/19/nueva-vida-para-nosotros-20170619010240-v.html> [fecha de acceso 29 octubre 2021]
- MAGÁN WALS, J.A. "Introducción". En: MAGÁN WALS, J.A. (coordinador), *Temas de biblioteconomía universitaria y general*. Madrid: Editorial Complutense, 2001, pp. 3-4.
- MAGÁN WALS, J.A., "Los procesos técnicos". En: MAGÁN WALS, J.A. (coordinador). *Tratado básico de biblioteconomía*, quinta edición. Madrid: Editorial Complutense, 2004, p. 170.
- MANEGAT, J. "Los desconocidos 'genios'", *Hora Leonesa*, 22 octubre 1977, p. 2.
- MARSÉ, J. *Si te dicen que caí*. Mexico D.F.: Novaro, 1973.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M., *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*. Madrid: Castalia, 1997.
- MATUTE, A.M. *Luciérnagas*. Barcelona: Destino, 1993.
- MATUTE, A.M., *En esta tierra*. Barcelona: Éxito, 1955.
- MATUTE, A.M. *Luciérnagas*, edición de María Luisa Sotelo Vázquez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.
- MEDIO, D. *Celda Común*. Oviedo: Nobel, 1996.
- MEDIO, D. *Nosotros, los Rivero*, edición y prólogo de Ángeles Caso. Oviedo: Libros de la Letra Azul, 2018.

- MELENDRES, J. 'Operació de rescat'. *Tele/eXprés*, 11 febrero 1976, p. 15
- MOIX, T. *Lilí Barcelona i altres travestis*. Barcelona: Edicions 62, 1978.
- MONTERO, I., *Alrededor de un día de abril*. Barcelona: Laia, 1981.
- OLIVA, J. "Goytisoló reúne por primera vez la monumental *Antagonía* en un solo volumen", *La Información*, 7 marzo 2012. Disponible en: https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/goytisoló-reune-por-primer-vez-la-monumental-antagonia-en-un-solo-volumen_uWAANII35F9O3rhHdKK9m4/ [fecha de consulta 3 noviembre 2021]
- ORTÍNEZ, M., *Una vida entre burgesos*. Barcelona: Edicions 62, 1993.
- ORWELL, G., *Orwell en España*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- ORWELL, G., *Homenatge a Catalunya*. Barcelona: Destino, 2003.
- ORWELL, G., *La marca S.L.* CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.
- ORWELL, G., *Los días de Birmania*, trad. Manuel Piñón García. La Coruña: Ediciones del Viento, 2003.
- PANYELLA I BALCELLS, V. "Bibliotecas y patrimonio: una visión integral en cuatro ideas". En RODRIGO FUENTES, V. y RUIZ RUIZ, Y. (eds.) *De tesoros a bienes patrimoniales: la difusión del patrimonio bibliográfico*. Gijón: Ediciones Trea, 2019, pp. 19-26.
- PRIETO ÁLVAREZ-VALDÉS, C. "El expurgo en una red de bibliotecas públicas: El caso de Asturias". *AABADOM*, 6 (3), 1995, pp. 4-8.
- RODRÍGUEZ-PARADA, C. "Prólogo". En RODRIGO FUENTES, V. y RUIZ RUIZ, Y. (eds.) *De tesoros a bienes patrimoniales: la difusión del patrimonio bibliográfico*. Gijón: Ediciones Trea, 2019, p. 15-16.
- SAMEK, T. *Biblioteconomía y derechos humanos: una guía para el siglo XXI*, prólogo y notas de Edgardo Civallero; trad. Sara Plaza Moreno. Gijón: Ediciones Trea, 2008.
- SOTELO VÁZQUEZ, M.L. 'Introducción'. En: MATUTE, A.M., *Luciérnagas*. Madrid: Cátedra 1993, pp. 11-97.
- TORRE, F. "Caso: 'La forma en la que la censura trató a Dolores Medio fue humillante'". *La Nueva España*, 5 diciembre 2017. Disponible en: <https://www.lne.es/sociedad/2017/12/05/caso-forma-censura-trato-dolores-19152028.html> [fecha de consulta 3 noviembre 2021]
- TORRES, E., *Les tisoires de la censura*. Lleida: Pagès, 1995.
- TRENAS, P. "Entrevista", *ABC*, 27 setiembre 1981, p. 39.
- VARELA ORIOL, C., "El expurgo en los fondos bibliográficos de las bibliotecas". En *De libros y bibliotecas: Homenaje a Rocío Caracuel*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995, pp. 411-420.
- VILA-SANJUÁN, S., *Pasando página: autores y editores de la España democrática*. Barcelona: Destino, 2003.

Rafael Azcona



El pisito.
Novela de amor
e inquilinato

Edición de Juan A. Ríos Carratalá

SEGUNDA EDICIÓN

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

Letras Hispánicas

1.^a edición, 2005
2.^a edición, 2009

Ilustración de cubierta:
Cartel de la película *El pisito* (1958)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Rafael Azcona, 2005
Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2005, 2009
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 8.808-2009
I.S.B.N.: 978-84-376-2254-5
Printed in Spain
Impreso en Anzos, S. L.
Fuenlabrada (Madrid)

Índice

INTRODUCCIÓN	9
La obra literaria de Rafael Azcona. ¿Una obra olvidada? ...	11
De poeta a humorista	15
Algunos rasgos básicos de sus novelas	24
Ganarse la vida con las letras	33
La madurez de un novelista	43
Historias alrededor de la muerte	45
Del amor y el inquilinato	50
Ilusos y pícaros	64
Historias de pobres, paráliticos y muertos	71
<i>Los europeos</i>	81
ESTA EDICIÓN	95
BIBLIOGRAFÍA	101
EL PISTO	107
Primera parte: El idilio	109
1	109
2	116
3	117
4	125
5	127
6	130
7	137
8	141



Rafael Azcona.

LA OBRA LITERARIA DE RAFAEL AZCONA. ¿UNA OBRA OLVIDADA?

Algunos datos, los bibliográficos también, inducen al error. La obra literaria de Rafael Azcona (Logroño, 1926) tiene una apariencia humilde. Sus poemas y relatos de juventud aparecieron en revistas provincianas, la primera tribuna pública de tantos autores de la España de los años cincuenta. Poco después, ya en Madrid, editó novelas en las hoy olvidadas colecciones de humor, pozo sin fondo para una crítica académica más atenta a otros ámbitos literarios. Algunos de sus libros fueron publicados por pequeñas editoriales de la periferia y otros en condiciones poco favorables. Los datos y circunstancias que iremos conociendo matizan esta primera impresión, cuya modesta apariencia es subrayada por una brusca interrupción, apenas una década después de haberse iniciado la trayectoria literaria de Rafael Azcona. Y, después, un largo silencio, que contrasta con el eco de su nueva faceta: el guión cinematográfico. Se oyen las voces aisladas de algunos amigos del autor que recuerdan sus lecturas, aparecen notas a pie de página en los estudios dedicados a las películas en las que ha intervenido y poco más. Una obra literaria que, en definitiva, puede dar la impresión de no tener quien la aprecie.

Ni siquiera su autor, pues en varias entrevistas ha puesto en duda el interés de unos «librillos» cuya recuperación editorial, gracias a una iniciativa de Juan Cruz, quedó interrumpida tras un prometedor volumen: *Estrafalario/1* (1999), que agrupó tres novelas. Podría haber continuado la serie después de una positiva acogida crítica que, en buena medida, compartió los

argumentos de Josefina R. Aldecoa, autora del excelente Prólogo a la citada edición. En el mismo encontramos, además de una duradera amistad, el reconocimiento por una labor literaria sepultada en parte por la posterior y brillante trayectoria del autor como guionista.

No fue suficiente, al menos hasta ahora, para doblegar la resistencia de Rafael Azcona. Siempre le ha molestado asumir la condición de protagonista y presentarse en público como tal. Juan Cruz habla de un temor que le resulta difícil de superar. Durante décadas, y gracias al casi siempre oscuro papel del guionista en el cine español, lo ha evitado con la ayuda de directores e intérpretes:

[...] me he negado a exhibirme, cuando parece ser que la exhibición forma parte del negocio, sobre todo por el lado de actores y actrices; es lógico que a la gente le guste verlos, especialmente si son guapos, pero a un guionista nadie lo echa en falta en ninguna parte (Cruz, 1999, 30).

No ocurre lo mismo con el novelista, protagonista absoluto de una creación que, en el actual panorama editorial, ha de ser presentada y promocionada como cualquier otro producto comercial. Después de la experiencia de *Estrafalario/1*, algunas de las obligaciones públicas que entrañaba la continuidad de la serie hicieron desistir a quien ha basado buena parte de su actitud vital en saber decir «no». También a determinadas ambiciones, tan legítimas como frecuentes en nuestra actualidad cultural. Presentaciones, entrevistas, firmas de ejemplares... justifican la negativa de Rafael Azcona, situado en las antípodas del «autor mediático», incómodo a la hora de hablar de su propia obra y reacio a una parafernalia poco acorde con sus intereses. Luis Alegre lo explicó así:

Enseguida decidí prescindir de las servidumbres del tiovivo. Las entrevistas, las fotos, el terrible artificio de los actos sociales y el papel cuché, la vertiginosa mentira de la fama y el autógrafo, constituyen una salvaje amenaza para su poderosa timidez y, sobre todo, para su profundo sentido de la libertad, le impiden respirar y sentirse bien en el mun-

do. Azcona mantiene la teoría de que la popularidad le produce síntomas somáticos, que le entran sudores, miedos y terrores. O sea, que a lo único que aspira es a que le dejen en paz (1994, 192).

Cuando se publicó *Estrafalario/1*, Rafael Azcona ya no era un personaje inaccesible para los periodistas. Incluso, como afirma Joaquín Sabina en el soneto que le dedicó, salía a menudo «en las fotos» (2001, 82). Nunca lo había sido para sus amigos, pero su discreción y férrea voluntad de no aparecer en determinados lugares y circunstancias se mantuvo, hasta el punto de crear en torno a él una leyenda de anonimato, dividida en ocasiones y justificada siempre. Quienes, como Juan Cruz y Ángel Fernández Santos, han gozado de su amistad, le consideran un ser retraído y humilde, que ha hecho de la discreción una forma de respeto y una manera de manifestar la bondad (*El País*, 10-I-1998).

Desde la aparición de *Estrafalario/1*, Rafael Azcona se ha mostrado más flexible. Sin cambiar en lo sustancial, ha concedido varias entrevistas y ha participado en programas de televisión, siempre de la mano de un amigo y para hablar de cine. Algunos han descubierto así a un individuo entrañable y divertido, atento a quienes le rodean y sin la más mínima nota de divismo o petulancia. No buscaba la citada leyenda, sino la supervivencia que, en su caso, se cifra en un desecho de independencia y libertad para llevar a cabo su labor como guionista. Sin más, riguroso en el cumplimiento de sus obligaciones y estricto a la hora de delimitarlas. No obstante, esta actitud flexible no ha llegado hasta el extremo de soportar con agrado lo requerido por la actividad editorial, donde el acto de escribir cada vez representa menos.

Quienes disfrutamos con sus novelas deseáramos verlas más y mejor difundidas. Cabría así la posibilidad de quebrar el silencio de la crítica y la investigación académicas, tan ajenas a unos títulos bien acogidos en su momento y recordados con interés por los lectores. Como es lógico, respetamos su decisión, coherente con la trayectoria personal de quien en 1972 declaró: «Lo que quiero es vivir lo más posible en la más absoluta clandestinidad, con lo cual me aseguro lo

más parecido a la impunidad» (Herrera, 1997, 22) y, algunos años después, pensaba que ser libre es «que no te conozcan» (Cruz, 1999, 32), poder caminar por las calles de cualquier ciudad como un observador anónimo.

Su actitud nos recuerda la de Pío Baroja, a quien ha leído con entusiasmo desde su juventud y considera su «padre literario», compartiendo así un rasgo común en su grupo generacional de narradores. El vasco afirmó no ser «un hombre para el público. Nunca he tenido afición a presentarme ante él» (OCC., XII, 1114). Sin sufrir demasiadas presiones pudo quedar al margen de la actividad pública en su época, pero esta actitud resulta más insólita en nuestro mundillo editorial, tan preocupado por difundir una imagen cuyo reconocimiento parece imprescindible a la hora de comprar un libro. Rafael Azcona considera que su labor como guionista termina cuando entrega el original. Supongo que como novelista preferiría un protagonismo similar, limitado al momento de la escritura, algo que pocas editoriales parecen dispuestas a admitir.

Otras razones habrán influido en la interrupción, no definitiva, de una serie en la que estaba previsto un segundo volumen que agruparía tres novelas: *El amareto* (1976), *Los ilusos* (1958) y *Los europeos* (1960). Su posible reedición implicaría también una revisión de los textos originales. Rafael Azcona no quiere repetir supuestos errores, derivados de las premuras con que fueron escritos. Si observamos los datos de su intensa actividad literaria durante los años cincuenta, comprendemos sus razones. Se multiplicó para hacerse un hueco que le permitiera vivir como escritor y, claro está, no siempre pudo establecer un adecuado plazo de entrega ni trabajar en unas condiciones favorables. También es posible que nos encontremos ante la exageración propia de un perfeccionista. Lo ha sido como guionista, según el testimonio de los directores con quienes ha colaborado, y, en su faceta literaria, ya actuó como tal al revisar las novelas incluidas en el primer volumen de *Estrafalario*/I:

Estos textos fueron publicados en colecciones de humor, y el humor a palo seco dejó de interesarme hace ya mucho tiempo. Pero la canchalesca tenacidad de Juan Cruz me animó a

revisarlos, y ya puesto a ello, he intentado devolverles lo que perdieron al aparecer en aquellas colecciones y en tiempo de censura y autocensura, que también castran lo suyo (EPS, 17-X-1999).

Rafael Conte, que le considera «miembro por derecho propio del grupo realista de mediados del siglo», lamentó que esta labor fuera más allá de la eliminación de erratas (ABC, 20-XI-1999). Sus argumentos son válidos. También los contrarios. Y, en definitiva, sólo cabe aceptar la decisión de Rafael Azcona como manifestación de su libertad a la hora de presentar una obra publicada, originariamente, en condiciones poco favorables. Lo lamentable es que la interrupción dificulte el acceso a unos textos que revelan a un novelista con una personalidad definida y peculiar. Esta circunstancia será fundamental para comprender una autonomía perceptible desde sus primeras películas como guionista, pero también nos indica el camino para una correcta valoración de una obra literaria que no merece el olvido.

DE POETA A HUMORISTA

La historia de la literatura no suele ser benévola con quienes se apartan del canon y, además, no pretenden crear otro alternativo. Ya comprobaremos las dificultades para encajar la narrativa de Rafael Azcona en las corrientes que la historiografía ha establecido en el marco de la España de los años cincuenta. Realismo social, realismo crítico, neorealismo... son epígrafes hasta cierto punto pertinentes para abordar una producción que, por añadidura, en varias ocasiones se sitúa en el campo del humor. Y el mismo casi siempre queda al margen del interés de la crítica académica, capaz de establecer amplios panoramas que omiten la prolífica narrativa humorística de la época. ¿Por qué? Tendríamos que remontarnos a los clásicos para justificar este prejuicio. Sorprendente por su continuidad y extensión en la bibliografía crítica acerca de la narrativa de los cincuenta. En cualquier caso, si a la peculiaridad le unimos el humor y, además, la conversión del autor en

un guionista —actividad apenas reconocida hasta fechas recientes—, contamos con circunstancias adecuadas para ser ignorado por la crítica académica.

Hay otras, incluida «la pereza mental» de la que habló Miguel García-Posada en su reseña de *Estrafalaria/I*, publicada en *El País* (23-X-1999), tras comprobar su ausencia en las más reconocidas monografías sobre la novelística de la época. A pesar de la amistad de Rafael Azcona con Ignacio Aldecoa y su esposa, además de su participación en tertulias como la del Café Comercial, que fueron decisivas para la generación encabezada por el citado narrador vasco, no estudió en Salamanca junto al grupo de la década de los cincuenta. Apenas terminada la enseñanza primaria en Logroño, su modesta condición social le llevó a trabajar desde temprana edad. Autodidacta y lector infatigable, tampoco pisó las aulas de la Universidad Complutense. Y, a diferencia de quienes alumbraron meritorias publicaciones de tirada simbólica e intención renovadora, él colaboró en diarios como *Pueblo* y en revistas de humor como *La Codorniz*, por entonces en un buen momento creativo y con una difusión que permitía una precaria profesionalización. La de artículos a setenta y cinco pesetas y chistes a cuarenta. Menos mal que, gracias a Álvaro de Laiglesia, Rafael Azcona contaba con sus colaboraciones en revistas como *Arte y Hogar*. Ha confesado su ignorancia en temas de decoración, «materia de la que yo no tenía ni idea» (Harguindey, 1998, 27), pero entregaba a tiempo los textos solicitados. Tampoco le interesaban las novelas rosa o del oeste y con el seudónimo de Jack O'Relly satisfizo varios encargos de «cien folios escritos en tres o cuatro días en una Remington instalada en una mesa del café y alquilada a escote: mil pesetas menos los descuentos» (pág. 23).

Rafael Azcona había sido poeta joven y provinciano, como su amigo Ignacio Aldecoa. Con el afán de restar transcendencia a su labor, años después afirmó que unos «amores mal curados» y el consiguiente desengaño le llevaron por los caminos de Amado Nervo y la lectura de Pablo Neruda, aunque el magisterio más decisivo fuera el de Antonio Machado:

Tristeza, melancolía,
y no poder olvidarte.
Mi universo está vacío
desde que tú me dejaste.
Te fuiste, ¿pero por qué?
Y ¿para qué te acercaste?
Verte en todos los espejos
y ya no poder besarte...
Ay, mi soledad tan sola.
Soledad de soledades.

Más que dichos amores, tan machadianos, encontramos en una poesía atravesada por la tristeza y el hastío, un escepticismo que ya apunta en el joven autor. Entre 1950 y 1955 publicó sus poemas en revistas locales, *Codal* y *Rioja Indutrial*, donde pronto destacó, como han puesto de relieve los análisis de Manuel de las Rivas. Su mundo poético se asemeja al de Ángel González y otros autores de su generación, que confluyeron en Madrid tras emprender un camino común que tenía su origen en diferentes ámbitos provincianos. Sin contacto con ellos hasta 1951, Rafael Azcona había permanecido recluido en una ciudad natal en la que era imposible vivir como escritor: «Fue entonces cuando Logroño se me quedó pequeño: me di cuenta de que a pesar de haber escrito mil veces la palabra 'triste', ni me ponían una corona de laureles ni nada» (1956, 18). Bromas aparte, le resultaba difícil permanecer en una ciudad provinciana como la retratada con dureza en su poema *Domingo ciudadano*:

La ciudad bajo el cielo del domingo
ofrece un horizonte de corbatas,
de aburridos soldados sin dinero,
de tenorios con ropas perfumadas,
de mozueros que fuman a escondidas,
de floridos vestidos de muchachas,
de familias varadas en los bancos,
de ambulantes fotógrafos en guardia,
de parejas que empiezan a ser novios [...]

Una ciudad provinciana observada desde una óptica que coincide en lo sustancial con novelas como *Entre visillos* (1957),

de Carmen Martín Gaité, o películas como *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem. Otros títulos coetáneos podríamos añadir a lo que representa una corriente de rechazo de una España provinciana que provocaba el hastío de cualquier autor inquieto. Es lógico, pues, que Rafael Azcona, como otros jóvenes de su grupo generacional, cerrara definitivamente las metafóricas ventanas, presentes en su poema como en las obras citadas, y se trasladara a Madrid en busca de nuevos aires.

En el otoño de 1951, a punto de cumplir veinticinco años, llegó a la capital en el «haiga» de un familiar. Contaba con un modesto trabajo en una carbonería, aunque su intención era ganarse la vida con las letras:

A mí me pasó lo que le suele pasar a tanta gente, a fuerza de leer empecé a escribir y colaboré en algunas revistas y en la radio, y cuando comprobé que en mi pueblo no pagaban por eso me vine a Madrid. No a conquistar nada, sino sencillamente a ver si podía ganarme la vida como escritor, que en mi inocencia me parecía un oficio envidiable, aunque no lo debí ver muy claro porque antes de venir me busqué un trabajo de escribiente, como se decía antes de la invención del ejecutivo, en un almacén de carbonería (Angulo, 2000a).

No le fue fácil. Pronto abandonó su puesto de contable sin límite de jornada y modesto sueldo. Durante unos meses subsistió en los alledaños de una bohemia repleta de tipos estrafalarios, buscavidas y pícaros. Rafael Azcona siempre ha mantenido una actitud distante con respecto a estos ambientes, aunque le sirvieran como experiencia recreada en sus novelas: «Allí tuve ocasión de ver tantas cosas y tan 'como la vida misma', que con sólo apuntarlas en un papel tendría hecho el más guapo de los guiones para películas neorrealistas» (1956, 20). No creo que, cuando incluyó esta reflexión en *Mi vida como escritor (Autobiografía pequeña)*, ya pensara dedicarse al cine. Y menos al neorrealista que, según él, sólo conocía por referencias. Pero era consciente de haber vivido una experiencia que merecía una recreación literaria.

En *Los ilusos* da cuenta de un ambiente propio del Madrid estrafalario que encontró a su llegada. Como explicara Juan

Benet en *Otoño en Madrid hacia 1950* (1987), aquellos jóvenes procedentes de provincias pronto descubrieron una capital donde los modelos respetables apenas existían. Rafael Azcona ni siquiera se acogió a la hospitalidad tertuliana de su admirado Pío Baroja, que por entonces impartía «cursos de desencanto» en torno a términos alisonantes como la felicidad, el éxito, la fortuna o el poder. Ante el «metódico compendio de la mediocridad» —así define el Madrid de la época José Caballero Bonald en sus memorias—, Rafael Azcona optó por sumergirse en un mundo peculiar que determinará en buena medida su novelística. En esa línea aparecerán tipos extravagantes cuya supervivencia es un desafío a la lógica, pícaros curtidos en mil arimañas, buscavidas sólo imaginables en una sociedad de sucedáneos, atrapados por la vida... Pero antes, y de la mano de su amigo Antonio Mingote, el joven poeta se convirtió en humorista cuando una tarde en el Café Varela descubrió que «en la vida ya está todo perfectamente rimado».

Tardó algún tiempo en llegar a tan desencantada conclusión. Su firma la encontramos en revistas como *Arquero de poesía* (1952-1955), mientras seguía mandando poemas a las de Logroño. También participó en las singulares veladas del citado café recitando, en marzo de 1952, junto a otros jóvenes como Gloria Fuertes:

El Varela era la sede de unas veladas más o menos poéticas: si uno conseguía actuar en aquellos recitales se le reconocía como poeta con derecho a ocupar una mesa sin la obligación de hacer gasto, e incluso a pedir una jarra de agua; la explicación de este trato de favor habría que buscarla en los llenos que se producían en el café gracias a aquellos recitales, aunque no faltaban derrotistas que achacaban los llenos al frío, porque en las casas de la época se estaba fatal, no es que no tuvieran calefacción, es que eran cámaras frigoríficas, uno no entraba en calor hasta que se metía en la cama (Harguindey, 1998, 21).

Era un frío casi generacional, del que habla Juan Benet en su libro como recuerdo imborrable. Combatido con tertulias en cafés abigarrados —hubo quien, con seriedad, afirmó ha-

ber visto «trescientos poetas» en el citado local de la calle Preciados—, que tan decisivos resultaron para el devenir de los jóvenes autores de la época. La consecuencia para Rafael Azcona fue una decisión drástica: «Me quité de poeta para meterme a humorista» (1956, 21). No inmediatamente, pues durante un breve periodo compatibilizó ambas facetas hasta que se decantó por el humor. En *La Codorniz*, a la que permanece agradecido porque, a diferencia de la prensa de la época, no le obligó a ir «por el Imperio hacia Dios». Su participación en la revista «más inteligente para el lector más audaz» fue muy activa en distintas facetas, brillante según la opinión de quienes han analizado esta publicación y le deparó algunos éxitos considerables. Destaca la creación del Repelente Niño Vicente, popular personaje que también protagonizó dos volúmenes aparte que pronto fueron reeditados. No obstante, la fama de este niño «ecuanime, limpio, aplicado, formal y respetuoso» no fue compartida por su autor.

Estas y otras experiencias de un Madrid de cafés, tertulias, pensiones, habitaciones realquiladas, poetas, tullidos, pícaros y supervivientes las recreó en *Los ilusos*. Da testimonio así de un encuentro que, en lo fundamental, se asemeja a los de otros autores procedentes de provincias que, en diferentes momentos, llegaron a la capital con las mismas intenciones. Su protagonista —«Francisco Durán Ruiz, natural de Pamplona, nacido el 18 de noviembre de 1925»— no es un trasunto de Rafael Azcona, pero se le parece. Como él, comparte «las ilusiones de esos aspirantes a la gloria de las Letras y las Artes, que aguardan su hora —si ésta ha de sonar algún día— sentados en los divanes y acodados a los veladores de los últimos cafés finiseculares que a Madrid van quedándose». Ilusiones que también les llevan a provincias para dar recitales poéticos y, de paso, aprovechar la generosidad de algún mecenas local.

En *Los ilusos* el divertido y accidentado viaje se hace a Granada. Ignoro si el autor se basó en una experiencia concreta, pero, al leer el folleto que da cuenta de la primera salida del grupo, observamos hasta qué punto fue innecesaria su fantasía. Armados con sus «versos a medianoche», los poetas del Café Varela se trasladaron a Guadalupe para, con motivo de la recogida de fondos de la Campaña de Navidad, dar el 4 de

enero de 1952 un recital patrocinado por el Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento, hombre de «fino espíritu y alta sensibilidad». Antes habían estado en la Asociación Nacional de Ciegos, hospitales, cárceles y manicomios, pero de Madrid. Eduardo Alonso, en el prólogo, manifiesta que en Guadalupe recibieron «su bautismo de empresa salvadora». Está convencido, como impulsor de la iniciativa y con retórica propia de los «ilusos», de que «por la poesía se salvará el hombre siempre, y será tanto más necesaria su acción cuanto más perturbado esté el mundo humano» (pág. 10). Termina su alocución ante las autoridades religiosas, civiles y militares de Guadalupe con una frase lapidaria: «¡Oh, alma mía, deja el campo de lo posible y aspira a la vida inmortal!» A continuación, intervino Rafael Azcona, cuyos aires machadianos concluyeron con un «Apunte» dedicado a la lluvia en Guadalupe:

Se pierden las lejanías
tras la tristeza del agua;
la ciudad se queda sola
en su soledad anclada.
Sin paisaje que la acune
solloza Guadalupe...

Un testimonio, conservado gracias al mecenas local que patrocinó la tirada de quinientos ejemplares, cuya lectura nos permite comprender que Rafael Azcona apenas tuvo que alterar la realidad para escribir obras tan divertidas e ilustrativas como *Los ilusos*.

Esta novela, coral como otros precedentes que comentaremos, ya refleja la madurez creativa de un autor que había dado por finalizada su etapa de «humorista». Su lectura es fundamental para conocer el peculiar ambiente donde se forjó como escritor tras su llegada a Madrid. Compartió tertulias y amistad en el Café Comercial con Eusebio García Luengo y Fernando Guillermo de Castro, los primeros que desertaron del Gijón. Poco después, se sumaron los Aldecoa, Ángel y Jesús Fernández Santos y, de vez en cuando, Rafael Sánchez Ferlosio y Ana María Matute: «Quizá rehuían ellos también el Gijón, porque el Gijón llega a convertirse en algo parecido

a la Custodia de Toledo el día del Corpus. Digo en cuanto a objeto si no de culto, sí de exposición» (Cruz, 1999, 41).

Esta y otras circunstancias similares apenas han sido tenidas en cuenta por quienes parecen empeñados en reducir la nómina del grupo generacional. Es cierto que la trayectoria de Rafael Azcona y sus vías de acceso a la creación literaria no siempre se ajustan a los cánones establecidos para la que, en definitiva, por razones de edad y de otra índole es su generación. La de esos narradores del medio siglo con los que en tanto coincide, sin que la amplia bibliografía acerca de la misma haya prestado atención a sus novelas. No se trata de un error, sino de la estrechez de unos límites asumidos con la pereza mental de la que hablaba Miguel García-Posada.

Rafael Azcona también ha contribuido a esta marginación u olvido de su obra literaria. Un rasgo de su grupo generacional, tan unido por la amistad como nos ha recordado Josefina R. Aldecoa, es la escasa ambición de sus miembros a la hora de ocupar cargos, promocionarse o ser, en definitiva, protagonistas. A varios apenas les dio tiempo por su temprana muerte, otros prefirieron un relativo retiro tras publicar con éxito sus primeras novelas y también hubo casos de silencio impuesto por circunstancias profesionales. En el de Rafael Azcona, y como buen discípulo de Pío Baroja, se añaden la voluntad de no hablar en público de sí mismo y su obra, una defensa a ultranza de su intimidad y, sobre todo, un escepticismo que le hace relativizar la importancia o trascendencia de su trabajo. A pesar de los más destacados premios cinematográficos y el unánime reconocimiento por su labor como guionista, en las declaraciones públicas de que disponemos jamás ha reivindicado unas creaciones donde, al contrario, ha subrayado su papel secundario con respecto a la labor del director. No creo que sea falsa modestia, sino el resultado de una actitud de descreimiento respecto a sí mismo poco acorde con la omnipresente filosofía del éxito. Traslada a las novelas escritas durante los años cincuenta, comprendemos que las considere como parte de una etapa superada tras su dedicación profesional al cine.

Rafael Azcona ha llegado a declarar que su encuentro con Marco Ferreri, su llamada a la redacción de *La Colomina*

(Riambau, 1990, 33) para iniciar una colaboración cinematográfica, le salvó de ser un mediocre novelista. Poco antes, a la pregunta de Marcel Oms sobre si había sacrificado su carrera literaria, respondió: «Non credo di avere sacrificato alcunché; come la maggior parte delle persone che lavorano nel cinema, vi sono approdato perché non sapevo fare altro» (1986, 19). También es cierto que, cuando dice ponerse «petulante», se considera «un escritor frustrado». Tal vez en la intimidad y acogido al derecho a contradecirse, que ha reivindicado en diversas ocasiones.

En cualquier caso, recordemos que la citada llamada fue motivada por la lectura de *Los muertos no se tocan, nene* (1956) por parte del cineasta italiano, afincado por entonces en Madrid. Como tantas veces sucede en la rocambolesca historia del cine español, su propuesta inicial de adaptarla no cuajó y derivó en otras imprevistas. Marco Ferreri era un productor sin dinero, aunque con un singular entusiasmo que arrastró a su nuevo amigo. Ambos protagonizaron peripecias en Madrid, las islas Canarias y otros lugares, cuyo relato por parte del guionista nos invita a la sonrisa. Esta colaboración llegó a interrumpirse durante meses ante la ausencia de resultados positivos, pudo haber quedado en un recuerdo entre divertido y entrañable, pero al final tuvo consecuencias decisivas en la trayectoria de Rafael Azcona: «Credo che se non avessi conosciuto Ferreri non avrei mai lavorato per il cinema. Abbiamo scoperto subito che avevamo quasi la stessa opinione sulle cose che capitano nella vita» (Oms, 1986, 10). Opinión ratificada en la entrevista concedida a Serge Toubiana: «Marco et moi, nous nous comprenions d'un regard» (1997, 25).

Los primeros resultados de esta sintonía entre ambos fueron una amistad, que se mantendría hasta el fallecimiento del director italiano, y dos películas: *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960), directamente relacionadas con la obra literaria de Rafael Azcona. No sólo porque fueran adaptaciones de novelas publicadas poco antes, sino porque mediante el traslado al cine de las mismas Ferreri y él abrieron nuevos caminos. Ambos afrontaron numerosos problemas económicos y de producción para sacar adelante las películas, sobre todo la primera. El propio guionista ha explicado que el rodaje, al que asis-

tía cada día para improvisar lo que fuera preciso, no se hizo en condiciones heroicas, sino patéticas (Toubiana, 1997, 23). También afrontaron las consecuencias de una escasa acogida popular en España y una pésima clasificación por parte de las autoridades ministeriales, hasta el punto de que Isidoro M. Ferry tardó más de dos años en recuperar lo invertido en *El pisito* y la productora de Pere Portabella, que había confiado en las andanzas del «cochecito», atravesó serias dificultades. Pero, gracias a algunos premios internacionales y el apoyo de un sector de la crítica, se convirtieron en una referencia para otros cineastas y quienes abogaban por una renovación del cine español. En cualquier caso, la llamada de Marco Ferreri a *La Codorniz* no «salvó» a Rafael Azcona de nada, pues su trayectoria creativa ya tenía jalones de interés literario y encontró una continuidad en el ámbito cinematográfico.

No pretendo ir contra la corriente de una crítica perezosa y un autor poco interesado en reivindicar públicamente su trayectoria literaria. Es obvio, por otra parte, que a lo largo de los años cincuenta Rafael Azcona también escribió obras de escaso relieve, fruto de una etapa como humorista a veces un tanto mimética y unas lógicas prisas por publicar lo que tan necesario era para su economía. Mi objetivo es otro: analizar esta trayectoria literaria como la progresiva creación de un mundo propio, relacionado con el de otros autores de su grupo generacional y decisivo para comprender algo, hasta cierto punto, peculiar: un concepto de autoría que en distintos grados se trasladará a buena parte de sus trabajos cinematográficos con diferentes directores (Marco Ferreri, Luis G. Berlanga, Carlos Saura, José Luis García Sánchez, José Luis Cuerda...).

ALGUNOS RASGOS BÁSICOS DE SUS NOVELAS

Rafael Azcona siempre ha escrito a partir de su observación de la realidad, de la más concreta e inmediata como otros autores de su generación. Josefine R. Aldecoa lo explica así: «¿De qué escriben estos jóvenes? La respuesta parece obvia. De lo que tienen cerca, de lo que ven, de lo que viven, de lo

que les indigna, les preocupa y les duele, De lo real» (1999, 12). Unas palabras menos programáticas que las de un Juan Goytisolo que, en 1959, afirmaba en la revista *Acento Cultural*: «La novela española no puede ser más que realista... El realismo es para nosotros una exigencia moral y una necesidad impuesta por nuestra tradición.»

No considero el caso de Rafael Azcona como un ejemplo de esta militancia literaria marcada por exigencias morales, ideológicas o de otro tipo. Nunca se ha considerado «un homme d'idées» —«La única vez que pensé fue sobre el cosmos y casi me caí redondo al suelo» (*ABC*, 14-XI-1999)—, ni las pretende difundir a través de sus obras. Declara trabajar por asociaciones, sin un sistema conceptual ni un fondo cultural, aunque sea heredero de una tradición literaria. A diferencia de bastantes de sus amigos y colegas de los años cincuenta, nunca ha militado en un grupo político y su escepticismo le impide considerarse como un sujeto de convicciones. Al contrario, le hace dudar hasta de su escepticismo y sólo se deja llevar por aquello que le dicen sus sentidos. La consecuencia es lógica: su realismo es menos programático, propio de quien afirma carecer de una «poética». La tiene, a su pesar, como cualquier autor con una personalidad creativa definida. Pero sin un afán polémico y, ni mucho menos, imperativo como la entendían algunos de los narradores realistas de su época, acogidos a una estética a veces convertida en una tabla de salvación.

Eséptico e individualista, que no aislado, el realismo cultivado por Rafael Azcona es también el fruto de una tradición que conoce como lector empedernido y autodidacta. A menudo ha manifestado su admiración por la picaresca y otros movimientos posteriores, dispuestos a mostrar la otra cara de la realidad oficial de cada época. Objetivo que enlaza con su novelística, donde a los valores de un régimen que recurrió a la retórica imperial y heroica contraponen una sociedad que intenta sobrevivir, y a un precio elevado. Frente a la abstracción y las palabras vacías de contenido, la inmediatez de un testimonio que no necesita ser interpretado por el autor desde un punto de vista ideológico. De ahí el amplio margen que le queda al lector o el espectador de unas historias y

unos personajes que nos remiten, con un sentido crítico implícito, a una época sin necesidad del subrayado o del apriorismo ideológico.

El realismo de Rafael Azcona también es la manifestación de una inquietud, más vital que política, que comparte con su grupo generacional. Tras un «quindienio negro», donde cualquier resistencia estaba condenada a ser silenciosa, estos jóvenes autores empiezan a indagar sobre su propia realidad desde diferentes perspectivas. La suya poco tendrá que ver con la programática de los más ideologizados, que derivarán hacia el realismo social, cuyo problemático contenido apenas tendrá presencia en sus novelas. Tampoco se someterá siempre a los límites de un neorealismo literario poco atento a los tipos y ambientes que le interesaban, tan identificables como a menudo estrafalarios. No le atrae demasiado la grisácea experiencia de las excursiones domingueras de un grupo de dependientes y horteras madrileños, como los protagonistas de *El Jarana* (1955), de Rafael Sánchez Ferlosio. Tampoco la frivolidad estúpida e insulsa de los jóvenes de la burguesía madrileña que aparecen en *Nuevas amistades* (1960), de Juan García Hortelano. Rafael Azcona busca otro tipo de personajes y ambientes, menos representativos tal vez desde un punto de vista sociológico, pero que también iluminan una época de contrastes donde lo estrafalario forma parte de una realidad histórica concreta.

Por otra parte, las colecciones en que publicó sus novelas y las condiciones en que fueron redactadas apenas permitían opciones estilísticas tan radicales o innovadoras como las de sus amigos. Adelgazó las tramas argumentales, se desenvolvió en unas coordenadas espaciotemporales muy concretas, prescindió a veces de los protagonistas..., pero sin romper con los límites previsibles en un marco editorial más restrictivo que el de sus premiados colegas. En cualquier caso, su independencia literaria no debe confundirse con una soledad imposible para quien compartió tertulias, amistad, iniciativas, juventud e ilusiones con los protagonistas de la renovación de la narrativa española de medio siglo.

Y, sobre todo, el realismo de Rafael Azcona es una lógica consecuencia de una mentalidad interesada por lo cercano y

concreto, que acepta la restricción de recrear sólo lo conocido. Sin necesidad de una definición poética y con un «compromiso» basado, fundamentalmente, en el interés y la plenitud que despiertan determinados aspectos de la realidad en el observador atento y lúcido que siempre ha sido un Rafael Azcona convertido, según Marcel Oms, en «un poeta de la solitudine». Tendremos ocasión de comprobarlo.

Nada tiene de extraño, pues, que al margen de los volúmenes dedicados al Repelente Niño Vicente, su primera novela —*Cuando el toro se llama Felipe* (1956)— estuviera ambientada en su ciudad natal, continuara con *Los ilusos* para dar cuenta de su experiencia tras la llegada al Madrid de los últimos cafés bohémios y, después de recrear su peculiar visión de una capital donde había «pisitos» no incluidos en la imagen oficial, se trasladara a la idílica Ibiza de los años cincuenta, que conoció en compañía de otros amigos que huían de Madrid (*Los europeos*, 1960). Desde la ciudad provinciana a uno de los pocos espacios abiertos de aquella España, siempre reflejada con una voluntad compartida con otros colegas.

En las novelas de Rafael Azcona la localización en un entorno inmediato nunca se convierte en un localismo costumbrista, rechazado por un autor partidario del mestizaje y contrario a las identidades excluyentes de los nacionalismos. Nunca habla de los españoles, los madrileños o los riojanos, aunque sean los protagonistas por el simple hecho de formar parte de las experiencias que traslada a sus creaciones. Su relativo costumbrismo está más cerca de Larra que de Mesonero Romanos y, por supuesto, obvia cualquier regodeo en la imagen de lo local o nacional. Tampoco en este sentido fue una excepción con respecto a sus compañeros de grupo generacional.

Todo lo indicado es compatible con la aportación a sus novelas y primeros guiones de un prisma personal, donde se han detectado diversas influencias literarias (la picaresca, Valle Inclán, Pío Baroja, Carlos Arniches...) y hasta pictóricas (Goya, Solana...). Nunca son concretadas por los comentaristas y forman parte de un listado sin verificar. No importa, porque tal vez la decisiva sea la del propio Rafael Azcona, tan buen lector como observador con una personalidad propia que transmite a sus obras.

La intensa actividad creativa de Rafael Azcona indica que estamos ante uno de los miembros más activos de su grupo generacional. También la necesidad de una profesionalización, que no fue tan perentoria en otros colegas con más alternativas económicas o laborales. Pero, al margen de las novelas firmadas con seudónimo en colecciones populares, esta circunstancia no le llevó a cultivar los géneros convencionales. Su trayectoria como guionista ha estado alejada de los mismos en su vertiente cinematográfica y, ya como novelista, se marcaría un objetivo más o menos consciente: partir de la propia observación de una realidad que, en su inmediatez y cotidianidad, le proporcionaba suficientes elementos de interés. Apenas le era necesario recurrir a la imaginación o la fantasía cuando, por ejemplo, podía recordar sus tertulias en el Club Taurino Logroñés o en el Café Varela tenía delante los más estrafalarios personajes. Aquellos que pronto incorporó a su mundo de ficción, tan peculiar como fruto de una atenta y selectiva observación, cuya plasmación literaria sólo requería la casi siempre necesaria deformación mediante el subrayado de algunos rasgos.

Rafael Azcona hace caso así a la recomendación que el hermano Marcelo daba a Fabianito, el adolescente poeta de *Los muertos no se tocan, nene*: el realismo, si no se exagera un poco, se queda en nada. El propio autor lo explica: «Hablo de la realidad. Y como la realidad a palo seco no es nada, le doy una pequeña vuelta de tuerca, la distorsiono un poco. Un escritor ve la realidad y luego la exagera» (*La Razón*, 30-X-1999). No en balde, siendo joven poeta, había incluido los siguientes versos en su composición titulada *Esta noche*:

Siempre puse en la verdad
un poco de fantasía,
por saber que aquélla, a secas,
suele ser muy aburrida.

Su mundo de ficción está poblado por individuos poco dados a la introspección o a los recovecos psicológicos. A su maestro Pío Baroja le parecía que «la explicación de la psiquis más complicada cabe en un papel de fumar y aun sobre sitio»

(*OO.CC.*, XII, 1141). Rafael Azcona, opuesto a convertir en complejo lo que sabe mostrar como sencillo, parece compartir esta opinión. Aunque en sus primeras obras no prescinda de un narrador omnisciente, que le permite resolver problemas técnicos que apenas podía afrontar sin sobrepasar los plazos de entrega, poco a poco surge una tendencia a confiar en el diálogo y la acción que culminará en *Los europeos*, su obra más madura desde el punto de vista narrativo. El resultado es la existencia de un mundo interior en sus personajes, tanto literarios como cinematográficos. Pero lo intuimos a partir de una serie de rasgos externos, de un comportamiento cuya justificación suele ser tan sencilla como lógica, anclada en una realidad que apenas da margen.

Tampoco los sentimientos suelen estar presentes en sus obras, salvo para ser relativizados o desvalorizados por un sin fin de circunstancias. Su detallada observación de las mismas apenas deja lugar para las pasiones. No le interesan. Tal vez porque necesiten personajes capaces de imponerlas a la realidad que les rodea y los suyos se dejan atrapar por esta última. Se procede así a una selección de materiales narrativos desde una perspectiva que, en lo fundamental, ha mantenido a lo largo de su trayectoria.

Otra ausencia significativa es la de cualquier noción religiosa, todavía más llamativa en unas novelas escritas en pleno nacionalcatolicismo. Los personajes y las historias de Rafael Azcona quedan al margen de lo religioso, incluso cuando se enfrentan a la muerte¹. Es el final, sin más, de unos atrapados por la vida para los que el problema es resolver el presente más inmediato. Cualquier otra preocupación trascendente o filosófica les resultaría ociosa y, por supuesto, confían más en su astucia que en la providencia. La posterior colaboración con otros agnósticos como Marco Ferreni y Luis G. Berlanga

¹ En un correo electrónico, Rafael Azcona me escribió lo siguiente al respecto: «La muerte —la mía— no es cosa que me preocupe demasiado, ni siquiera en lo escatológico; será un engorro más, eso sí, para los demás, que se encontrarán con un cadáver entre las manos. Si una compañía de seguros me garantizara que iba a librar a mis deudos de ese engorro —y de las pompas fúnebres, claro— ahora mismo contrataría la póliza.»

acentuaría este rasgo, a menudo olvidado por la crítica y notorio en un panorama cultural donde todavía la religiosidad ocupaba un papel destacado.

Rafael Azcona confía en su capacidad de observación, volcada a menudo en detalles que parecen poco significativos. Frases sueltas, rasgos físicos, circunstancias intrascendentes... distan mucho de acumularse en su escritura, siempre escueta y sencilla. Su selección, arbitraria a veces en apariencia, acaba dándonos imágenes perfiladas de ambientes y personajes. Sus amigos Lorenzo Goñi y Antonio Mingote le ayudaron con excelentes ilustraciones incluidas en las ediciones originales, pero sin las mismas también observamos con nitidez el ambiente estrafalario donde unos ilusos viven una alicorta bohemia o un jubilado aspira a ser «paralítico» para combatir la soledad.

En sus novelas es posible una segunda lectura favorecida por quien observa y, al mismo tiempo, enriquece lo observado mediante una adecuada selección. Un proceso que alumbra retratos basados en lo externo, sin introspecciones de un narrador que nos suele acompañar sin salir del anonimato, como la cámara de sus primeras películas. Luis G. Berlanga no juega con ella. La coloca a la altura de sus ojos. No es tan sencillo, pero confía en su capacidad de observación y recreación. La que comparte con un Rafael Azcona capaz de insertar numerosos detalles en un plano, dar cuenta de varias acciones simultáneas sin caer en la dispersión y, sobre todo, de captar la otra cara de la realidad. Aquella que mediante el contraste la relativiza. Queda así desvalorizada en un sentido convencional, pero enriquecida desde la perspectiva de un lector/espectador que aprende a mirar y, al mismo tiempo, a dudar de su mirada. No por una cuestión filosófica o trascendente, sino por la cantidad de pequeños detalles, que se nos escapan cuando nos empeñamos en estilizar nuestra visión de la realidad.

Como novelista y, después, guionista, Rafael Azcona encuentra rasgos o detalles capaces de sugerir aquello que nunca explicita de manera que pueda caer en la obviedad. El análisis de algunas de sus novelas nos lleva a reflexiones donde aparecen temas trascendentales: la soledad —«Il postolato di

Azcona é l'irremediabile solitudine umana» (Oms, 1986, 13)—, la incomunicación, el egoísmo, la falsa ilusión, el autoengaño, la crueldad... Nunca son conceptos abstractos, sino sensaciones percibidas en un plano vital. Circunstancias que nos son sugeridas para justificar lo que, de manera sencilla y clara, aparece en la novela o el guión. Rafael Azcona dice sentirse cómodo en la escritura cinematográfica porque debe limitarse a poner los sustantivos. Los directores se encargan de los adjetivos. Pero, ya desde sus inicios como novelista, escoge muy bien los sustantivos. Tanto que los adjetivos vienen solos a la mente del lector o son innecesarios. No determina así una interpretación explícita o rotunda, una lección tan contraria a su escepticismo e intereses.

Pío Baroja, en 1926, afirmó: «La época de las lecciones y de las moralejas pasó ya a la historia» (OO.CC., XII, 1153). Su admirado lector no la pretende resucitar. Nos deja poner los adjetivos, calificar lo observado desde una prudente distancia. Gracias a ella, captamos los contrastes sin dejarnos llevar por las apariencias. Compartimos así una mirada escéptica y lúcida, consciente de sus límites y que no pretende adentrarse donde sólo cabe la teoría, la interpretación o la imaginación.

Pío Baroja también desconfiaba del realismo decimonónico, tan proclive a la omnisciencia. La misma puede ser utilizada de diferentes maneras por autores con intenciones contrapuestas, pero suele invitar a dar una explicación de todo. No es el objetivo del escéptico y, a menudo, perplejo Rafael Azcona, más dispuesto a dejarse sorprender por lo insólito, estrafalario e, incluso, pintoresco. Sin explicación lógica aparente, aunque acabe apareciendo cuando lo observamos de su mano. Eso sí, con los matices que le queremos dar.

Rafael Azcona no se anda por las ramas a la hora de justificar el comportamiento de sus personajes literarios y cinematográficos. Su opción se corresponde con una aspiración al orden narrativo que le caracteriza: «Je crois qu'au cinéma, comme dans la littérature, il s'agit de mettre de l'ordre dans le chaos de la vie. Ce qui se passe à la fin doit être la conséquence de ce qui s'est passé avant» (Toubiana, 1997, 28). Sus personajes tienen un objetivo concreto e inmediato, que a menudo les define. Y hasta les obsesiona, como felizmente mostrara

Lorenzo Goñi en una ilustración de *Paralítico*, donde vemos la cabeza de don Anselmo convertida en un coche de minúsculos. No hay nada más en la vida para quienes conocemos a partir de unos escasos datos. El citado es un anciano de clase media y viudo. Lo sabemos desde el principio y basta para comprender que todas sus acciones tiendan a la consecución de este objetivo, irrisorio en su apariencia aunque no en su fundamento. Resulta ridículo que un anciano con piernas saludables se empeñe en utilizar un «cochecito», pero no que pretenda huir de la soledad. Ya no puede acompañar a su amigo Lucas, un cojo ahora motorizado y más independiente. Tampoco a sus nuevas amistades, unos minusválidos que se van de excursión o compiten en carreras. Excluido de los excluidos, a don Anselmo le queda una familia donde supone un estorbo. Y, como alternativa, la posibilidad de convertirse no en paralítico, sino en cliente de una ortopedia. Como tal recupera la libertad que le permite huir de la soledad, precámbulo de la muerte. Puesto a elegir, no lo duda.

Tampoco Plácido vacila a la hora de valorar la importancia de pagar a tiempo la letra del motocoche. Una y otra vez insiste en la película dirigida por Luis G. Berlanga. Nadie le hace caso, cada uno le propone un nuevo encargo que demora lo que para él es inaplazable. Sonreímos al principio, pero poco a poco comprendemos la angustia de quien no alcanza su objetivo. La huella del admirado Kafka está al fondo, aunque los castillos se conviertan en lugares irrisorios de un mundo más cercano. También comprendemos su obsesión, sobre todo en un marco donde parece que no hay comunicación. Nadie se interesa por la suerte de los demás y Plácido no es la excepción. De ahí lo comprensible del empeño de un sujeto que lucha por hacerse un hueco en una selva, aunque tenga la apariencia de una ciudad provincial en plenas Navidades.

Ya en *Los muertos no se tocan*, nene encontramos situaciones y personajes similares. La novela no pudo ser finalmente adaptada al cine por diversas circunstancias aparte de la negativa de la censura, pero siempre me ha sorprendido que en el guión de Plácido, de autoría compartida y con un proceso de redacción rocambolesco, Rafael Azcona fuera capaz de incor-

porar tantos rasgos de su citada novela. Y de otras que forman parte de su mundo creativo. Sobre todo si, a tenor de sus declaraciones, pensamos que las películas son de los directores. Tal vez sea así en última instancia. Pero, como afirma José Luis García Sánchez, «el es muy autor» (Angulo, 2000, 62). Y tiene, además, la suerte o habilidad de haber colaborado con algunos directores dispuestos a compartir ese concepto de la autoría, interesados por ese mundo creativo que aflora en sus mejores guiones.

No me extraña, pues, que Marco Ferreri le llamara después de leer una de sus novelas o que Luis G. Berlanga haya reiterado sus elogios de las mismas, lamentando incluso no haber podido llevar a cabo la adaptación de *Los europeos*. La base creativa del guionista con quien colaboraron está en las obras del novelista, al menos en aquellas donde escapa del encorsetamiento del humorista y se reencuentra con experiencias propias, que tan útiles le resultaron desde el punto de vista creativo. Cuando Rafael Azcona afirma: «Yo jamás he escrito nada sobre mí ni sobre mi vida. Yo me he ocupado de los otros» (EPS, 17X-1999), debemos añadir que desde una perspectiva personal a la que se incorporan datos, reflexiones y circunstancias de su experiencia, tal y como nos la ha detallado a veces en entrevistas y charlas. Y, en última instancia, como él mismo dice con su habitual humor, «...si uno no se contradice, más vale que lo intente» (Riambau & Torreiro, 2000, 8).

GANARSE LA VIDA CON LAS LETRAS

No fue fácil. Ariba hemos indicado algunos datos de la trayectoria de quien llegó a Madrid dispuesto a vivir de las letras. Sin una situación familiar o económica que le permitiera elegir o demorar el proceso de aprendizaje. Conviene recordarlo, sobre todo a la hora de comparar su trayectoria con la de sus amigos generacionales que, por el hoy simple hecho de ser universitarios, constituían una privilegiada excepción que no les eximía, claro está, de otras muchas dificultades.

Rafael Azcona conoció en las tertulias de los cafés a quien le llevó a *La Codorniz*, allí le ayudaron a encontrar otros traba-

jos, entró en contacto con quienes dirigían colecciones de humor, recibió los primeros encargos y la ya citada llamada de Marco Ferri... Es decir, nunca actuó de acuerdo con un plan preestablecido. No creo que Rafael Azcona pudiera imponer su voluntad de publicar una obra ajena a lo que, en un sentido amplio, entendemos por encargo. Tal vez la última y menos divulgada, *Los europeos*, sea una excepción, en la que también intervino un editor amigo suyo. Y, lo hasta cierto punto sorprendente, es que en esas condiciones fuera encontrando en un plazo breve los fundamentos de su obra creativa, tanto literaria como cinematográfica.

Hay excepciones o títulos que no debemos incluir en ese proceso. No me he preocupado por localizar sus escritos publicados en *Arte y Hogar*, claro está, aunque sea una revista que ya había incluido colaboraciones de humoristas de la generación del 27. Tampoco su «biografía de un personaje novelasco», un curioso fraude, como es Pimpinela Escarlata. He leído, sin embargo, sus novelas aparecidas en colecciones populares, hoy tan olvidadas y por entonces base de un negocio editorial de sorprendentes dimensiones. Sus títulos tienen el carácter connotativo habitual en estos casos: *Amor, sangre y dólares* (1954), *Siempre amance* (1954), *La hora del corazón* (1957) —la única con apuntes curiosos y hasta irónicos, si la relacionamos con la posterior trayectoria profesional del autor— y *La vida espera* (1958). Tal vez haya otra más, *Quinta avenida* (1957), según los datos del catálogo incluido en el volumen colectivo *La novela popular en España* (Madrid, Robel, 2003). El lema de la colección donde aparecieron, editada entre 1952 y 1967 con un total de doscientos cincuenta títulos, está en la misma línea: «Un suspiro, una risa, una lágrima, un beso... y ¡échate a volar!»

Sería ingenuo pensar que en estas novelas firmadas por Jack O'Reilly, con «Versión del inglés por Rafael Azcona», era posible plasmar algo propio, peculiar u original. Nada más rigido que estos subgéneros, cuyas inalterables características respondían a unas expectativas de los lectores convertidas en dogma. Había que darles lo que pedían. Y Rafael Azcona se presta a esta labor con la profesionalidad que le caracteriza: «Yo lo que hago procuro hacerlo a conciencia» (Riambau &

Torreiro, 2000, 19). Más de la que dan a entender sus palabras cuando recuerda una actividad que, no lo olvidemos, fue compartida por otros autores y amigos. Es el caso de Antonio Mingote (Anthony Mask), autor por entonces de curiosos relatos como *Los revólveres hablan de sus cosas* (1953) o novelas policíacas como *Ojos de esmeralda* (1949).

Apenas tengo referencias comparativas, pero en aquella mesa del Café Varela, con una Remington delante, el joven novelista ya mostró una profesionalidad, una capacidad de ajustarse a lo solicitado, que tantas veces ha sido puesta de relieve a la hora de valorar su trayectoria como guionista. José Mallorquí, el más reconocido y recordado autor de estas novelitas, también lo fue en algunas películas, pero sin salirse de los moldes tantas veces recreados en sus hoy olvidados títulos. Rafael Azcona, con su paso fugaz por la literatura popular, aprendió oficio. Un concepto que implica otros muchos que le acabarían resultando útiles.

El joven admirador de Antonio Machado y Pío Baroja que llega a Madrid con algunos poemas y cuentos bajo el brazo caece, como es lógico, de una personalidad literaria definida. Sus elecciones como lector ya se orientaban en una dirección coherente con su posterior trayectoria. Quien nunca ha creído en los héroes y siempre ha situado sus obras en un contexto próximo, tampoco en su juventud disfrutó con Emilio Salgari, Julio Verne, Melville, Jack London u otros autores tantas veces citados en los recuerdos de adolescencia de los individuos de su generación: «Me parecían mucho más apasionantes las aventuras de Silvestre Paradox que las del capitán Acab, y antes de dejar Logroño ya me había leído casi toda la obra de Baroja comprada en una librería de viejo» (Cruz, 1999, 35). A partir de esta experiencia lectora, que siempre ha ido renovando, acabó de forjar su personalidad creativa en Madrid, en aquellos años decisivos donde acumuló amistades y experiencias que se trasladarían, de forma más o menos velada, a sus novelas.

Años intensos que también coinciden con su etapa como humorista vinculado a *La Codorniz*, una longeva publicación por la que tantos autores pasaron y que marcó con su peculiar sentido del humor el estilo del joven Rafael Azcona, que ya en Logroño había mandado, sin éxito, algunas colabora-

ciones. No estamos, por lo tanto, ante una orientación sólo dependiente de las circunstancias y sin antecedentes. Una de las constantes de su trayectoria, y de su personalidad, es el humor. En esta ocasión, encontró una oportunidad de plasmarlo en sus chistes gráficos y artículos, que aparecían en la práctica totalidad de los números.

Esta etapa codornicesca fue prolífica hasta su marcha de la revista en noviembre de 1958. Seis años, durante los cuales Rafael Azcona no sólo escribió y dibujó «artículos, cuentos, chistes y etcéteras» para «tirarle de la barba a la severidad, a la tristeza, a la melancolía y a la estupidez», según cuenta en *Mi vidorra como escritor*, sino que también disfrutó de la amistad de sus divertidos colegas y se ocupó de la maquetación junto al redactor-jefe, Fernando Perdigüero. Fruto de esta actividad son varios volúmenes publicados entre 1955 y 1960: *Vida del Repelente Niño Vicente*, *Cuando el toro se llama Felipe*, *Chistes del Repelente Niño Vicente* y *Memorias de un señor bajito*. Corrían buenos tiempos para los libros de humor, al menos si nos atenemos a la proliferación de colecciones, títulos y autores que se dedicaron a una modalidad donde la referencia codornicesca era inevitable. También para Rafael Azcona y no sólo por su colaboración en el semanario.

La primera obra, aunque no por la fecha de edición, es *Cuando el toro se llama Felipe*. Fue publicada en la colección Buenas Noticias, dirigida por Ángel Palomino, asiduo colaborador de *La Codorniz* desde 1947 y novelista popular ahora caído en el olvido. En la misma colección también apareció *Las palmeras de cartón*, la mejor obra literaria de Antonio Mingote, quien por su amistad con Rafael Azcona tal vez le ayudara a editar esta novela de curioso título, que marca la tónica de un humor donde lo absurdo al modo codornicesco surge a menudo. Desde el planteamiento, cuando en Logroño un padre decide convertir a su hijo, recién nacido, en un torero y establece un disparatado plan de vida para él: «Nuestro primer hijo será torero. Torero desde los pies a la cabeza y desde su nacimiento hasta su nombre.» Y se llamará *Rafué*, aunque no haya nacido en Sevilla.

Rafael Azcona no sólo cuenta con un pasodoble dedicado a él y compuesto por Carmelo Bernaola, sino que su padre

fue un sastre aficionado a los toros, a los que acudía en compañía de un hijo que participó en las tertulias del Club Taurino Logroñés y en la revista radiofónica *Alamares*, emitida por Radio Rioja. En la misma aparece como «Don Rafael», un personaje quinteriano que con humor y salero diserta en animado coloquio sobre diversos temas taurinos y hasta compone poemas, como el titulado *Beerro*: «No eres nada y ya eres todo, / tembloroso becerrete / en la tarde sin clarines...», que leyó con un fondo musical del pasodoble *La Giralda*. Incluso tuvo alguna veleidad como novillero, aunque ha confesado que le faltó «valor» (Harguindey, 1998, 215). Un absurdo codornicesco, pues, mezclado con datos sacados de la experiencia personal del autor, que compartió con un grupo de amigos una afición donde, en contra de lo habitual, ya despuerta el humor a tenor de la transcripción que de la citada tertulia radiofónica publicó *La Rioja Industrial*. Al fin y al cabo, como nos dice el narrador en diálogo con el lector

[...] yo no soy un literatuco de esos que mienten más que escriben; de esos que dicen que todas las mujeres son preciosas, que todos los atardeceres son poéticos y que todas las estaciones de ferrocarril son tristesimas; de esos que antes de la palabra «madre» escriben siempre la palabra «santa», y que después del vocablo «cerdo» escriben «con perdón» (pág. 69).

Una experiencia, eso sí, recreada en esta ocasión al margen de cualquier intención realista y con el probable deseo de sonreír de uno mismo; exagerada y manipulada hasta los límites del disparate codornicesco, que se impone en el afán de provocar la sonrisa de un lector que asiste al fracaso del citado plan cuando *Rafué* y Felipe, el muchacho contratado para actuar como toro, deciden seguir la senda de «una afición estúpida, pero honrada y sería como ella sola»: la contabilidad por partida doble (pág. 153). La consecuencia es inevitable: «Nos hicimos peritos mercantiles. Así, sin darle importancia a la cosa» (pág. 154), e ingresaron en Hacienda.

Lo imposible para un padre no lo es para una mujer, siempre capaz de quebrar la voluntad del hombre y dejarle atrapado por la vida. Esta constante de la obra literaria y cinematográfica de Rafael Azcona ya la encontramos en su primera no-

vola. Todavía no está perfilada con rasgos propios y se acerca a la visión de la mujer habitual en autores como Miguel Mihura y los humoristas del 27:

La mujer es uno de los animales mejor preparados por la sabia naturaleza para volver tarumbas a los hombres. Si la mujer fuera, además, un animal sin complicaciones, las relaciones entre ambos sexos resultarían sencillísimas y encantadoras. Desgraciadamente, no es así: la mujer es bastante más complicada que un aparato de radio por dentro (pág. 188).

Lis es una caprichosa extranjera convencida «de que aquí, en España, torea todo el mundo un par de toros antes de desayunar» (pág. 179). *Rafael*, deslumbrado más que enamorado, quiere conquistarla. Incluso está dispuesto a ponerse el traje de luces; con gafas y bigote de funcionario de Hacienda, en una imagen que nos recuerda otras del humor teatral de Miguel Mihura y Jardiel Poncela. Lo hace pero, al final, Lis se casa con Felipe, «el toro». Ambos se marchan a Estados Unidos donde, a pesar de ser millonarios con pozos de petróleo, el perito mercantil dice vivir «mil veces peor que vivía en Logroño» (pág. 227).

La omnipresente intención humorística apenas permite desarrollar un tema reducido a tópicos, recreados a menudo en las páginas de *La Codorniz*. Los hubo también, por su reiteración hasta el agotamiento, en una revista que nació con la intención de combatirlos. Y el joven colaborador se hace eco de algunos en un relato tal vez alargado para editarlo en un volumen, completado con la inclusión de «Cuatro cuentos y un drama pequenito» en la misma órbita codornicesca.

Lo absurdo favorece un tipo de humor ya presente desde el principio del relato. Los contrastes entre la realidad del hogar de don René y doña Purificación —«señora encuadrada en el género de las gordas, era una mujer española como la que más, y su casa era una casa modelo» (pág. 69)—, con las pre-visibles pinceladas irónicas en su descripción, y las pretensiones del padre permiten crear situaciones humorísticas. Hay corridas de toros, con aficionados incluidos, en el comedor del domicilio familiar y, en Logroño, se convoca un concurso oposición para ocupar la plaza de mozo de espadas del que

todavía es un niño. En ese marco, Lis, la mujer que quiebra la voluntad de *Rafael*, apenas podía dejar de ser un nuevo motivo humorístico. Su enamorado queda, hasta cierto punto, atrapado por la vida cuando se muestra dispuesto a ser «el verdugo», de un toro. Sonreímos al imaginarlo con su aspecto de perito mercantil en traje de luces, pero queda lejos el camino que llevaría a profundizar en esta situación hasta convertirla en una constante donde lo trágico y lo grotesco se dan la mano.

Rafael Azcona consiguió un notable éxito popular con el Repente Niño Vicente, personaje codornicesco pulcramente peinado que lleva pantalón corto y corbata. El primero de los contrastes y paradojas que le definen. El volumen que recrea sus andanzas en diversos episodios biográficos inauguró la colección El Club de la Sonrisa. La misma forma parte del catálogo de la editorial Taurus, que iniciaba por aquel entonces su andadura abarcando distintos campos temáticos y géneros. En menos de dos años las andanzas de Vicente ya contaban con cuatro reediciones. Fue el más destacado éxito de ventas de una colección que acogió a populares humoristas españoles de la época: Evaristo Acevedo, Noel Clarasó, Chumy Chumez, Tono, Julio Camba, Wenceslao Fernández Florez..., siendo Edgar Neville junto con Rafael Azcona los más asiduos de una iniciativa editorial que merecería un análisis específico a partir de los comentarios de Eugenio García de Mora en *La novela española contemporánea (1898-1967)*, vol. III².

La citada imagen de Vicente se corresponde con la de un engendro pedante y quisquilloso de la pedagogía oficial de la época, basada en el castigo, el maniqueísmo y el «para que

² Madrid, Gredos, 1970. En los años cincuenta, hubo un auge de las colecciones humorísticas. A la publicación del anual Premio Internacional de Novela Legión de Honor, se unen El Gorrón (de G. P. de Barcelona —editorial en la que publicará Rafael Azcona—), las de Janés «Al monigote de papel», El Club de la Alegria, «La hostería del buen humor» y, sobre todo, la ya citada de El Club de la Sonrisa, sin duda la más activa y digna heredera de las importantes colecciones de antes de la guerra analizadas por Enrique García Fuentes en su tesis doctoral: *La novela de humor en España. Estudio de la colección Grandes Novelas Humorísticas, de Biblioteca Nueva (Universidad de Extremadura)*.

aprendas». Adulto desde sus primeros días —una visita, al verle en su cuna, exclama: «¡Qué mono! Parece un presidente de la Audiencia Territorial!» (pág. 27)—, Vicente es hijo de don Alberto, profesor mercantil, y doña Victoria, sus labores. Ambos imaginan para su retoño un futuro que, en su caótica formulación y coherente significado, nos recuerda al mejor Miguel Mihura en sus irónicas descripciones de los convencionalismos:

¡Será un niño ecuaníme, limpio, aplicado, formal y respetuoso! ¡Cruzaré a los ciegos de acera y ayudará a los ancianos a tomar el tranvía! ¡Protegeré a los pajarillos y dará limosna a los pobres de solemnidad! ¡Estudiaré para ingeniero de caminos, canales y puertos y será el arquetipo de la criatura humana perfecta! ¡Tendrá que ponerse gafas en seguida y consumirá grandes cantidades de aceite de hígado de bacalao...! (pág. 21).

Un plan que habría gustado al don Sacramento mihuresco y que permite a Rafael Azcona rechazar mediante la ironía lo trascendente, solemne y serio representado por Vicente y su familia, que actúan sistemáticamente contra lo que significa naturalidad, vitalidad, libertad, alegría, placer... Un esquema dual presente en Miguel Mihura desde *Tres sombreros de copa* (1932) y de absoluta actualidad en la España del franquismo, cuya mentalidad está bien representada por este repelente sujeto dispuesto a «salvar» a otros niños. Como afirma Iván Tubau:

Mostrar en los años cincuenta las contradicciones de un sistema educativo que conducía a la fabricación de pequeños monstruos repelentes como Vicente, mostrar como irremisiblemente antipático al niño que los maestros partidarios del palmietazo, la corbata y las dotes memorísticas consideraban ejemplar, señores, es un mérito que ni el propio Azcona puede regatearse a sí mismo (Cabezón, 1997, 148).

«Vicente no era un niño; Vicente era un monstruo» (pág. 49). Como tal resulta a menudo inverosímil, según reconoce el propio narrador, pero también se nos presenta como un prototipo capaz de ejemplificar una actitud vital. Sus palabras

son las de instituciones como la Iglesia del nacionalcatolicismo o las de tantos manuales de urbanidad, que intentaban alterar la vida para reducirla a un conjunto de normas. No son absurdas por caprichosas o imaginadas, sino que aparecen como tales al ponerse en boca de un niño. El contraste entre la vitalidad y naturalidad que atribuimos a esta edad y dichas palabras provoca el humor. También una ironía crítica, cuyo objetivo es la mentalidad de una España donde los monstruos no se circunscribían al ámbito de la ficción humorística.

El repelente niño creado por Rafael Azcona tiene mejor acomodo en las páginas de *La Codorniz* que en un volumen con pretensiones de novela. Al ser un prototipo cerrado, sin posible evolución tras su apriorística definición, se hace reiterativo en los previsibles contrastes que articulan los diferentes capítulos: escuela, amigos, familia... Sigue presente el ingenio del autor, pero su efecto queda parcialmente ahogado al leer varios capítulos seguidos. Ya conocemos a un inflexible Vicente y su ciclo vital, hasta que deja de ser un muchacho, apenas puede darnos sorpresas. Redhaza una realidad a la que pretende ser inmune gracias a su educación y, como es lógico, fracasa en su intento de modificar lo que nunca comprende. Esta circunstancia propicia un contraste donde la ironía y el absurdo son la base de un humor cuyo calado era más profundo en la España de los cincuenta.

Vicente, tan alejado del autor, es lo contrario de un atrapado por la vida, aunque lo esté por una mentalidad donde lo convencional o tradicional anula lo vital. Para él no hay circunstancias, sino categorías morales. Lo bueno y lo malo se suceden en un enfrentamiento maniqueo y estéril. Son dos conceptos opuestos y distantes que apenas guardan relación con los protagonistas de otras creaciones de Rafael Azcona, ambiguos por definición y necesidad. De ahí tal vez la frialdad y hasta un cierto mecanicismo de las peripecias del repelente niño, que acaba convirtiéndose en un sujeto peligroso e imperativo por su inmundidad ante una realidad que todo lo relativiza.

Los mismos rasgos aparecen en el volumen *Chistes del Repelente Niño Vicente* (1957), que —como afirma Álvaro de Laiglesia en su prólogo— es un nuevo fruto del éxito cosechado

con este personaje. Rafael Azcona recopila aquí una serie de chistes gráficos, ya publicados en *La Codorniz*, cuyo protagonista es un niño dispuesto a sermonear con su dedo índice en ristre a cuantos le rodean. La sencillez del dibujo contrasta con la retórica del pequeño monstruo repeinado y cabezón. Con ella flagela a sus atónitos interlocutores, silenciosos e incapaces de reaccionar ante un niño modélico de acuerdo con la mentalidad oficial de la época. Recrimina a los de su edad por dejarse llevar por la alegría inconsciente de quien juega, a los mayores por no dar el debido ejemplo, a las chicas por incitar a la lubricidad..., mientras permanece ajeno a cualquier rasgo de vitalidad o alegría. Lo curioso es que en *La Codorniz* o en este volumen su imagen nos suena familiar. Cualquiera fotografía de bachilleres de los años cincuenta nos la recuerda. Y ahí está la clave: en una fácil identificación que permite comprender el éxito de este monstruo cotidiano cuya seriedad provoca la sonrisa. No por ser «ripipi», como afirma Álvaro de Laiglesia, sino porque su propia identidad evidencia lo absurdo de una mentalidad concebida de espaldas a la realidad, con afán de negarla.

Rafael Azcona había demostrado en sus colaboraciones codornicescas y en estos volúmenes que era un excelente humorista al modo de aquella época, pero también deja ver sus limitaciones en una línea pronto agotada desde un punto de vista creativo. Un ejemplo lo tenemos en las *Memorias de un señor bajito* (1960), ya anunciadas en 1957, concretamente en la contraportada de *Chistes del Repente...*, y que estuvieron en imprenta una larga temporada hasta que la editorial barcelonesa de Germán Plaza las incluyó en una colección popular.

Las supuestas memorias aparecen redactadas en un manicomio donde Julio Fernández, el bajito «desde niño», declara haber venido al mundo para «hacer la risa». La intenta provocar en el lector mediante unos episodios apenas hilvanados —habían sido publicados previamente en *Arriba*—, donde el absurdo codornicesco se mezcla con algunas experiencias del autor. El protagonista nace en Logroño, en 1920, y decide ser poeta: «Es una salida como otra cualquiera, pero yo no se la recomiendo a nadie... No sé si los poetas que publican libros obtienen por ellos algún beneficio, pero me consta que escri-

bir y no publicar no da ni un real» (pág. 22). Más tarde, «Profundamente desengañado, mandé a la poesía a freír espárragos. Nunca me he arrepentido» (pág. 28). Se traslada a Madrid y se hace «cliente de un café poblado por poetas y demás gente de mal vivir», cuya descripción se asemeja a la del Varela. Otros datos también coinciden con los de la trayectoria del autor que, en esta amalgama, incluye opiniones personales, textos ya publicados en otros volúmenes —algo habitual entre los redactores de *La Codorniz*— y alguna de sus constantes, como la de asociar el enamoramiento del protagonista con el inicio de sus sufrimientos. El conjunto es desigual y precipitado. Sonreímos cuando el señor bajito consigue una plaza de inspector de Tontos de Pueblo —recordemos que Miguel Gila también fue colaborador de la citada revista— o cuando se convierte en un «pobre, indigente, mendicante, mendigo» recreando de nuevo un tipo no menos codornicesco. No obstante, echamos en falta un mínimo de cohesión para dar solidez a unas memorias reducidas a lo anecdótico, propio de un librito editado por la Enciclopedia Pulga, que tan sólo pretendía entretener al lector.

LA MADUREZ DE UN NOVELISTA

Rafael Azcona se cansó pronto del «humor a palo seco», donde tantas deudas se hacían presentes sin que pudiera des-puntar de manera clara y rotunda su mundo creativo. El mismo queda configurado, sus rasgos fundamentales, en una serie de novelas publicadas entre 1956 y 1960, los años en los que alcanza la madurez en este género: *Los muertos no se tocan, nene*; *El pisito*. *Novela de amor e inquilinato*; *Los ilusos*; *Pobre, parálitico y muerto* y, como broche que marca un punto de inflexión, *Los europeos*.

Culmina así una trayectoria interrumpida por la dedicación al cine de quien, cuando dice mostrarse petulante, se considera «un escritor frustrado, pero la verdad es que no me lo creo ni yo mismo» (Harguindey, 1998, 87). Rafael Azcona nunca ha dejado de ser un autor capaz de trasladar su mundo creativo a los guiones, siempre que el argumento lo permita y

el director lo admita. De ahí lo restrictivo de su filmografía cuando, pocas veces, ha tenido la oportunidad de elegir y hasta de rechazar proyectos que no le han interesado. Nunca ha escrito un *thriller*, un guión de ciencia ficción o de cualquiera de los géneros que precisan de un héroe. Un privilegio del que no siempre ha disfrutado por tener que afrontar encargos y que, para mantenerlo, ha buscado la colaboración asidua con algunos directores capaces de respetárselo.

En 1960, coincidiendo con la citada interrupción y en un coloquio sobre las relaciones entre el cine y la literatura publicado en *Film Ideal*, Rafael Azcona indica algunas de las razones que nos permiten comprender que su paso al guión no haya supuesto un menoscabo de su interés por la literatura. Aparte de reconocer la influencia capital de la misma, considera que «el cineasta debe acercarse con pasión a la literatura en general y a la de su tiempo en particular». Por una cuestión de necesidad cultural y también cinematográfica. «¿Puedo afirmar que el cineasta que lee tiene más posibilidades que nadie de convertir en imágenes los conceptos?». Su pregunta encuentra una respuesta evidente en la trayectoria de buena parte de los directores con los que ha colaborado. Y en el propio Rafael Azcona, siempre pendiente del poder de la palabra y lector, cuya cultura literaria le ha permitido sacar adelante algunos de sus mejores guiones.

No obstante, imagino que le habrá quedado la duda acerca de una trayectoria que, como la de otros colegas generacionales, podría haber continuado en el ámbito de la narrativa. Con problemas, similares a los de su última novela, que fue editada, oficialmente, en París y tuvo escasa difusión. Lidiando también con una renovación que cuestionaba el realismo de los cincuenta. Pero, al fin y al cabo, fueron parecidos los problemas sufridos por un guionista que, tras sus primeros éxitos de crítica en películas de Luis G. Berlanga y Marco Ferreri, se trasladó a Italia para buscar una continuidad profesional. Y un ambiente más libre, donde encontró nuevas amistades que le evitaron cualquier atisbo de añoranza. La España de los sesenta, a pesar de algunas apariencias, era un mundo cerrado, donde la frustración de un novelista no distaba de la de un guionista. Queda, no obstante, la sen-

sación de haber interrumpido una trayectoria que había alcanzado en 1960 un excelente nivel, apenas apreciado por la escasa difusión de los textos. Queda, en palabras de Luis G. Berlanga, «una especie de desgarró interior y [Azcona] debe pensar: me ha ido muy bien, he ganado algo de dinero, pero...» (Cabezón, 1997, 82).

Según el mismo director, «los novelistas de su generación, la de los años cincuenta, Aldecoa y todos los demás, le tenían una envidia feroz a Rafael y creo que Rafael nunca sentía envidia hacia ellos, se limitaba a cumplir con su trabajo, se limitaba a escribir» (*ibid.*, 90). Sin lamentaciones, con el sentido práctico que caracteriza a un autor incapaz de dar trascendencia a sus creaciones. Se quedó en el cine, al que llegó por azar, cuando descubrió que «era más fácil escribir guiones que novelas».

Así lo explicó en 1994 y cuatro años después dijo estar «comodísimo» en la escritura cinematográfica. Podríamos aducir las declaraciones de Miguel Mihura y otros humoristas en el sentido de restar trascendencia a su trabajo, confesar que se busca lo sencillo sin otra pretensión que ganarse una vida donde el disfrute del ocio es una necesidad reivindicada. No hay razones para dudar de sus palabras, pero intuyo que en un autor tan profesional como Rafael Azcona la supuesta fidelidad no justifica su dedicación al cine. Y, por supuesto, no explica un abandono de la actividad literaria donde otros factores estarían presentes. Incluido, como es lógico, el de la incompatibilidad cuando se suceden los encargos para escribir guiones y se da la consiguiente profesionalización. Rafael Azcona nunca ha buscado voluntariamente el pluriempleo, ni siquiera en la actividad creativa.

Historias alrededor de la muerte

Los muertos no se tocan, nene es una novela con el sello inconfundible de Rafael Azcona. Aparece en El Club de la Sonrisa, de la editorial Taurus. Eusebio García Luengo, en su reseña publicada en *Índice*, da la bienvenida a un joven autor capaz de superar las limitaciones de quienes se circunscriben a

Aún pudo ver a través del cristal la desvaída, la borrosa, la dulce y perdida imagen de aquel mundo que había dejado de existir. Quiso cortar el cordón umbilical que seguía uniéndole a su recuerdo, yugular por la raíz aquellas ilusiones muertas que ya no le servían de nada, y creyó haberlo conseguido.

Pero al echar a andar comprendió que las llevaba arrastrando por el suelo, y tuvo que tranquilizarse pensando: Bueno, las tiraré por el primer retrete que desatranque (pág. 196).

Hizo algo más positivo: escribió *Los ilusos*. Una novela concebida desde una posición intermedia entre el rechazo y la admiración por el mundo que refleja. Rafael Azcona siempre ha recordado aquellos meses vividos en un café poblado por extraños personajes, que tanta influencia tendrían en su obra. No por su recreación en esta novela, sino porque condicionaron el enfoque del autor en otras muchas. Pero, al mismo tiempo, su lucidez le llevaba al rechazo de lo ilusorio, de un autoengaño que les evitaba sumergirse en la realidad. Parecían insertos, según Carmen Martín Gaité, en «un refugio intemporal para hacer más llevadera esa espera del porvenir» (1994, 35). De ahí la decisión final de Paco, tal vez dura y amarga porque nadie imagina que en el hotel vaya a disfrutar. También porque las ilusiones, tanto las individuales como las colectivas, han quedado hechas trizas. Pero, una vez sumergido en la realidad, será capaz de convertirse en un superviviente con algo más que pura ilusión. En definitiva, es un punto y aparte que marca un fracaso. También una esperanza más diluida y contradictoria que la del joven Paco a su llegada a Madrid. Más real, claro está.

La novela fue escrita entre noviembre y diciembre de 1957. Sin la carga moralista y algo apocalíptica de otras tan cercanas en el tiempo y el tema, como *El premio* (1961), de Juan Antonio Zunzunegui. Rafael Azcona no estaba por la labor de abrumarnos con la prolija y reiterativa descripción del ambiente literario del Madrid de aquellos años. Tal vez escribió demasiado deprisa por imperativos económicos. Pero sus defectos estilísticos no anulan el valor de un entrañable, divertido y lúcido testimonio del ambiente reflejado a partir de las experiencias del autor. Rafael Azcona había encontrado su línea creativa. No le hacía falta recurrir al humor codornicesco

ni buscar lo absurdo. Por aquellos meses, en el citado prólogo al libro de Antonio Mingote, había escrito:

El humor levanta el telón y nos sorprende desprevenidos, asomándonos a nuestra modesta condición de pobres gentes errantes en un pedazo de tierra que viaja por el Cosmos, y arranca de nuestras manos toda posibilidad de seguir dándonos importancia.

No se fue lejos, ni pensó en el Cosmos. La base de ese humor la tenía cerca y con enormes posibilidades a la espera de una recreación como la suya. Así lo comprendió y en poco tiempo culminó esta etapa de madurez novelística, bruscamente interrumpida por su incorporación al cine.

Historias de pobres, paráliticos y muertos

Rafael Azcona agrupó tres relatos en *Pobre, parálitico y muerto*, un volumen publicado en 1960 con unas excelentes ilustraciones de Lorenzo Gofi. En su trayectoria creativa abundan los pobres desde sus inicios codornicescos, que coinciden con una época en la que, como ha afirmado Fernando Fernán-Gómez, «los pobres se pusieron de moda» en la literatura y el cine. Rafael Azcona piensa que «todos somos más o menos paráliticos y más o menos estúpidos», pues «hay que ser definitivamente imbécil para creer que uno es perfecto» (Riambau & Torreiro, 2000, 5). Y, como ya hemos indicado, la muerte y sus alrededores constituyen una de sus constantes. Tres títulos, pues, que sintetizan una parte fundamental de la labor de un autor empeñado en observar lo excepcional o singular porque, tal vez, sea más ordinario de lo que nos parece.

El volumen se incluyó en la misma colección que *Los ilusos*, junto con relatos de Enrique Llovet y Chumy Chumez. Bajo la dirección del contestulio Fernando Baeza, La Tortuga Perezosa era una colección de humor diferenciada de la que la misma editorial, Aríón, dedicaba a «la novela» contando con obras de, entre otros, Jesús Fernández Santos, Gonzalo Torrente Ballester —la trilogía de *Los gozos y las sombras* fue

una de sus grandes aportaciones— e Ignacio Aldecoa. A pesar del cambio de orientación indicado en la solapa: «Con estas tres largas narraciones, Rafael Azcona prosigue su nueva etapa literaria esbozada ya en *El pisito* y confirmada con *Los ilusos*, obra que obtuvo para su autor la felicitación unánime de la crítica», el criterio editorial parece enclaustrar su creación en un humorismo que ya le venía estrecho: «Yo no entiendo la vida sin humor, aunque el humor a palo seco hace ya mucho tiempo que dejó de interesarme» (Harguindeguy, 1998, 61).

Pobre es la historia de Venancio, un vendedor de lotería que, ante el sorteo de Navidad, comete un fraude al poner a la venta un número de participaciones superior al que le corresponde. El problema surge cuando toca «el gordo» a sus compradores. Al principio se convierte en un héroe por haber repartido la felicidad entre gente humilde. Todos le felicitan y jalean, le transforman en un ciudadano ejemplar y hasta aparece en los periódicos. Venancio pierde la voluntad, no se atreve a decir la verdad y es incapaz de justificar su actitud. Se deja arrastrar por las circunstancias, resignado ante lo inevitable. La felicidad dura poco en casa del pobre y, cuando se descubre el engaño, el fugaz héroe es despreciado y perseguido hasta su captura por la Guardia Civil. En el kilómetro 11 de la carretera a Bilbao, cuando iba en una motocicleta. Una imagen que nos recuerda la del final impuesto por la censura en la adaptación cinematográfica de *Paralítico: El cochecito*, dirigida por Marco Ferreri y en fase de rodaje cuando apareció el volumen arriba citado.

La narrativa de los colegas generacionales de Rafael Azcona abunda en pobres. Su amigo Ignacio Aldecoa es el mejor ejemplo. En sus cuentos encontramos desde los personajes marginales hasta los obreros, cuyos perfiles se confunden con los de su oficio. Sus soberbios retratos nos causan dolor, admiración, respeto; identificación con la suerte adversa de unos humildes seres en lucha contra las circunstancias que les ha tocado vivir. El narrador vasco a menudo es citado por su «épica de los oficios», ejemplo de un orgullo y un sentido de la dignidad que es el único bagaje de personajes inolvidables, como los maquinistas de *Santa Olaja de acero*. No coincide con el enfoque de Rafael Azcona, un autor escéptico nada

proclive a incorporar el elemento épico. Apenas hay trabajadores en una narrativa donde la cuestión social es secundaria. Abundan, sin embargo, los pobres sin oficio ni beneficio. No causan admiración, son insolidarios y muestran el egoísmo habitual en los retratos azconianos. Su objetivo es comer, sobrevivir... Nunca disponen de tiempo para lo desinteresado. Convierten a Venancio en su héroe y, a continuación, lo destruyen. Como los responsables de los bancos que han sido engañados o los periodistas que se han inventado un personaje ejemplar. Los pobres de Rafael Azcona no son ni mejores ni peores. Tampoco son culpables. En una narrativa sin héroes ni personajes ejemplares no caben estas definiciones. Están atrapados por sus circunstancias y actúan según les va. Al margen de cualquier dimensión moral.

El afán por mostrar la otra cara de la realidad supone una crítica implícita a quienes elaboran, con peculiar retórica, la imagen oficial de esa misma realidad. En este caso son los periodistas, que se inventan una versión de los hechos que en absoluto se corresponde con lo sucedido. Lo sabemos, pero también apreciamos la capacidad de Rafael Azcona para crear un lenguaje acostumbrado a hacerse oír en solitario, sin réplica posible. Se la da el narrador mediante los hechos y los personajes incorporados a su relato, sin comentarios ni subrayados. El resultado es un contraste similar al que veremos en *Plácido*, también protagonizado por pobres y periodistas, en este caso un incansable locutor radiofónico. La imagen es elocuente en su contradicción con respecto a la palabra, manipulada por quien pretende hacernos ver la caridad de los que sientan un pobre a su mesa navideña. La imagen, tozuda, va por otros derroteros que demuestran lo contrario. La caridad es una invención y los pobres sólo quieren comer, donde sea y como sea.

En *Pobre* esos mismos sujetos, una vez desposeídos de un premio que sólo habían disfrutado con la imaginación, se convierten en los peores enemigos de Venancio. El capítulo VII relata con sabiduría, precisión y lucidez este cambio radical de opinión y perspectiva de quienes han sido perjudicados por el fraude. Nadie se pregunta nada. Y Venancio, impasible ante su destino, inicia una huida en una modesta motocicle-

ta. Nunca podrá llegar lejos quien compró los décimos, aunque luego los multiplicara sin recurrir al milagro. No tiene aliento para el delito y carece de legitimidad para el milagro. El resultado es un pobre tipo que jugó, no demasiado, con las falsas ilusiones de los demás. ¿Y si no hubiera tocado? Tampoco habría salido de pobre.

La madurez narrativa de Rafael Azcona se revela en múltiples aspectos: el dominio de la creación coral, la capacidad para seleccionar los rasgos o detalles que mejor definen a sus personajes, la precisión en los diálogos, el poder descriptivo de las imágenes...; siempre en una dirección que resultará decisiva para sus primeros guiones. Pero se trata de una evolución literaria, concebida por quien busca su mundo creativo en un ámbito novelesco. Su relativamente fácil traslado al cine vino después, gracias a ese azar indicado por Rafael Azcona en varias entrevistas. Tal vez haya alguna razón más en el encuentro con un medio que le permitió dar nueva vida a lo ya creado, sin cambios sustanciales. En cualquier caso, queda la voluntad estilística de quien en pocos años, sin tiempo apenas para madurar o reflexionar entre una y otra novela, fue capaz de culminar una destacable evolución desde sus primeros relatos.

Paralítico pronto se convirtió en *El cochecito*, gracias a Pere Portabella, joven catalán militante del PC que acababa de crear su productora Films 59. Su criterio más flexible le llevó, tras propiciar el debut de Carlos Saura con *Los golfos*, a producir un proyecto rechazado por la UNINCI de Juan A. Bardem y Ricardo Muñoz Suay quienes, según él, habían considerado la historia como «pequeñoburguesa». Años después, el segundo manifestaría su arrepentimiento. Eran otros tiempos, también en la izquierda. Y, dada la coherencia entre esta novela breve y su adaptación cinematográfica, resulta difícil escribir un comentario específico sobre la versión original de las andanzas, a su pesar, de don Anselmo. Tampoco es necesario separar lo que el destino ha unido, incluso en unas síntesis como la versiones de esta historia publicadas en *Otra vuelta en El cochecito* y *Estrafalario*/I. Examinaremos lo fundamental y dejaremos aparte las variantes.

En la España de los cincuenta no había discapacitados físicos sino tullidos. Abundan en la obra de Rafael Azcona como

en la de otros colaboradores de *La Codorniz*. Recuerdo el caso de Miguel Gila o el más tardío de Manuel Summers. Pero esta proliferación de cojos y mancos no pretende recrearse en lo grotesco⁴. Tampoco es siempre una invitación al humor, aunque sea el mal llamado «negro». Es también una metáfora, a la que ha aludido en varias ocasiones Rafael Azcona. Según él, todos, de una u otra forma, somos paralíticos, en el sentido de imperfectos. Y en una literatura como la suya, sin héroes o seres perfectos, los paralíticos alcanzan un notable protagonismo.

Don Anselmo lo pretende ser para combatir así otro mal mayor: la soledad, especialmente dolorosa cuando se trata de un anciano. Jubilado y viudo, vive en la casa de su hijo y de su pasado sólo sabemos que lo tiene. Es, por lo tanto, un viejo. Molesta, va de un lado para otro y sólo encuentra compañía en su amigo Lucas, un paralítico propietario de una lechería. Pero la «pueril alegría» de quien acaba de comprar un vehículo para inválidos contrasta con la preocupación de don Anselmo, que teme perder al único amigo con quien podía hablar. Intenta seguirle: van juntos al cementerio, pero Lucas pronto descubre que puede ir a otros sitios más divertidos y hacer nuevas amistades. Ya no depende de don Anselmo, quien se queda arinconado e «inválido»; más que su amigo: «Ahora el paralítico era él; el paralítico, el inválido y el impedido» (pág. 82). Se siente excluido del grupo de excluidos: «Lentamente, don Anselmo verrà esiliato da quella stessa terra di esiliati in cui si è rinchiuso, dal mondo chiuso dei paralitici che è già una struttura dell'esclusione e dell'isolamento» (Grande, 1975, 23). Se inicia así un proceso hacia la soledad, que tanto preocupa a Rafael Azcona y Marco Ferreri. De ahí surge la obsesión del anciano por tener un «cochecito», aquello que le permitiría escapar de una soledad que amenaza con ser definitiva.

⁴ Lo grotesco, como me ha recordado Rafael Azcona en un correo electrónico, ya estaba en la realidad: «Yo vi en la calle de Toledo el cartel 'Trajes para paralíticos' anunciando los que colgaban de un tenderete: eran una especie de peleles de una pieza, hechos de bayeta y con una larga abertura en la entrepierna para facilitar la limpieza íntima del usuario.»

Una obsesión absurda y lógica al mismo tiempo. Sonreírnos al ver las estrategias urdidas por don Anselmo para demostrar su progresiva invalidez, pero comprendemos que detrás de ellas se encuentra la necesidad de seguir disfrutando de compañía, de escapar de una soledad en la que dejaría de ser alguien. De ahí su rebeldía con respecto a una familia que no le comprende y su reafirmación en una voluntad que choca con la de su hijo. No duda a la hora de apropiarse de unas joyas, empeñarlas y convertirse en «cliente» de una ortopedia con «el escaparate lleno de complicados braqueros, de estremecedor instrumental quirúrgico y de repulsivos miembros ortopédicos» (pág. 82). También está «el cochecito», el modelo más caro y, por las apariencias, mejor que los Biscuter de la época, que no tenían marcha atrás y no necesitaban capota, pues según Miguel Gila sobraba con la boina del conductor. Don Anselmo lo compra y consigue la independencia, que le abre nuevas posibilidades en compañía de los inválidos: meriendas campesines, excursiones, carreras... Sabe que es absurdo —no chochea como piensan sus familiares—, pero comprende que no le queda otra alternativa para evitar la soledad. Decide, pues, ser tan egoísta como quienes le rodean y se han comprado uno de los primeros «seiscientos», tal vez menos necesario: «Don Anselmo acababa de descubrir, junto al placer de desplazarse sin mover los pies, el vicio de la velocidad» (pág. 112).

Ese egoísmo, o la necesidad de defenderse, le lleva a envenerar a su familia: «Ya no podía esperar más; ya no se sentía criminal. Lo iba a hacer en defensa propia. Tenía que salir a la calle, comprar un veneno y eliminar a su familia, a aquella familia que ya no era la suya» (pág. 125). Echa los polvos en el puchero y, tras esconderse en la cama, termina saliendo en su flamante vehículo. Se arrepiente, pero ya es tarde. Cuando regresa se están llevando a todos al hospital. Lloro y se limita a preguntar: «Oiga, dígame... ¿A la cárcel... a la cárcel se puede llevar... el cochecito?» En realidad, no le quedaba otra cosa.

No creo conveniente entender este final, censurado en la adaptación cinematográfica, como un asesinato o un caso de la crónica de sucesos. Sería tanto como desviar la atención con respecto al fondo de la cuestión: la licitud de un egoísmo

cuyas consecuencias son absurdas o trágicas, pero que no es en esencia diferente al del resto de la familia. Comprendemos a don Anselmo con independencia de que asesine o no a quienes le impiden disfrutar de su vehículo. Queda la imagen de un personaje desvalido y obsesionado, arrinconado por la incomprensión de sus familiares y que se defiende de manera trágica. Que los polvos terminen haciendo o no su efecto es, realmente, secundario.

Los dos finales, el original y el impuesto por la censura cinematográfica, expresan la amargura del retrato de un anciano cuya imagen nos cuesta separar de la de Pepe Isbert. Tal vez su genial interpretación haga más entrañable el personaje y reste algo, muy poco, de su carga corrosiva. En esa misma dirección también se sitúa el desenlace de la película, con la inolvidable imagen de una carretera solitaria al amanecer surcada por el cochecito, flanqueado por dos guardias civiles en bicicleta. Pero dista mucho de ser un final feliz. No lo puede haber para un anciano que ha agotado su última oportunidad de ser independiente, disfrutar de compañía y espantar el temor a la soledad. Volverá a casa, perderá el cochecito y morirá.

Víctor Erice y Santiago San Miguel, en 1961, publicaron un artículo en *Nuestro cine* en el que criticaban a Rafael Azcona por «la ausencia de un tratamiento riguroso de las situaciones». Se basan en *Plácido* y *El cochecito*, donde la actuación de los personajes es la definición práctica de dos constantes azconianas: «la insolidaridad y el egoísmo, aplicables a una moral de relación. Y como resultante de éstas, la crueldad.» Su reproche, desde una perspectiva marxista, es que dichas constantes tienen por bases «situaciones sociales, modos de vida, que condicionan los sentimientos y una mecánica de los mismos». Según ellos, «La crueldad no nace del individuo; es algo que, en determinadas circunstancias —cuando su situación real es la de víctima social—, se le impone, primero por la fuerza, para después colocarle en condición de ser verdugo de nuevas víctimas».

La consecuencia de esta falta de «rigor», o de su exacerbación desde la perspectiva de los articulistas, es la aparición en las citadas películas de «un egoísmo y una crueldad casi metafísicos», impuestos a situaciones y personajes como caracterís-

ticas inherentes al ser humano. No creo que sea así en el relato que nos ocupa ni en su adaptación cinematográfica. La obra de Rafael Azcona no responde a los parámetros del realismo social de la época. No intenta explicar o interpretar aquello que observa. Tampoco le guía una clara orientación ideológica o política. Al igual que Cesare Zavattini en el campo del guión o Ignacio Aldecoa en el de la novela, opta por un retrato de las manifestaciones externas de los individuos, de acuerdo con unos parámetros más zolescos que balzacianos. De ahí la ausencia del supuesto «rigor», entendido como un exhaustivo listado de circunstancias sociales que justifiquen el comportamiento egoísta e insolidario de personajes como, por ejemplo, don Anselmo.

En *El cochecito* y *Plácido* no aparece la «metafísica». Ni siquiera lo arbitrario. Ignoramos a cuánto asciende la pensión del protagonista de la primera, empeñado en ayudar a su hijo en el bufete. Desconocemos la causa de su enemistad con la nuera, aunque la insistencia de la nieta en aprender francés con un disco justifica cualquier reacción violenta. Tampoco Rafael Azcona parece haber hecho hincapié en el origen del egoísmo del viejo Lucas, tal vez una consecuencia de su condición de propietario de una lechería... Pero por ese camino habríamos llegado a otro tipo de obra, probablemente más consiente de «la función social del artista y, por consiguiente, de sus responsabilidades». También menos sugestiva.

Lo que sabemos de don Anselmo y de otros personajes de los relatos azconianos es lo estrictamente necesario. El rigor del autor, en sus facetas literaria y cinematográfica, no reside en la exhaustividad sino en la selección. Y en el caso concreto del anciano nos basta saber que lo es para comprender su comportamiento a lo largo del relato. Sin necesidad de apriorismos metafísicos ni condiciones inherentes, le vemos ir de una habitación a otra, molestando a los demás miembros de la familia, en el cementerio, subido al cochecito de su amigo Lucas, sonriendo en compañía de los minusválidos, aconsejando a unos novios para que vuelvan a salir juntos en sus sillas de ruedas, entusiasmado ante la posibilidad de ser todavía un «cliente», alabado por el propietario de la ortopedia... Y con estas circunstancias nos basta para comprender un egoísmo

mo capaz de transformarse en crueldad. Por defensa propia y al margen de lo extremo, o exagerado, del desenlace.

La ausencia de una razón social no implica gratuidad en el comportamiento de los personajes de Rafael Azcona, que nunca son «monstruos en abstracto» o seres «exóticos». A lo sumo, pintorescos. Probablemente, los rigurosos críticos de *Nuestro cine* habían leído demasiada teoría política. Igual que César S. Fontenla, capaz por entonces de calificar *La vida al rededor* (1959), de Fernando Fernán-Gómez, como «escapismo bienhumorado» y «brillante fuego de artificio». ¡Caray! Tal vez no habían observado su entorno para descubrir a personajes como don Anselmo y otros muchos. Con su punto de exageración en su recreación literaria, pero de un profundo realismo. En 1955, a la pregunta sobre cuál ha de ser el fundamento del arte, Ignacio Aldecoa respondió: «la exageración», pues sólo la misma «como actitud poética del escritor frente a la realidad permite su transfiguración, es decir, no negar la realidad, sino trascenderla» (Lasagabaster, 1978, 55). Creo que su amigo Rafael Azcona, tan poco dado como él a las divagaciones teóricas, habría suscrito por entonces estas palabras. Ambos nunca cultivaron lo metafísico, pero tampoco estaban dispuestos a «interpretar» la realidad. Su fundamento es la observación. Y en la misma encuentran motivos sobrados para la exageración, sobre todo cuando en el caso azconiano esa mirada carece del fondo esperanzado que se percibe en la de su amigo vasco.

Paralítico no renuncia al humor que ya caracterizaba las creaciones de Rafael Azcona. Lo hay, y del mejor, en algunos de los personajes secundarios como el propietario de la ortopedia, un vendedor dispuesto a todo, o la galería de inválidos que acompañan a don Anselmo. El peligro melodramático con estos últimos era obvio, pero se evita incluso en el caso de los novios que festejan en sus vehículos. Él es manco y cojo, pero tiene buenas intenciones. Como los otros inválidos dispuestos a participar en una carrera:

Se acercaban de diez, de veinte en fondo, ocupando toda la anchura de la calzada, y eran cincuenta, cien, quinientos cochecitos, una oscura nube de sillas trepidantes sobre la cual

se agita un enjambre de felices impedidos, de alegres mutilados, de animados y diminutos contrahechos que, conduciendo sus vehículos con elegante despreocupación, gritaban y discutían ardorosamente, vueltos de espaldas a su rumbo algunos, remolcados por los motorizados aquellos que se movían por sus propios medios, con vocécitas agudas éstos, entre toses y carraspeos los otros (pág. 99).

Su intención es vivir y a toda velocidad. Puede resultar grotesca la imagen y hasta risible, pero prevalece la mirada más lúcida que compasiva de un Rafael Azcona que no observa desde las alturas de la perfección y piensa que todos somos «paralíticos».

En el origen de los problemas con que se enfrentan los personajes de Rafael Azcona hay una incapacidad para decir «no». Así le ocurre a don Joaquín, el médico que en el tercer relato, *Muerto*, acepta la petición de los responsables de un convento donde acaba de fallecer un anciano cura. Prefieren endosar el cadáver a su parroquia para no afrontar los gastos del entierro y le piden que lo traslade a la capital. Don Joaquín, Roque el taxista y un seminarista emprenden, pues, un accidentado viaje nocturno en compañía de un cadáver cada vez más frío y rígido, convertido en un estorbo del que nadie quiere responsabilizarse.

Poco importa el objetivo final, cada vez más desdibujado en la medida que todo se confabula para complicar lo que parecía sencillo. A martillazos o de cualquier otra forma el anciano acabará siendo enterrado. Lo fundamental es el portamiento de los personajes que se suceden en una noche que, con motivos similares, acabaremos viendo en *Plácido*. El cadáver del sacerdote se convierte en el de un pobre de la campaña navideña y el taxi de Roque en el motocarro de Plácido. Don Joaquín es sustituido por Quintanilla, el futuro yerno interpretado por José Luis López Vázquez, y ambos, sin saber decir no, improvisan soluciones para sortear los obstáculos de unas noches donde la insolidaridad y el egoísmo son constantes.

Dado lo complejo y hasta rocambolesco del proceso seguido por el guión de *Plácido*, sorprende la capacidad de Rafael Azcona para incorporar al mismo un considerable número de

rasgos que encontramos en *Muerto*. No sólo por la equivalencia de personajes y situaciones, sino también por un tono general donde prevalece la mirada lúcida, corrosiva y desencantada de un escéptico que entre sonrisas nos aporta una amarga imagen de la sociedad de la época. Una prueba más, en definitiva, de la ósmosis con el mundo creativo de Luis G. Berlanga en sus primeras colaboraciones.

«Los europeos»

La rapidez con que por entonces se suceden los libros de Rafael Azcona provoca que, cuando ya se encontraba en una fase de madurez alejada del humor codornicesco, en 1960 aparezcan unas *Memorias de un señor bajito* con antecedentes vinculados a los autores de la revista humorística. No se trata de una vuelta atrás. La obra ya había sido anunciada en 1957 y era una recopilación de textos publicados en la prensa madrileña. La verdadera continuidad debemos buscarla en *Los europeos*, una novela publicada también en el citado año que, para evitar problemas de censura, apareció como editada en París, Librairie des Éditions Espagnoles, gracias a la iniciativa de Fernando Baeza, responsable de Arión, donde ya había colaborado Rafael Azcona con *Los ilusos* y *Pobre, paralítico y muerto*. Era una estratagema similar a la empleada, por ejemplo, en *La colmena*, de Camilo José Cela, cuyo pie de imprenta en Argentina de las primeras ediciones no se corresponde siempre con el lugar de edición. La diferencia estriba en que Fernando Baeza y Rafael Azcona no gozaban de los apoyos que permitieron eludir, en buena medida, la censura a la obra escrita por quien mantuvo una peculiar relación con los censores. Su caso se asemeja más a los de novelistas coetáneos como Daniel Sueiro (*Estos son tus hermanos*, 1965) o Antonio Ferrer (*Los vencidos*, 1965).

El joven editor era hijo de Ricardo Baeza, que había vuelto del exilio, y contertulio del grupo generacional de los realistas. Ignacio Aldecoa le dedica el cuento *Rol del ocaso* y en 1961 publica en Arión su *Cuaderno del godo*, mientras que su esposa Josefina ese mismo año edita *A ninguna parte*, su primer li-

sión que ha perjudicado su reconocimiento crítico. Él sigue en un presente donde siempre hay un guión por delante. Activo como pocas personas a su edad, apenas le queda tiempo para recuperar un pasado como autor que, por otra parte, no considera importante. Tal vez se equivoque, al menos en el caso de algunas de sus novelas, pero ese disfrute del presente creativo es coherente con su manera de ver el mundo. Y la paradójica coherencia de este dubitativo escéptico preside la creación de quien tanto ha disfrutado con sus personajes.

Esta edición

El pisito es una obra con tres versiones. La primera fue escrita por Rafael Azcona durante una estancia en Almuñécar a lo largo de los meses de febrero y marzo de 1957. Poco después, el 1 de junio, la editorial Taurus publicaba la novela en El Club de la Sonrisa con el número 36. Era la tercera de Rafael Azcona en esta colección, que reunió a los mejores humoristas españoles del momento.

La segunda versión es el guión cinematográfico, firmado en colaboración con Marco Ferreri¹, que por iniciativa de Juan Cobos fue publicado en Temas de Cine con el número 21. En esta colección, vinculada a la revista *Film Ideal*, también aparecieron los guiones de *El cochecito*, núm. 6, y *Los chicos*, núm. 4, lo que demuestra el apoyo dado por este significativo grupo de críticos a la filmografía española de Marco Ferreri. La edición de *El pisito* está fechada en 1961, tres años después del estreno de la homónima película dirigida oficialmente por el citado cineasta italiano e Isidoro M. Ferry. Este último, en realidad, actuó como productor, aportando también su nombre y carné para la dirección con el fin de evitar problemas burocráticos y sindicales.

¹ Marco Ferreri: «Yo leí la novela de Azcona y me gustó. Me gustó por el tono, porque era un asunto verdadero, un asunto bien llevado. Yo estaba aún bastante influido por el neorrealismo italiano y veía en *El pisito* un neorrealismo más moderno, más superado, más actual en aquel momento. Pienso que *El pisito* es un cine neorrealista con un estudio diferente de los personajes, pero no es una película de humor, ni el libro es de humor. *El pisito* me gustó absolutamente y decidí hacer esta película» (*Film Ideal*, núm. 93 [abril, 1962], pág. 210).

La tercera versión es el relato que con el mismo título se incluyó en *Estrafalario*/1. Fue escrito cuarenta años después de la novela original y se basa, fundamentalmente, en la adaptación cinematográfica, aunque —según me informa Rafael Azcona— también se recuperaron pasajes del original que, en su momento, fueron eliminados por autocensura. Un ejemplo es la visita de Rodolfo a Honorio durante la Semana Santa. En la edición de Alfaguara no se indica nada al respecto, dando pie a posibles confusiones de unos lectores que, tal vez, crean que se trata de la novela de 1957 con algunos retoques estilísticos.

Hasta cierto punto, pues, estamos ante un camino de ida y vuelta de la literatura al cine, que ha sido recorrido en otras ocasiones por un Rafael Azcona acostumbrado a reconsiderar y recrear sus propios textos. Al fin y al cabo, como guionista asiste a un proceso similar cada vez que se rueda una película basada en un guión suyo, inevitablemente manipulado por un director.

En el caso de *El pisito*, podemos hablar de tres versiones distintas, incluso en aspectos sustanciales. La historia, la peculiar boda de Rodolfo con doña Martina para heredar la condición de inquilino, es la misma, pero con tratamientos cuyas diferencias no sólo responden a la condición literaria o cinematográfica de las versiones. También debemos tener en cuenta las fechas, esenciales para comprender hasta qué punto la autocensura limitó el trabajo inicial de Rafael Azcona, como el de tantos escritores de la época. Asimismo, en la película la participación de Marco Ferreri aportó nuevos matices a la historia original de su coguionista, que los incorporó a una redacción definitiva escrita en unas condiciones de libertad y tiempo que resultaban impensables para el joven novelista que, en 1957, tan sólo contaba con «el anticipo» de la editorial.

Tras hablar con Rafael Azcona, hemos optado por editar la tercera versión, que consideramos como la definitiva. No la mejor, necesariamente. La habitual modestia del autor le ha llevado a infravalorar sus trabajos literarios publicados durante los años cincuenta. Y, en concreto, ha hablado de esta novela como un texto propio de su etapa humorística. No lo es

en un sentido estricto, incluso sorprende la inserción de una obra tan dura, y a veces sombría, en una colección titulada *El Club de la Sonrisa*. Hay humor en el punto de vista desde el cual es observada una historia trágica, inserta en una cotidianidad que nos remite a una imagen tremenda de la España de la época. Algunas sonrisas cabe esperar del tratamiento de la misma dado por el autor, que apenas se inmiscuye en los personajes y las situaciones. Deja que hablen y que, como lectores, percibamos una imagen, donde lo humorístico sólo aparece en tanto que componente inexcusable de la realidad trágica que interesa a Rafael Azcona.

La novela original, a pesar de las premuras con que fue escrita, conserva una dignidad literaria. Podría, y hasta debería, ser reeditada, también como ejemplo de la profesionalidad de quienes colaboraron en colecciones cuya vinculación al humor parece, por simple prejuicio, incompatible con la voluntad estilística. No la hay en *El pisito*, al menos en el sentido de búsqueda de la brillantez o la originalidad. El texto, no obstante, es claro, preciso y conciso, adecuado al tono impuesto por la historia y eficaz para lograr una narración fluida, que contrasta con tantas otras de la época, a menudo perdidas en vericuetos formales evitados por quien ya estaba en el camino de convertirse en un guionista.

Su versión para el cine es un ejemplo de adaptación que se centra en lo esencial y prescindir de lo accesorio o de difícil traslado a la pantalla. La película cuenta con un protagonista más acusado de Rodolfo y Petrita, la cuarentona pareja de novios interpretados por José Luis López Vázquez y Mary Carrillo. Ellos son el eje, en perjuicio de otros personajes como doña Martina, que pasa a ser un referente del que inuímos lo que en la novela tiene antecedentes y desarrollo específico. Aparecen nuevos personajes: la prostituta también realquilada en casa de la anciana, todo un contraste para el realsignado Rodolfo, y la criada Maricruz, que en varias escenas enriquece la profundidad de campo tan acertadamente utilizada por Marco Ferreri. En la novela original, es el novio y luego marido el que realiza las tareas domésticas, como tender la ropa interior de doña Martina. La película es menos cruel en ese sentido, aunque no con respecto a una gimotean-

te y balluciente criada que, ni siquiera, tiene derecho a sentarse con los demás. Otra aportación significativa es la oficina siniestra en la que trabaja Rodolfo, dedicada a la fabricación de sucedáneos alimenticios como el Higalmendra. Esto, con lo que connota como ejemplo de aquella España autárquica y arribista, da un notable juego creativo a los guionistas, que no dudan a la hora de sacar la cámara a la calle. Y es en ese punto, precisamente, donde radica uno de los grandes aciertos de la película: mostrar la trastienda de la Gran Vía, los desolados barrios periféricos, calles tan destaraladas como las viviendas... Imágenes plenas de sentido que, junto con una insólita puesta en escena, suplen los elementos de la novela que no fueron adaptados. La misma recurre a los antecedentes de los personajes, se adentra en su mundo interior, presta atención a unas circunstancias que ayudan a comprender la historia central... Todo esto queda fuera, pero no su sentido último, pues lo observamos en el rostro de los intérpretes —el caso de los dos protagonistas es ejemplar—, el frío que padecen con sus sempiternos abrigos, la podredumbre de la vivienda, la desolación de un Madrid que apenas debe ser explicado... Las imágenes, tan coherentes con la palabra, se bastan para conseguir este objetivo.

El primer guión de Rafael Azcona está lejos de la tosquedad técnica en la que se podría pensar a tenor de sus declaraciones. Con la ayuda de Marco Ferreri, sintetiza una historia que, por ser suya, tal vez le planteó más problemas en este sentido. Siempre es difícil prescindir de algo escrito por uno mismo, pero resulta necesario para una adaptación a un lenguaje diferente, en el que otros signos pueden aportar un sentido coherente. El nada orgulloso o vanidoso autor supo, pues, reescribir su historia con una libertad sorprendente y una actitud abierta a las sugerencias derivadas de sus andanzas por Madrid, en compañía de Marco Ferreri y a la búsqueda de rostros, calles, localizaciones..., cuya pertinencia compensa las deficiencias técnicas de una película rodada en condiciones adversas.

Rafael Azcona no es partidario de mirar hacia atrás. Acostumbrado a que sus guiones se diluyan en una autoría colectiva como la cinematográfica, comprendemos que en 1999

optara por editar una nueva versión de su historia, una especie de *remake*. Realiza así un interesante y poco habitual ejercicio, que le lleva cuarenta años después a reencontrarse con Rodolfo y Petrita. La versión aquí presentada es, a todos los efectos, un relato de 1999, basado en una película que, a su vez, se inspiró en una novela de 1957. Conviene recordarlo, pues ese largo intervalo implica que lo escrito acerca de una actualidad inmediata haya pasado a ser materia abordada a través de la memoria. La utilizada por un Rafael Azcona que, como creador, ha permanecido fiel a unas constantes ya presentes en la versión original, mientras que su técnica literaria ha evolucionado a tenor de los tiempos. Lo percibimos en las descripciones, los diálogos y en el conjunto de elementos estilísticos que aportan una frescura contemporánea a una historia que nos remite a una España, por fortuna, anclada en el pasado.

Al igual que sucediera con la exitosa versión teatral de *El verdugo* (2000), escrita por Bernardo Sánchez Salas, esta circunstancia permite hacer una nueva y, tal vez, más esencial lectura de *El pisito*. Sin menospreciar su valor como testimonio y documento, en 1999 apunta con más fuerza la dramática historia de amor protagonizada por Rodolfo y Petrita. Contextualizada en unas coordenadas precisas, inconfundibles, pero abierta a una interpretación que nos conmociona hoy como ayer. El pusilánime, acomodaticio e indefenso Rodolfo, junto con una Petrita cuya energía apenas le lleva a conseguir victorias pírricas, protagonizan una desoladora historia de amor —algo queda, a pesar de todo— propia de unos atrapados por la vida que ven como ésta se les escapa. Por culpa de un «pisito», tal vez, pero cada época crea sus propios objetivos inalcanzables, aquellos que hipotecan las vidas de unos atrapados cuya existencia, como es lógico, no es privativa del franquismo. Queda, pues, un testimonio actualizado, convertido en clásico por un autor que, sin pretenderlo, ha trazado una filosofía de la vida, aunque sea la de los que no la suelen tener.

Rafael Azcona

Iniciador de una nueva corriente cinematográfica

Santiago San Miguel

Víctor Erice

No cabe la menor duda que la aparición de Rafael Azcona en el cine ha tenido una gran repercusión. Cuando menos se le deben los guiones de tres de las películas más importantes que aquí se hayan realizado: *El pisito* y *El cochecito*, de Ferreri, y *Plácido*, de Berlanga. Y junto a estos títulos concretos, la posibilidad -sobre todo en el primero de ellos- de abrir un camino.

Hasta llegar a estas aportaciones, Azcona ha recorrido un camino concreto, digno de estudio por las consideraciones de tipo general que de él se desprenden, que va desde su gratuito humorismo primerizo hasta el humor negro de sus últimas producciones. A través del mismo ha superado la inconsistencia de su primera etapa *codornicesca* para llegar, con *El pisito*, al descubrimiento de acuciantes situaciones reales que se le imponen y que exigen ser reflejadas en sus obras.

Este hallazgo es, fundamentalmente, de ambientes y de personajes que en su deformación poseen una indudable e indiscutible verdad; pero que, y éste es el mayor defecto del autor, no han encontrado un estilo literario apropiado a este particular enfoque de la realidad. El mundo de Azcona requería una objetividad de tipo formal que él no ha sido capaz de darle y que el cine ha sabido imponerle. Esta objetividad quedaba rota a través de la caricatura que suponía la intromisión del escritor convertido en comentarista; y todo quedaba minimizado a causa de la ausencia de un tratamiento riguroso de las situaciones. Su primer contacto con el cine supo paliar, momentáneamente, estos defectos y supuso, en definitiva, el paso del absurdo gratuito al absurdo real, el descubrimiento de la tragedia cotidiana...

Sobre una particular forma de realismo

La deformación de la realidad, los monstruos, el esperpento, el llamado humor negro, el humor español. Azcona no es más que un continuador de una tradición artística española que ha venido afirmándose a lo largo de años, de siglos; de una cierta forma de realismo que va desde la Picaresca hasta nuestros días.

Pudiera parecer que es estilo respondiese a unas características inherentes a la condición de hombre español; según esto, esta tradición artística estaría afirmada y mantenida sobre unos valores intemporales. Pero, ciertamente, el español no es inmutable. Ningún hombre lo es. En el fondo de toda corriente estética hay una situación histórica que la determina; tendríamos que pensar, entonces, que son estas condiciones históricas las que han permanecido, fundamentalmente, inmutables. La

clase aristocrática, la clase dominante, era la única que poseía una ideología y organizaciones políticas; las restantes no tenían conciencia de sí mismas y, por lo tanto, se sometían a los imperativos de los dirigentes.

Y aquí, ¿cuál era la posición del artista? Su misma razón de ser le impulsa a enfrentarse a su época, a tratar de comprenderla y criticarla; su condición real, es decir, el condicionamiento de su existencia -y el económico es básico- le supedita, casi totalmente, a ese sector de la sociedad; el que, precisamente, se niega a escuchar a la verdad. ¿Cómo superar esta contradicción? Este es el dilema que se plantearán y resolverán -en épocas separadas por el paso de los años, pero íntimamente hermanadas por sus circunstancias sociales- artistas tan importantes como Quevedo y Cervantes, Velázquez y Goya. Cuando Quevedo escribe *Los sueños* y Goya pinta *Los sueños de la razón* están definiendo una forma de compromiso ante su situación; que al definirla, al ridiculizarla, produce en el público un impacto moral que le lleva a una toma de conciencia del momento en que vive y que le induce, por consecuencia, a una acción creadora para transformarlo.

No se acepta la presentación directa de la realidad. Es necesario hacerla trágica, deformándola, para que parezca insólita; y esto, a fuerza de repetirse vuelve a hacerse popular, a cobrar su verdadera dimensión: la de realidad cotidiana. El monstruo es aceptado por la sociedad; porque si ella puede sentirse responsable ante un hombre desdichado, no le ocurre lo mismo con los monstruos. De éstos sólo es responsable la naturaleza.

El humor negro no surge porque sí, sino por necesidad; como salida del artista ante una situación concreta. Hasta aquí su validez, su perfecta razón de existir; a partir de esto sus posibles adulteraciones, su gratuidad.

Esta deformación de la realidad, a medio camino entre lo grotesco y lo trágico, este descubrir el absurdo para reencontrar lo cotidiano puede llegar a convertirse en puro método, en fórmula vacía. Un ejemplo, que viene a cuento porque en él podemos incluir al Azcona de la primera época, lo constituye lo que ha dado en llamarse literatura y humor codornicescos. Aquí la deformación pierde toda perspectiva real: lo que antes era crítica descarnada se convierte en juego; los mismos que antes no terminaban de convencerse de que la naturaleza fuera la culpable de aquellos monstruos los aceptan ahora sin reserva, porque estos monstruos lo son de verdad, en abstracto, y, por añadidura, exóticos y divertidos. Y el viejo rescoldo de inquietud se enfría. Y el método se convierte en medio de autodefensa.



El mundo de Azcona: sus personajes

Ya en el terreno concreto del Azcona guionista, se impone un análisis tipológico si queremos penetrar en el significado de sus obras.

Toda la actuación de los personajes de estas películas, no viene a ser más que la definición práctica de dos constantes: la insolidaridad y el egoísmo, aplicables a una moral de relación. Y como resultante de éstas, la crueldad. Unas constantes que tienen como luego veremos, una dimensión en *El pisito* y otra diferente, menos auténtica, en *El cochecito* y en *Plácido*. Porque la insolidaridad y el egoísmo -que existen de hecho- y también la crueldad tienen por bases situaciones sociales, modos

de vida, que condicionan los sentimientos y una mecánica de los mismos. La crueldad no nace del individuo; es algo que, en determinadas circunstancias -cuando su situación real es la de víctima social-, se le impone, primero por la fuerza, para después colocarle en condición de ser verdugo de nuevas víctimas.

De esta forma se produce una ley de vida, en la que el egoísmo y la lucha personal no son más que un intento de supervivencia. Ciertamente no tratamos de generalizar demasiado. Existen sectores sociales que han hecho altar de la crueldad y a los que difícilmente podríamos considerar víctimas; les diferencia el hecho de que ellos sí poseen una solidaridad de intereses, aunque éstos y aquélla sean totalmente negativos. Y hay, también, otros sectores donde, por una u otra circunstancia, ha surgido la toma de conciencia y, con ella, ha nacido una fraternidad de tipo positivo, creador.

Por ello, mérito inicial, indudable de Azcona -hasta qué punto haya sido consciente, hasta qué punto le haya venido impuesto por una realidad insuperable, es algo que no sabemos- es el haber situado estas constantes ya señaladas en los individuos a los que, sociológicamente, mejor corresponden: los funcionarios, los burócratas de *El pisito* y los pobres de *Plácido* que sí, desde el punto de vista económico, podrían incorporarse a la clase proletaria, les separa y les aísla de ella su condición ciudadana -pobre, asilado- o bien su trabajo personal. La pequeña burguesía de *El cochecito* no ha creado la sociedad -ni los sentimientos de ella dependientes- en la que vive; simplemente la acepta; en ellos no existe conciencia de su pasado ni de su futuro; con su abstención colaboran a mantener lo establecido. Y luego están las damas de la alta sociedad en *Plácido*, cuyo peculiar e inconsciente estilo de caridad no es más que una delicada forma de hacer víctimas a los demás.

La compasión -inútil, pero sincera- surge en muy escasos momentos; y sólo cuando a los personajes su egoísmo no les sirve para nada. Un ejemplo: Cuando Rodolfo, en *El pisito*, convencido ya de que su matrimonio con Petrita no solucionará nada -desesperado, por tanto-, siente por primera vez piedad frente a la vieja que agoniza ante sus ojos.



Una metamorfosis peligrosa

Pero junto a los aciertos ya señalados, tenemos que indicar el tremendo error en el que, progresivamente, ha ido cayendo la obra de Rafael Azcona. Tras el acierto inicial de *El pisito*, donde los sentimientos presentados respondían a una situación social de los personajes, presente en todo momento, en los otros dos guiones parece que, al contrario, se trate de imponerlos a estas situaciones y a estos personajes. Se diría que el autor -o los autores- han llegado subjetivamente a conclusiones de tipo general, que convierten lo que antes era EGOÍSMO y una CRUELDAD casi metafísicos.

Con esto, el sentido de víctima también cambia; las víctimas lo son de sí mismas, de su misma condición de hombres y de su necesidad de convivir con otros hombres. Azcona abandona esta línea de realismo tradicional español que había iniciado con *El pisito* y su creación, ahora, tiene mucho de fórmula. Surge en nuestro cine, y esto es lo que quizás convenga recapacitar para un futuro, un nuevo concepto de humanidad.

Un nuevo concepto de humanidad



En *El pisito* existían ya algunos precedentes, pero sin importancia decisiva. Con *El cochecito* asistimos a la irrupción violenta de un mundo de seres anormales. La pantalla se llena de cojos, mancos, paralíticos y locos; la condición de víctima se equipara ahora a la de tarado y los tarados adquieren dimensión popular, se hacen frecuentes y cotidianos. Ha surgido una nueva humanidad, y como consecuencia un nuevo humanismo; es el de Azcona, el de Ferreri, y parece que empieza a ser también el de Berlanga.

Los motivos de la frustración -consustancial a todos los personajes de Azcona- que en *El pisito* tenía una base externa, real, son ahora totalmente conceptuales: el absurdo, el egoísmo, la incomunicación, la crueldad, como características del ser humano. Al defender esta postura ideológica, Azcona lo ha hecho muy pobremente. Porque es fácil decir que los hombre son crueles cuando se nos muestra como víctima a un viejo chocho y medio loco; y es fácil mantener el concepto del absurdo cuando éste se traduce en simple presencia de lo insólito, como en el caso de unos señores que van por la calle con tazas de retrete en la cabeza silbando la marcha del puente sobre el río Kwai. Y, en definitiva, es fácil -sobre todo inútil- señalar la decadencia de la clase aristocrática cuando ésta se nos presenta sentada en una silla de ruedas, en la figura de un ser tarado, temblequeante e infantil, que apenas sabe balbucear unas pocas palabras.

En este sentido creemos que la influencia de Ferreri sobre Azcona ha sido importante y negativa, No creemos en la adaptación de Ferreri a España y a sus problemas. Tampoco creemos en su ideología. No podemos admitir, ni mucho menos, su concepto de la crueldad y del absurdo, porque ya hemos dicho que el absurdo se convierte en lo insólito y que la crueldad se construye sobre esto.

La crueldad que verdaderamente nos importa -y que hacía que nos interesara *El pisito*- es la que, pensada y sistematizada fríamente, producen los hombres normales y que afecta a tantos seres que quedan frustrados en sus más íntimas y elementales aspiraciones económicas y espirituales. Fundamentalmente, no nos interesan los sufrimientos de los seres anormales, porque difícilmente podemos responsabilizarnos de ellos. Sus problemas o tienen solución médica o no la tienen. Los de los otros -y de éstos nos sentimos responsables- sí tienen solución y exigen que colaboremos para alcanzarla. En resumidas cuentas, esta forma de enfocar la realidad por parte de Azcona y sus colaboradores puede, a la larga, producir un descrédito de la misma.



Consideraciones finales

Resumiendo: *El pisito* señaló un camino a seguir por el cine español, un camino importante. Se trata de una línea a utilizar solamente, en momentos concretos; pero, con su deformación, supo presentarnos, una realidad de la que de otra forma, tal vez, no hubiéramos podido ser testigos. De aquí su validez, su indiscutible importancia.

En *El cochecito* -creemos que también en *Plácido*- la importancia, a lo más, se convierte en repercusión. Pero si se consigue inquietar, aunque sólo sea inquietar, al espectador normal, algo se habrá conseguido. Por esto y sobre todo porque está al margen del indigno y mixtificador cine

español, merecen que, ante el hecho consumado, no les neguemos nuestro aplauso. Pero no podemos menos de señalar los peligros que encierra el seguir por esa última tendencia. Y hay que tener en cuenta que, desde el punto de vista de la repercusión y de la eficacia más elemental son productos muy discutibles: porque *El cochecito*, en las salas de estreno de Madrid, dura dos semanas y la ve muy poca gente; y porque en el extranjero se hacen de ella interpretaciones exóticas y arbitrarias.

Creemos que Azcona debe replantearse toda una serie de problemas estéticos y sociales, en lo que éstos afectan a sus obras. Pensamos que debe volver a ese realismo, casi de urgencia, de *El Pisito*, que en un momento, justificadamente, le hicieron relacionarse con nombres tan importantes en nuestra tradición cultural como los mencionados al principio de este artículo. Los de unos hombres que no traicionaron a su tiempo y que fueron plenamente conscientes de la función social del artista y, por consiguiente, de sus responsabilidades.

Nuestro Cine nº 4, 1961

La adaptación sin fin. Versiones de *El pisito* (1959) y *El cochecito* (1960) escritas por Rafael Azcona*

The endless adaptation. Versions of *El pisito* (1958) and *El cochecito* (1960) written by Rafael Azcona

Luis Deltell Escolar** y Juan Carlos Alfeo***

RESUMEN

El novelista y guionista español Rafael Azcona presenta un caso interesante en el proceso de reescritura y adaptación con los temas de *El pisito* y *El cochecito*. El método de escritura, adaptación y reescritura que propone Azcona resulta insólito, pues, sobre cada uno de estos dos asuntos, el autor publicó diversos cuentos, novelas y los adaptó en sendos guiones. Las películas de *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1958) y *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) reflejan solo una pequeña parte de esta vasta creación en torno a dichos asuntos. Nuestra investigación ha indagado en todos los artículos, cuentos y textos escritos por Azcona acerca de estos temas. Para ello se ha consultado fuentes primarias, como el archivo de la censura literaria y cinematográfica (Archivo General de la Administración), fondo inédito de la Filmoteca Española y Biblioteca Nacional; y, además, se ha consultado las publicaciones científicas sobre el autor. El resultado ha sido la recuperación de un texto inédito y desconocido hasta la fecha, *Concierto para pobre, parálítico y muerto*, y ha permitido indagar en este proceso de reescritura y adaptación sobre *El pisito* y *El cochecito*. Se trata, concluimos en la investigación, de

Palabras clave:
adaptación, guion,
Rafael Azcona,
Madrid, cine.

* Esta investigación surge de la actividad del proyecto titulado: *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*. Acrónimo: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788.

** Español. Doctor en Comunicación de la Universidad Complutense de Madrid. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, España. ORCID: 0000-0002-5230-1409, ldeltell@ucm.es.

*** Español. Doctor en Comunicación de la Universidad Complutense de Madrid. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, España. ORCID: 0000-0001-5252-1789, jcalfeo@ucm.es.

un ejemplo único en el que un autor español no solo adapta y noveliza repetidamente, sino que, además, reescribe completamente sus obras, pudiendo hablar de tres textos completamente distintos para ambos casos.

ABSTRACT

The process of rewriting and adapting the themes of *El Pisito* and *El cochecito* by Spanish novelist and screenwriter Rafael Azcona presents an interesting case study. The writing, adaptation and rewriting method proposed by Azcona is unusual, as the author published several short stories, novels and adapted them into screenplays based on each of these two subjects. The films *El pisito* (Marco Ferreri and Isidoro M. Ferry, 1958) and *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) represent merely a small fraction of his vast creative output on these subjects. This research has examined all the articles, short stories and texts written by Azcona on these subjects. To do so, primary sources have been accessed, such as the archive of literary and cinematographic censorship (Archivo General de la Administración), the unpublished collection of the Spanish Film Library and the National Library; and, in addition, scientific publications on the author have been reviewed. The result has been the recovery of an unpublished and hitherto unknown text, *Concierto para pobre, paralítico y muerto* (Concert for the poor, paralysed and dead), which has made it possible to investigate the process of rewriting and adapting *El pisito* and *El cochecito*. The conclusion of this study is that this is a unique example in which a Spanish author not only adapts and novelises repeatedly, but also completely rewrites his works, and we can speak of three completely different texts in both cases.

Keywords:
adaptation, script,
Madrid, Rafael
Azcona, cinema.

Introducción

El cine de Rafael Azcona (Logroño, España, 1926 - Madrid, España, 2008) ha sido estudiado y analizado con atención y cuidado. Este guionista no es ningún desconocido; existen trabajos esenciales como los realizados por Ríos Carratalá (1996, 1997, 2006 y 2009), los análisis de Sánchez Salas (1991 y 2009), Frugone (1987), Cabezón (1997), García Serrano (2011) y el monográfico de Castro de Paz y Cerdán (2011) dedicado a lo sainetesco en el cine español, tema clave en la obra de Rafael Azcona. Sus textos han sido publicados y reeditados en numerosas ocasiones por las editoriales iberoamericanas más prestigiosas de temas de cine y literatura, entre ellas, la Biblioteca Riojana (Azcona, “Otra vuelta en el cochecito”), Alfaguara (Azcona “Estrafalario/1”) y Cátedra (Azcona, “El pisito”), que incluye un estudio de Ríos Carratalá. Por último, desde Logroño, ciudad de nacimiento del escritor, se han realizado diversas actividades culturales para contextualizar y valorar su obra. Por ello, no se trata de un autor olvidado o maldito, todo lo contrario, Rafael Azcona es reconocido como uno de los grandes guionistas de la historia del cine español.

También su etapa española de colaboración con el cineasta italiano Marco Ferreri, es decir, las obras que nos ocupan en esta investigación —*El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960)—, ha sido analizada con esmero. Casi la totalidad de las investigaciones mencionadas abordan también los guiones escritos para los largometrajes de Ferreri y, además, debemos añadir los trabajos de Losilla (1997), Sánchez Salas (1997), Deltell (2006), Carpio (2008) y otros más recientes, como los de Partearroyo (2020) o el interesante análisis de *El cochecito* realizado por García-Aguilar (2018). Aunque las dos películas más estudiadas son precisamente *El pisito* y *El cochecito*, también se ha investigado el conjunto de la relación Azcona-Ferreri, como es el caso de los textos de Riambau (1990) o Deltell (2011) y las investigaciones italianas de Azzaro (2007), Masoni (1998) y Scandola (2004).

La poderosa carga de crítica política que contienen los dos filmes ha servido para construir una teoría de la oposición cinematográfica al franquismo. En definición de Carlos F. Heredero, ambos largometrajes representan un modelo del llamado cine disidente de finales de los años cincuenta y principios de la década de los sesenta (282). En ellas, como se ha observado en varias ocasiones, se encuentra una feroz crí-

tica a los problemas de la sociedad española del franquismo. Muy especialmente, sirven de manifiesto de la falta de vivienda, como indican Gual et al. (2021), y muestran los recursos sociales paupérrimos durante esos años, como refleja Fernández-Cebrián (2016).

Sin embargo, en esta investigación presentamos una nueva lectura a estos textos, centrándonos principalmente en la adaptación y en la reescritura. Ambas obras son casos únicos en la literatura y la cinematografía, española y mundial, pues se tratan de obras que, tras sus títulos genéricos más conocidos —*El pisito* o *El cochecito*—, agrupan toda una constelación de textos, adaptaciones y reescrituras. Así, como veremos:

El pisito nace de una novela titulada *El pisito: novela de amor e inquietano*, de la cual existen dos versiones en los años cincuenta: una adaptación al cine *El pisito* —confirmada con Marco Ferreri e Isidoro M Ferry—, y una nueva adaptación del cine a la novela titulada como *El pisito* —publicada en Alfaguara en *Estrafalarío/1*—. Por ello, se conocen tres obras distintas con el mismo argumento, todas ellas escritas, o coescritas, por Rafael Azcona. A estas obras podríamos añadir la versión teatral producida en 2011 por el cineasta Pedro Olea, pero, al no ser reescrita por el mismo Azcona, la dejamos fuera de esta investigación.

El caso de *El cochecito* es aún más complejo. Comienza con un breve argumento para *La Codorniz*; después un cuento breve para la revista *Arriba*; más tarde se transforma en un relato breve dentro de un manuscrito entregado a la censura, *Concierto para pobre, paralítico y muerto* —inédito y desconocido hasta la fecha y uno de los hallazgos de esta investigación—; se publica como *Pobre, paralítico y muerto* (1960); se adapta al cine —con la ayuda de Marco Ferreri—, con el título de *El cochecito* (1969); se reedita como guion cinematográfico modificando considerablemente el original en 1991 por Biblioteca riojana, con el título *Otra vuelta en el cochecito*. Cuarenta años después de la primera aparición es editado en Alfaguara (1999) *Estrafalarío/1*, con una reescritura completa. Tras la muerte del guionista, en 2008, la editorial coruñesa Ediciones del Viento reedita, sin cambios, el texto de 1958 *Pobre, paralítico y muerto*. Y, por último, en 2020 el productor del filme, Pere Portabella, publica una “versión sin censurar”, aunque sería más correcto decir una versión con descartes recuperados.

Como se observa, tras *El pisito* y *El cochecito* se esconde un continuo proceso de escritura, adaptación y reescritura. En esta investigación abordamos este proceso y cómo fue la intervención de las censuras literaria y cinematográfica en el desarrollo de estos textos. Por primera vez, analizamos la censura, no solo de las adaptaciones cinematográficas que fueron estudiadas previamente, sino también la censura literaria que no había sido analizada con anterioridad en otras investigaciones y que aporta elementos decisivos. Estas pesquisas permiten descubrir algún aspecto novedoso, como que los primeros comienzos literarios de Azcona no fueron problemáticos con la censura, y también nos ofrecen el texto completamente desconocido hasta la fecha, y conservado en Archivo General de la Administración de España, *Concierto para pobre, muerto y paralítico*, versión previa de la que sería la novela *Pobre, muerte y paralítico*.

Las continuas reescrituras, adaptaciones y versiones de estos relatos, como indica Ríos Carratalá, han llevado a no pocas confusiones y malentendidos. Así, existen diversas investigaciones que analizan cómo se escribieron los guiones de *El pisito* o *El cochecito* desde las novelas recogidas en *Estrafalario/1*, cuando en realidad se publicaron cuarenta años después y eran reescrituras, adaptaciones y novelizaciones de las películas. Sin duda, como sostiene Ríos Carratalá, la publicación de *Estrafalario/1*, sin una breve aclaración, conllevó un problema hermenéutico para los estudios azconianos y para los aficionados, que creyeron encontrarse con las obras originales y no con novelizaciones posteriores de los filmes ("Estudio crítico" 2005).

Por ello, estos textos en torno a *El pisito* y *El cochecito* surgen como un interesante proyecto vivo y orgánico, como una adaptación sin fin, en la que Rafael Azcona trabajará durante más de cuarenta años. Ciertamente, muchos de los relatos son derivados de azares externos. De estas circunstancias, la censura franquista será clave para entender los ajustes, los cambios y los recortes de las películas. Pero también otros condicionantes, como el impacto internacional y el éxito de la crítica, serán claves para comprender las múltiples adaptaciones y reescrituras de estos dos temas. Frente a autores de su generación, como el dramaturgo Antonio Buero Vallejo o el novelista Rafael Sánchez Ferlosio, que cerraban definitivamente sus textos tras los estrenos o la primera publicación, el autor riojano entendió su oficio como una continua

reescritura y adaptación, es decir, como un proceso vivo y en diálogo con coguionistas, cineastas y otros autores. Según Ríos Carratalá (“La obra” 54), “Rafael Azcona siempre estaba dispuesto a mejorar o retocar sus textos”.

Método, objetivos de investigación y corpus de las obras

Esta investigación se ha centrado en un estudio de las obras escritas o coescritas por Rafael Azcona sobre el tema de *El pisito* y *El cochecito*. Para ello, se han consultado todas las obras publicadas —fuera el que fuese el formato— y todas las adaptaciones cinematográficas escritas o coescritas por Azcona sobre ambas historias. Se ha realizado un estudio de los archivos de la censura española (Archivo General de la Administración), los fondos de la Biblioteca Nacional y el archivo de Filmoteca Española; también se ha vaciado la hemeroteca del diario *ABC*, *Arriba* y *La vanguardia* (con relación a cuestiones puntuales de la investigación). Algunos de estos documentos han sido consultados y comentados previamente en otras investigaciones, pero otros, en especial los relacionados con la censura literaria, son inéditos o, al menos, no publicados previamente en ningún estudio.

En esta investigación se pretende encontrar y enmarcar la constelación completa de obras escritas o coescritas por Rafael Azcona que tienen el argumento de *El pisito* y *El cochecito*. Los objetivos propuestos son:

- A. Entender la influencia de la censura literaria en las obras de Rafael Azcona: *El pisito: novela de amor e inquilinato* y *Concierto para pobre, paralítico y muerto*. Así como explicar las revisiones de la censura cinematográfica a las adaptaciones fílmicas dirigidas por Marco Ferreri: *El pisito* (codirigida por Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry) y *El cochecito* (dirigida por Marco Ferreri en solitario).
- B. Estudiar y valorar los cambios de las obras en sus diferentes formatos y textos. No como anecdotario de cambios menores, sino de modificaciones sustanciales. En especial, analizar la estructura de las obras y la complejidad de los personajes.
- C. Valorar si se trata de versiones menores, adaptaciones de formato o un proceso global de reescritura.

El corpus de estudio es el siguiente:

En el caso de la narración de *El pisito*, se conservan los siguientes textos escritos o coescritos por Rafael Azcona. Los ordenamos por fecha, del más antiguo al más reciente:

El pisito: novela de amor e inquilinato. Expediente de la censura literaria. Número de expediente 1646-57.

El pisito: novela de amor e inquilinato. Publicada en junio de 1957, por la editorial Taurus ediciones.

El pisito. Guion y expediente de la censura cinematográfica y Junta de Clasificación de la Censura. Número de expediente 36/04783.

El pisito (1958), película dirigida por Ferry y Ferreri.

El pisito, guion publicado en *Temas de cine* número 21. 1962.

Estrafalario/1. El pisito, novela, publicado en Alfaguara en 1999.

El pisito publicado por Cátedra y con estudio crítico de Ríos Carratalá (2005).

Además, se podría añadir la versión teatral de Pedro Olea, *El pisito*. Descartamos su análisis, pues no se tiene constancia de que el propio Azcona participase en el proceso, o lo autorizase, como sí hizo en 2001 con la versión teatral de *El verdugo* que escribió Bernardo Sánchez Salas, y que logró el premio Max a la mejor adaptación teatral.

Nuestro segundo corpus lo forman las obras que surgen de la historia de *El cochecito*:

Relato “El señor que quería ser paralítico”. *La codorniz*, 27 de octubre de 1957. N.º 832.

Cuento “El paralítico”. *Arriba*. 24 de noviembre de 1957, pp. 31-35 (localizado por Bernardo Sánchez Salas).

Concierto para pobre, paralítico y muerto. Expediente de la censura literaria. Número 21,12119.

Pobre, paralítico y muerto. Novela publicada por Fernando Baeza Martos, Ediciones Arión. “Colección la tortuga”.

El cochecito. Guiones primera, segunda y tercera versión.

El cochecito. Expediente de la censura cinematográfica y Junta de Clasificación de la Censura. Número 21169, C/34785 y 36/03782.

El cochecito (1960). Película producida por 59 Films (Pere Portabella) y dirigida por Marco Ferreri.

Guion publicado en *Temas de cine*, 6, 1960.

Guion publicado en *Rafael Azcona. Otra vuelta en El cochecito* (coordinado por Bernardo Sánchez Salas), 1991.

Estrafalario/1. El cochecito, novela publicada por Alfaguara en 1999.

Pobre, paralítico y muerto, novela publicada por Ediciones el viento, 2008.

El cochecito (2020), película producida por 59 Films (Pere Portabella) y dirigida por Marco Ferreri y con escenas añadidas por Pere Portabella.

Resultados y discusión

Para el análisis abordaremos solo los cambios relevantes y las distinciones fundamentales entre las versiones. En algunos aspectos estas modificaciones serán impuestas —por la censura, por los directores o los productores—, pero en otros serán decisiones tomadas únicamente por Azcona. Entendemos que el orden lógico de análisis es, en ambos casos, de carácter cronológico.

En torno a *El pisito*

Según aparece en la solapa de la portada de la primera edición de *El pisito* (*Novela de amor e inquilinato*), Rafael Azcona se inspiró en que “hace algún tiempo, la prensa dio una noticia tremenda: en Barcelona, un hombre en la flor de la edad se había casado por el interés con una octogenaria” (Azcona, “El pisito”). Esta anécdota germinadora se ha repetido por todos los historiadores y críticos. Los propios autores de esta investigación hemos mencionado esta supuesta noticia en publicaciones precedentes. Para comprobar la veracidad de dicha anécdota, hemos vaciado dos periódicos españoles: *ABC* y *La vanguardia* (el primero por mencionarse expresamente en la novela de 1957 y el segundo por ser el mayoritario en Barcelona, espacio donde se supone aconteció dicho suceso).

Nuestro estudio ha ido desde 1950 hasta abril de 1957. No hemos logrado encontrar ninguna mención a dicho matrimonio de pareja de desigual edad. Lo cual, por supuesto, no equivale a que dicha anécdota sea falsa, pero sí permite plantearnos una duda. A lo mejor, fue una invención o una estrategia para justificar el realismo de la obra ante los órganos represores del franquismo. De hecho, el primer documento donde aparece mencionada la supuesta noticia es el expediente de la censura literaria (Expediente 1646-57), en el que se indica ya con una clara intención de justificar la verosimilitud y el realismo de la novela.

Esta presencia en el expediente de la censura literaria es curiosa, pues, como se sabe, es frecuente que las editoriales y las productoras cinematográficas aporten el recorte de prensa (o la referencia exacta de la noticia citada) para comprobar la veracidad de la misma. Sin embargo, en el expediente de la censura, el editor solo menciona la noticia de forma imprecisa. Tampoco aparece la noticia en el expediente de la censura cinematográfica de *El pisito*, película en la que sí aparecen una docena de recortes de prensa de otras informaciones (Expediente 36/04783). Por supuesto que nuestro vaciado de dos periódicos o que la productora no adjuntase la noticia no nos permiten rechazar la veracidad de la anécdota, pero sí nos sirve para plantear si esta no era más que un *paratexto* para dar mayor realismo y verosimilitud al relato. De hecho, el primer lector externo reconocido de la novela, el censor Dionisio Torres, ya la menciona en su informe (Expediente de 1646-57) y justifica la crudeza de la novela en esa supuesta noticia.

Existiese o no esta noticia, como bien observa Ríos Carratalá (“La obra” 58) “los datos económicos y sociales de la época aportan credibilidad”. Así, las estadísticas oficiales del régimen, presentadas por el Instituto de Cultura Hispánica, indicaban que en España faltaban 652.452 viviendas para atender a su población. Mendo Muñoz (314) añade que, incluso, debía sumar el número de “415.000 viviendas, declaradas ‘definitivamente insalubres’”. Por ello, faltaba más de un millón de viviendas. En ese contexto histórico la noticia germinadora de *El pisito* parece realista o verosímil para un relato.

La primera versión del texto la escribe Rafael Azcona entre febrero y marzo de 1957 y se redacta entre Madrid y Almuñécar. La novela se realiza por encargo para la editorial Taurus, a petición de Miguel

Sánchez López, quien plantea publicarla en la colección “El club de la sonrisa” y con una tirada de 4000 ejemplares (Expediente 1646-57). El texto cuenta con dos partes diferenciadas y de desigual extensión: la primera contiene 110 páginas y se divide en ocho capítulos, mientras la segunda se desarrolla tan solo en 46 páginas y cinco capítulos. Esta estructura enfatiza el planteamiento del conflicto, la penuria de Rodolfo y Petrita, y relativiza el conflicto (la decisión de casamiento y las primeras semanas de matrimonio con doña Martina) y, sobre todo, la resolución (la muerte de la anciana).

En la novela de 1957 hay varios elementos que desaparecerán en la película y en las posteriores reescrituras. El primero de ellos son los personajes de los padres de Rodolfo. Aunque no aparecen directamente en el texto, sí se personan en la novela por diálogos del hijo y, sobre todo, por una larga carta en la que el padre de Rodolfo le pide a su hijo que no se case con la anciana. Como alternativa el progenitor le propone que se comprometa con otra mujer joven, atractiva y con dinero, Julia, que “está bien gorda y bien guapa” (Azcona 95). Además, esta relación paternal permite una situación cómica que también desaparece en las siguientes obras. Petrita, como primera opción para resolver el problema de falta de vivienda de la pareja, no se plantea el casamiento de Rodolfo, sino “la adopción”:

_ Rodolfo, o esa vieja te adopta, o te casas con ella...

_ Pero ¿qué dices? ¿Te has vuelto loca?

_ No, Rodolfo. Ni mucho menos. Nunca he estado más en mis cabales que ahora. (64)

El texto se entrega a la lectura previa de la censura literaria en marzo de 1957 por el editor Miguel Sánchez López. El 6 de abril de 1957 se fecha la resolución de la censura con un informe favorable de la publicación de la novela. Esta valoración resulta completamente sorprendente, conociendo los innumerables y complejísimos problemas y recortes que tendrá el posterior cine escrito por Rafael Azcona. Aún más, en el expediente administrativo, en el apartado de posibles modificaciones menores, no se recoge ni un solo cambio. La censura autorizó su publicación sin ninguna corrección. El censor/lector resume de este modo la novela azconiana:

Es un relato humorístico de las vicisitudes ocurridas a una pareja de novios para hacerse con un piso. El novio decide casarse con una anciana, su patrona, para resolver así tan grave problema. Luego, las cosas se complican y surgen una serie de situaciones tragicómicas. Pero intrascendentes. Puede autorizarse. (Expediente 1646-57)

Como se observa, el censor/lector no fue capaz de entender la poderosa crítica que se ocultaba en la novela. Lógicamente estos miembros de la censura literaria desconocían quién era el escritor riojano y, por supuesto, cuál era el estilo de este autor disidente. Un dato menor pero interesante es que el censor/lector de *El pisito: novela de amor e inquilinato* se confunde con el nombre del escritor, al que llama, quizás por errata, pero desde luego desde el desconocimiento, Rafael Azcano. Este dato, en apariencia irrelevante, nos permite entender cómo el censor/lector parecía desconocer completamente quién era el autor riojano (y, lógicamente, quién llegaría a ser).

Tras la autorización de la censura, la novela se publica por la editorial Taurus en la colección “El club de la sonrisa”. La novela no tuvo un impacto mayúsculo en el público. Aunque, como recogen algunos periodistas, como G.L. (1957), tenía grandes aciertos: “Rafael Azcona, sin hacerse el gracioso ni disparatar ni asustar, con un humorismo natural, a veces ligeramente abultado, logra en esta novela presentarnos el caso de un pobre hombre metido por las circunstancias —o por sí mismo— en una situación triste y ridícula” (“El pisito” 22).

Sin duda, el eje central de la novela es Rodolfo y sus relaciones sentimentales paródicas. Ríos Carratalá analiza la idea del amor en esta novela del siguiente modo: “Otros autores nos hablan de la relaciones delirantes e intensas, capaces de convertirse en una pasión. Suelen obviar el factor del tiempo. Cualquier héroe romántico, pasados los treinta y tantos años, tiende a convertirse en una parodia de sí mismo” (Ríos Carratalá, “La obra” 61). Sin duda, la construcción del personaje central se basa en esta idea de parodia de sí mismo. Rodolfo, llamado Fofo por los personajes femeninos de la novela, es un hombre que realiza todo por amor, pero cuando llega esa querida segunda boda no encuentra ninguna alegría: “Era otra cosa mucho más triste, más dura y más penosa. Era que no le hacía ninguna ilusión volverse a casar; era que se precipitaba hacia aquella nueva boda sin remedio, sabiendo que todo sería igual que en la primera” (Azcona, “El pisito” 156).

Como ya recogieron Frugone (1987) y Heredero (1993), el verdadero cambio de percepción hacia la novela se produce tras la adaptación cinematográfica y el rodaje de la película codirigida por Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry. La historia de esta película ha sido relatada en otras ocasiones (Heredero, 1993; Deltell, 2007). Todos los historiadores reconocen que la autoría de la dirección recae más sobre Marco Ferreri que sobre “el campeón de natación Isidoro M. Ferry, cuya formación profesional se limitaba a la realización de un documental deportivo y un cortometraje” (Heredero 366).

Existen pocos trabajos que aborden la adaptación cinematográfica de la novela original —de difícil localización—. Esto ha llevado a diversos estudios, como el de Macciuci (2001), que optan por analizar la adaptación desde el texto que se publicará en *Estrafalarío/1*. Esto, entendemos, supone un error, pues el guion de la película es de 1958 y la versión de *Estrafalarío/1* se escribió cuarenta años después y, como veremos, supone una novelización del guion. De hecho, lo interesante es que la novela de 1957 y el guion de la película de 1958 se parecen en la anécdota central, pero difieren en los acontecimientos. Es decir, se trata de una adaptación de estilo más que de argumento. Significativamente, Azcona dijo: “La verdad es que lo que adaptamos no fue mi libro, sino el Madrid en el que nos movíamos. Marco y yo hacíamos la vida entre la Gran Vía y la glorieta de Bilbao” (VV.AA. 120).

Ciertamente, la adaptación de la novela se centra, sobre todo, en el espíritu sainetesco y castizo que será central en las obras de Azcona de finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Por supuesto, este “humor que destila una obra tan corrosiva desborda sin miramientos el rasero del costumbrismo y los ecos neorrealistas de su referente más inmediato” (Heredero 367). Sin duda, el aspecto más interesante es que tanto en la novela como en la adaptación cinematográfica de 1958 el humor de *La Codorniz* queda desdibujado y se impone inevitablemente una tristeza y desesperación. “La patética historia de Rodolfo y Petríta también es irrisoria, pero prevalece la tristeza al contemplar a dos seres tan atrapados por la vida” (Ríos Carratalá, “La obra” 55).

Como se sabe, la película de *El pisito* fue duramente criticada por la censura cinematográfica. En una primera lectura, el 10 de julio de 1958, varios censores consideraron que debía ser prohibida. Y, tras una

votación interna, la junta de clasificación autorizó el filme, pero se le otorgó la baja categoría de segunda B. En el expediente administrativo se conservan los comentarios del vocal Eduardo Moya, que indicaba sobre la película: “Resulta increíble que se pueda urdir un tema tan absurdo, tan estúpido y tan repugnante. Todo es un engendro difícil de igualar. El mal gusto y la falta absoluta de calidad corren paralelos”; y, también, el vocal eclesiástico, más moderado, expresó: “El humorismo de Rafael Azcona, que es sugerente, no es apto para reproducirlo plásticamente en una película. Así resulta esta película sucia...” (Expediente 36/04783) Pero, sin duda, la crítica más dura provino de un censor, con firma ilegible, que expresaba: “Tema: Terriblemente vulgar. Neorrealismo de la peor especie con diez años de retraso. Guión: Totalmente de acuerdo con el tema. Esto es decididamente malo y del peor gusto. Dirección: Brilla por su ausencia. Interpretación: Vulgar como todo lo demás” (Expediente 36/04783).

Aunque la película se autorizaba, al ser calificada de segunda B se la arrinconaba a un estreno incierto. Por ello, Marco Ferreri planteó enviar el largometraje al Festival de Locarno. En ciudad suiza *El pisito* fue celebrado y logró el premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica y la mención especial del jurado del certamen. Es en Suiza y en Italia, patria del codirector, donde el filme resulta reconocido. Tras el éxito internacional, en el diario Pueblo se publica una de las críticas más duras a la censura española, publicadas durante el propio régimen de Franco:

No es la primera vez —no será, desgraciadamente, la última en que ocurra— en el cine español lo que vamos a informar a nuestros lectores. El abandono de una auténtica gran producción mientras se reparten millones y honores a películas de menor calidad que no logran pese a tales recompensas, salir al exterior. Pero hagamos breve historia de lo ocurrido a *El pisito* la película realizada por Ferreri y Ferry, sobre el asunto novelado por Rafael Azcona, a dura penas y sacrificios, a que tan acostumbrados están los productores independientes españoles. La comisión clasificadora española integrada por técnico de nuestro cinema, no da la calidad a *El pisito* y son los propios autores de la película los que presentan modestamente en Locarno. Por fortuna, allí ven de distinta manera y *El pisito* logra la mención especial del jurado y —la sorpresa grande— el premio

de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica, uno de los más premios más importantes que se otorgan en el cine. (“El pisito triunfa en Lorcano”)

Ante el escándalo internacional, la película es reenviada a la censura cinematográfica, donde tiene un segundo visionado para mejorar su calificación. Los productores indican que se han corregido algunos aspectos y, sobre todo, recogen gran cantidad de notas de prensa en las que se habla del éxito del largometraje en Suiza e Italia. Sin embargo, en el segundo visionado, realizado el 9 de enero de 1959, los censores vuelven a concluir: “La película sigue siendo la misma, es decir, tan espantosamente mala y tan de pésimo gusto como cuando se clasificó. Por ello, ratifico mi voto” (Expediente 36/04783).

Resulta sorprendente la disparidad de criterios entre las censuras literaria y cinematográfica. Así, la censura literaria aceptó sin problemas la novela, mientras las dos revisiones de la censura cinematográfica consideraban el filme como peligroso y, aunque lo autorizaban, lo describían como de “pésimo gusto”. Esta divergencia es extraña, sobre todo, porque en la novela de 1957 y en el guion de 1958 los aspectos “perturbadores y de pésimo gusto” son prácticamente idénticos e, incluso, algunos de ellos se han dulcificado en el filme. Aún más, en la novela existen más ejemplos de picaresca y delitos a la moral que podrían haber alarmado los censores rigoristas. Sin embargo, uno de los aspectos que el filme evidencia más que la novela, y que provocaron a la censura cinematográfica, era el concepto grotesco, en donde el humor exagerado lleva a la reflexión y a la tristeza. Así lo recogía De Lasa, uno de los primeros críticos que escribió tras el estreno del filme: “El humor destroza, hiere, destripa. El humor —para el que saber leer o en este caso, sabe ver— hace pensar, obliga a meditar. Y de la meditación se pasa sin esfuerzo a la melancolía y aquí a las lágrimas”.

Otro aspecto clave en la disparidad de criterios entre censura cinematográfica y literaria es la propia estética del filme. Para los censores —y para muchos críticos cinematográficos— la película codirigida por Ferreri y Ferry era torpe en su realización y recurría con frecuencia al feísmo y al esperpento (Losilla 434). Ciertamente este largometraje tiene problemas de sonido y escenas que parecen mal resueltas técnicamente, pero en la mayoría de los casos estos supuestos defectos deben asociarse más a la carestía de medios que a la falta de talento o de in-

tención de los cineastas. De hecho, así Juan Julio Baena —futuro director de la Escuela Oficial de Cinematografía— homenajeaba a Sempere, director de fotografía de *El pisito*, con estas palabras:

Hay un director de Fotografía, Sempere, que había intentado cosas en este sentido (el estilo realista se refiere). Aunque le consideramos de otra época, la verdad es que empezó sólo siete u ocho años antes que yo. Hizo varias películas con Berlanga, con Nieves Conde, y tendía al realismo. Pero estaba lastrado por la falta de medios técnicos. (...) No es que fuéramos a hacer feísmo, pero nos interesaba el realismo y cuando la realidad que presentábamos no era bella, no íbamos a maquillarla. (Llinás, *Directores de fotografía* 215)

El filme de *El pisito* se transformaba, para Víctor Erice y Santiago San Miguel, en un modelo de hacer cine. La propuesta de Ferreri, Ferry y Azcona se convertía en una particular forma de realismo, que enlaza con una tradición previa española:

La deformación de la realidad, los monstruos, el esperpento, el llamado humor negro, el humor español. Azcona no es más que un continuador de una tradición artística española que ha venido afirmándose a lo largo de años, de siglos; de una cierta forma de realismo que va desde la Picaresca hasta nuestros días [...] El humor negro no surge porque sí, sino por necesidad; como salida del artista ante una situación concreta. (Erice y San Miguel, “Rafael Azcona, iniciador” 3)

Casi cuarenta años después, Rafael Azcona, como hemos dicho, publica el volumen *Estrafalarío/1*, en donde presenta *El pisito*. Se trata de una tercera versión completa de la misma historia, escrita ya en la democracia, sin las imposiciones de la censura, y casi cuatro décadas después. El motivo que lleva a esta reescritura completa del texto es que Rafael Azcona siente “vergüenza” por el texto original. La nueva novela es más una novelización de la película que una revisión de la novela de 1957. Se trata de una adaptación completa y libre del filme. Así, “lo novedoso es que este proceso, habitual en las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, originó una nueva novela [...] que partió de la experiencia de la película rodada al año siguiente para enriquecer la versión definitiva. Podríamos, pues, hablar de una novelización del film, una práctica hoy en desuso, pero frecuente en los años cincuenta” (Ríos Carratalá, “La obra” 56).

Por ello, *El pisito* de *Estrafalarío/1* es un texto con una estructura diferente a la novela de 1957. Se construye ahora en tres partes. Primera: el idilio; intermedio: la boda; y final: cierre. Lo mismo que ocurría en la versión original, la primera parte es más amplia y cuenta con más capítulos (que ahora podríamos llamar escenas) un total de 21; la parte intermedia la forman solo 13 capítulos y la final es un único capítulo de cierre. Como se observa, aunque estructuralmente se divide en tres bloques, lo cierto es que se sigue manteniendo la presentación del conflicto como el eje central del relato, y se minimiza el desarrollo y la conclusión (algo que pasaba en la novela de 1957 y en la película de 1958). La publicación de *Estrafalarío/1* se transformó en un acontecimiento cultural. La crítica del momento, 1999 y 2000, celebraba el éxito de la aparición (y supuesta recuperación) de los textos azconianos.

Sin embargo, de los tres textos analizados en este estudio, el menos crítico y el que menos carga grotesca contiene es el tercero. Ciertamente, la novela publicada en 1999 tiene la estructura más uniforme, y se han eliminado pasajes que ralentizaban las acciones. Pero el quitar a los padres de Rodolfo o la picaresca generalizada lleva a un texto más aséptico, posiblemente más limpio, y con ello menos grotesco y radical. Rafael Azcona planteaba que la reescritura integral se debía al sentimiento vergonzoso que tenía de su primer texto y a una carencia de valores. Sin embargo, coincidimos plenamente con la valoración de Ríos Carratalá: “Los autores no siempre son sus mejores críticos. Mantengo algunas dudas con respecto a la citada opinión de Rafael Azcona, tal vez una impresión subjetiva para justificar la reelaboración de *El pisito*” (“La obra” 55).

Los valores estéticos del texto de 1957 son importantes y relevantes, en especial el carácter testimonial y de disidencia que se perdieron completamente en la novela de 1999. Josefina Aldecoa escribía en el prólogo de *Estrafalarío/1*: “Hay un compromiso testimonial evidente en los primeros libros de los escritores de los años cincuenta. Desde la denuncia tajante con clara intención política, a la crítica dura e irónica de determinados sectores de la sociedad, pasando por la ternura y la solidaridad con los humillados y ofendidos” (Aldecoa cit. en Azcona, “Prólogo” 12). Esta vocación de atestiguar coetáneamente la crudeza de un tiempo lógicamente desapareció en la novelización de 1999, momento en que la crítica se remontaba a sucesos de cuarenta años atrás.

En torno a *El cochecito*

Varios autores mencionan, como Rafael Azcona recordaba, la inspiración de este relato. A la salida de un partido del Real Madrid el guionista riojano se encontró con un grupo de discapacitados que viajan en sillas motorizadas; estos, criticando a los jugadores blancos: “¡Si no pueden con las botas, hombre! ¡Un equipo de baldados, te lo digo yo!” (Azcona, “Otra vuelta” 11). Esta anécdota le llevó al escritor a presentar un microrrelato, en *La Codorniz*, firmado con su pseudónimo de Repelente: “El señor que quería ser paralítico”. Aquí ya se encontraba la esencia del relato: el protagonista era un señor que deseaba tener una silla motorizada para poder desplazarse más cómodamente. El joven que le escucha le arrea una patada y le deja paralítico. Así, “ahora, el señor que quería ser paralítico ya lo es, y por ahí va con su silla de ruedas encantado de la vida” (¿Son de alguna utilidad los cuñados? 337).

Tanto la anécdota original como el microrrelato de *La Codorniz* ciertamente comparten ya parte del argumento, pero se diferencian tanto del relato final de *El cochecito* que resulta complejo analizarlos más allá de como meros referentes. Otros autores citan un tercer relato breve, o cuento, titulado “El paralítico”, que debió publicarse en el periódico *Arriba* entre 1957 y 1958. Frugone menciona una entrevista con Luis García Berlanga en la que se comenta dicho cuento: “Azcona me dio un cuento que acababa de publicar en *Arriba* titulado «El paralítico». En aquel momento, lo que luego habría de llegar a ser *El cochecito* no me gustó, me pareció que quedaba corto, que no había manera de extender aquello a una película”. Sánchez Salas localizó dicho cuento breve que se publicó en *Arriba* el 24 de noviembre de 1957. El texto desarrolla algo más la trama, pero aún difiere considerablemente con el presentado en el relato completo.

En el Archivo General de la Administración, en la sección dedicada a la censura literaria, conserva una copia de un texto inédito, y no mencionado en ninguna investigación previa, titulada *Concierto para pobre, paralítico y muerto*, que puede entenderse como el texto más antiguo conservado sobre el relato completo de *El cochecito*. Este manuscrito permite recuperar el nombre original del proyecto. En esta obra se plantean los siguientes cuentos largos o novelas breves: “El pobre (*Maestoso*)”; “El paralítico (Andante con moto)” y “El muerto (*Vivace ma non troppo*)” (Expediente 21,12119). Como se observa, estos

son los mismos que aparecerán en la edición Arión: *Pobre, paralítico y muerto*. Ni en Biblioteca Nacional, ni en Filmoteca Española ni tampoco en el Archivo General de la Administración se conserva documentación sobre el motivo de los cambios del título y la supresión irónica a lo musical. Ningún investigador previo ha citado este título original y, por lo tanto, resulta venturoso intentar explicar la causa de la modificación que llevó al autor logroñés o a Fernando Baeza Martos a dicho cambio.

Sin embargo, en “El paralítico (Andante con moto)” está la historia completa de don Anselmo, anciano que siente envidia de sus amigos paralíticos que disponen de sillas monitorizadas. Tras rogar insistentemente a su familia para que le compren uno de estos aparatos, comprende que su hijo nunca cederá a regalarle uno. Por ello, vuelca veneno en la comida que se prepara para su familia y roba el dinero para comprar un motocarro. Antes de huir, arrepentido corre a su casa para avisar a su familia. Sin embargo, cuando regresa ya es tarde, y unos sanitarios desplazan a toda la familia al hospital. En el portal de su casa don Anselmo se derrumba y pregunta: “¿A la cárcel... a la cárcel se puede llevar el cochecito?” (Expediente 21,12119).

Resulta muy interesante el comentario del censor-lector de la censura literaria, que resume así el libro completo y los tres cuentos:

Son tres cuentos: el primero trata de un vendedor de billetes de lotería que vende participaciones en el gordo y que trastorna la vida de una ciudad de provincia; el segundo cuenta la trágica historia de un viejo, cuya mayor ambición era la de comprarse un coche de paralítico y pasearse por las calles. Como la familia se opone, envenena a los suyos; el tercero, cuenta las tragicómicas aventuras de un cadáver, llevado en taxi desde Madrid a Zaragoza. (Expediente 21,12119)

De nuevo la censura literaria no ve problemas o carencias en la publicación y autoriza la edición. Si bien recomienda evitar el uso de una frase —“¡La madre que los cagó a todos!”, p. 35— y dos palabras —“coño”, p. 30, y “carajo”, p. 135— (Expediente 21,12119). Como había ocurrido con la censura literaria de *El pisito*, la censura literaria autoriza sin ninguna dificultad esta colección de novelas cortas.

Aunque la autorización es del 12 de septiembre de 1958, el libro final no aparece publicado hasta 1960, como se ha dicho, en la “Colección la tortuga” de la Editorial Arión. El texto se edita cuando la

película ya está en rodaje, o al menos eso se indica en la solapa del volumen: “Por estos días se está rodando en Madrid el argumento de la segunda narración de este libro, es decir, *Paralítico*, que habremos de ver en nuestras pantallas con el título de *El cochecito*, dirigida por Marco Ferreri e interpretada por Pepe Isbert. Claro está que una película no pretende sustituir una novela y estamos seguros de que quienes se asomen a la obra de Azcona en el cine vendrán a nuestro libro” (Azcona, “Pobre, paralítico y muerto”).

La adaptación cinematográfica, como indica Sánchez Salas, tenía previsto realizarla la empresa Nervión Films (1999: 484), pero el proyecto se detiene y llega a manos de Pere Portabella, quien, con su productora Films 59, levantará el proyecto. Ríos Carratalá recuerda que el productor catalán militaba, en la clandestinidad, en el partido comunista español (Ríos Carratalá, “La obra” 76), y que sus anteriores proyectos *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) y *El cochecito* presentaban una clara vocación política y antifranquista.

Al presentar Portabella la película montada de *El cochecito* a la censura cinematográfica ocurrirá de nuevo el mismo proceso que en *El pisito*. Si bien la censura literaria no había visto dificultad alguna en el relato, la película se antojaba a los censores cinematográficos como complicada, absurda y peligrosa. En especial, la escena final debía suprimirse: “interesa sobre todo los metros finales que hurtó la censura, correspondientes a la secuencia del envenenamiento consumado de su familia. La secuencia fue rodada pero suprimida posteriormente de las copias de exhibición” (Sánchez Salas, “Rafael Azcona” 484).

De nuevo, igual que la anterior película, censura literaria y censura cinematográfica difieren radicalmente de las propuestas azconianas. Aunque, ciertamente, uno de los vocales cinematográficos describía el filme así: “Llamada de atención sobre los inválidos y el mundo de los viejos, en un cuadro crítica de costumbres, muy afortunado y en una obra «aseinetada» con muchas dosis de ternura y de poesía. Película de tesis crítica, sin ningún problema para la censura y que puede autorizarse para todos” (Expedientes 21169, C/34785 y 36/03782). La censura impone, por tanto, una escena final, rodada con posterioridad; en ella don Anselmo telefona a su familia y le pide que no coma. Sus familiares se salvan y él huye por la carretera con la silla monitorizada hasta que es alcanzado por una pareja de la Guardia Civil que le detiene.

A pesar de las manipulaciones de la censura, la “dosis de ternura y poesía” de *El cochecito* triunfa en el Festival de Venecia. La película logra rápidamente el reconocimiento internacional y prestigio dentro de los cine-clubs y la crítica española; así obtiene el premio San Jorge de la prensa de Barcelona. El filme, al igual que *El pisito*, es reconocido y avalado, pero esto no evita que su director Marco Ferreri decida abandonar España y no tener que enfrentarse otra vez con la censura española.

El paso del cuento largo, o novela breve, *Paralítico* al guion de *El cochecito* (o, mejor dicho, al montaje de la película) es complejo. Pues el método de trabajo de Azcona y Ferreri era insólito; no se preocupan tanto del relato original como de los recorridos, las calles y los tipos madrileños que poblaban la narración. Así lo relataba el guionista: “nos pusimos a trabajar con el mismo sistema que habíamos seguido con *El pisito*: hablar mucho y no precisamente del guion, frecuentar los posibles escenarios naturales del film y tropezar en las calles con los intérpretes de los personajes secundarios” (Sánchez Salas, “Rafael Azcona” 337). Ciertamente este proceso dio una enorme frescura a los diálogos de *El cochecito* y, a la vez, refleja con precisión casi documental algunos aspectos del Madrid de finales de los años cincuenta. Hay un cuidado, que se toma en parte de la novela, de describir los recorridos exactos de los personajes por las calles madrileñas. En la novela corta y en la película la ciudad de Madrid tiene una presencia clave.

La gran diferencia entre el relato breve y la película son los personajes secundarios. En el relato toda la acción parece centrada en el protagonista, el anciano don Anselmo. Sin embargo, en la película los tipos madrileños, los personajes callejeros y hasta los extras que se cruzan unos instantes parecen importantes. En especial, Marco Ferreri parece retratar con mimo el pulso de Madrid. Algo que había hecho en *El pisito* y, también, en *Los chicos* (1959).

Sin embargo, uno de los elementos más criticados es el personaje central, don Anselmo. Algunos autores han señalado que su evolución parece desdibujada o “una caracterización superficial de los personajes” (García-Aguilar 95). Ciertamente el final impuesto por la censura simplifica mucho al personaje de don Anselmo, pues la llamada de disculpas transforma el relato en una gamberrada infantil sin consecuencias, que se remata, además, con la astracanada de la detención. No

obstante, en el guion original el personaje de don Anselmo posee una mayor profundidad en el final, pues vive un proceso de remordimiento y aceptación por el delito cometido.

El cochecito de Estrafulario/1 es una obra interesante. Desde luego, mejor construida y organizada que el breve relato de 1960. Sin embargo, al igual que ocurre con *El pisito de Estrafulario/1*, la obra ha perdido toda su crítica social y contemporánea. Resulta muy valioso observar cómo en la novela de 1999, que difiere completamente de la original, se ha perdido la carga de enfrentamiento político y social que llevó a Portabella a su producción fílmica. Lo que perdura es solo el humor negro y una mejor estructura narrativa.

Sin embargo, a diferencia de *El pisito*, *El cochecito* tiene un apéndice. En 2020, Pere Portabella y su productora Films 59 recuperaron las escenas cortadas por la censura y ofrecieron una versión íntegra de la película. Ciertamente, lo más interesante de esta nueva versión es la escena final del arrepentimiento. En ella, don Anselmo no llama a la familia (como pedía la censura), sino que acude a la casa y ve cómo su familia es recogida por unos sanitarios y montada en una ambulancia. Después, don Anselmo decide huir y se produce la famosa detención de la Guardia Civil.



Figura 1. Fotogramas 1-3 de *Los golfos* de Carlos Saura, (1959) © Pere Portabella - Films 59.



Figura 2. Fotogramas 4-6 de *Los golfos* de Carlos Saura, (1959) © Pere Portabella - Films 59.

El montaje de la escena es realmente interesante y permite una rica lectura textual del mismo. En ella aparece el primer plano más largo de toda la película, don Anselmo observa horrorizado las consecuencias de su deseo. No es casual que Ferreri escogiera el primer plano más cerrado y más largo de duración del filme para este momento, pues así enfatizaba precisamente esa contradicción interna de don Anselmo: anciano y niño, bonachón y criminal. Pero, además, esta propuesta de acercamiento al rostro del protagonista se acompaña con el abandono de la música extradiegética; durante unos segundos el rostro de Anselmo queda solo en la pantalla —sin música— y comprendemos el arrepentimiento y la contradicción de este personaje azconiano. El corte de la censura no solo transformaba la trama, sino que impedía ver una de las mejores interpretaciones de José Isbert y desdibujaba la complejidad de don Anselmo.

Conclusiones

El estudio de los diversos textos de Rafael Azcona sobre los temas de *El pisito* y *El cochecito* nos revela que estos eran organismos vivos. Frente a otros autores que cerraban sus obras tras la primera edición, el autor riojano cambió y reescribió sus textos con una intensidad asombrosa. En esta pluralidad de obras nos encontramos con argumentos diferenciados, personajes distintos, estructuras opuestas, y extensiones muy desiguales, lo cual nos permite hablar de una adaptación o escritura sin fin. Triste y lógicamente, la muerte de Azcona en 2005 clausuró este proceso de reescritura sin cierre.

Uno de los aspectos más relevantes de la presente investigación ha sido analizar los expedientes de la censura literaria de las dos obras iniciales. Así, se descubre un aspecto clave de esta investigación: los primeros acercamientos de Rafael Azcona hacia la censura no fueron problemáticos. El texto *El pisito: novela de amor e inquilinato* fue aprobado sin ninguna corrección o cambio. Mientras que *Concierto para pobre, paralítico y muerto* fue aceptado y aprobado con el cambio o tachadura de tan solo tres palabras en toda la novela. Esta consulta parece resolver una de las incógnitas del cine español, que era cómo Marco Ferreri y Rafael Azcona habían decidido adaptar textos tan complejos y problemáticos para la censura. La respuesta es clara: lo hicieron (aparte de por su extraordinario valor literario y argumental) porque ninguna de las dos novelas tuvo dificultades con la censura literaria.

Así, resulta sorprendente la gran diferencia entre la censura literaria —completamente permisiva— y la censura cinematográfica —muy restrictiva y abusiva—. Aunque las primeras novelas de Azcona se aprueban con facilidad, sus textos cinematográficos son zaheridos y atacados sistemáticamente por la censura. Es importante reseñar cómo, si bien en los primeros expedientes el autor riojano no es reconocido por los censores/lectores, hasta el punto de llamarlo Azcano, a medida que obtiene premios internacionales y prestigio es reconocido y zaherido hasta el extremo de utilizarse como argumento expresiones como “el humorismo de Rafael Azcona”.

También esta investigación plantea una duda razonable, al no haber encontrado en la hemeroteca la noticia citada y repetida por los historiadores previamente (incluidos los autores de esta investigación): esta información de la prensa en la que se hablaba de un matrimonio en Barcelona con diferencia de edad significativa entre los cónyuges. El no localizar este texto plantea una nueva pregunta; si la noticia del matrimonio desigual no existió, tal vez, se puede entender como una estrategia del editor Miguel Sánchez López, primera persona que citó esta supuesta noticia, para que la novela de *El pisito* fuese más aceptable a la censura literaria.

Como bien han defendido otros autores, como Ríos Carratalá (2009), Sánchez Salas (2006) y, para el caso de *El cochecito*, García-Aguilar (2018), las adaptaciones de Rafael Azcona son procesos de reescritura amplios y continuos. En los dos casos estudiados se generan obras distintas, con corpus completamente diferentes que solo mantienen el esquema original o el acontecimiento clave. Se puede con total certeza hablar de al menos tres obras distintas en cada uno de los temas estudiados. Coincidimos también con otros autores en la calidad literaria de los guiones y con Ríos Carratalá (2009) en la valoración positiva de las primeras novelas, en especial *El pisito: novela de amor e inquilinato* (1957), que aún tiene pendiente una reimpresión crítica.

Otro de los aspectos de esta investigación ha consistido en localizar, en la censura literaria, el hasta ahora desconocido relato “El parálítico (Andante con moto)”, dentro de *Concierto para pobre, parálítico y muerto*. Esta novela difiere poco de la finalmente publicada como *Pobre, parálítico y muerto*. Pero añade un elemento significativo en el carácter humorístico. También el poder consultar las imágenes de *El*

cochecito en la versión presentada por Pere Portabella en 2020, y que recuperan las partes censuradas, permite comprender mejor el carácter original del filme y la mayor profundidad del protagonista, don Anselmo.

En nuestra investigación planteamos que los textos presentados en *Estrafalarío/1* resultan obras literarias mejor construidas, más breves y con una estructura narrativa más clara que las otras versiones, pero con menor crítica política. En ambos casos se tratan de novelizaciones de las películas que se alejan de las novelas originales. Los dos relatos de *Estrafalarío/1* (*El pisito* y *El cochecito*) han abandonado su crítica al presente político y social. Como decíamos, en cita a Josefina Aldecoa, las últimas versiones han perdido el “compromiso testimonial evidente” (en Azcona, “Prólogo” 12). Podemos concluir que las reescrituras, revisiones y versiones realizadas por Rafael Azcona durante cuarenta años sobre estos asuntos representaron un proceso de adaptación sin fin.

Referencias bibliográficas

Azcona, Rafael. “El paralítico”. *Arriba*, 1957, pp. 31-35.

———. *El pisito*. Con estudio crítico de Ríos Carratalá. Cátedra, Madrid, 2005.

———. *El pisito: novela de amor e inquilinato*. Madrid, Editorial Taurus, 1957.

———. “El pisito”. *Temas de cine*, no. 21, 1962.

———. “El señor que quería ser paralítico”. *La codorniz*, no. 832, 1957.

———. *Estrafalarío/1*. Madrid, Alfaguara, 2003.

———. *Otra vuelta en El cochecito*. Logroño, Biblioteca Riojana, 1991.

———. *Pobre, paralítico y muerto*. Madrid, Ediciones Arión. “Colección la tortuga”, 1960.

———. “Prólogo”. *Estrafalarío/1*. Madrid, Alfaguara, 2003.

———. ¿Son de alguna utilidad los cuñados?, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2014. p. 337

Azzaro, Graziella, editora. *Marco Ferreri: Un milanese a Roma*. Roma, Cinema della Festa, 2007.

- Cabezón, Luis A., coordinador. *Rafael Azcona, con perdón*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1997.
- Carpio, Maite: *Matrimonio a la italiana*. Marco Ferreri y Rafael Azcona. Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2008.
- Castro de Paz, J. L., y J. Cerdán. *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años 50*. Colección Signo e imagen. Madrid, Cátedra, 2011.
- De Lasa, Juan Francisco: "El pisito". *Revista espectáculo*, 1958.
- Deltell Escolar, Luis. "El cine de Rafael Azcona y Marco Ferreri. Resulta increíble que se pueda urdir un tema tan absurdo, tan estúpido y tan repugnante". *Rafael Azcona: escribir el cine*. Madrid, Universidad Complutense, Departamento Cvp1, 2011, prints.ucm.es/id/eprint/15639/.
- . *Madrid en el cine español de la década de los cincuenta*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2006.
- "El pisito triunfa en Locarno". *Pueblo*, 1958.
- Erice, Víctor, y Santiago San Miguel. "Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente Cinematográfica". *Nuestro Cine*, no. 4, 1961, pp. 3-7.
- Fernández-Cebrián, Ana. "Domesticidad e imaginarios del consumo en El inquilino (1957), La vida por delante (1958) y El pisito (1959)". *Revista Hispánica Moderna*, vol. 69, no. 1, 2016, pp. 37-54, doi:1353/rhm.2016.0007.
- Frugone, Juan Carlos. *Rafael Azcona: atrapados por la vida*. Valladolid, 32º Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1987. G. L., E. *El pisito*. Índice, no. 107, 1957, p. 22.
- García-Aguilar, Alberto. "El cochecito, de Rafael Azcona: el guion cinematográfico como obra literaria". *Revista Latente*, vol. 16, 2018, pp. 83-95, doi:10.25145/j.latente.2018.16.003.
- García Serrano, Federico, coordinador. *Rafael Azcona escribir el cine*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- Gual, J.M., et al. "Por no perder la vivienda. Narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo (1957-1969)". *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 33, no. 1, 2021, pp. 11-27.
- Herederó, Carlos F. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Madrid, Archivos de la Filmoteca Valencia y Filmoteca Española, 1993.

- Llinás, Francisco. *Directores de fotografía el cine español*. Madrid, Cátedra y Filmoteca Española, 1989.
- Losilla, Carlos. "El cochecito". *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid, Cátedra, 1997.
- Macciuci, Raquel. "Antes que el guión. Sobre estrafalario/1 de Rafael Azcona". *Olivar*, vol. 2, no. 2, 2001, www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2901/pr.2901.pdf.
- Masoni, Tullio. *Marco Ferreri. La provocazione della libertà nei film del più anarchico tra i grandi maestri del cinema italiano*. Roma, Gremese Editore, 1998.
- Mendo Muñoz, J. "El problema de la vivienda en el cine de la primera posguerra española (1939-1959)". *Revista de la Inquisición:(intolerancia y derechos humanos)*, vol. 23, 2019, pp. 311-324.
- Partearroyo, M. Luces de varietés. Lo grotesco en la España de Fellini y la Italia de Valle-Inclán (o al revés). Segovia, Ediciones La Uña Rota, 2020.
- Rimbau, Esteve, coordinador. *Antes del apocalipsis: el cine de Marco Ferreri*. Madrid, Cátedra, 1990.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio, editor. *Espanoles en Italia e italianos en España*. Alicante, Universidad de Alicante, 1996.
- . "Estudio crítico". *El pisito*. Madrid, Cátedra, 2005.
- . *La obra literaria de Rafael Azcona*. Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 2009.
- . *Lo sainetesco en el cine español*. Murcia, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997.
- . "Marco Ferreri en España". *Biblioteca General de la Universidad de Alicante y Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj67v1.
- Sánchez Salas, Bernardo. "El pisito". *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid, Cátedra, 1997.
- . editor. *Otra vuelta en El cochecito*. Logroño, Biblioteca Riojana, 1991.
- . *Rafael Azcona: hablar el guión*. Madrid, Cátedra, 2006.
- Scandola, Alberto. *Marco Ferreri*. Milán, Il castoro cinema, 2004.
- VV.AA. *Azcona Actas del Congreso*. Jerez, Fundación Caballero, Bonald, 2003.

Material inédito

Concierto para pobre, paralítico y muerto. Expediente de la censura literaria. Número 21,12119.

El cochecito. Expediente de la censura cinematográfica y Junta de Clasificación. Número 21169, C/34785 y 36/03782.

El cochecito. Guiones primera versión, segunda versión, tercera versión. Biblioteca de la Filmoteca Española.

El pisito. Guion y expediente de la censura cinematográfica y Junta de Clasificación. Número de expediente 36/04783.

El pisito: novela de amor e inquilinato. Expediente de la censura literaria. Número de expediente 1646-57.

EL COCHECITO, DE RAFAEL AZCONA: EL GUION CINEMATOGRAFICO COMO OBRA LITERARIA

Alberto García-Aguilar*
Universidad de La Laguna

RESUMEN

El guion de *El cochecito* (1960) se basa en un relato que Azcona publicó en 1960, «Paralítico», en el que un anciano quiere comprar un vehículo para seguir a sus amigos con dificultades de movimiento. Por las numerosas versiones que conoció esta historia, este texto guionístico permite no solo estudiar un momento relevante de la historia del cine español, sino también establecer su estatus como una obra literaria con su propio valor artístico. Por ello, este artículo trata de explicar los rasgos tomados de algunos escritos anteriores de Azcona que esta obra contiene y, sobre todo, determinar hasta qué punto consiste en una obra independiente del film.

PALABRAS CLAVE: adaptación, censura, cine y literatura, guion cinematográfico, Rafael Azcona.

EL COCHECITO, BY RAFAEL AZCONA:
THE CINEMATOGRAPHIC SCRIPT
AS A LITERARY WORK

ABSTRACT

The script of *El cochecito* (1960) is based on a story that Azcona published in 1960, «Paralítico», where an old man wants to buy a powered mobility device to follow his physically challenged friends. Because of the numerous versions which this story had, this script text can be used not only to study a relevant moment of the Spanish film history, but also to establish if it can be considered a literary work with its own artistic value. Thus, this work tries to explain the features taken from some of the previous Azcona's writings which this text contains and, above all, to analyze to which point it is an oeuvre independent from the film.

KEYWORDS: adaptation, censorship, cinema and literature, film script, Rafael Azcona.



1. ORÍGENES DEL PROTAGONISTA DE *EL COCHECITO*: PARALÍTICOS, DISCAPACITADOS Y OTROS IMPEDIDOS EN LA TRADICIÓN DEL HUMOR NEGRO ESPAÑOL

Uno de los rasgos más idiosincráticos de la escritura de Azcona lo constituye el humor negro, que, con una amplia tradición en la literatura española, se manifiesta durante los años 50, en pleno franquismo, con la proliferación en la literatura de los marginados, sobre todo los pobres, tal como recuerda Fernán-Gómez: «No se trataba de una cuestión social, de un drama de conciencia. Era una cuestión de moda, nada más. Estaban de moda los pobres»¹. Por eso, un número considerable de los textos que Azcona escribió para la revista *La Codorniz* están protagonizados por esta clase de personajes –como «Consejos a los pobres», «Campeonato de pobres», «Consejos a los mendicantes» y «Carta a un pariente pobre»–, a los que se suman las personas con algún tipo de discapacidad, muy presentes en algunas de sus obras.

Según cuenta el propio autor, comenzó a pergeñar historias sobre estos *impedidos* o *paralíticos* a comienzos de la década de los 50, cuando un día se encontró con un grupo de discapacitados que bajaban en sus cochecitos hacia Cibeles. Acababan de salir del estadio Bernabéu y criticaban a los jugadores, llamándolos incluso «baldados»².

Con humor e ironía, afirma que esos vehículos no tenían más que ventajas. De esta manera nació el microrrelato «El señor que quería ser paralítico», publicado en *La Codorniz* el 27 de octubre de 1957, donde se cuenta cómo un señor le expresa a un joven su deseo de ser paralítico por todos los beneficios que ello conlleva: «No tendré que ir a trabajar ni nada de eso. [...] me reiré de los líos del transporte urbano [...] porque para eso la parálisis y la ancianidad son respetabilísimas»³. El joven le propina entonces una patada en la columna vertebral que, como el señor desea, lo deja con una grave discapacidad que le obliga a conducir uno de esos vehículos, consiguiendo así la felicidad que buscaba: «Ahora, el señor que quería ser paralítico ya lo es, y por ahí va con su silla de ruedas encantado de la vida»⁴.

Existen, como recuerda Bernardo Sánchez⁵, antecedentes de esta temática, aunque con un tratamiento superficial, en algunas escenas de otros textos suyos. En *Los muertos no se tocan, nene* (1956) el nieto del difunto expulsa de la casa donde se hace el velatorio a don Ildefonso, anciano centenario que va en silla de ruedas⁶.

* Texto financiado con una beca de investigación predoctoral del gobierno de Canarias.

E-mail: albertogaragui@gmail.com.

¹ FERNÁN-GÓMEZ, F.: «Pobres y ricos», *El País Semanal*, 20/01/1987.

² AZCONA, Rafael (1991): *Otra vuelta en El cochecito*, Logroño, Biblioteca Riojana, p. 11.

³ AZCONA, Rafael (2014 [1957]): ¿Son de alguna utilidad los cuñados?, Logroño, Pepitas de Calabaza, p. 337.

⁴ *Idem*.

⁵ SÁNCHEZ, Bernardo (1991): «*Souvenirs de El cochecito* (varia documental)». En B. Sánchez (ed.), *Otra vuelta en El cochecito*, Logroño, Biblioteca Riojana, p. 170.

⁶ AZCONA, Rafael (1956): *Los muertos no se tocan, nene*, Madrid, Taurus, p. 156.

Asimismo, en el guion y en la película de *El pisito* (1959) –no en la novela– se incluye una escena en la que un paralítico se ve acosado por un grupo de niños que se muestran crueles hacia el hombre con discapacidad y amenazan con arrojarle por las escaleras.

Aparte de estas dos escenas, el texto publicado en *La Codorniz* tuvo varias versiones, pues Azcona lo reelaboró como un cuento para un concurso de la Editorial Juventud, que tenía como tema obligado la vejez:

Recordando aquel artículo me saqué de la manga lo que yo consideraba una en-
ternecedora historia: un anciano jubilado quiere comprarse un cochecito para ir al
fútbol con un amigo paralítico motorizado, y como la familia sólo está dispuesta
a comprarle un bastón, va y la envenena volcando en el cocido madrileño medio
litro de matarratas⁷.

Así se observa cómo el argumento se acerca cada vez más al de *El cochecito*. Aunque Azcona no la menciona, Sánchez⁸ anota otra versión de esta historia, con el título «El Paralítico», que se publicó por entregas en el diario falangista *Arriba*. Tras proponerle a Berlanga llevarla al cine, algo que el director valenciano rechazó, Azcona convirtió el relato en una narración larga en la que el cochecito ya no era solo un instrumento para entretenerse, sino un símbolo que representaba el deseo de huir de la soledad que sufre el anciano Anselmo, quien solo puede ir con sus amigos –discapacitados– si consigue comprar uno. El autor publicó esta narración en el libro de relatos *Pobre, Paralítico y Muerto* el 18 de abril de 1960. Él mismo afirma que esta última es la versión que indujo a Marco Ferreri, el director, a negociar con Pere Portabella –propietario de la productora Films 59– el proyecto de adaptación cinematográfica del texto⁹; pero, en caso de ser así, el director italiano debió de haberla leído antes de que se publicara en Arión, ya que en la solapa de esa edición se lee el siguiente reclamo:

Por estos días se está rodando en Madrid el argumento de la segunda narración de este libro, es decir, Paralítico, que habremos de ver en nuestras pantallas con el título de El cochecito, dirigida por Marco Ferreri e interpretada por Pepe Isbert. Claro está que una película no pretende sustituir una novela y estamos seguros de que quienes se asomen a la obra de Azcona en el cine vendrán a nuestro libro¹⁰.

Como se aprecia, el rodaje ya se estaba realizando cuando apareció la obra. Además, en una entrevista a Azcona y Ferreri publicada en el diario *Nueva Rioja* el 1 de octubre de 1958 con motivo del preestreno de *El pisito*, el guionista se refiere a la adaptación de su relato con el título *Siéntate y anda*¹¹, lo que indica que ya tenían

⁷ AZCONA, Rafael (1991): *Otra vuelta en El cochecito*, Logroño, Biblioteca Riojana, p. 12.

⁸ SÁNCHEZ, Bernardo (2006): *Rafael Azcona: hablar el guión*, Madrid, Cátedra, p. 334.

⁹ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, pp. 12-13.

¹⁰ SÁNCHEZ, Bernardo (2006): *Rafael Azcona: hablar el guión*, Madrid, Cátedra, p. 334.

¹¹ *Idem*.

en mente la posibilidad de llevarlo al cine incluso dos años antes de que se publicara el relato «Paralítico». En cualquier caso, por afirmarlo así el escritor, en este artículo se considera *El cochecito* como adaptación del texto publicado en 1960.

2. VERSIONES DEL GUION

Dado que el rodaje de la película obligaba a cambiar algunas escenas o algunos diálogos del mismo –al igual que ocurriría en la sala de doblaje–, existen disimilitudes importantes entre las distintas versiones del guion. La primera edición comercial se publicó en 1960 en el número 6 de la revista *Temas de cine* con motivo de la presencia de la película en la XXI Mostra Internacional de Cine de Venecia, donde recibió el Premio de la Crítica. Esta publicación con carácter «urgente», pues debía aparecer antes de su proyección en Venecia, fue no solo una suerte de homenaje a la película, sino también una forma de reivindicarla en España, donde las instituciones oficiales la habían ninguneado.

Estas prisas por ofrecer el guion cuanto antes, incluso con anterioridad a su estreno comercial (en Francia, en febrero de 1961; en España, el 2 de abril de ese mismo año), hicieron que este se alejara en muchos aspectos de lo que muestra la película de *El cochecito*. De hecho, cuando el autor revisó esta edición tres décadas después afirmó: «No se ajusta ni al guión original ni a un riguroso visionado del film en la moviola»¹². Asimismo, los editores de la revista lo advierten en el apartado «Notas a la lectura del guión», donde se afirma que en «*El cochecito* se rodó bastante más de lo que queda en la obra final, y lo que se ha sacrificado nos dicen que ha sido en beneficio del film»¹³.

En efecto, las diferencias entre el guion de *Temas de cine* y la película son numerosas, lo que se debe a dos motivos principales: la censura, que obligó a cambiar el final planteado en el guion original –en el que muere envenenada toda la familia del protagonista–, y el método de trabajo que seguían el director y el guionista. Azcona, que estuvo presente en el rodaje, debía crear en varias ocasiones los diálogos para las escenas inventadas sobre la marcha. Por ello, el guion original sufrió numerosos cambios, muchos improvisados; sin embargo, estos no solo afectaron al montaje, sino también a su doblaje, que implicó una nueva reescritura de los diálogos. Al contar con un presupuesto modesto, no usaron un sistema de sonido adecuado; esto, unido a que los actores no profesionales cambiaban sus réplicas en cada toma o repetían lo que Ferrer les apuntaba a gritos, hizo que, cuando se procedió a sonorizar el montaje, no se entendiera, y por eso se reescribió el guion en la sala de doblaje. Ahí, el director miraba la boca de los actores y le decía al guionista qué oraciones podía escribir basándose en el movimiento de los labios, que le indicaban el tipo de

¹² AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 188.

¹³ SÁNCHEZ, B. (1991): «*Souvenirs de El cochecito* (varia documental)». En B. Sánchez (ed.), *Otra vuelta en El cochecito*, Logroño, Biblioteca Riojana, p. 188.

consonantes pronunciadas: «¿Puede decir “Yo me marchó, Pepe”? –sugería yo. –No. Ahí hay cuatro labiales –diagnosticaba el director de doblaje»¹⁴.

Estas circunstancias favorecieron las numerosas diferencias entre la película y el guion; de hecho, Bernardo Sánchez¹⁵ apunta que, de las 74 secuencias que este presenta, 18 no aparecen en *El cochecito*; del mismo modo, existen en el film escenas no incluidas en el guion, que también se distingue del de ediciones posteriores por el detalle con el que presenta los escenarios, tal como se advierte en la descripción de la vivienda familiar:

La cocina es limpia y hasta luminosa, pues tiene una ventana al mismo patio al que da el pasillo [...]. Hay, además del fregadero y de la cocina propiamente dicha, una mesa con su hule, una nevera de hielo, sobre ella una batidora y en todas partes que sea posible, cosas de plástico [...]. El vestíbulo, que es una ampliación del pasillo. En él hay un paragüero, con una imagen piadosa muy estilizada, y un reloj de pesas. Al vestíbulo dan dos puertas: la de la escalera, y una de dos hojas forradas de bayeta verde, en cada una de las cuales y sobre los vidrios de unas ventanitas ovaladas se lee: “Bufete”¹⁶.

Esta exhaustividad desaparecerá en la siguiente versión del guion, que se incluyó en el volumen *Otra vuelta en El cochecito* (1991). En esta Azcona pretende, según él mismo afirma, «volver al guión literario original, casi un relato»¹⁷. Así, el escritor riojano establece una distinción entre dos tipos de guiones: el de rodaje, pensado para usar mientras se filma –con las acotaciones y los diálogos– y que corresponde al de *Temas de cine*; y el literario, que excluye las indicaciones que faciliten el proceso de filmación, como ocurre con el de *Otra vuelta en El cochecito*. Para la escritura de este último el autor visionó la película las suficientes veces como para que el guion se ajustara «en lo posible a las imágenes y diálogos de la copia standard [sic] de la película»¹⁸, de manera que hubiera coherencia entre ambas obras.

Existe otra edición del guion que se encuentra en el Centro Virtual Cervantes: *El cochecito. Guión cinematográfico* (2003)¹⁹, preparada por Ríos Carratalá. Sin embargo, reproduce, con variaciones mínimas (como cambios en la tipografía y corrección de erratas), el mismo texto que Azcona presentó en *Otra vuelta en El cochecito*.

¹⁴ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 14.

¹⁵ SÁNCHEZ, B. (1991), *opus cit.*, p. 188.

¹⁶ AZCONA, R. (1960): «Guión de El cochecito», *Temas de cine*, núm. 6, pp. 35-36. (*Apud*: SÁNCHEZ, B. (1991), *opus cit.*, p. 170).

¹⁷ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 15.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ RÍOS CARRATALÁ, J.A. (2003): Consultado el 9 de julio de 2017 de: <https://goo.gl/o2PuK4>.



3. ADAPTACIÓN DE «PARALÍTICO»

El término *hipertexto* se emplea por lo general en los estudios sobre adaptaciones para referirse a la película, aunque en este caso se considerará como tal la versión definitiva de *El cochecito* —la publicada en *Otra vuelta en El cochecito*—, que en este caso constituye no solo la transposición del relato original a un texto en que dominan el lenguaje y los recursos cinematográficos, sino también, como se ha explicado, una revisión que aúna rasgos de la versión de rodaje y del film. De hecho, entre el relato y la escritura de ese guion transcurren más de treinta años. Por tanto, este guion posee la peculiaridad de que es posterior a la película y, por ello, se encuentra en una fase ulterior del proceso de adaptación.

De acuerdo con la teoría de Sánchez Noriega²⁰, el tipo de adaptación que corresponde al guion de *El cochecito* es la transposición, ya que mantiene los elementos esenciales del texto original y, al mismo tiempo, añade numerosos episodios nuevos sin cambiar las ideas «estéticas, culturales o ideológicas»²¹ que Azcona ya había manifestado en el hipotexto. Así, también existe entre el hipotexto y el hipertexto una coherencia estilística: el primero se ajusta al esquema tradicional de introducción, nudo y desenlace y no pretende realizar ninguna introspección psicológica de los personajes ni ofrecer reflexiones metalingüísticas o rupturas temporales; del mismo modo, el guion huye de esos rasgos y mantiene las características del relato original. Además, a pesar de que entre «Paralítico» y el guion definitivo existen más de tres décadas de diferencia, no se aprecia una sensibilidad distinta en el segundo, lo que se explica por la fidelidad con que Azcona lo escribió, respetando el espíritu de la película.

No obstante, sí existe una disimilitud notable respecto a la extensión. Como señala Sánchez Noriega²², este aspecto no debe medirse teniendo en cuenta el número de páginas del texto inicial y del guion, sino los mecanismos de reducción o de ampliación que el hipertexto emplea para adaptar el hipotexto. Si bien es cierto que el concepto de extensión no se puede definir con exactitud y, por lo tanto, no puede afirmarse con certeza que «Paralítico» es una novela corta o un relato largo, el guion de *El cochecito* supone una clara ampliación respecto a ese texto. Se mantienen la esencia de la historia y los personajes principales, pero se desarrollan con más amplitud, añadiendo secundarios, nuevos episodios y diálogos.

Un análisis comparativo entre el cuento y el guion siguiendo las pautas indicadas por Sánchez Noriega permite observar con claridad cómo se realizó este proceso. Desde un punto de vista narratológico ambos textos son relatos extradiégéticos, en los que el narrador no participa en la trama. En el «Paralítico» predomina una focalización cero, esto es, existe un narrador omnisciente que, si bien se centra en las acciones y los sentimientos del protagonista, sabe todos los detalles de la

²⁰ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós.

²¹ *Idem*, p. 64.

²² SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *opus cit.*, p. 18.

trama. De hecho, en «Paralítico» el narrador suele reproducir en estilo indirecto los pensamientos de Anselmo: «¡Maldita silla, maldito motor, maldita máquina infernal! Ahora recordaba las locuras temerarias que su amigo había cometido en la guerra de África»²³. En otras ocasiones, su omnisciencia se manifiesta en las reflexiones y los comentarios que introduce sobre el carácter del protagonista: «A pesar de todo, quizás don Anselmo se hubiera resignado a olvidar sus sueños [...] si no hubiese vuelto a la tienda de ortopedia. Porque don Anselmo, aunque Matilde pensara otra cosa, no chocheaba»²⁴.

En el guion de *El cochecito*, esta voz narrativa cambia en algunos aspectos. La focalización cero del relato original se mantiene al no contemplar planos subjetivos y al mostrar algunas secuencias –muy pocas– en las que Anselmo no está presente; de esta manera, el espectador ve escenas en las que el protagonista no participa, es decir, sabe más que él. Un ejemplo de ello es el comienzo de la secuencia 1 del bloque H, en el despacho de don Carlos –el hijo de Anselmo–, donde el ayudante y novio de su hija, Álvaro, le pide el sueldo del mes para ir con su madre a comprarse un traje.

El esquema temporal interno se mantiene igual en el hipotexto y en el hipertexto, pues ambos presentan un relato lineal en el que los acontecimientos ocurren en orden cronológico. No obstante, ninguno proporciona demasiados datos que permitan situar la historia en un año concreto –dentro de la misma década en que se publicó «Paralítico»–. Estas referencias temporales se reducen en el hipotexto a la mención del mes (que no aparece en el hipertexto): «Era uno de los últimos domingos de marzo»²⁵. Asimismo, en el guion de *El cochecito* hay dos referencias que no están incluidas en «Paralítico»: «Finales de un invierno de los años cincuenta»²⁶ y «¡Un mes lleva dando la lata con las piernas!»²⁷. De esta manera, cabe pensar que la duración de la acción es de algo más de treinta días y transcurre entre marzo y abril.

No obstante, las mayores diferencias entre el texto original y el hipertexto se observan en los añadidos y los desarrollos de este último. Estos respetan en numerosos aspectos la historia básica de «Paralítico», que se puede sintetizar por capítulos de esta manera: en el primero, Anselmo descubre el cochecito de Lucas y quiere uno igual; en el segundo, va por primera vez a la ortopedia; en el tercero, comienza a quejarse de sus piernas y se monta en el cochecito que piensa comprar; en el cuarto, le pide consejo a Lucas; en el quinto, el ortopedista le anima a comprar el cochecito; en el sexto, discute con su familia y firma el contrato de compra; en el séptimo, vende los sellos de su hijo y, tras una discusión con él, compra veneno y lo echa en la comida; y en el octavo, se lleva el cochecito, recorre parte de Madrid y, al arrepentirse, regresa a su casa para evitar la catástrofe, pero es demasiado tarde.

²³ AZCONA, Rafael (2008 [1960]): *Pobre, Paralítico y Muerto*, La Coruña, Ediciones del Viento, p. 81.

²⁴ *Idem*, p. 92.

²⁵ *Idem*, p. 99.

²⁶ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 21.

²⁷ *Idem*, p. 90.



Como se aprecia, la historia de «Paralítico» contiene muchos menos episodios y, por tanto, menos personajes que el guion de *El cochecito*, por lo que los añadidos desempeñan un papel fundamental en el hipertexto. De ellos, el primer elemento que sufre cambios relevantes es la familia: en «Paralítico», además de por Anselmo, está formada por Carlos, Matilde (su esposa), sus hijas (no se especifica cuántas son) y la criada; en el guion, por Carlos, Matilde, Yolanda (la hija), la criada y Álvaro, ayudante del padre y novio de su hija. Asimismo, hay muchos otros personajes que no están presentes en el hipotexto, pero sí en el hipertexto. Por ejemplo, en «Paralítico» el único amigo de Anselmo que aparece es Lucas; en el guion, a ellos se les suman otros discapacitados de entre treinta y cuarenta años (Perico, Arsenio, Pepe y Pedro²⁸) y una pareja de jóvenes prometidos, Faustino y Julia. Por otro lado, el ortopedista cuenta con un ayudante en el hipertexto, y también aparece otro joven con discapacidad: Vicente, el hijo de una marquesa que está siempre acompañado por Álvarez, quien lo cuida.

En definitiva, esta comparación permite afirmar que «Paralítico» posee numerosas cualidades cinematográficas que facilitan su transposición: la escasa introspección psicológica de los personajes, el lenguaje sencillo y coloquial en los diálogos y el predominio de una acción visual. Gracias a ello se ha podido trasladar al lenguaje cinematográfico que domina en el guion ese relato sin realizar cambios esenciales (como la focalización o la estructura temporal), aunque tenga que pasar por un proceso de ampliación para alcanzar una duración más cercana a la de una película estándar, en este caso de 88 minutos.

4. NOVELIZACIÓN DEL GUION DE *EL COCHECITO*

Como indica Ríos Carratalá²⁹, en la década de 1950, cuando Azcona escribió sus novelas, el escritor llevaba una existencia bohemia marcada por los estrecheces económicos, tenía que cumplir muchos plazos de entrega y no gozaba de condiciones apropiadas para cuidar su estilo como hubiera querido. Por ello, en la década de 1990 Azcona decidió reescribir estos textos: «Consideraba que sus novelas de juventud debían ser reelaboradas sin la presión de la censura, sin prisas por entregar y, sobre todo, con la experiencia de cincuenta años dedicados a la escritura»³⁰. De esta manera, en 1999 apareció *Estrafalario/1*, un volumen publicado por la editorial Alfaguara que incluía una nueva versión de *Los muertos no se tocan, nene*, *El pisito* y el relato «Paralítico», que en este caso llevaba el título de su adaptación cinematográfica, *El cochecito*.

²⁸ Este último no aparece en la película.

²⁹ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2009): *La obra literaria de Rafael Azcona*, Alicante, Universidad de Alicante, p. 150.

³⁰ *Idem*.



Con esta novela Azcona llega a la última fase de este proceso creativo de adaptación, reelaboración y revisión que comenzó con el microrrelato «El señor que quería ser paralítico», pues esta es la última versión que el guionista realizó sobre la historia del anciano Anselmo. Aunque en principio se suponía que era una corrección de «Paralítico», lo cierto es que es una adaptación del guion del filme al que ese relato dio lugar –por supuesto, con el final original–. Por eso esta novela y la película llevan el mismo título: ambas expresan la misma acción con pequeñas diferencias.

Al igual que ocurría en «Paralítico», la novela *El cochecito* tiene un narrador extradiegético que posee omnisciencia y que mantiene una relación posterior respecto a la historia. Como es obvio, el tiempo interno coincide con el del guion de *Otra vuelta en El cochecito*, pues la acción no cambia y el relato es también lineal, sin rupturas temporales. Además, al ser Azcona el autor del guion y de la novela, no ha realizado cambios en los principales acontecimientos. De hecho, las únicas modificaciones –que incluyen sobre todo añadidos y desarrollos– son las que tienen que ver con los acontecimientos secundarios, como la inclusión en la versión novelizada de canciones durante la excursión campestre de Anselmo y sus amigos que no aparecen en el guion y el cambio de nombre de algunos personajes –Álvarez se llama Zorzano–. Sin embargo, ninguno de estos hechos afecta al desarrollo de la historia.

Asimismo, otra diferencia que la novela guarda con el guion del filme consiste en que en la primera, como es natural, el narrador introduce reflexiones y descripciones más extensas y exhaustivas –aunque los diálogos, coloquiales y fluidos como en el guion y en «Paralítico», siguen ocupando una parte considerable del texto–. Basta con ver cómo describe el guion el encuentro de Anselmo con sus amigos con discapacidad:

Frente a una parada de autobús, media docena de inválidos forman un corro con sus cochecitos. Son Perico, Pedro, Arsenio y Pepe, entre los treinta y los cuarenta años, y Julita y Faustino, éstos más jóvenes y novios formales. Julita peina a Faustino –impedido también de los brazos– [...] ³¹.

Y cómo lo hace la novela:

[...] el de la visera se llamaba Perico, tenía un puesto de pescado en el Mercado de Maravillas y tocaba el violín que era un primor; el lazo de pajarita identificaba a Arcadio, rentista; la chica, Julita, salía de novia con Faustino, el muchacho del gorro de papel, un genio haciendo quinielas; el joven de las gafas de motorista, relojero de oficio y acordeonista por afición, era Pedro; Pepe, el barbilampiño, estudiaba electrónica por correspondencia y estaba a punto de hacerse una radio para oír los partidos de fútbol ³².

³¹ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 41.

³² AZCONA, Rafael (2011 [1999]): *Estrafalarario*, Madrid, Alfaguara, p. 270.

Como puede leerse, las descripciones del guion actúan como acotaciones que se limitan a dar la información indispensable para caracterizar a los personajes –por ejemplo, su edad–; en cambio, la novela ofrece más rasgos, como su oficio y sus aficiones, aunque de su aspecto apenas dice nada. Sin embargo, estos datos, al igual que las modificaciones sobre la acción ya anotadas, resultan innecesarios y poco importantes desde el punto de vista narrativo: esos intereses no se volverán a mencionar e incluso algunos de estos discapacitados no aparecerán en ningún otro episodio, por lo que se muestra como irrelevante conocer sus caracteres hasta en esos detalles. Así, la reescritura de esta escena, y de algunas otras, da lugar a una más amplia, pero que en lo esencial no difiere de lo que ya se había expresado en el guion.

Esta versión, de todas las que escribió Azcona, presenta un estilo más elaborado y profundiza más –aunque no demasiado– en la psicología del protagonista. Sin embargo, sigue conteniendo muchos de los rasgos de la escritura cinematográfica que ya tenía «Paralítico» y que dominan el guion: el predominio de descripciones visuales y de una acción exterior, la escasa caracterización psicológica y los diálogos frecuentes y ágiles.

5. REFLEXIONES EN TORNO AL GUION DE *EL COCHECITO* COMO OBRA LITERARIA

En las últimas décadas numerosos estudiosos han dedicado artículos y libros a demostrar que los guiones de cine deben considerarse textos literarios con su propio valor artístico, tal como afirma Pollarolo: «El guion como texto o práctica discursiva puede leerse, y por lo tanto estudiarse, con independencia de la película sin importar que esta haya sido o no realizada»³³. En efecto, en el guion ya están presentes los elementos que constituyen el relato, lo que lo convierte en un texto narrativo con la peculiaridad de que, al igual que sucede con los guiones teatrales, está pensado para que sea representado, o en este caso filmado. Por ello debe contener información útil para el rodaje, como la división en secuencias o escenas con indicaciones de «lugar, luz, personajes que participan, las acciones que se desarrollan en la locación determinada y la inclusión eventual de información sobre los movimientos de cámara, el tipo de plano y ángulo»³⁴.

El caso concreto del texto aquí estudiado presenta, sin embargo, una peculiaridad respecto al formato estándar del guion: el tipo de lector al que está dirigido. El guion cinematográfico no está sujeto, por lo menos en principio, a una lectura literaria. Sus potenciales lectores, como indica Adolfo Aristarain³⁵, son productores que estén dispuestos a financiar la película, técnicos que tienen que fijarse en el tipo

³³ POLLAROLO, G. (2011): «El guion cinematográfico, ¿texto literario?», *Lexis*, vol. 35, núm. 1, p. 291.

³⁴ *Idem*, p. 294.

³⁵ ARISTARAIN, A. (1997): «La intuición del relato», en D. Oubiña y G. Aguilar (comps.), *El guion cinematográfico*, Buenos Aires, Paidós.

de iluminación que se requiere, vestuaristas que deben buscar la ropa adecuada, actores que lo necesitan para aprender los diálogos. Sin embargo, Azcona tuvo en cuenta otros lectores con esta versión, pues se dirigía a personas que disfrutaran de ella sin importar que hubieran visto o no la película.

Esto conlleva la modificación de algunos elementos y la inclusión de otros propios de la narrativa. El no poner las acotaciones en una tipografía especial o entre paréntesis las convierte en descripciones que pertenecen a una voz narrativa extradiegética. Del mismo modo, la reproducción de los diálogos no está precedida por el nombre del personaje que los dice, sino tal como se haría en los textos narrativos: el signo de puntuación de la raya introduce la intervención de cada interlocutor sin que se mencione su nombre, aunque puede haber un comentario posterior del narrador iniciado por un verbo de lengua (*decir, responder, preguntar, exclamar...*) o que sirva para indicar una acción que se realiza al mismo tiempo que el personaje habla: «—Se lo dije—responde Alvarez [sic] por su señorito—: donde comen trescientos comen trescientos uno. Hala —le rellena el vaso—, le pongo otro chupito, y se termina usted el venado»³⁶.

No obstante, existen otros elementos propios del guion de rodaje que siguen presentes en esta versión, como la división del texto en bloques y secuencias. En total, hay ocho bloques (del A al H), y cada uno contiene una serie de secuencias (entre tres y ocho en este caso). Cada cambio de secuencia implica un cambio de escenario, algo que se indica con un encabezado en el que solo se especifica el número de esta y el lugar en que se desarrolla. De esta manera, la estructura del bloque G es la siguiente: 1. Museo del Prado / 2. Garaje palacio de don Vicente / 3. Jardín palacio de don Vicente / 4. Calle casa de don Anselmo.

Asimismo, el estilo del guion de *El cochecito* se ajusta al estilo que Viswanathan³⁷ apunta como característico de estos textos. Se emplean casi en todo momento, excepto en los diálogos, los verbos en tiempo presente de indicativo con valor de instrucción, propio de las didascalías. Además, para acentuar aún más el carácter de acotación de estos párrafos —por lo general bastante breves—, lo más frecuente es que terminen en dos puntos para introducir a continuación los diálogos:

Y sujeta la silla mientras entre el ortopédico y Alvarez [sic] instalan en ella a Vicente: [...]

El chófer del Rolls cierra la portezuela, y la marquesa se despide: [...]

El automóvil arranca, pero el ortopédico sigue despidiéndose: [...]³⁸.

De esta manera, a pesar de que Azcona les haya dado una forma más propia de la narrativa, la mayoría de las indicaciones necesarias para crear el escenario y la ambientación y todas las referentes a la acción se encuentran en el texto. Del

³⁶ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 73.

³⁷ VISWANATHAN, J. (1986): «Une histoire racontée en images?», *Études françaises*, vol. 22, núm. 3.

³⁸ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 60.

mismo modo, el estilo de un guion debe ser lo más «neutro» posible, es decir, tiene que evitar «las evaluaciones, las exclamaciones, repeticiones, metáforas y lenguaje figurado en general»³⁹; en definitiva, no busca un estilo artístico, sino uno lo más objetivo posible, algo que refleje su cualidad de texto práctico. En el escrito de Azcona estas características se manifiestan, pues tanto los comentarios del narrador que se intercalan en los diálogos como las escuetas descripciones suelen eludir valoraciones subjetivas. Sin embargo, al ser esta una versión que no está pensada para el rodaje, el autor se toma más libertades a la hora de incluir algunos recursos literarios, sobre todo comparaciones, en especial aquellas que también animalizan a los personajes: «el anciano escapa como un conejo»⁴⁰, «se abate sobre él como un halcón»⁴¹, «va a la puerta como un toro»⁴².

Asimismo, otra excepción a esta neutralidad en el estilo se encuentra en los diálogos, que constituyen la mayor parte del texto. En ellos Azcona trata de imitar el lenguaje coloquial, huyendo de complejas estructuras sintácticas o de un vocabulario rebuscado. Se trata de diálogos que buscan la simplicidad y la claridad, lo que los hace ágiles. Por ello, son frecuentes las oraciones entre signos de exclamación o de interrogación, así como las interjecciones (sobre todo «ah» y «ay»), las locuciones verbales coloquiales –como «que está [sic] cría come más que un sabañón»⁴³– y, en menor medida, los refranes –como «Se cree que todo el monte es orégano»⁴⁴–.

El guion se ha definido en ocasiones como «a story told in images»⁴⁵, pues según algunos autores su principal cometido es evocar imágenes en la mente del lector. Pero también el género narrativo, en buena parte descriptivo, comparte ese mismo propósito, por lo que este no se debe considerar como un rasgo exclusivo del guion cinematográfico. De hecho, Viswanathan⁴⁶ señala que las acotaciones de los guiones suelen ser pobres en información visual; por lo general, con apenas mencionar algunas características superficiales de la escena o de los personajes el guionista ha establecido todos los elementos visuales de la secuencia. Por ejemplo, en *Otra vuelta en El cochecito* Azcona no dice más que lo siguiente de la habitación de Anselmo: «En la casa, un primer piso con balcones a la calle, el dormitorio de Anselmo es un poco el cuarto para todo»⁴⁷. Así, el lector posee mucha libertad para imaginar la escena.

³⁹ POLLAROLO, G. (2011), *opus cit.*, p. 294.

⁴⁰ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 97.

⁴¹ *Idem*, p. 82.

⁴² *Idem*, p. 91.

⁴³ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 22.

⁴⁴ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 112.

⁴⁵ FIELD, Syd (1977): *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, Nueva York, Dell, p. 7.

⁴⁶ VISWANATHAN, J. (1986), *opus cit.*

⁴⁷ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 35.

6. CONCLUSIONES

La revisión de la historia del anciano que quiere un cochecito para disfrutar más de la vida y huir de la soledad se extendió por más de cuarenta años (empieza con el microrrelato «El señor que quería ser paralítico» –de 1957– y concluye con la novela *El cochecito* –de 1999–), aunque, a pesar de ese largo periodo, se aprecia cómo el lenguaje cinematográfico predomina siempre en los textos de Azcona. Todas las versiones mostraron una caracterización superficial de los personajes y un predominio de la acción visual, lo que incluso se aprecia en la novela, donde la extensión le daba la oportunidad de realizar una introspección en la que, sin embargo, no quiso ahondar.

Es posible que este relato estuviera influido por un guion anterior –que Azcona no menciona–, pues ya había comenzado el rodaje de su adaptación cuando se publicó. La compleja evolución de este texto, en principio destinado para el rodaje, pasó por fases en que este no fue más que una herramienta de trabajo, aunque en otras es indudable que consiguió autonomía respecto a la película. Así, es posible apreciar dos tendencias distintas, señaladas por Pollarolo (2011)⁴⁸: una que considera el guion como una simple guía –sujeta a múltiples cambios– de la futura película, donde se incluye a Ferreri –que siempre estaba dispuesto a improvisar escenas o diálogos–, y otra que lo toma como un elemento esencial donde ya está expresada toda la historia –postura más cercana a la de Azcona–.

El tipo de lector al que está dirigido –alguien que busque disfrutar de un texto literario, y no un profesional del cine–, junto con su publicación, también supone un aspecto que acentúa su carácter literario y demuestra la intención de Azcona de crear una obra independiente de la película. Además, este proceso de reelaboración equipara al escritor riojano con cualquier otro autor, del género que sea, empeñado en perfeccionar su estilo. Su preocupación por alcanzar un buen texto se aprecia no solo en las versiones narrativas de la historia, sino también en los distintos guiones, sobre todo en el publicado en *Otra vuelta en El cochecito*.

En definitiva, el análisis del guion de *El cochecito* revela que se trata de una creación artística que supera con creces la mera concepción de «manual de instrucciones» y que, junto con una voz narrativa, contiene muchos rasgos propios de los guiones técnicos (la división en bloques y secuencias, el carácter de acotación de la gran mayoría de descripciones), lo que lo convierte en una narración cuyo lenguaje está influido de un modo determinante por el cine. Así, Azcona ofrece una obra singular entre lo guionístico y lo novelístico, que refleja las vacilaciones que el formato del guion fílmico ha sufrido a lo largo de los años.

RECIBIDO: noviembre-2017, ACEPTADO: febrero-2018

⁴⁸ POLLAROLO, G. (2011), *opus cit.*



CINE ESPAÑOL Y FRANQUISMO

Laura Moreno Ramírez
Universidad de Castilla-La Mancha

INTRODUCCIÓN

Desde el final de la Guerra Civil española y el inicio del franquismo, el cine español ha estado sometido a las reglas y dictámenes del régimen. El cine se convertía así en un instrumento para difundir la ideología oficial, y a su vez controlar las ideas y pensamientos que se salieran de la norma mediante el uso de la censura. Sin embargo no siempre se vieron estas rebeldías desde el poder, quedando para siempre magníficos retratos de la sociedad española que nos sirven para estudiar nuestra historia más reciente.

Las consecuencias derivadas de la guerra civil y el triunfo de Franco se dejaron notar en el aspecto cultural de posguerra: hasta finales de los 40 se notó enormemente la pérdida de toda una generación de autores e intelectuales, lo cual supuso una verdadera amputación cultural para nuestro país. Sin embargo poco a poco fueron surgiendo voces que, de una manera sumergida, fueron plasmando sus ideas contra la imposición de una cinematografía domesticada. Pero el cine necesitó tiempo para tener cierta libertad de movimiento, ya que éste era un medio de comunicación muy influyente, mucho más que la literatura o el teatro.

Hasta los 50 predominaron las películas de carácter patriótico, marcial, costumbrista, de capa y espada, patrocinados oficialmente por el régimen, y a partir de los 50 directores inconformistas comenzaron a desarrollar un cine independiente de bajo coste, que lo convirtió en una de las pocas alternativas europeas a Hollywood.

Anteriormente, las autoridades franquistas pusieron sus medidas para controlar la producción cultural en varios organismos: en 1938 se crea la censura y poco después el NO-DO será reconocido como el «portavoz oficial de la propaganda cinematográfica del Estado»

Buscando los reajustes del sistema de dominación se impone el tipo de ideología capaz de legitimar su función y naturaleza represiva, estableciendo una relación directa entre el aparato represivo y los aparatos ideológicos. Los campos fundamentales donde se pretende esta dominación ideológica son el sistema edu-

cativo y los medios de comunicación, incluido el cine que, como ya hemos dicho, era un medio muy influyente:

En un principio, la represión aparece como una táctica inherente a todo golpe de estado, pero muy pronto se convierte en un recurso para el cambio social y en un instrumento para la dominación política y la pervivencia del régimen. En efecto, durante los primeros meses la represión es anárquica y sin garantías legales, pero poco a poco se monta todo un aparato jurídico/político¹

El aparato represor del franquismo controlaba toda producción cultural del país, pero sobre todo convertía al cine español en un instrumento de propaganda, a través del cual se introducían los valores que quería inculcar el régimen en la población. El objeto de esta comunicación es mostrar que durante el largo periodo de la dictadura existió un cine alternativo que se opuso al cine oficial, que pretendía mostrar una realidad social y unos valores totalmente distintos y que lo consiguió, no en pocas ocasiones, a pesar de las trabas, prohibiciones, cortes, denuncias, etc. Ejemplos de ello son las películas que vamos a analizar a continuación.

REGENERACIÓN DEL CINE BAJO UN FRANQUISMO CONSOLIDADO: *MUERTE DE UN CICLISTA*.

A partir de 1950 se van a producir más cambios en el contexto internacional, que influirán en mayor o menor medida en el cine español. Comienza la guerra fría y se va a cambiar la estrategia política de acuerdo a esta nueva situación. En ese mismo año vuelven los embajadores del bloque occidental como consecuencia del levantamiento del boicot hacia España por parte de la ONU, acordado en 1946. Este cambio de actitud se debe a la guerra fría, donde los EEUU se esforzaban por tener de su parte a todas las fuerzas contrarias al comunismo, sin tener en cuenta su procedencia. Esto supuso un rotundo triunfo para el franquismo y su consolidación definitiva.

Está naciendo una nueva generación de jóvenes cineastas que contrastan con los tradicionales del régimen. Se produce un enfrentamiento entre los profesionales que continúan bajo las directrices de posguerra y los que plasman los problemas que vive la gente de la calle. De un cine folklórico, histórico y literario se pretende pasar a un cine actual, crítico y testimonio de una sociedad, lo que se va a concretar en las Conversaciones de Salamanca de 1955. En ellas, Juan Antonio Bardem afirma que «el cine español actual es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico»²².

Una de las películas resultado de esta nueva dialéctica es *Muerte de un ciclista* (1955), de Juan Antonio Bardem. Versa sobre una pareja que atropella a un ciclista accidentalmente, pero en lugar de buscar ayuda le abandonan en la carretera. Poco después descubrimos la razón: son amantes y temen que su relación se descubra porque ella está casada. Aunque aparentemente nadie ha descubierto el delito, a partir de entonces van a ser asediados por los remordimientos.

Este argumento aparentemente sencillo esconde toda una crítica a la sociedad del momento y un simbolismo que no tardó en alertar a las autoridades franquistas, empezando por mostrar una relación adúltera que se contrapone a uno de los valores que el régimen se empeñaba en inculcar: el matrimonio y la familia. A partir de esta base vamos a ir desgranando el resto de elementos que van apareciendo a lo largo de la película. María José, la protagonista femenina, pertenece a la burguesía y está totalmente condicionada por su posición social y reputación, y hará todo lo posible para no perderlas. Comienza a ser acosada por un amigo, crítico de arte, quien parece que sabe algo de lo sucedido.

Por otra parte Juan, profesor universitario, es acosado por su propia conciencia, obsesionado e inmerso en sus pensamientos hace callar a una alumna en medio de su exposición y la suspende injustamente. Estos hechos van a desencadenar una serie de protestas estudiantiles que harán replantearse a Juan su situación.

Vemos la contraposición entre ricos y pobres cuando Juan va al barrio obrero y conoce la vida del trabajador a quien dejaron morir en la carretera. De esta manera, Juan nos ofrece la visión de la vida de miseria en la que vivían los trabajadores y sus familias, claramente separados de los ricos.

Estos dos hechos que nos hace conocer Juan, son la antesala de lo que se vivía en España en aquellos momentos: la agitación obrera con las reivindicaciones salariales que provocaron huelgas en el año 56, y las protestas universitarias provocadas por nuevas normas de control promulgadas a partir del año 51.

De esta manera podemos apreciar de una manera simplificada cuatro elementos que nos definen la sociedad franquista de los 50:

- La burguesía: hipócrita y egoísta, aferrada a sus privilegios, al estatus social, representada por María José.
- La clase media: que intenta alcanzar el estatus de la anterior y se ampara a menudo en el tráfico de influencias, representada por Juan.
- Los estudiantes: símbolo de cambio, representados por Matilde.
- La clase obrera: reflejo de la pobreza y la miseria que soporta la mayoría del país.

Toda esta crítica alertó a las autoridades franquistas que la calificaron como «gravemente peligrosa» por la censura, sin embargo se estrenó con gran éxito

fuera de concurso en Cannes, donde obtuvo el premio de la Crítica Internacional del Festival.

Junto a ésta se produjeron otras propuestas cinematográficas en un periodo de intento de asentamiento del cine español, que chocaba inevitablemente con el tradicionalismo.

CAMBIOS EN LA CINEMATOGRAFÍA DENTRO DEL NUEVO CONTEXTO

ECONÓMICO: *EL EXTRAÑO VIAJE.*

El aislamiento económico y político en el que aún se encuentra España, a pesar de los intentos aperturistas, hace que el régimen se vea sumido en una crisis general a principios de la década de los 60. En 1962 se constituye un nuevo gobierno franquista, con la creación de una vicepresidencia y un nuevo gabinete ministerial con Manuel Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo. Se va a producir una nueva política económica, condicionada por el poder de la clase capitalista, y centrada en una acumulación acelerada de capital con el objetivo de reestructurar el aparato productivo, lo que va a determinar cambios en el cine.

España vive una expansión económica, no solo por la política económica y el turismo, también por el dinero que van a ganar los emigrantes que se desplazan a la «Europa desarrollada».

El cine se va a desplazar en beneficio de la televisión, y la Dirección General de Cinematografía va a producir una serie de medidas con José María García Escudero al frente. Estas medidas legislativas se concretan en una reforma estructural para eliminar las técnicas desfasadas del cine y la autarquía, una reforma política de continuidad proteccionista pero adecuada a los intereses de la oligarquía, y un desplazamiento ideológico para hacerlo más inmediato. Todo ello tenía como objetivo sentar las bases de la industria y alcanzar el mayor beneficio económico. Se producía de este modo una relativa liberalización, más aparente que efectiva ya que la censura seguía controlando todo el proceso. García Escudero había afirmado con ocasión de las Conversaciones de Salamanca que:

El cine español tiene que ser, hoy por hoy, un cine protegido por el Estado)...(en el que el cine viva de sí mismo y la ayuda oficial pueda apartarse de la masa media de producción para atender, por ejemplo, a la difusión del cine español en el extranjero, a proteger al cine que empieza y a las películas de excepción: películas que necesitan del Estado (cine artístico, no comercial) y películas que necesita el Estado (cine político o social)³³

En la cinematografía española surgen dos géneros de muy diverso origen que se van a oponer: la «comedia española», caracterizada en la mayoría de los casos por la baja inversión y los pocos recursos pero con gran éxito de público y el

Nuevo Cine Español, de la mano de los aspirantes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y la Escuela Oficial de Cine, quienes realizaron una pequeña revolución contra el cine comercial o del régimen. La intención era lavar la cara del cine español sobre todo de cara al exterior. Aparecieron casi 50 realizadores debutantes entre 1962 y 1967. Los más representativos son, entre otros, Basilio Martín Patino, Mario Camus, Francisco Regueiro, Antxon Eceiza, Pedro Olea, Manuel Summers, José Luis Borau, Antonio Mercero y Víctor Erice. Todas las películas importantes producidas por esta corriente sufrieron las negociaciones, cortes y modificaciones del guión por la censura. El resultado fue una serie de películas de calidad desigual, escaso impacto en el público pero con la aportación de una generación que renovaba el cine español.

El ejemplo más interesante de nuevo cine de calidad y, a su vez, poca acogida del público es *El extraño viaje*, rodada en 1964 por Fernando Fernán-Gómez. La película relata la vida en un pequeño pueblo de provincias, cercano a la capital. Allí vive una familia rica compuesta por la dominante y seria Ignacia y sus dos hermanos tímidos y retraídos. Ignacia y sus hermanos viven aislados de la vida de sus vecinos, quienes sólo encuentran un escape a sus aburridas vidas los fines de semana, cuando llega una orquesta de la capital. Ignacia desea salir de este mundo y planea un viaje, que se ve macabramente truncado por la curiosidad de sus dos hermanos. Comienza así la trama de esta comedia negra, drama y terror, con elementos esperpénticos, que nos introduce en el mundo rural del franquismo.

La película hace una análisis social más profundo que *Muerte de un ciclista*. Nos introduce en la cotidianidad del pueblo desde dentro y nos muestra los personajes-tipo que van a retratar esta sociedad:

Ignacia, Paquita y Venancio, los tres hermanos que poseen tierras y una gran casa, pero no pueden soportar más la presión social que les ahoga y necesitan escapar al extranjero y encontrar un futuro mejor.

Por otra parte está el músico que va de pueblo en pueblo en una orquesta, agobiado por los problemas económicos, la joven que quiere ser artista y se va a la capital, víctima de las chismosas que critican a todo el pueblo, la soltera que sueña con casarse, etc.

La situación es de frustración y fracaso, sobre todo para los jóvenes, en un país que bajo la dictadura no lograba salir de la miseria. Lo sórdido aparece en todas las capas sociales, como las perversiones de Ignacia, la envidia entre las mujeres, la hipocresía de las beatas. El temor de los hermanos y la sumisión a Ignacia, quien les desprecia, revela un temor que podemos extrapolar a nuestro país como tal: el temor de España a sí misma, a una situación insostenible de la que se necesitaba huir.

Pese a su gran calidad, la película fue un gran fracaso de público motivado principalmente por dos causas: la censura, que hizo retrasar su estreno varios años y hacerlo como segundo plato en una sesión doble, y el escaso interés del público. No podemos olvidar que entonces triunfaban en el cartel los títulos de la «comedia a la española» antes mencionada, y que el tipo de película que ahora analizamos no podía ser comprendida en un contexto donde la autoridad pretendía mantener a la población en la ignorancia.

Con éste y otros títulos la reforma de García Escudero fracasa por varias razones ligadas al fracaso del aperturismo político: un recrudecimiento de la oposición al régimen y el temor de los sectores más conservadores del aparato de Estado, lo que se tradujo en una respuesta fuertemente represora. Pero también fracasa por el escaso interés del público, escasa aceptación en los festivales internacionales y otras trabas, como la vieja industria que prefería un beneficio inmediato.

TARDOFRANQUISMO Y TRANSICIÓN POLÍTICA: *CRÍA CUERVOS*.

En 1969 con el nuevo gobierno se pone al frente de la Dirección General de Cinematografía a Enrique Thomas de Carranza. Fue éste un periodo agitado: la Asociación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía proponen una serie de cambios como la modificación de la censura, supresión del doblaje, control de taquilla, supresión de ayudas estatales entre otras, que fueron inmediatamente rechazadas por el Grupo Nacional de Exhibición del Sindicato del Espectáculo. Se producía un tira y afloja entre el Gobierno y el cine, que puso de manifiesto una gran crisis productiva, aunque se produjeron interesantes películas que mostraron, de forma todavía encubierta, la crisis de la dictadura y algunas anunciaron su inevitable fin.

El ejemplo más claro de ello es *Cría cuervos*, (1975) de Carlos Saura. La película tuvo una gran acogida en el extranjero y recibió varios premios, entre ellos el del Festival de Cannes. La historia es la representación de un microcosmos, el de Ana, una niña que vive una infancia triste y llena de odio. Sus recuerdos evocan la presencia de su madre, quien muere después de una enfermedad causada por la tristeza, su padre militar y vividor, todo ello bajo la agónica dictadura.

Ana, testigo desde muy pequeña de los sucesos en su ambiente familiar, comienza a sentir odio por su padre. Una noche Ana vierte unos polvos de lo que cree que es veneno en un vaso y su padre muere poco después mientras está en la cama con su amante. Desde ese momento cree tener poder sobre la vida y la muerte de las personas que le rodean. Al mismo tiempo comienza a ver a su madre muerta y a mantener conversaciones con ella. De esta manera, la niña nos ofrece una visión a medio camino entre realidad y fantasía, y nos revela lo que los demás no ven: el mundo sórdido y corrompido de los adultos, a quienes odia profundamente.

En el momento en el que comprende que los polvos que utiliza para matar no son venenosos, Ana se topa con la realidad y desaparecen las visiones de su madre. El relato de su hermana sobre la pesadilla que tuvo la noche anterior pone la realidad en su sitio y la niña despierta de sus fantasías.

El elemento más innovador que nos muestra es lo sórdido de una familia de militares desde dentro. Rompe de lleno con los valores del franquismo atacando al mismo tiempo a la familia y a uno de los pilares fundamentales del franquismo: el ejército. Aparece el psicoanálisis, los toques surrealistas y la visión de los últimos días del franquismo desde el punto de vista infantil, con un gran final abierto a un futuro de incertidumbre, que nos lleva inevitablemente a la visión de la transición. El momento de despertar de Ana parece querer decir que el espectador debe despertar también, nos sugiere cambio pero con un matiz de temor ante el futuro. En este sentido Saura se adelanta al momento histórico que iban a vivir los españoles poco después: la muerte de Franco y la transición política.

CONCLUSIÓN

Estas tres películas suponen un gran cambio frente a la tónica dominante. En los primeros momentos del franquismo predominaban las películas patrióticas patrocinadas por el régimen con títulos como *Sin novedad en el Alcázar* (1940) o *Raza* (1941), y poco después las comedias con mensaje moral como *Historias de la radio* (1955), que eran de más fácil digestión para el público. Frente a ellas, se contraponen el cine crítico y el de humor negro, con títulos como la estudiada *Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor* (1956), *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960), entre otras.

A partir de 1962 y de la expansión económica, el régimen va a seguir intentando realizar cine patriótico, con ejemplos como *Franco, ese hombre* (1964) o *Morir en España* (1965), pero va a ser en la «comedia española» donde el régimen va a encontrar el gran filón. Caracterizadas en la mayoría de los casos por la baja inversión y los pocos recursos, nos encontramos con *La ciudad no es para mí* (1965), *Sor Citroën* (1967), *No desearás a la mujer del prójimo* (1968) y *La gran familia* (1962), entre otros muchísimos títulos donde se difundía la vida familiar, el machismo y conservadurismo. Frente a esto tenemos como ejemplos del Nuevo Cine español títulos que seguían denunciando la sociedad franquista, desde varios puntos de vista y estilos, como la mencionada *El extraño viaje*, *El verdugo* (1963), *Nueve cartas a Berta* (1965) o *La caza* (1965).

En los últimos años del franquismo se opuso un cine político-intelectual a un cine comercial de baja calidad, que ya se elaboraba en la etapa anterior pero con el añadido de una liberalización de tabúes con el destape, empeorándolo aún más. Por otro lado se intentó un cine que pretendía mantener el equilibrio entre los temas de la vida española y un tratamiento sencillo para que fueran rentables. Ejemplos de cine intelectual es *Tristana* (1970), *El espíritu de la colmena* (1973), *La prima Angélica* (1973), y la ya comentada *Cría cuervos*.

La muerte de Franco va a ser el verdadero cambio, aunque progresivo, en el cine español. Hasta entonces los cineastas han sabido hacernos ver cómo era y se vivía una larga dictadura, los anhelos, las carencias y los miedos, pero también las esperanzas de nuestros padres y abuelos que podemos analizar hoy ya sin censura y sin la ignorancia obligada, ya despiertos como la pequeña Ana.

Este hecho marca el final de una época, de la dictadura como régimen político y de todo su aparato, lo que va a tener gran repercusión en la sociedad y en sus gustos cinematográficos. Poco a poco van a ir surgiendo películas que van a recordar temas tabúes como lo fue la guerra, la dictadura, los problemas sociales y la transición, entre otros. Temas que habían estado en la conciencia de todos y que ahora se podían expresar sin temor.

NOTAS.

- 1 DÍEZ, E.: «El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas» en *Cuadernos de Historia Contemporánea* 2001, número 23.
- 2 GARCÍA RODRIGO, J.: sobre las Conversaciones de Salamanca en *El cine que nos dejó ver Franco*, 2005.
- 3 GARCÍA ESCUDERO, J.M.: *La historia en 100 palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Salamanca, 1954.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPARRÓS LERA, José María. *El cine español durante la transición política (1973-1982)*. Historia de la Transición. Congreso celebrado en Almería.
- DÍEZ, Emeterio. *El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Cuadernos de Historia Contemporánea 2001.
- DOMÉNECH Font. *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*.
- ESPERANZA ILLÁN Calderón. *El franquismo (1939-1975)*. 2006
- GARCÍA RODRIGO, Jesús. *El cine que nos dejó ver Franco*. 2005
- ROMÁN GUBERN, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro. *Historia del cine español*.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, cine y teatro bajo el franquismo*.
- R. TRANCHE, Rafael y Vic. Sánchez-Biosca. *NO-DO: el tiempo y la memoria*.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA

Dipartimento di Studi Umanistici

Lettere, Lingue, Mediazione, Scienze Storiche

Serie

Vol.

Ed.

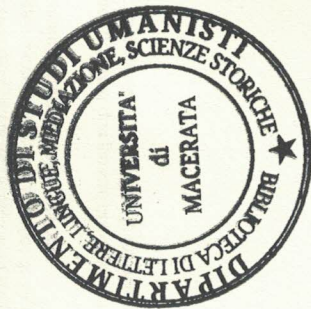
ISBN

MIGUEL SALABERT

EL EXILIO INTERIOR

EDICIÓN DE ISABELLE TOUTON
Y GERMÁN LABRADOR

EPÍLOGO DE JUANA SALABERT



PRÓLOGO

LA VIDA EXTERIOR DE *EL EXILIO INTERIOR*: POÉTICA, COMUNIDAD Y MEMORIA DE UNA NOVELA DISLOCADA

Miguel Salabert, escritor además de periodista y traductor, cuya modestia si se cotizase en pesetas le haría millonario, va a publicar, por fin en España, su novela *El exilio interior*. Este libro, del que han hablado importantes autores y estudiosos de nuestra literatura, como por ejemplo Max Aub y Marra-López, fue editado en París en 1961 y vertido al inglés, rumano, húngaro y griego. Su título es el que ha dado lugar a la ya tópica expresión «exilio interior», empleada hasta por el mismísimo [Adolfo] Suárez. Por lo que respecta a su faceta de traductor es noticia el hecho de la reciente aparición en las librerías de *Los caminos de la libertad*, de Jean-Paul Sartre, en Alianza Editorial.¹

El 3 de diciembre de 1983, el periódico *Pueblo* anunciaba en su columna «Estar al día con Pujalte» la inminente aparición en español de la única novela que Miguel Salabert (1931-2007) llegó a publicar. A pesar de ello, su autor tendría que esperar aún otros cinco años hasta que *El exilio interior* apareciese en su lengua original, en la editorial Anthropos, en 1988, en la pionera y marginada colección Memoria

¹ *Pueblo. Diario del Trabajo Nacional*, 3 de diciembre de 1983, año XLIV, n.º 13753, p. 33.

Rota. El término que daba título a la obra ya entonces formaba parte —como veremos— del vocabulario político asentado para hablar de las experiencias de represión y silenciamiento sucedidas dentro de la dictadura. Sin embargo, cuando la novela aparece finalmente en España, un llamativo silencio la recibe.

Su fortuna editorial fue muy escasa. No así, como decimos, la de su título, que siguió circulando y adornando portadas. Hoy se habla de «exilio interior», en España, para referirse a la experiencia de la generación de los vencidos de la Guerra Civil, la de quienes no quisieron o no pudieron exiliarse. El sintagma también se aplica a aquellos que volvieron del exilio antes de la muerte de Franco, en particular cuando eran intelectuales. Habiendo sido depurados, perseguidos, empujados y estigmatizados en la España de la posguerra, los «exiliados interiores» tuvieron que callar, disimular, olvidar, humillarse, autonegarse, es decir, refugiarse moral y psicológicamente en sí mismos para poder sobrevivir en un entorno hostil. A través de mecanismos de encriptación, de «personalidades de refugio», a muchos les fue posible inventar en su fuero más íntimo un lugar —una suerte de escondite, un *armario político*— donde preservar los valores de una identidad socialmente estigmatizada, más allá de las circunstancias históricas que impedían su expresión pública entonces.²

El término «exilio interior» es, obviamente, una metáfora, que ha pasado a ser casi lugar común. Sin embargo, poca gente sabe que la noción la acuñó el periodista y escritor Miguel

² En este punto, seguimos la teoría de Erving Goffman en *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006. Defendemos también la posibilidad de recomponer esas identidades a través de estrategias de refugio de base bioliteraria, esto es, de fábulas de matriz literaria usadas para nombrar y sostener posibilidades mentales.

Salabert en una novela dislocada.³ A pesar de que su autor reclamase la paternidad, hay algunos antecedentes posibles y acuñaciones análogas.⁴ Pero en propiedad es posible afirmar que fue el autor madrileño quien lo socializó. En la actualidad, numerosos libros, poemarios, historias literarias, estudios históricos o hasta ensayos de psicología llevan este mismo título, en español, francés, inglés o alemán (entre otros idiomas), pero ninguno anterior al texto de Miguel Salabert. Con el tiempo, el concepto fue volviéndose tan popular que el propio

³ Salabert no fue profeta en su tierra. «No sé si se ha ido Miguel Salabert (Madrid, 1931) habiéndosele reconocido como suyo en su día, con las pólizas de rigor y en el negociado correspondiente del Registro de la Propiedad Intelectual, este término, el de «exilio interior», que le correspondía en justicia, como nunca se cansó de reivindicar con humor no exento de cierta melancolía, esa que acomete a los creadores que no han recibido lo que, en cambio, sí han dado: talento, trabajo, pasión, dedicación al periodismo, a la literatura» (Javier Goñi, «En memoria de Miguel Salabert», *El País*, 27 de julio de 2007).

⁴ En las obras completas de Charles Péguy, encontramos el término ya en 1899, usado de pasada. A falta de un estudio sistemático, nos inclinamos por pensar que podría ser una acuñación epocal. A Salabert sí hay que reconocerle su voluntad pionera de construir su edificio intelectual alrededor del término. (Péguy, «Lettre du provincial», 1899, *Œuvres complètes I, La Revue Française*, 1917, pp. 29-47). Una mención aparte, nos sugiere Fernando Larraz, representa la tradición alemana del término «migración interior». Frank Thiess: «Die innere Emigration». *Münchener Zeitung*, 18 de agosto de 1946, que dio lugar a la Grosse Kontroverse con Thomas Mann sobre el exilio interior. No hemos podido explorar esa otra dimensión conceptual de la noción en clave vernacular, la que construye —también en español— la noción de exilio interior desde la noción de migraciones internas. Desde los años cuarenta el término «colonización interior» resulta disponible en el lenguaje público. La noción de «migración interior» está plenamente establecida a la altura de 1958 para hablar de la política de poblaciones del Régimen. El término se verá reforzado más adelante por el de «éxodo interior», proveniente de la sociología crítica. Ana Pérez reconstruye en su volumen antológico *El exilio alemán (1933-1945). Textos literarios y políticos* (Madrid: Marcial Pons, 2008), el debate sobre el exilio interior en Alemania a partir de textos de Mann, von Molo, Thiess y Polgar. La noción alemana de «emigración interior» ha sido reputada como potencialmente revisionista, por su amplia valencia de atribuciones.

autor se indignaba en su prólogo a la novela, escrito en 1984, con la misma sorna que gastaba en sus artículos de los años setenta: «Cuando un Suárez u otro cualquiera de sus congéneres emplea una expresión de cuño literario, ya puede decirse que esta se ha convertido en un lugar tan común como un urinario público, aunque de mucha menor utilidad» (p. 72).

Sin embargo, la novela original de Salabert sigue siendo hasta el día de hoy prácticamente una desconocida en España, a pesar de los múltiples admiradores que tuvo en su momento, algunos de quienes la consideraron —como la hispanista egipcia Ebtehal Younes— «uno de los mejores testimonios sobre la posguerra en la España franquista».⁵

LA NOCIÓN DEL «EXILIO INTERIOR» VISTA DESDE EL EXILIO EXTERIOR

Como respuesta a la aparición de la película de Marcel Carné *Les tricheurs* [*Los tramposos*] (1958), el periódico *L'Express* publicó un dossier dedicado al estado anímico de la juventud europea, titulado «Quiénes son los tramposos».⁶ Para ello, dio la palabra a tres jóvenes intelectuales europeos, Marek Hlasko (Polonia), Bill Hopkins (Reino Unido), y Miguel Salabert, «refugiado» español desde hacía seis meses en el país vecino, que había comenzado a colaborar con este medio. En su artículo, Salabert daba cuenta de cómo, en su país, una parte de la juventud estudiantil y proletaria se había declarado en

rebelión. Para explicarlo, narraba el paso a la acción de una generación nacida justo antes o poco después de la guerra, crecida en una «niebla retórica», en el seno de «una inmensa Ficción», y que tuvo que descubrir por su cuenta «la verdad detrás de la mentira» oficial. Esta capacidad para descifrar una realidad cubierta por el velo político del lenguaje no era fruto de la influencia extranjera ni una lección de maestros disidentes. Nació de la «propia experiencia». Así, Salabert explicaba al público francés la necesidad de retraerse, de refugiarse en su propio universo. Era el «exilio interior» que afectaba a una «generación inocente» que, sin participar en la guerra de 1936, había sido víctima directa de sus consecuencias.

Se trataba, en palabras del historieta Carlos Giménez en 1976, de «aquella generación que no hicimos la guerra, pero que la pagamos; que no hicimos la guerra, pero que hemos hecho una larga y dolorosa posguerra; aquella generación de niños a los que, sin saber quién, cómo ni por qué, nos escamotearon la infancia».⁷ A ese retraimiento estaban particularmente abocados los descendientes de los republicanos represaliados, a quienes, además de haberles robado el pasado y el presente, la dictadura les hurtaba su futuro.⁸ Salabert concluía su artículo apelando a la existencia de un malestar generacional compartido, del que brotaba la imperiosa necesidad de hacer algo, ya fuese protestar, emigrar o luchar colectivamente desde dentro del país. Como Salabert habría de contar años después, el título de aquel artículo —«L'exil intérieur»— «brotó como una imperiosa necesidad», y le pareció tan bue-

⁷ Manuel Darias, *Carlos Giménez, un maestro del cómic español* [documental], 1983.

⁸ Entendemos que el discurso de Salabert caló también entre los exiliados de la guerra en Francia por la traducción de largas citas insertas en el artículo «Las nuevas generaciones españolas IV. De cara al futuro» que J. Borras publicó en el periódico de la CNT de Toulouse, el 2 de noviembre de 1958.

⁵ Ebtehal Younes, «La noción del exilio. El ejemplo de Sempurn», en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Biblioteca Virtual Universal, 2002 [1998], pp. 249-250.

⁶ «Les tricheurs», *Spécial L'Express*, 14 de octubre de 1958.

no que decidió dársele a la novela que ya había empezado a escribir.

Por esos mismos años, mientras Salabert colaboraba con la revista *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, publicada en París, mediante la publicación de reseñas,⁹ aparecieron en España tres ensayos suyos, de carácter ligero aunque incisivo: es el caso de la *Antología del humor francés* (Taurus, 1959), de *Los toros en la literatura contemporánea* (Taurus, 1959), y de *Humor de contrabando* (Arión, 1959), este último hecho en colaboración con su gran amigo Chumy Chúmez. El censor no manifestó demasiados reparos ante su publicación. Reconocemos en estos textos una combinación que acompañaría al autor a lo largo de su vida y obra, el cruce de su vena cultural, junto con la vibración política y la humorística.

El 12 de abril de 1961, apareció finalmente la novela *L'exil intérieur*, en la nueva (y ya entonces prestigiosa) colección de Lettres Nouvelles que dirigía el crítico (y militante) Maurice Nadeau en la editorial parisina Julliard.¹⁰ El hispanista y profesor de La Sorbonne-Paris IV Claude Couffon realizó la traducción del original español, que es excelente. Escrita entre Copenhague, Ámsterdam y París, se trata de una narración densa, ubicada en Madrid, que ha envejecido bien y que sigue

⁹ De un poemario del ecuatoriano Gonzalo Ramón, o un libro de pedagogía del colombiano A. Nieto Caballero.

¹⁰ Nadeau (1911-2013), militante trotskista e intelectual surrealista, había vivido la guerra civil española como un parteaguas internacional contra el fascismo y como la oportunidad histórica de impulsar una revolución social no autoritaria. Con André Breton, Nadeau había protestado contra el internamiento de los exiliados españoles en campos de concentración en su momento. Por todo ello, la oportunidad de publicar el texto de Salabert encaja perfectamente con su conciencia literaria y política. Años después, Nadeau editaría en esa misma colección un texto importante sobre la guerra de España, las muertes de la miliciana Mika Etchebéhère (*Ma guerre d'Espagne à moi*, 1976).

siendo actual en sus planteamientos: «[Salabert] pretendía escribir una novela muy directa, [...] adoraba a Joyce, Proust, Melville, pero quería contar la historia de un niño que abre los ojos bajo las bombas como le ocurrió a él, y quiso hacer algo que llegase como una sacudida».¹¹

La novela se compone de dos partes y un paréntesis. La primera, «Los años inhabitables (1936-1951)», está escrita desde las claves propias del género picaresco. La narración en primera persona se adhiere al punto de vista falsamente ingenuo de Ramón, un niño desamparado cada vez más mañoso, cuyo recorrido por distintos tipos de colegios y primeros empleos sirve para ofrecer una feroz crítica de la sociedad franquista. La sátira social se dirige contra todo género de explotadores e hipócritas que, aprovechándose de las estructuras de poder, ejercen el abuso, protegidos por la fuerza de una autoridad sin humanidad ni empatía. Entre los personajes propuestos encontramos, por ejemplo, al «hombrecillo desinfectante» que se enorgullece de servir a la patria al denunciar a la policía el robo que comete un niño, obligado a trabajar desde la más tierna edad. El hambre obsesiva solo se ve aliviada por los chistes escatológicos de los pequeños y por su humor irreverente. No hay ninguna «infancia habitable» para aquellos que, como el protagonista, se han quedado pobres tras la guerra y, además, son hijos de represaliados. En su caso, hasta la dignidad se les veda, como nos recuerda la madre de Ramón: «El orgullo era un lujo que en nuestra situación no podíamos permitirnos. ¿Por qué había querido ser igual a los otros?» (p. 132).

En esta primera parte de la novela, las diversas anécdotas de la trama nos remiten a algunos de los episodios más crueles

¹¹ Isabelle Touton, «Entrevista por e-mail con Juana Salabert», febrero de 2022 (archivo personal).

de *Lazarillo de Tormes* o de *El Buscón*. Otros momentos anticipan la denuncia por parte de Carlos Giménez de los malos tratos perpetrados en los centros de Auxilio Social en su serie de historietas *Paracuellos* (iniciadas en 1976), o las descripciones de la carta que Arrabal escribirá en 1971 al general Franco desde el exilio.¹² Es un viejo tema de la memoria de posguerra, el recuento de la *mala educación*, la descripción del *sadismo de nuestra infancia* en el término acuñado por Moix, el nombramiento de la violencia y la mentira que los hijos de la guerra tuvieron que afrontar en sus primeros años.¹³

En esta primera parte, los «exiliados interiores» pertenecen al círculo doméstico, como es el caso del padre del niño-narrador, un profesor y entomólogo derrotado, condenado primero a muerte y transformado en una sombra de sí mismo a su salida de la cárcel, después de «ocho años insustituibles», «un tiempo en el que él había vivido exiliado» (p. 227-228). Es también el caso de la madre, una mujer piadosa, enloquecida por el desclasamiento al que la ha forzado la guerra, por la estigmatización social (el ser mujer de rojo), por las penurias sufridas durante la ausencia prolongada del marido y por la necesidad de trabajar a destajo para dar de comer a sus hijos. A ellos les reprocha sus sacrificios: «Porque esta patata está rellena de su madre, puntada a punta-da. Eso es. Un acto de antropofagia. Un hijo devorando a su madre» (p. 187). Frente a estos personajes cerrados sobre sí,

¹² Fernando Arrabal, *Lettre au général Franco*, 18 de marzo de 1971, París, Union Générale d'Éditions, 1972.

¹³ Terenci Moix, *El sadismo de nuestra infancia* (Barcelona, Kairós, 1970). Otro recuento fascinante de esa misma mezcla de crueldad y estupidez lo encontramos en Jesús Franco, *Memorias del tío Jess* (Madrid, Aguilar, 2004). La obra de Salabert es especialmente temprana en este tema, aunque en Francia, Michel del Castillo —que falleció a finales del 2024— ya había contado en 1957 en Tanguy su paso por el tremendo asilo Durán en Barcelona.

atormentados, la novela denuncia el papel de los cínicos, los aprovechados y los oportunistas, como el hermano pragmático que se enriquece con el estraperlo y que se saca el carné de la Falange. Encontramos entonces un tono que nos recuerda a las novelas de Rafael Chirbes —como, por ejemplo, *La buena letra* (1992)— y a su análisis de las luchas morales por la supervivencia, donde los vencidos se asimilan con las lógicas de sus perpetradores. Vemos así que, aunque en su comienzo, *L'exil intérieur* funcione como una fábula picaresca, una profundidad política y social atraviesa toda la novela, con predominio de la expresión y el análisis de las emociones, de la ira y del rencor especialmente.

El interludio, «Paréntesis para Juana (1936)», funciona casi como una parábola, a través de la historia de un personaje misterioso, que carece de conexión explícita con el resto de las tramas de la novela. Se trata de Juana, la piadosa esposa de un republicano represaliado, que pierde la fe al principio de la guerra como consecuencia de la acción del cura de su pueblo y logra sobrevivir solo a través de su determinación para la venganza. En estas páginas, el exilio interior se vuelve moral, casi metafísico, abriendo una reflexión sobre la impotencia y la incapacidad individual para pasar a la acción en tiempos de desunión y soledad colectiva. Porque para Juana se ha vuelto ya demasiado tarde y la pérdida del esposo y la de Dios, en cualquier caso, resultan irremediables. Cuando se replantee la cuestión de la impotencia en la segunda parte del texto, a propósito de la generación siguiente, cuya rabia raya en el nihilismo, la historia de Juana servirá, para los lectores, de vara de medir, pero también de contrapunto.

La segunda parte del libro, «El tiempo estancado (1951-1955)», se centra más en el retrato de la miseria intelectual y moral de la universidad franquista y en el choque contra la misma de una generación de jóvenes despiertos y ansiosos

de libertad, cuyas diferentes derivas los van transformando a su vez en «exiliados interiores». Entonces se nos presenta un grupo fundamentalmente burgués, hijo de los ganadores de la guerra y que fue, de hecho, el protagonista histórico de la revuelta de 1956.¹⁴ Al menos, en lo fundamental, porque en ese grupo también está Ramón, que llegó a la universidad por sus méritos propios, estudiando por la noche mientras trabaja. La misma línea divisoria que, en la primera parte de la novela, distinguía al protagonista de los niños *de pago* del colegio privado, le separa ahora de los estudiantes con mente crítica y lúcida con los que, al tiempo, congenia. Se trata de los hijos de familias asentadas y acomodadas, que practican el cinismo como huida: «Habitantes de una charca, ¿qué otra cosa más coherente que convertirse en ranas?» (p. 274). En cuanto a las muchachas de su entorno, son víctimas de una sociedad machista, reprimida y clasista, lo que las aboca a situaciones frecuentemente trágicas.

En su segunda parte, la novela arremete contra la indigencia intelectual del franquismo. Los esquemas críticos del existencialismo de Jean-Paul Sartre y Albert Camus¹⁵ vehiculan en

¹⁴ La revuelta de 1956 ha sido objeto de numerosos trabajos desde hace dos décadas. Ha pasado de ser un objeto historiográfico extraño a convertirse en una suerte de «transición anticipada», de fuerte carga mítica, tal y como defendía por ejemplo Javier Pradera (*La transición española y la democracia*, Madrid, FCE, 2014). Pero frente a la memoria autosatisfecha de una generación que sesenta años después buscó en aquellos sucesos la legitimidad política que, en muchos casos, les hurtaba su propio origen social, resulta iluminadora la perspectiva de Salabert. Este, participante en los sucesos, no se engaña sobre las determinaciones de clase que deben poner en perspectiva los costes, valores y consecuencias de aquella revuelta de estudiantes que, junto con la huelga de tranvías de Barcelona de 1951 (esta sí, de naturaleza popular), representó uno de los primeros desafíos abiertos al régimen franquista hechos desde el interior.

¹⁵ En el momento en el que escribe Salabert, el existencialismo representaba en la literatura y el cine hechos bajo la dictadura un modo de proponer análisis y posiciones políticas planteados desde una perspectiva personal. El tono

la novela una crítica demoledora de la Iglesia, de su obsesión por la sexualidad y su puritanismo. Cabe reconocer también entre sus páginas un alegato feminista en favor de la libertad de las mujeres a la hora de disponer de su cuerpo. La dificultad para ponerse en el lugar del otro —de la generación anterior, de las mujeres— llega a ser verbalizada por Ramón al cuestionar su rechazo epidérmico a la madre (violenta, obsesionada por las apariencias, capaz de humillarse para conseguir un porvenir para su hijo) cuando logra, por fin, ponerse en su lugar: «Por primera vez, estoy pensando en ella desde ella [...] y por primera vez le doy cuerpo real a su sufrimiento. Ahora que lo ha desnudado del grito, ahora que su voz me ha llegado honda y dolorida, he vislumbrado algo» (p. 204). En esta segunda parte, al tiempo, la novela se abre del yo infantil aislado hacia la generación adulta. Es un relato de la «educación sentimental» de la juventud de 1956, una fábula de su «envejecimiento social», de su «entrada en la vida». Con una mirada sociológica, Salabert nos propone un inventario ficcional de diversas situaciones y evoluciones posibles, como tiempo después harán otros escritores como Miguel Espinosa, a propósito de esta misma quinta, en *La fea burguesía* (1980), o Rafael Chirbes, en relación con la generación siguiente, la de 1968, en *La larga marcha* (1996).

Estructuralmente, la novela mantiene cierto parecido con *La otra cara*, de José Corrales Egea, publicada en París un año antes,¹⁶ y cuyo autor era —o lo sería poco después— amigo del propio Salabert. Aquella otra obra consta también de dos mitades («Primera parte: invierno de 1950 a 1951» y «Una segunda parte: otoño de 1954»), separadas por un corto *flash-*

autocrítico de Salabert en este sentido nos recuerda al autoescrutinio de los personajes existencialistas de Bardem, Delibes o Espinosa.

¹⁶ La novela de José Corrales Egea se publicó primero en una traducción francesa de René-Marc Ducaud bajo el título *L'autre face* en 1960 (Gallimard, 1960) y, en lengua original, también en París en 1962 (Librería Española).

back («Intermedio: primavera y verano de 1945»). Ambos textos comparten elementos como la denuncia de la administración del hambre por el régimen de Franco en la posguerra. También se van a repetir ciertas figuras: un padre, maestro represaliado y apocado a su salida de prisión, o un hermano cínico y despectivo con su familia de derrotados, deseo de disfrutar de la vida y de sus oportunidades laborales y económicas. También encontramos en ambas novelas la preocupación por el uso fascista de la lengua («Las palabras daban el mismo sonido, fulguraban con idéntico resplandor, pero su valor era solo aparente. No contenía, en realidad, el valor que anunciaban por fuera. Palabras falsas; monedas de piedra y plomo»).¹⁷ Son parecidos de familia y parecidos de época.

El 14 de diciembre de 1959, Miguel Salabert firma el contrato de *L'exil intérieur*, cediendo todos los derechos de las traducciones de su obra a Julliard, la editorial francesa, reservándose solo la posibilidad de editarla en lengua española, que era lo que más le interesaba.¹⁸ El libro se presentó en la Librería Española de París el 20 de abril de 1961 y el 10 de mayo, en las Sesiones Hispanoamericanas de la misma, el hispanista (y traductor de la novela) Claude Couffon dio una conferencia sobre «Los aspectos sociales de la novela española actual», «con la participación de autores, traductores o críticos [como] Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo y Miguel Salabert». En mayo, Salabert tenía una cita con Charles Vanhecke, quien le iba a entrevistar para el diario de izquierdas *Libération*, aunque el encuentro no pudo llevarse a cabo finalmente por un problema de salud de Van-

¹⁷ José Corrales Egea, *La otra cara*, París, Librería Española, 1962 [1960], p. 31.

¹⁸ La tirada inicial fue de 3600 ejemplares y Salabert recibió un adelanto de 1000 francos (nuevos).

hecke. El momento no era bueno: un número de *Libération* fue secuestrado a principios de abril de 1961, debido a sus posiciones críticas. La situación política era tensa. Al perfilarse la independencia de Argelia, tras una larga y sangrienta guerra, un golpe de Estado militar en Alger («le putsch des généraux») había permitido que el general De Gaulle se hiciera con plenos poderes. Mientras, el prefecto Maurice Papon iba a dirigir una feroz represión contra los argelinos favorables a la independencia, asesinando a decenas de personas en la ciudad de París en una manifestación pacífica (*le massacre du 17 octobre 1961*).

LA RED DE AFECTOS DE UN INTELECTUAL: SOBRE LA RECEPCIÓN EPISTOLAR DE *L'EXIL INTÉRIEUR*

En el prólogo de *L'exil intérieur*, Claude Couffon afirma que la niñez y la juventud son un tema común en la narrativa española contemporánea. Pero hay al menos dos diferencias importantes que distinguen la obra de Salabert de otras novelas de época, como las de Rafael Sánchez Ferlosio o Juan Goytisolo (también podríamos pensar en *Los hijos muertos* de Ana María Matute en 1958): primero, que el relato no nos presenta una infancia burguesa y, segundo, el hecho de que, al haber escrito directamente para un editor francés, Salabert pudo «expresar las cosas más claramente» y evitar la autocensura a la que se sometían forzosamente los novelistas «de interior». El libro tuvo muy buena acogida en Francia. Según la novelista Juana Salabert, la edición francesa no circuló por España, «aunque la policía española se presentó en casa [de la madre de Salabert] con muy malos modos y preguntas sobre la novela y el paradero e intenciones de su autor». A pesar de todo

ello, supieron de la existencia del libro autores del interior como Ana María Matute, amiga de Salabert, o Miguel Delibes.

Precisamente es gracias a las cartas personales de Salabert por lo que disponemos de una imagen clara de las redes, gustos literarios y afinidades políticas y personales del autor. Gracias a ellas también sabemos de la opinión de aquellos a quienes mandó su libro y de quienes recibió respuestas llenas de cariño, interés o admiración.¹⁹ En la mayoría de los casos, los autores de esta correspondencia epistolar dicen haber leído la novela de un tirón: al periodista y crítico Claude Julien le gustó la «violencia sencilla» de un relato que se enfrenta con temas aún tabú en la literatura francesa contemporánea; a Pierre-Allyre Bureau, la calidad del estilo y el hecho de que pueda ofender «a la gente que no nos interesa»;²⁰ a Claude Piquet le conmovió excepcionalmente esta «terrible y magnífica» novela, «una obra que sin duda tendrá un largo recorrido, puesto que tiene el poder de provocar o reavivar, entre algunos de nosotros, el deseo de luchar por la libertad de España».

Merece la pena mencionar que Salabert había mandado también su novela al escritor judío francotunecino Albert Memmi, cuyo ensayo *Portrait du colonisé* precedido de *Portrait du colonisateur*, publicado en 1957, demostraba la interdependencia de colonizadores y colonizados. El doble ensayo de Memmi bien pudo haber inspirado algunas de las reflexiones filosófico-políticas que intercambian los estudiantes de la segunda parte de *L'exil intérieur*, convencidos de que no existe un afuera del régimen dentro del país. Encontramos ecos del texto de Memmi también en la constatación irónica de que los burgueses de buena voluntad, como los colonos de izquierdas

¹⁹ André Malraux es el único en mandarle una nota un tanto impersonal, subrayando su «vif intérêt pour *L'exil intérieur*».

²⁰ Las traducciones de las cartas escritas en francés son nuestras.

en Túnez, se van acostumbrando, a pesar de sus convicciones, a la miseria de los subalternos porque se sienten ontológicamente distintos: «Claro es que, si los usuarios de esta miseria fuerais vosotros, sería más bien desagradable. Pero hay que tener en cuenta que ellos *están acostumbrados*» (p. 306).

Otra de las recepciones significativas de la novela de Salabert la proporciona el testimonio del escritor obrero y libertario francés George Navel: «Es un libro potente, un libro muy bueno, con una escritura viva y nerviosa, irrefragable, pero me molesta hablar de escritura a propósito de un libro donde la desgracia ocupa necesariamente un lugar destacado». Mayor que Salabert, Navel conoció desde dentro la España de la Revolución Social en Barcelona y llegó a alistarse en la columna Ascaso de la CNT, al principio de la guerra. A Navel le apasionó tanto la lectura de *L'exil intérieur* que estuvo a punto de regalarle al joven autor español sus propios derechos de autor en Gallimard, a modo de premio literario otorgado por un mecenas anónimo.

También de Francia, donde vivía desde 1955, le escribió Fernando Arrabal, escritor y dramaturgo de su misma generación: «Acabo de leer tu novela. Te felicito por ella. Espero que tenga la acogida que se merece. Espero también que tu novela ayude a crear una España mejor. Me acuerdo de ti con cariño. [...] Me gustaría volver a verte». Arrabal había publicado *Baal* en 1959, también en la editorial Julliard, el relato de una infancia rota por una guerra feroz y un poder represivo y puritano. Como Ramón, el protagonista padece la ausencia del padre. El propio Arrabal se había quedado sin el suyo, un militar fiel a la República cuya condena a muerte había sido conmutada por treinta años de cárcel, pero que desapareció tras su evasión en diciembre del 1941 del hospital psiquiátrico de Burghos. Los niños protagonistas de Arrabal y de Salabert sufren al escuchar el resentimiento de unas madres conservadoras que,

sin la presencia de sus esposos, y en circunstancias muy adversas, reducen los compromisos políticos de los hombres a una huida egoísta de las responsabilidades familiares. *Baal Babylone* y *L'exil intérieur* tienen no pocos puntos comunes, hasta hay una anécdota burlesca repetida, a propósito del ingenio infantil para averiguar el significado de la palabra «fornicar». Sin embargo, los estilos difieren radicalmente y el texto de Arrabal expresa una modulación muy particular en el panorama literario español de la época, por el retrato preciso de la tía masoquista y de los abusos sexuales que esta inflige al joven protagonista.²¹

El intelectual y político Julio Álvarez del Vayo, de paso por la capital francesa procedente de Ginebra, escribió: «Desearíamos mi mujer, admiradora de su libro, y yo verles», a Salabert y a Mica, quien ya era su esposa y madre de la niña Juana, nacida justo entonces, en octubre de 1962, en París. Álvarez del Vayo, como figura política, tenía gran importancia. En él se une la memoria republicana, antes y después de la guerra, con la renovación de la oposición al franquismo. Había tenido un papel fundamental como ministro de Estado de la Segunda República durante la contienda, intentado desbloquear la política de no intervención de las democracias europeas. Fue expulsado del PSOE en 1946 junto con otros destacados negrinistas. Ya octogenario, fundó en 1971 la Unión Socialista Española, que se integró en el FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota), uno de los principales actores armados de la oposición antifranquista en los últimos años del régimen.

Miguel Salabert mandó también algunos ejemplares de su novela a España. El popular novelista Ricardo Fernández de la Reguera, delicado recreador de la mirada infantil en *Perdidos el paraíso* (1955), le felicitó: «He leído la obra con mucho pla-

cer y me ha parecido excelente». Es una opinión significativa, en la medida en la que Fernández de la Reguera representa una relativa toma de distancia de algunos escritores franquistas respecto del relato heroico en su experiencia de la Guerra Civil. En ese mismo año de 1955, Susana March, la esposa de Fernández de la Reguera, publicaba *Algo muere cada día*, un relato de crecimiento que se hace cargo de la ruptura que supone la experiencia (nacional) de la Guerra Civil, en la que las posiciones agenciales —incluso feministas— y el tono irónico de la narradora, María Mir (que «quier[e] ser algo más que un objeto de adorno»²² y se niega a ser la presa de hombres depre-dadores), nos recuerdan, en algunos aspectos, a los personajes femeninos de Salabert en *L'exil intérieur*.

Ambos textos coinciden también en la expresión de la soledad de los protagonistas, en su afán de libertad (en particular, en materia amorosa y sexual), en su escepticismo frente a la posibilidad de que pueda darse un matrimonio feliz en el contexto de la España de los años cincuenta, y en el empeño común de extraerse de una condición humilde a través de la educación («Debía cursar el Bachillerato si quería evadirme de aquel trabajo impersonal y monótono. Me molestaba ser una subalterna, recibir órdenes y cumplirlas. [...] Y la liberación solamente podría dármele el estudio»²³ explica la narradora). Ambas novelas deconstruyen asimismo el tipo de virilidad celebrado por el régimen franquista, optando por una masculinidad que no esté reñida con la discreción, la modestia y la inteligencia: «Una mujer contempla siempre con ojos benévotos, si no irónicos, la grandilocuencia de los hombres y su heroísmo».²⁴ En la novela de March, el largo

²² Susana March, *Algo muere cada día*, Barcelona, Planeta, 1955, p. 106.

²³ *Ibid.*, p. 83.

²⁴ *Ibid.*, pp. 180-181.

²¹ Fernando Arrabal, *Baal Babylone*, París, Christian Bourgois, 1971 [1959], p. 139.

monólogo de la narradora le permite expresar un sentimiento incommunicable, cercano a la sensación de habitar un cierto «exilio interior»: «También las mujeres, a veces, tenemos nostalgia de libertad»; «De pronto, sentía una angustia, ganas de gritar. El mundo se desplomaba sobre mi cabeza. Intentaba vanamente saber qué era»; «El mundo se me estaba volviendo cada vez más pequeño e insignificante [...]». Los viejos rencores se habían ido apagando en mi alma. Como la pasión, la ambición y la sed».²⁵

A finales de 1963, en *Umbral* (una revista cultural de la CNT en el exilio parisino), el estudioso Luis Capdevila incluía tanto a March como a Salabert en su lista de autores capaces de capturar el terrible ambiente de la posguerra, aunque subraya que Salabert escribe desde una posición menos asimilable políticamente:

A los nuevos novelistas españoles, desde Carmen Laforet y José Corrales Egea —*La otra cara*— pasando por Luis Romero —*La memoria*—, Susana March —*Algo muere cada día*—, Dolores Mediodía, Ana María Matute, Miguel de Salabert —el más agresivo, el más rebelde—, Sánchez Ferlosio, Luis y Juan Goytisolo, Fernández Santos, lo que de veras les ha interesado, porque lo han vivido, es el ambiente podrido de la posguerra, fruto de la guerra.²⁶

También Miguel Delibes le contestó a Salabert, quien le admiraba mucho: «Tu novela es algo vivo, gracioso y dramático a la vez, de interés absorbente. Tal vez tu escepticismo va demasiado lejos, pero ello no es obstáculo para que *L'exil intérieur* sea, literariamente, un buen libro». El personaje del «Ranero» de Salabert, «apenas si un cuerpo aparente para ser-

vir de pretexto a unos andrajos, [al que] llaman así porque su oficio es coger ranas» (p. 336), encontrará un eco amplificado en el tío del inolvidable niño Nini, en la novela de Delibes *Las ratas* (1962), cuyo oficio es precisamente atrapar y vender ratas, y al cual llaman «Ratero» por eso.

El arqueólogo e historiador canario Luis Diego Cuscoy, «admirador y buen amigo», descubrió la existencia de la novela de Salabert, y se refiere con cautela a su condición de exiliado político: «Alguna vez ha sonado su nombre con un poco de sordina. Sabía que andaba usted por París, y que había hecho algunas cosas, pero sin saber concretamente qué». La última carta notable en posesión de la familia es la del hispanista republicano Federico de Onís, profesor en aquel momento en la Universidad de Puerto Rico, quien declara haber leído la novela «con placer y con pena, porque en ella logra usted hacer sentir muy bien la España que no hemos vivido los que estamos fuera». Federico de Onís y su esposa Harriet Wishells, escritora y traductora estadounidense, iban a obrar para que la novela se diera a conocer en Estados Unidos, buscando allí una editorial interesada.

TRADUCTORES Y AMIGOS: LOS VIAJES INTERNACIONALES DE *EL EXILIO INTERIOR*

Como vemos, la primera edición de *L'exil intérieur* (que, recordemos, era una traducción al francés del profesor Claude Couffon) despertó un interés inmediato entre un círculo complejo y variado de lectores. Su traducción a varias otras lenguas nos advierte otra vez de la fortuna del texto: tan pronto como en julio de 1961 (solo tres meses después de la aparición de la novela en París), una editorial inglesa, Mc Donald, pide

²⁵ *Ibid.*, pp. 8, 53, 219.

²⁶ Luis Capdevila, «Una novela de la guerra», *Umbral. Revista Mensual de Arte, Letras y Estudios Sociales*, dic. 62-enero 63, p. 7.

una copia del original en español.²⁷ Y otros tres meses después, el 30 de octubre, llega una propuesta para su publicación desde Hungría. Además se editan traducciones en Grecia, Estados Unidos y en Rumanía (de esta última se hace eco, en una carta del 5 de mayo de 1963, el escritor y crítico literario Georges Cuibus, de origen rumano: «Tengo en gran estima su actividad literaria»). También Nagy Gesá, su traductor al húngaro, se esforzó mucho en mantener un vínculo amistoso con el novelista.²⁸ Y, así, en julio de 1967, después de haberle perdido la pista durante unos años, consiguió hacer llegar a Salabert una carta, a su casa en Madrid. En ella expresaba su sorpresa al no haber visto más publicaciones de su amigo español, autor de una primera obra tan prometedora. Gesá reiteraba sus agradecimientos por la generosidad de Salabert en el verano parisino de 1963 («algo que no se olvida, sobre todo cuando uno tiene que tratar con franceses esnobs, vanidosos y egoístas en la mayoría de los casos»).

Se perfilaron dos posibilidades de traducción de la novela al alemán, que no acabaron por concretarse. En agosto de 1961, Günter, un estudiante de Filología Románica, propuso sus servicios:

Tropecé con su magnífico libro *L'exil intérieur*. Estoy hondamente emocionado por este libro no solo como obra literaria (¡qué bien utilizó Vd. el modelo de la picaresca!), sino también como documento humano (¡qué mezcla de ironía y amargura, qué cruel claridad de observación la de este niño-pícaro honesto en una sociedad pícaro!). Debe saber Vd. que he llevado medio año de estudios en la Universidad Central de Madrid. Ahí encontré a [el protagonista de su novela] Ramón, pero no le reconocí sino

después de haber leído su libro. Según mis informaciones, ¿todavía [no] existe ninguna traducción alemana? [...] Debo confesar que tengo muchas ganas de llegar a ser el traductor de un libro cuyo tema, estilo y autor me fascinan igualmente.

Y en abril de 1965, la Colección Ebro, una editorial que funcionaba también como agencia literaria, dando a conocer en el extranjero las obras españolas más comprometidas y cobrando un 30 % de las ventas a cambio, escribió a Salabert con una propuesta de Aufbau Verlag Berlin und Weimar. En su respuesta, el autor precisó: «Mi única condición es la que he impuesto a los editores húngaro, inglés y norteamericano: que el texto original sea rigurosamente respetado, para que no pueda repetirse la mutilación de que sufre la edición francesa». La «mutilación» en cuestión era la del penúltimo capítulo del manuscrito, que el escritor designaba con un contundente «Hambre», y cuya ausencia (reestablecida en las ediciones españolas de 1988 y 2025) el escritor parece haber descubierto demasiado tarde.

Como anticipamos, la novela consiguió cruzar el océano Atlántico gracias a los esfuerzos de Federico y Harriet de Onís, pero también a los de la histórica intelectual chicana Elizabeth *Betita* Sutherland Martínez, a quien Salabert conoció en el Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, celebrado en La Habana a principios de septiembre de 1961, solo dos años después del triunfo de la Revolución. En ese ambiente políticamente efervescente, las cartas de Elizabeth nos hablan con entusiasmo de su amistad. Sutherland Martínez había heredado la fibra revolucionaria de su padre mexicano, y vivía, a principios de los años sesenta, entre Cuba y Nueva York, donde trabajaba para la editorial Simon & Schuster y empezaba a militar en favor de los derechos civiles dentro del Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC). En febrero de 1962, escribió a Salabert (en un supuesto «español

²⁷ Finalmente, será la editorial Peter Owen quien publicará *Interior Exile* en Londres en 1965, en una traducción de Renaud Bruce y Herma Briffault.

²⁸ Nagy Gesá trabajó a partir de la edición francesa.

horrible») un telegrama a su despacho como periodista de la Agence France-Presse, en el que le anunciaba la voluntad de Simon & Schuster de traducir al inglés *El exilio interior*. Sutherland Martínez insistía en las prisas que tenían por hacerlo. Aludía después a su propia actividad como articulista política, a su trabajo para el movimiento por la paz y a la creación, junto con Howard Schulman, de una nueva revista que incluiría, ya desde el primer número, obras de escritores norteamericanos y latinoamericanos (además de algunos españoles), como Pablo Armando, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén o Allen Ginsberg.

Por otra parte, Sutherland Martínez enviaba a Salabert el ejemplar de los *Lunes de Revolución* del 17 de julio de 1961 (n.º 114), en el que había hecho publicar un capítulo de *El exilio interior*. El régimen castrista acababa de cerrarles el suplemento cultural y Elizabeth se lamentaba, porque la Cuba revolucionaria tampoco era el lugar de todas las libertades. Deseaba leer el famoso capítulo «Hambre» cuya desaparición le dolía tanto a Salabert. Si Harriet de Onís, «una traductora magnífica», no podía encargarse de la traducción al inglés, entonces Elizabeth la haría. Por último, en su carta expresaba su preocupación por la actividad política de Salabert, del que sabemos que estaba, por aquel entonces, vinculado con el PCE y que quería volver a España, a «comenzar la lucha otra vez». Le advertía del «gran peligro» que corría, tanto más cuanto que su hija ya estaba en la Península, según le había comentado. Antes de entrar en otras consideraciones, Elizabeth concluía: «QUIERO VER TU NUEVO LIBRO. ¿Crees que podemos publicarlo aquí después del otro?».

Aquella carta se quedó sin respuesta. En la siguiente, fechada el 27 de noviembre de 1962, Betita protestaba («Hombrere, ¿dónde estás? Ni una palabra de mi amigo misterioso —¿o flojo?») y le pedía «una foto bonita de tu cara guapísima»

para la publicación de la edición estadounidense. Sutherland Martínez planeaba acudir a una fiesta en Bruselas, con Pablo Armando, Guillermo Cabrera Infante y Néstor Almendros con la esperanza de volver a coincidir con Salabert. El 31 de octubre de 1963, Elizabeth le mandó, esta vez, una carta eufórica. Finalmente, tras la respuesta del madrileño, habían logrado publicar *Interior Exile*. La editorial había encargado la traducción a Renaud Bruce y —a pesar de las reticencias de Elizabeth— lo habían hecho partiendo de la versión francesa, y no del original español. Una nueva traductora, Herma Briffault, se había puesto manos a la obra para cotejar las (ya) tres versiones de la novela (francesa, inglesa y española), advirtiendo «bastantes diferencias», por lo que ambos traductores firmaban el texto juntos. Le mandaba algunas reseñas de la novela, muy buenas en general («*brilliant*», «el Steinbeck español»), y le transcribía las palabras de Warren Miller, autor de *The Cool World y 90 Miles from Home*:

Salabert's voice, the quality of his anger, is so identical with that of the young Spanish exiles I met in Paris that I have no doubt he speaks for his generation. I want to review this book; there are so many things I'd like to say about it —not the least, how refreshing it is. Salabert shows the Angry Young Men of England and the US for what they are: spoiled darlings, amá's boys.

Sin embargo, en paralelo, Elizabeth también se quejaba del boicoteo que sufría la novela, obviamente por motivos políticos: «This book seems to have been the victim of a hex so potent that even on of its earliest and strongest admirers (Miller) who said he was eager to review it has yet not find platform». Finalmente, el 3 de febrero de 1964, Salabert se enteró por una carta de Michael V. Korda, admirador de su novela, que Elizabeth Sutherland había dejado la editorial y pasaba a ser la re-

dactora del semanario *The Nation*. De ahora en adelante, Korda sería su nuevo contacto. En Simon & Schuster se pensaba que *Interior Exile* era solo el principio de una larga colaboración...

EL RETORNO DEL EXILIO DE *EL EXILIO INTERIOR* DURANTE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

Ya en mayo de 1965 se lamentaba Salabert en una carta a Co-lección Ebro de que, aunque su libro hubiera «ido trepando por la torre de Babel» de sus muchas traducciones, estuviese «esperando todavía su edición “vernacula”». Diez años después, en una reseña al ensayo *El desconocido Julio Verne* de Salabert, Juan Aldebarán (seudónimo de Eduardo Haro Tec-glen) recordaba (con sorna) *L'exil intérieur* como «una novela punzante y dolorosa», «desconocida para el público español, quizá por ignorancia de los editores o porque Miguel Salabert no tenga voluntad de publicarla». ²⁹ El reseñista observaba también: «Este autor, de un poco más de cuarenta años, ha hecho toda su carrera literaria y periodística en Francia. Durante un tiempo hemos visto crónicas suyas, agudas y cultas, en *Informaciones*, de donde parecen haber desaparecido» (nuevamente con sorna). Entonces, Salabert reaccionó en una carta al director de *Triunfo*, José Ángel Ezcurra, reafirmando su voluntad de ver publicada en España su única obra de ficción y lamentando que «el exilio interior continúa en su exilio exterior». Al tiempo, volvía a subrayar «el consuelo de comprobar que el título parece haberse hecho más famoso que la novela misma, a juzgar por el frecuente uso que se hace de la expresión, parece haber pasado al lenguaje».

²⁹ Juan Aldebarán, «Verne, redescubierto», *Triunfo*, n.º 646, 1975, p. 46.

No le faltaba razón, al menos en el contexto lector de la revista *Triunfo* —y de sus demás publicaciones asociadas—, lo que es como decir en los órganos oficiales de la progresía antifranquista. Para Eduardo Haro Tecglen, nacido en 1924, el libro debía resonar biográficamente de modo muy intenso: hay pasajes de sus memorias —*El niño republicano* (1996)— que es forzoso leer en relación con los códigos de Salabert, a propósito de la necesidad de sentir a la contra, de la sensación de haber crecido en una mentira instituida, y la construcción de una personalidad de refugio, de una suerte de *república interior* desde la que poder resistir la asimilación pública forzosa a los valores del régimen. También volvemos a encontrarnos con la condena a muerte, conmutada posteriormente, a un padre republicano, convertido otra vez en una sombra de sí mismo. Por eso tampoco sorprende que la revista *Triunfo* utilizase, al menos tan pronto como en 1970, el término *exilio interior* como un concepto histórico-político, propiamente bioliterario, a propósito de la entrevista que Fernando Lara y Diego Galán le hicieron al cineasta Juan Antonio Bardem.³⁰

Esa simpatía —más la afinidad militante— nos explica la centralidad que, de pronto, habría de alcanzar Miguel Salabert a partir del mes de mayo de 1976, cuando empieza a colaborar puntualmente con su propia firma en el semanario *Triunfo* y, sobre todo, durante el año 1977, cuando publica una veintena

³⁰ «El exilio interior de Juan Antonio Bardem», *Triunfo*, n.º 429, XXV, 22 de agosto de 1970, pp. 24-28. Por *bioliteratura* entendemos la capacidad de las ficciones de construir identidades, comunidades y vínculos. Término dialéctico respecto de la noción de *biopoder*, señala las potencias creadoras de las prácticas literarias, su capacidad de *hacer mundos*. Frente a una comprensión menor, secundaria, de poéticas y ficciones, subrayamos la centralidad de la literatura en la fábrica subjetiva de individuos, generaciones y sociedades enteras. El término lo propone Germán Labrador, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017, p. 48 et al.

de artículos en sus páginas, tomando el pulso a las tensiones políticas del momento. Toda la efervescencia ciudadana tras la caída de Arias Navarro se captura en sus crónicas, vibrantes. Entrevista a la Pasionaria tras su retorno («Una española en Madrid», dirá parodiando el título de la película de Roberto Bodegas, *Españolas en París*). Estudia la importancia de la alternativa no cooptada que representaba el Partido Socialista Popular. Denuncia las matanzas del terrorismo de Estado en Atocha, explica la evolución eurocomunista del PCE y la reorganización verticalista de Comisiones Obreras. Más interesantes aún nos resultan otros artículos dedicados a los movimientos sociales, a la «revolución de la vida cotidiana» y las agendas sesentayochistas, tal y como es el caso de las primeras jornadas de discusión pública del movimiento feminista, las coordinadoras contra la Ley de Peligrosidad Social o los laboratorios democráticos en la enseñanza. De este trabajo intenso, surge como un fresco de época, donde repercuten las luchas sociales y culturales de las múltiples izquierdas.³¹ Mención al margen merece la crítica de la traducción castellana de *El quadern gris* de Josep Pla, obra de Dionisio Ridruejo y Gloria Ros.

A partir de 1978, Salabert abandona su colaboración con *Triunfo* para embarcarse —parece que como responsable de la sección de política— en la edición de un nuevo periódico, *La Calle*. Era el intento de crear un órgano informativo izquierdista con un lenguaje gráfico algo contracultural y con una aproximación afectiva que conectase con los sectores más jóvenes, con las energías activistas del momento, que se habían distanciado del verticalismo oficialista de los partidos. *La Calle* se presentaba como una publicación donde era posible «decir lo que quieren decir, Javier Alfaya, César Alonso de los

Ríos, Andreu Claret, Carlos Elordi, [...] Miguel Salabert, [...] Maruja Torres, Manolo Vázquez Montalbán [...] y la Encarna y Sixto Cámara», que han recalado en *La Calle* procedentes de otras publicaciones políticas.³² Entre 1982 y 1983, Salabert colabora con *Nuestra bandera*. *Revista teórica y política del Partido Comunista de España*, el órgano teórico del comité central, cuya dirección nuestro autor hereda, al menos temporalmente, justo tras la dimisión de Manuel Azcárate. En algunos artículos Salabert discute la importancia de los (entonces) nuevos medios de comunicación audiovisuales. También cabe mencionar su contribución con *Mundo Obrero*, ocasional en 1977 y, otra vez, en 1983. De esta forma, vemos como la colaboración con *Triunfo* resultó decisiva porque le abrió a Salabert, retornado en España, las puertas para participar en diversas tareas, incluyendo la dirección, en varias iniciativas de la histórica prensa de izquierdas de la transición.³³ Y sin embargo, el 29 de diciembre de 1984, el periodista José Manuel Fajardo —ahora conocido como destacado novelista—, escribía a su vez una carta abierta al director de *El País* denunciando el hecho de que en los múltiples usos que se hacía del concepto de «exilio interior» —en particular a raíz de la muerte de Vicente

³² Cit. en *Treball: òrgan central del Partit Socialista Unificat de Catalunya*, n.º 523, 7 de abril de 1978, p. 9.

³³ A título informativo, cabe citar algunos textos publicados por Salabert en estos medios citados, como el artículo «El arte, la ciencia y la cultura votan comunista», (*Pueblo*, n.º 10, 6, 1977, p. 19); «El milagro japonés» (*Mundo Obrero*, 3 partes, del 27/10/77 al 10/11/77); «La prensa y su futuro: hoy ya es ayer» (*Nuestra Bandera*, 1 de enero de 1982, pp. 61-62); «XXIV Congreso del PCE. Aux couleurs de la France» (*Nuestra Bandera*, 1 de marzo de 1982, pp. 47-50); o «Un tal señor Marx, cien años de supervivencia», el texto aparecido en el número del 25 al 31 marzo de 1983 de *Mundo Obrero* (221, año V, pp. 20-23), donde se discuten las profecías sobre el final del marxismo: «*Cambio 16* había anunciado una vez más con bombo y platillo la muerte de Marx, en París, donde la *ha pichado* definitivamente a manos de los nuevos filósofos» (p. 20).

³¹ Para una perspectiva de conjunto del periodo en estas claves, vid. Germán Labrador, *Culpables por la literatura*, op. cit.

Alexandre—, no se citara nunca al autor de la novela que lo acuñó, la cual seguía exiliada «por una nefasta alianza de desmemoria e ignorancia».

Debemos retroceder nuevamente, hasta 1974, cuando Sabert aún trabajaba en el periódico *Informaciones*. Como ya se dijo, la pieza que le abre las puertas de *Triunfo* es la reseña de Haro Tecglen a propósito de la aparición de *El desconocido Julio Verne* (1974), una puesta en valor de la imaginación literaria como fábrica del yo, como biopoética. Se trata de un libro que antecede —y quizá alimenta— la publicación de *La infancia recuperada* (Taurus, 1976), un libro de Fernando Savater en el que la iniciación lectora se propone como refugio insílico, ya no contra el franquismo, sino contra las transformaciones radicales sucedidas durante la propia transición. Niños que aprenden a vivir de otra forma leyendo. Adultos que lo recuerdan. Es el espíritu de la época, la memoria de las estampas, del coleccionismo de cromos, la búsqueda del éxtasis y el arrebato.³⁴ Así se conectan las poéticas de los exilios interiores de la posguerra con la pregunta por la infancia, por su memoria, por su lugar imposible en el «en-medio» que le es propio a la transición como época.³⁵

Es relevante afirmar la continuidad de un vínculo entre la experiencia del exilio y la niñez. Al cabo, en palabras de Rainer Maria Rilke, «la verdadera patria de las personas es su infancia» [«Die wahre Heimat des Menschen ist seine Kindheit»], lo que convierte a todo adulto en un exiliado y nos recuer-

da que solo merece la pena sacrificarse para preservar lo que nos queda de niños. Esa consigna la tenían muy clara actrices y cineastas, poetas y escritores de los años setenta, a quienes —como diría José Sacristán en *Asignatura pendiente* (1977), de José Luis Garci— el franquismo les había robado con la infancia el futuro. La cuestión de la ausencia de futuro era ya una obsesión de los personajes de *El exilio interior*: «Si el presente era incómodo, el futuro era para darse de baja», deplora el pequeño Ramón. Se trata de la «nostalgia de lo que no fue» de la que habla Ángel G. Loureiro,³⁶ unida a la melancolía política del cine de los años setenta. Esa conexión entre infancia e insilio, y entre exilio y memoria, se vuelve el objeto central de la película *Los paraísos perdidos* (1985) de Basilio Martín Patino, un poema fílmico monumental cuyo argumento es el retorno de una exiliada que quiere traducir el *Hyperion* de Friedrich Hölderlin, otro monumento al exilio y sus interioridades. La llegada (¡tan tardía!) del Romanticismo alemán produce sobre los creadores de esta generación un deseo de homenajes.

Esa condición de exiliados que llegan tarde a su cita con el pasado resulta clave para entender toda la fuerza discursiva del cine transicional. El exilio (exterior) tiene que ver con fantasmas, con las genealogías rotas, con árboles sin raíces, casas derrumbadas, ruinas y vida a la intemperie. Mientras, el insilio (interior) nos habla de traumas, de bloqueos, de mutilaciones y de exoculaciones, de la ceguera y el delirio.³⁷ El teatro de

³⁶ Ángel Loureiro, «Transiciones cinematográficas: de un pasado que no fue», conferencia *Lost in Transition(s)*, Princeton University, 2010. Inédito.

³⁷ Aunque nos hacemos cargo del término «insilio», propuesto por el profesor Manuel Aznar como alternativa a «exilio interior», en realidad asumimos ambas nociones como sinónimas. Simpatizamos con la preocupación de Aznar, al cuestionar la ampliación semántica de las nociones exilicas, por permitir una devaluación del repertorio político. Sin embargo, en este trabajo, demostramos que la historia del término «exilio interior» forma en realidad parte del

³⁴ Germán Labrador y Fernando R. de la Flor, «El Poeta y el Atlas. Sobre lectores, jóvenes y libros de viajes en la transición española», *Espacio/Espazo Escrito*, noviembre de 2009, pp. 143-165.

³⁵ Sobre el vínculo entre transición e infancia, ver Sarah Thomas, *Inhabiting the in-between: childhood and cinema in Spain's long transition*, Toronto, University of Toronto Press, 2019. Recientemente traducido como *Infancia y cine en la larga Transición española* (Madrid, Cátedra, 2024).

Antonio Buero Vallejo está lleno de estos personajes, perdidos en un plano de la realidad diferente a aquella a la que acceden sus espectadores contemporáneos. También el de José Sanchis Sinisterra, que tantas veces trata a sus personajes como exiliados de la historia, como errantes incapaces de lograr su descanso. En 1977, la relación entre identidad, tiempo y fantasma se vuelve clave —en la generación de 1968— para expresar la imposibilidad de ser políticamente contemporáneos de un presente de cambios. Es el caso, por ejemplo, de *Sonámbulos* (1978), una perturbadora cinta de Manuel Gutiérrez Aragón. Los jóvenes militantes transicionales se parecen a los exiliados en que no viven su país en el mismo tiempo histórico que sus habitantes correctamente adaptados.

Es necesario todavía presentar otra categoría, vecina a la de «fantasma», al menos tanto como a la de «insiliado». Es el caso de la noción de «topo», a propósito de la existencia de las personas escondidas en los primeros tiempos de la represión, que trataron de sobrevivir sin ser detectadas por su época, en ocasiones a lo largo de décadas. En 1977, los investigadores Manuel Leguineche y Jesús Torbado publicaron un *best seller* que honraba, precisamente, las vidas silenciosas de los habitantes de este tipo de refugios interiores: *Los Topos*.³⁸ De la historia del «topo» se espectaculariza primeramente la reducida dimensión material de su cosmos secreto: la guarida interior, el armario, el hueco de escalera, el recoveco donde

patrimonio cultural del exilio exterior, desde el que, precisamente, se elabora el concepto. Esta condición deslocalizada y paradójica es, precisamente, la que refuerza las capacidades analíticas del término. En cualquier caso, nos guste más o menos, «el exilio interior» ha logrado imponerse en su uso. Vid. Manuel Aznar Soler, «Los conceptos de "exilio" y "exilio interior"», en José Ángel Asuncunze Arrieta (coord.), *El exilio: debate para la historia y la cultura*, San Sebastián, Saturrarán, 2008, pp. 47-62.

³⁸ Jesús Torbado y Manuel Leguineche, *Los Topos*, Barcelona, Argos, 1977.

sobrevive como representante tardío de un mundo aniquilado, como en *Mambrú se fue a la guerra* (Fernando Fernán Gómez, 1986). Pero en ese paisaje de túneles y pasadizos también se sitúa metafóricamente el insiliado, el habitante de los laberintos secretos, el clandestino de su propio interior. Su salida a la luz, en los años setenta, representa paradójicamente la solución de su conflicto y la cancelación de su propia identidad de resistencia, su resurrección y su muerte. A ellos, como a los supervivientes de la lucha clandestina, el abandono del insilio les produce a un tiempo vértigo y alegría, euforia y depresión.

Topos, amnistiados, retornados, desmovilizados, exclamados, todas esas figuras nos hablan, mediados los años setenta, de la necesidad de explicar una experiencia política muy compartida, la de la resistencia privada o incluso íntima a las lógicas morales y políticas del régimen, durante largos años. Otro testimonio elocuente de la centralidad explicativa de la noción exacta del «exilio interior», como término literal, lo encontramos en la canción *Adivina, adivinanza* compuesta por Joaquín Sabina en 1981 y cantada con el resto de las voces de *La mandrágora*. Se trata de una revisión irónica del entierro de Franco. Este nuevo funeral concluye con la fiesta que las víctimas del dictador organizan al conocer la muerte del tirano, en un contexto de dolor y ansia: «Ese día en el infierno / hubo gran agitación, / muertos de asco y fusilados / bailaban de sol a sol. / [...] / Combatientes de Brunete, / braceros de Castellón, / los del exilio de fuera / y los del exilio interior / celebraban la victoria / que la historia les robó. / Más que alegría, la suya / era desesperación».³⁹

Salabert, en varias ocasiones, menciona como prueba definitiva de la importancia política del término «exilio interior»

³⁹ Joaquín Sabina, Javier Krahe y Alberto Pérez, *La mandrágora*, Madrid, CBS, 1981.

—en plena transición— el hecho de que hasta un exfangista como Adolfo Suárez se lo haya apropiado y lo emplee en el Parlamento. La anécdota es históricamente cierta. No fue en un contexto cualquiera, sino en la sesión del 30 de mayo de 1980, en la cual Suárez se tuvo que someter a la primera moción de censura de la democracia, presentada por Felipe González, como parte de la estrategia de desestabilización del gobierno de la UCD. Meses más tarde, Suárez acabará dimitiendo. Se organizará el golpe de Armada y de Tejero y, finalmente, el PSOE de Felipe González arrasará en las elecciones de 1982. Pero dos años antes, vemos a Suárez afirmando en sede parlamentaria el poder de «la memoria de las gentes» que le habían apoyado en las elecciones de 1979, aquel «pueblo que nos votó tan mayoritariamente» y que impediría que el presidente del Gobierno pudiese «pasar de la cresta de la popularidad al destierro y al *exilio interior*». En ese momento el término parecía haberse ya convertido en una suerte de sinónimo de «muerte civil», desprovisto de su arraigo en un contexto histórico concreto.⁴⁰

En cualquier caso, habría que esperar dos décadas todavía para que la noción de «exilio interior» se extendiese tanto como para lograr que acogiese la experiencia de pérdida de poder político y relevancia discursiva de falangistas radicales de primera hora, el desplazamiento de los partidarios de la Alemania nazi o la relativa marginación de otros intelectuales de genealogía nacionalcatólica que habrían participado de la «guerra fría cultural», desde el interior del régimen o bajo él.⁴¹ No estamos evaluando las tareas que eventualmente algunas de esas trayectorias hayan podido realizar en favor de la transformación de

las estructuras psicosociales o institucionales de la dictadura, como puede ser el caso de Ridruejo, a quien Salabert parece haber apreciado, sino la ampliación léxica de una noción, primero literaria, y luego conceptual, como la de «exilio interior», que acabaría vehiculando discursos ajenos —o incluso opuestos— a aquellos para los que, inicialmente, se habría diseñado.

En 1982, todavía a través de la acción de Eduardo Haro Tecglen, en esta ocasión desde la revista *Tiempo de Historia*, Salabert publicará dos largos fragmentos de su novela, precedidos por un ensayo. Imaginamos que buscaba hacer accesibles partes de su novela, con vistas —probablemente— a alguna posibilidad de finalmente editarla. Justo por entonces, acababa de malograrse una tentativa de publicación con Debate (hacia 1981). Los editores habrían encontrado la novela «demasiado fuerte yseudomilitante», según Juana. No es de extrañar: el golpe de Estado del 23-F supone una radical involución en las iniciativas memoriales, de la apertura de las fosas comunes de la represión franquista a la publicación de libros o documentales que tratasen de revisar críticamente la violencia política y sus consecuencias. Es el momento de casos tan famosos como el documental *Rocío* de Fernando Ruiz Vergara o de *Después de...* de los hermanos Bartolomé.⁴² La publicación de estos fragmentos de memoria en la revista *Tiempo de Historia* luchaba contra la corriente conservadora que estaba logrando cerrar la ventana de cambios de la transición al filo de 1982, mientras se afirmaba la discontinuidad del presente no ya con la dictadura, sino con la cultura que la había comba-

⁴² Sobre el ciclo de exhumaciones en la transición, vid. Zoé de Kerangat, *Remover cielo y tierra. Las exhumaciones de víctimas del franquismo en los años 70 y 80*, Granada, Comares, 2023. Sobre la problemática de la discontinuidad memorial en la transición, Germán Labrador, «Poets of the Dead Society. The Cultural History of the Francoist Mass Graves», en *Legacies of Violence in Contemporary Spain*, Nueva York, Routledge, 2016, pp. 223-246.

⁴⁰ *Diario de Sesiones del Congreso*, 30 de mayo de 1980, n.º 95, p. 6284.

⁴¹ Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate, 2002 [1999]. Olga Glondys, *La guerra fría cultural y el exilio republicano español. Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* (1953-1965), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.

tido: «No estaba todavía el horno para bollos de esa harina, ni tal vez lo esté ahora ya para novelas de esta catadura. ¿La España franquista? Una vieja, una remota historia, de eso hace ya mil años, papá. ¿Franco? *Connais pas*».⁴³

Al tiempo, en 1981 aparece en Madrid publicado por Fundamentos el libro de Paul Ilie *Literatura y exilio interior* (*Escritores y sociedad en la España franquista*), que transforma la categoría definitivamente en una herramienta crítica convencional, pero lo hace (¿sorprendentemente?) sin citar en apariencia el trabajo original de Salabert.⁴⁴ Es interesante que la discusión sobre la memoria, en este punto, se relacione también con una comprensión de lo exílico desde las propias tradiciones del pensamiento crítico judío a propósito de la diáspora histórica y de sus imaginarios literarios. La noción permitiría cruzar la incipiente discusión pública e historiográfica sobre un sistema literario sepultado por la dictadura con los debates sobre el pasado y la memoria que, a partir de la nueva recepción de Walter Benjamin (entre otros autores), se fueron expandiendo en los años setenta.⁴⁵ Esta intelectualización de la noción exílica borraba al tiempo la historia del término, subjetivándolo, universalizándolo, al precio de descontextualizarlo.⁴⁶ Esto quizá explica las discrepancias que han

mostrado muchos estudiosos del exilio con el término «exilio interior»,⁴⁷ aunque sea necesario marcar también la posición de otros críticos —como Blanco Aguinaga— que sí la habrían acogido reconociéndolo con naturalidad, y sí habrían discutiendo el origen salabertiano de la noción.⁴⁸ En Blanco Aguinaga, la militancia política vuelve a ser una cuestión clave a la hora de garantizar la memoria de la historia del término.

Finalmente, y de forma muy tardía, a destiempo, verá la luz solo en 1988 por fin en su lengua original *El exilio interior*, publicada por la editorial Anthropos, en la colección Exilios y Heterodoxias. No es de extrañar que, en ese contexto, Salabert haya asumido la novela como un objeto histórico, como documento de época. Quizá por ello no quiso retocarla mucho, a pesar de incluir un número significativo de cortes respecto a la edición francesa. En particular, Salabert volvió a introducir el famoso capítulo «del hambre», aquel largo monólogo explicativo que había quedado fuera de la edición francesa, probablemente por una decisión estético-política. En él se denuncia el afán de lujo y la doble moral de un eclesiástico, el desfase de la realidad respecto de la retórica oficial y publicitaria (el uso fascista de la lengua), así como la administración política del hambre: «Allá abajo, el apetito se llama hambre. Hambre vástamente repartida, cuidadosamente organizada, planificada, masificada, inmemorial, diaria, sin cesar renaciente del día y del plato, madrugadora, laboriosa, infatigable, tenaz, obsesiva, envilecedora» (pp. 339-340).

Este fue el capítulo que más críticas recibió cuando se publicó en España. Al final de su vida, el autor compartió sus

terior (*Escritores y sociedad en la España franquista*), Madrid, Fundamentos, 1980, p. 8.

⁴⁷ Manuel Aznar Soler, «Los conceptos de “exilio” y “exilio interior”», *op. cit.*

⁴⁸ Carlos Blanco Aguinaga, «La literatura del exilio en su historia», *Migraciones y Exilios*, n.º 3, 2002, pp. 23-42.

⁴³ Miguel Salabert, «El exilio interior», *Tiempo de Historia*, año VIII, n.º 92-93, 1 de junio de 1982, pp. 82-99.

⁴⁴ Antes, en inglés: Paul Ilie, *Literature and inner exile: authoritarian Spain, 1939-1975*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

⁴⁵ Ángel Loureiro, «Memoria da história, história da memória», *Pasados incómodos: Guerra, memória, história*, Faculdade de Xeografia e História, Universidade de Santiago de Compostela, 10 de mayo de 2014 [Ivoox, acc. 15/02/2025].

⁴⁶ «Yo afirmaría que el exilio interior es un estado de ánimo cuyas emociones y valores responden a la separación y ruptura como condiciones en sí mismas. Vivir aparte es adherirse a unos valores que están separados de los valores predominantes; aquel que percibe esta diferencia moral y que res-ponde a ella emocionalmente vive en exilio», Paul Ilie, *Literatura y exilio in-*

dudas con su hija en 2007 (año de su defunción): «Me dijo poco antes de morir que tal vez hubiera cometido un error publicando esa parte original en la tardía edición española, ya que la novela quedaba más rotunda, desde un mero punto de vista literario, tal y como apareció en Francia». Sin embargo, por su carácter testimonial y por la dimensión crítica que este capítulo le da al concepto de «exilio interior», también por la importancia que el propio autor le otorgaba a principios de los años sesenta, hemos decidido incluirlo. No descartamos que la escala de valores de finales del segundo milenio y principios del tercero, con su tendencia a marginalizar las obras más explícitamente políticas, haya influido en el juicio del propio autor acerca de un capítulo recibido con escepticismo a finales de los ochenta. En él, la precisión de las palabras nos sigue interpelando con idéntica fuerza aún más de sesenta años después de haber sido escritas: «Rechazado, anulado, excluido, había creído encontrar el último refugio en mi yo, este *exilio interior*, esta pequeña isla portátil. He tardado algún tiempo, mucho tiempo, en descubrir que mi yo me era inhabitable». Sin este capítulo, tampoco resonaría de la misma manera el prólogo de 1984, en el que Salabert vuelve sobre su crítica al «exilio interior» como una forma de huida: «Todas estas actitudes subjetivas de naufragio, de sálvese quien pueda, eran, claro es, formas objetivas de colaboración, por omisión e inhibición» (p. 75).

A pesar del interés histórico y literario que presentaba, *El exilio interior* —y la colección donde apareció, en general— circuló poco y fue escasamente leída y reseñada, hasta tal punto que el autor decidió dejar de serlo: «Se sintió muy despegado de la novela por la falta de respeto de los demás, dijo que había destruido su segunda novela escrita, *Fuga de una cárcel*», nos reveló su hija. Sin embargo, hoy resulta fácil reconocer la peripecia y desventuras de la novela como par-

te de una más amplia crisis cultural con la que se inaugura la literatura oficial tras la consolidación del régimen de 1978, como parte de una estrategia de legitimación cultural, donde los olvidos acabaron produciendo una fuerte discontinuidad respecto de las culturas militantes de los años setenta.⁴⁹ Se trata de lo que el crítico Guillem Martínez definía en su blog, a comienzos de este siglo, como la CT (Cultura de la Transición), la lógica cultural de la democracia española, consistente en la proclamación solidaria de la autonomía de la cultura y la independencia de lo político, como mecanismo de gestión de la cohesión cultural, en una sociedad traumatizada por la violencia y la posviolencia de la dictadura.⁵⁰ En aquellos años, sin embargo, ya existían (y se seguían publicando) testimonios de hombres y mujeres que habían pasado por las cárceles del régimen y ficciones sobre la memoria de las luchas antifranquistas, pero se les prestaba muy escasa atención.

Rafael Chirbes, en un texto ya clásico («De qué memoria hablamos»), establece con claridad una doble cesura en el campo literario a partir del año de 1982, en la que por un lado se rompe con la tradición antifranquista, la literatura crítica y los legados literarios de la Segunda República o de los exilios,

⁴⁹ Germán Labrador Méndez, «De la literatura en la de-construcción de la ciudad democrática: democracia y novelas de la transición española», *Escribir la democracia. Literatura y transiciones democráticas*, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, 2019, pp. 69-87, supuso una primera puesta en contexto del texto de Salabert dentro de los debates y las problemáticas estético-políticas de la transición española.

⁵⁰ Guillem Martínez (ed.), *CT o Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2012. La noción resulta interesante para abrir otros debates sobre literatura contemporánea y política, como el que propone David Becerra Mayor, *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*, Madrid, Tierradenadie, 2013. Para una discusión intensa sobre el término, vid. Germán Labrador, «Lo que en España no ha habido: la lógica cultural normalizadora de la cultura postfranquista en la actual crisis», *Revista Hispánica Moderna*, n.º 69, 2, 2016, pp. 165-192.

al mismo tiempo que se imprime sobre el panorama literario un mandato de «normalización» y «progreso» que la máscara del cosmopolitismo y la experimentación literaria vendría a pretender satisfacer en los años ochenta. Este mandato, en la práctica, significa la proscripción o el abandono de las tradiciones comprometidas, y de figuras tan extraordinarias como la del propio Max Aub.⁵¹ Frente a esta lógica despolitizadora, Chirbes publica *Mimoun* (1988), su primera novela y el relato de un «perdedor de la transición». Pero Chirbes también señala el trabajo a contrapelo de autores como Juan Marsé y Manuel Vázquez Montalbán, a propósito en este caso de *El pianista* (1985).⁵² No por casualidad se trata de una obra articulada a través de la oposición moral entre un supuesto artista comprometido —un extraño trasunto de Dalí— que vuelve recapitalizado de su estancia en Nueva York, como exiliado lujoso, y la andrajosa condición de un misterioso pianista, que encarna la dignidad de los derrotados, capaces de atravesar la noche del siglo sin pisar a nadie guardando todavía sus pocas energías para cuidar a los suyos. Esta estructura es consistente con el hecho de que Montalbán hiciera suya, al menos desde 1984, la noción de «exilio interior» y la usase con frecuencia en artículos periodísticos en los años ochenta.

Hay una memoria literaria comprometida que, a partir de 1982, va lentamente tejiendo un relato no heroico, entre desencantado y melancólico, de los compromisos y borrados propios del final de la transición, memoria que a un tiempo sabe reconocer los linajes críticos del siglo y luchar por transmitir su vigencia hacia el futuro. Es el caso de Javier Alfaya, quien, en 1999, denunciaba la falta de atención contemporánea

nea a las obras exílicas. No es tampoco casual que haya de ser un militante comunista y amigo personal de Salabert quien recuperase por entonces *la memoria exterior del exilio de dentro*.

Hubo un tiempo en que editoriales del exilio como Ruedo Ibérico o Ebro publicaron una serie de testimonios autobiográficos de militantes activos en esos años. Es lamentable tener que decir que la normalización democrática en España se los llevó por delante, como se llevó a unas cuantas novelas, algunas de ellas notables, que se desarrollaban en el ambiente de la lucha y la represión de esos años. Baste con citar títulos como *Otros hombres* y *Los inocentes*, del fallecido Manuel Lamana, publicados en Argentina por Losada, *La otra cara* de José Corrales Egea, que apareció en el parisino Club del Libro Español y luego en Gallimard en francés, *Año tras año* de Armando López Salinas, editado en París por Ruedo Ibérico, *Los vencidos* y *Al regreso del Boiras*, de Antonio Ferrés, el primero publicado por Feltrinelli en Italia y el segundo en Venezuela, además del ya mencionado *El exilio interior* de Miguel Salabert. Ninguno de ellos, con la excepción del de Salabert, reeditado por Anthropos, malamente distribuido y —¡cómo no!— ignorado por la crítica al uso, se encuentra hoy en nuestras librerías.⁵³

No debe extrañar que, en 2009, y a modo de desquite, Alfaya tomase prestado el nombre de Salabert para uno de los personajes de su novela *Inquietud y desorden en la casa Abacial*.⁵⁴ Aquel Salabert era un escritor portugués y «de los mejores del siglo xx».⁵⁵

⁵³ Javier Alfaya, «A propósito de *El fin de la esperanza*», *Letra Internacional*, n.º 65, 1999, p. 66.

⁵⁴ Javier Alfaya, *Inquietud y desorden en la casa Abacial*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2009.

⁵⁵ Salabert y Alfaya fueron compañeros de traducción (en 1996, tradujeron juntos *El islamismo radical* de Bruno Étienne para la editorial Siglo XXI).

⁵¹ Rafael Chirbes, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama, 2010.

⁵² Manuel Vázquez Montalbán, *El pianista*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

labert escribió su novela en español. Naturalmente, se trata de una obra que también queda fuera del canon francés. El poder de su metáfora depende justamente de esa paradoja: el «exilio interior» solo puede ser comprendido y descrito, enunciado y nombrado, desde las condiciones de posibilidad que el «exilio exterior» favorece, pero, al tiempo, en ese movimiento el término resulta capturado por las dinámicas de borrado y di-sociación —lingüística, conceptual, autorial— propias de las condiciones diaspóricas.

A pesar de que la novela de Salabert nunca llegó a encontrar a sus contemporáneos —como tantas otras obras de ese tiempo—, diremos que sirvió para acabar de comprenderlos al paso de los años. Hoy la noción se usa con naturalidad para explicar la experiencia de resistencia y mediación con el franquismo de intelectuales tan valiosos como María Moliner, Antonio Buero Vallejo, Hermenegildo Lanz, Carmen Laforet o Vicente Aleixandre. En la presentación de 2021 de la colección permanente del Reina Sofía (*Vasos comunicantes*) se ofreció —con la asesoría de Germán Labrador— una sala compuesta alrededor de la noción de exilio interior para destacar los vínculos artísticos de José Val del Omar con los artistas y escritores (cripto)-republicanos, *queer* y galleguistas de posguerra (Laxeiro, Arturo Baltar, Blanco-Amor, etc.).⁷⁹ Gutmaro Gómez Bravo resume bajo la noción toda la experiencia

cosa más enriquecedora que puede hacer un escritor con respecto a su libertad de expresión voluntaria [...]. Esta libertad de expresión se convierte en una libertad oculta, una libertad ilegal [...]. Una libertad expulsada o exiliada» (1991), citado en Sharon G. Feldman, «Agustín Gómez Arcos en el ocaso del exilio: los primeros años parisinos», en Gabriel Núñez (ed.), *Agustín Gómez Arcos: un hombre libre*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1999, pp. 38-55.

⁷⁹ Germán Labrador Méndez, «Komunikazio-inkomunikazio», *Ezbaikaria mintegia*, San Telmo Museoa, 9 de julio, 2021, <https://short-link.me/Q4hG> (accedido 14 de febrero de 2025).

represiva de la posguerra, desde su dimensión concentracionaria a sus derivas represivas, en su libro *El exilio interior. Cárcel y represión en la España franquista, 1939-1950*.⁸⁰ Parecería entonces que, de este modo, en el ejercicio de mirarse en el presente por dentro desde fuera —como en la vuelta de un calcetín— acabaríamos comprendiéndonos por fin en el pasado mirándonos por fuera desde dentro.

ESTA EDICIÓN

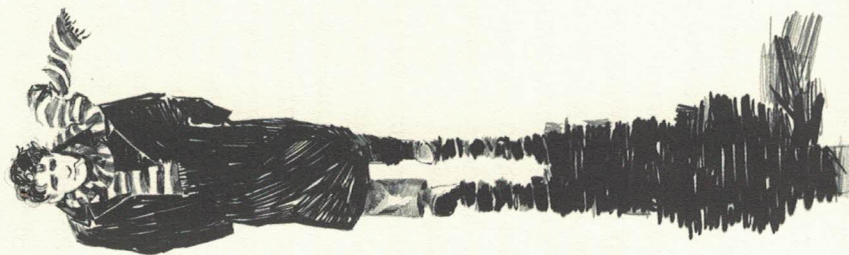
Lo esencial del texto que ofrecemos proviene de la versión original publicada en español en 1988 por Anthropos. Esta fue corregida y ligeramente modificada por el autor, con respecto a la edición original, no sabemos si a instancias del editor. Hemos decidido conservar el capítulo IX de la parte segunda, que la editorial francesa había suprimido sin el consentimiento de Salabert. También hemos podido cotejar el ejemplar original mecanografiado (e intervenido y tachado con letra manuscrita) por Salabert, hoy en posesión de su hija.

En cursivas se añaden algunas frases o párrafos que figuran en el manuscrito y en la edición francesa, pero que fueron suprimidos de la edición española. Lo hacemos porque los consideramos relevantes para la comprensión del texto desde las claves de su composición. El gusto de los años ochenta requería menos explicitación política o filosófica, pero nos parece que una lectura actual requiere sintonizar con el texto de 1961. Aunque siempre será posible para el lector más ochentero ignorar estas frases marcadas, adivinarlas simplemente no lo es.

⁸⁰ Gutmaro Gómez Bravo, *El exilio interior. Cárcel y represión en la España franquista, 1939-1950*, Madrid, Taurus, 2009.

Por último, existen algunas adiciones, muy escasas, en la edición española que no hemos señalado en general, por carecer de relevancia.

ISABELLE TOUTON Y GERMÁN LABRADOR MÉNDEZ⁸¹



⁸¹ Los autores agradecen encarecidamente a Juana Salabert e Irina C. Salabert por la confianza y por haberles dejado acceder a las cartas de su padre y abuelo Miguel, a Juana por las entrevistas y a Luis de la Peña por su interlocución. Isabelle Touton agradece a David Becerra, Rocío Naranjo, Javier Sánchez Zapatero, Javier Lluch, Diego Serrano Espejel, Nayrouz Chapin Zaitouni, el apoyo logístico, a Amélie Florenchie y Candela Bergliaffa el descubrimiento de Susana March, a Fernando Larráz todas las pistas de trabajo y el apoyo moral en este proyecto, a Lise Segas, Ángela Martínez Fernández y Aránzazu Sarriá Buil las sugerentes y generosas relecturas. Gracias también a nuestro editor, Daniel Álvarez, por el entusiasmo y la paciencia.

LA MUYA

ARMANDO LÓPEZ SALINAS

ESTUDIO PRELIMINAR

Cuestiones previas

Semblanza breve de Armando López Salinas

Tal vez no haya mejor manera de empezar esta breve semblanza de Armando López Salinas que transcribiendo la síntesis que de su vida ofreció el propio autor a la revista *Ínsula* en enero de 1966:

Nací en Madrid, el 31 de octubre de 1925. Estudié durante unos años en un colegio de frailes y, durante la Guerra Civil española, en el Instituto Lope de Vega. Al acabar la guerra, y por razones derivadas de la misma, tuve que abandonar los estudios y ponerme a trabajar. Ya a los veinte años, asistí, durante tres, a la Escuela de Ingenieros Industriales, donde cursé estudios para delincuente proyectista. Ésta es realmente mi profesión, de la que he vivido durante mucho tiempo. Mi familia —sin remontarme más allá, mis abuelos— es de origen campesino. Mis padres son trabajadores, de izquierdas. El mundo en que transcurrió mi infancia y mi adolescencia es el mundo del trabajo, y esto ha influido, de una manera muy clara, en mi quehacer literario. He desempeñado numerosos oficios y he tenido siempre un contacto muy directo con la clase trabajadora, de la cual vengo y de la cual, durante años, he formado parte. Es el mundo que más y mejor conozco (López Salinas, en Núñez, 1966, p. 4).

Más recientemente, en la Universidad Autónoma de Madrid, en el marco de las III Jornadas de Literatura y Marxismo que organiza la Sec-

ción de Estética y Literatura de la Fundación de Investigaciones Marxistas (FIM). Armando López Salinas evocó su memoria personal para acercarle al público asistente el ambiente de su infancia madrileña:

Yo era un chico de barrio, al que las horas y los días se les escapaban entre las manos, igual que lo hacían las aguas del río Manzanares, cuando al mismo iba de escapada con los amigos. Vivía en Madrid, en Chamberí, en la barriada de Balmes, calle de Viriato, cerca de la parroquia de Santa Teresa, cuyas campanas enmudecieron al poco de comenzar la Guerra Civil. Hasta entonces, para mí, el callejo diario, el cuchitril de un colegio barato, con castigo de palmeta y rodilla en el suelo, el instituto de Segunda Enseñanza donde la profesora de Literatura, de la que andaba oscuramente enamorado, nos hacía leer *Platero y yo*; el juego de saltar al burro o montar en la bicicleta de alguno de los mayores, haciendo equilibrio delante de las chicas; los hurtos de patatas en las tiendas de ultramarinos del señor Marino, al cual tendíero la mayor parte de la gente del barrio no podía ver porque era votante de Gil Robles, del que tenía un retrato, leía *ABC*, sisaba en el peso y era tacaño a la hora de fiar a las mujeres de los trabajadores en huelga; el amolador gallego que todos los martes voceaba su oficio en la acera y dejaba que los chiquillos moviéramos el pedal de la rueda, mientras afilaba cuchillos y navajas de la vecindad; los paseos por la Casa de Campo o por los secarrales de Amaniell de la mano de mi padre, fue toda la libertad de un muchacho; libertad que nunca más he vuelto a sentir con tanta intensidad colmada en mi vida (López Salinas, 2011, p. 7).

Armando López Salinas, desde la inocencia y la ingenuidad infantil, percibe la libertad como la posibilidad del juego y del esparcimiento, todavía lejos de una interpretación política de la misma. Apenas cuenta con cinco años de edad ese niño que asiste al colegio de frailes del madrileño barrio de Chamberí cuando se proclama la Segunda República en España. Será de la mano de su padre, camarero en el café Universal de la Puerta del Sol y miembro de la CNT, como empezará a concebir el mundo desde la explotación y la lucha de clases:

Mi padre y yo éramos como viejos amigos. Cuando mi padre hablaba de luchas sociales, de un mundo mejor, de la lucha de clases que se libraba en el mundo entero, y también en nuestro país, en nuestro pequeño mundo de barrio, le escuchaba con la boca abierta. Con él, de su mano, en alguna ocasión iba al sindicato y a los ateneos libertarios (*ibid.*, p. 7).

Quien habría de ser uno de los más importantes militantes del Partido Comunista de España, Armando López Salinas, adquiere conciencia de

clase en un ambiente marcadamente anarquista y libertario, que es el que frecuentaba su padre:

Eran gentes, los amigos de mi padre, tanto los del barrio como los compañeros del sindicato o del Ateneo Libertario, que usaban a veces, junto a las intrincaciones más claras y rotundas que cabe imaginarse, un lenguaje florido [...]. Cuando hablaban de su trabajo, se prodigaban en enseñar el oficio a los aprendices del mismo. Si albañiles, en la mejor forma de aplomar un muro o colocar un ladrillo; si camareros, como mi padre, en adiestrarles en el uso de las artes cisorias a la hora de trincar un pollo o en las sutilezas aromáticas de los vinos de marca. Y el orgullo de su trabajo bien hecho se mezclaba con su dignidad obrera, con su conciencia de clase. «Había que trabajar bien», repetían, y «tú tienes que trabajar bien, muchacho», me recalaban una y otra vez, cuando me adentraba en sus reuniones, en las que yo permanecía callado, escuchando. Porque cuanto más sepas de tu trabajo y del de los demás, mejor comprenderás la manera en que te explotan. «Y si san Martín», decía mi madre, católica practicante, «dio la mitad de su capa a un menesteroso», ellos estaban dispuestos a dar su camisa si la necesitaba un compañero (*ibid.*, p. 8).

Y añade López Salinas sobre los compañeros de su padre:

Justificaban el robo, el asalto a los bancos [...]. Eran personajes honrados, humanistas hasta los tuétanos, aunque cuando las discusiones subían de tono, no dudaban en afirmar, y así me lo decían, que «no hay nada como la acción directa para resolver las contradicciones entre el proletariado y la burguesía». Tiempo después, en febrero del 36, votando en el Frente Popular y participando en los gobiernos republicanos, seguían considerando que la emancipación humana no pasaba por las urnas. Y quiero añadir que cuando me hice hombre no di en ser libertario sino en comunista, pero siempre, quizá por sentimental, he conservado un gran respeto por aquellos hombres que de muchacho conocí y que habían hecho de su vida, seguro que cargada de aciertos, seguro que cargada de errores, un canto a la igualdad, a la fraternidad y la libertad humana. Mis héroes, por entonces, de muchacho, se llamaban Buenaventura Durruti, el marinero Antonio Coll y José Luis Díaz, que paró a las tanquetas italianas con gasolina y bombas de mano en las tapias de la Casa de Campo (*ibid.*, p. 8).

Parecía que aquella era una época en que los héroes podían hacerse realidad, como pudo descubrir el niño que fue Armando el día en que su padre le llevó, una vez ya iniciada la Guerra Civil, a conocer a Durruti:

En noviembre del 36, poco antes de su muerte en la Ciudad Universitaria. Mi padre conocía a Durruti y, cuando su columna vino a participar en la defen-

sa de Madrid, fuimos a verle a una casa de la calle de Miguel Ángel incautada por la CNT. Al final de la conversación, Durruti se quitó del cuello el pañuelo rojo y negro y me lo regaló, diciéndome: «Para que seas tan buen luchador como tu padre». No veas cómo presumí con los chavales del barrio (López Salinas, en García Ribera).

También descubriría, de la mano de su padre, el precio de la militancia política. Durante el bienio negro republicano, y tras la huelga revolucionaria de Asturias de 1934, que desencadenó una fuerte represión política en toda la geografía nacional, su padre fue detenido y encarcelado por formar parte de diversos comités de huelga en Madrid.

En este ambiente libertario, y una vez la infancia deja paso a la adolescencia, López Salinas se sumerge en las primeras lecturas, todavía desordenadas, en las que destacan, además de los clásicos de la narrativa de aventuras como Salgari o Verne, los libros fundamentales del anarquismo, como son las obras de Bakunin o de Federico Urales:

[...] me adentraba en la lectura de la prensa libertaria del diario CNT y de cuantos libros había en casa o de los que mediante el pago de una pequeña cantidad de dinero, algunos céntimos, podían alquilarse en el local de un ilustrado trapero de la calle Cardenal Cisneros. Así Flash Gordon, Bill Barnes, *El she-riff de la quebrada del buitre*, se mezclaban con los personajes creados por Salgari, Julio Verne, Alejandro Dumas, Baroja, Federico Urales, Tolstoi y con los párrafos, ora oscuros, ora incendiarios, del catecismo revolucionario de Bakunin (López Salinas, 2011, pp. 7-8).

Como ha reconocido el propio autor, «he sido un lector considerable, bastante anárquico: desde el TBO hasta la novela policiaca, pasando por todos los géneros» (en Núñez, 1966, p. 4). Lector anárquico, por lo tanto, en la doble acepción de la palabra.

Durante la Guerra Civil española Armando López Salinas entra a estudiar en el Instituto Lope de Vega de Madrid. Según el mismo autor ha contado, fue en ese contexto de bombas y hambre –y de las consecuencias derivadas del conflicto bélico– en el que se fraguó como escritor:

Llegué a la literatura en aquel Madrid de hambres, fríos y miedos, aquel Madrid miliciano del «No pasarán», entrañable, del himno de Riego, de la Varsovia o de la Internacional. Y de allí a la derrota republicana, al hambre otra vez, a las terribles hambrunas de los años cuarenta, a las imágenes que aún guardo en la memoria de las colas de presos que por rojos, entre ellos mi padre, iban a las cárceles de Santa Rita de Porlier o de Ventas o de Yserías o de Conde de Toreno, a los desfiles fascistas por las calles de Madrid, a las purgas de acei-

te de ricino y cortes de pelo al cero en los cuartelillos de Falange Española para humillar a las rojas, obligándolas a defecar piernas abajo. Tiempos en que, al alimón, obispos y gobernadores civiles multaban a las parejas que se besaban en los parques, parejas que eran a la vez golpeadas por grupos apostólicos, defensores de la fe, la moral y las buenas costumbres –decían–. Días, meses en mi memoria, en que se fusilaba en cunetas y en tapias de cementerio. Se convirtió así esta España, entre cárceles y fusilados, en un purgatorio de seres humanos. Hablo de un tiempo de infancia en que para mí y para muchos españoles, los vencidos, lo que ocurría era muy intolerable y, por ello, la defensa de la libertad hacía necesaria la subversión contra el poder establecido (López Salinas, 2011, pp. 8-9).

Al concluir la guerra, su padre fue detenido y encarcelado por los aporatos de represión franquista. La detención de su padre, narrada por López Salinas en su relato titulado «Aquel Abril», sucedió, como así lo indican sus propias palabras, del siguiente modo:

El día que entraron los fascistas en Madrid, yo estaba en el Instituto, cerca de Alonso Martínez, en el local de la FUE. Estaba desierto, sólo había un chaval quemando papeles, que cogió un parchis y me dijo: «Llévatelo a casa y que no se los queden éstos». Cuando volvía a casa por la calle de Trafalgar, vi a los primeros moros y falangistas por Madrid. El día de la detención de mi padre, yo estaba jugando a la dola (salto del burro) en la calle de Viriato, y él, escoltado por dos policías, se me acercó por detrás y me dijo: «Dile a la mamá que estos señores me llevan a las Salesas». Yo fui detrás de ellos andando y estuve esperando que saliera hasta las doce de la noche, mientras mi madre estaba desesperada porque no sabía nada de los dos. Naturalmente, mi padre no salió en mucho tiempo (López Salinas, en García Ribera).

Largas colas de familiares se formaban a las puertas de la prisión. Los familiares de los presos se acercaban a la cárcel a visitar a los suyos y a recoger sus ropas para limpiarlas. Las ropas salían con sarna y piojos –lo cual por sí mismo explica las condiciones de salubridad de las cárceles de Franco– y el propio Armando, a consecuencia de ello, contrajo la sarna. Para sanarse y alejarle del ambiente posbélico de la capital, acaso también para quitarse una boca de en medio en aquellos tiempos de hambre, su madre decidió trasladarle a vivir, durante un periodo de dos o tres meses, con su familia materna a la navarra población de Estella.

Al regresar de nuevo a Madrid, el joven Armando, con catorce años de edad, tiene que hacerse cargo de la economía familiar. Para cumplir con su nueva responsabilidad, empieza a desempeñar oficios de muy diversa índole, desde llevar una maleta a un representante de una fábrica de za-

patos hasta pintor de brocha gorda, pasando por auxiliar en unas oficinas. Cuenta Armando que con el representante de zapatos experimentó su primera y particular lucha de clases: «Él, para ahorrar, iba a todas partes caminando sin coger autobús o metro, pero era yo el que iba por todo Madrid con la maleta cargada al hombro» (*ibid.*). Es en este periodo cuando Armando López Salinas inició, con otros muchachos del barrio, sus primeras protestas políticas, aunque de forma todavía espontánea y sin el respaldo de partido alguno, contra la dictadura de Franco. La no militancia de estos muchachos políticamente inquietos no fue impedimento, como ha reconocido el mismo Armando en varias ocasiones, para que el futuro novelista firmara sus panfletos en nombre del Partido Comunista de España:

Yo he llegado a tirar panfletos fabricados por nosotros mismos, firmados como PCE, en los cuales seguramente diríamos las mayores rojezas y los mayores extremismos del mundo. Seguro que si alguno de aquellos panfletos cayó en manos de la organización regular del Partido pudo pensar que eran provocaciones de la policía, pero simplemente era nuestro entusiasmo en aquel tiempo por hacer cosas para acabar con la dictadura (*apud* Zaragoza, 2008, p. 216).

Cuenta Armando que junto a los hijos del portero del edificio vecino, Manolo y Pepe, en el «campo de las calaveras», zona devastada por la guerra, en la que se encontraba un cementerio abandonado y donde los muchachos acudían a jugar al fútbol, empezaron a hacer pintadas con consignas políticas –desde «¡Viva Rusia!» hasta «¡Viva la CNT-AIT!»– en los muros que todavía se sostenían en pie.

Por las noches, cuando la jornada laboral concluye, Armando asiste a la Escuela de Ingenieros Industriales, donde cursa estudios para licenciarse en proyectista. En esa época conoce a Teresa, su compañera de toda la vida, con quien, tras diez años de noviazgo, se trasladó a vivir, en 1954, a la que todavía hoy es su casa, situada en el madrileño barrio de Quintana. En 1949 se coloca el futuro novelista en una oficina de decoración y, posteriormente, entra a trabajar en la sección Laboratorio de Ensayo de Materiales de Construcción del Ministerio de Obras Públicas, situado en el Retiro de Madrid. Como diría Gregorio Morán, «posiblemente la sección de tan largo título no tenga ninguna otra razón para pasar a la historia que la de dar cobijo a dos escritores de posguerra, Armando López Salinas y un perito industrial que allí se gana el condumio, Antonio Ferrer» (Morán, 1986, p. 349), aunque seguramente también merezca pasar a la historia –debido, en parte, a la presencia de López Salinas y de Ferrer allí– por haber sido el único centro oficial que secundó la huelga general del 18 de junio de 1959.

En 1958 Armando López Salinas ingresa en el PCE, aunque anteriormente ya había establecido contactos con el Partido a través del también escritor Eduardo Zúñiga. En un principio, su tarea como militante en la clandestinidad no fue otra que la de distribuir panfletos. Según hemos podido saber, conversando con nuestro protagonista, Armando López Salinas recogía los panfletos en la plaza de Cibeles y los distribuía por la ciudad, dejándolos en buzones de personas señaladas, en las puertas de las casas, descendiendo desde el último piso hasta el portal, por si le descubrían y había que salir corriendo, e incluso, en algunas ocasiones, los lanzaban, en pleno partido de fútbol, desde la parte alta de las graderías del Santiago Bernabéu, situándose en las localidades más próximas a los vomitorios por si acaso había que escapar. Ésta es su labor hasta que conoce a Francisco Barrio y pasa a engrosar las filas de la denominada «redacción interior» de Radio España Independiente. Como afirma Luis Zaragoza, en su ensayo sobre «La Pirenaica»,

[...] desde 1956 se extendió por todo el país una red de corresponsales de los más diversos ámbitos geográficos, edades y niveles sociales y culturales [...]. Unos corresponsales, contactados por el PCE, [figuraban más de un centenar de periodistas, escritores, poetas, economistas, historiadores, sociólogos, etc.] enviaban con regularidad sus crónicas para La Pirenaica por vía orgánica, es decir, las mandaban a unas direcciones (habitualmente francesas) que el Partido les facilitaba y que sólo ellos conocían [...]. Estos esfuerzos cristalizaron en la creación de la llamada «redacción interior», dirigida por Francisco Barrio [...], en la que colaboraron algunos de los escritores del realismo social más importantes de estos años (Armando López Salinas, Antonio Ferrer, Andrés Sorel, Alfonso Grosso, Juan García Hortelano...) [...]. Todos estos corresponsales aportaban no sólo sus vivencias de primera mano, sino su calidad literaria (*ibid.*, p. 161).

Armando López Salinas escondía la autoría de sus artículos bajo el pseudónimo «Joaquín», nombre que compartió con el protagonista de su primera novela, *La mina*.

La militancia no supone un obstáculo para que López Salinas inicie su carrera literaria. Durante este periodo, empieza a publicar sus primeros cuentos en *Sábado gráfico*. Con Ferrer y López Pacheco se reúne en un local del número 7 de la calle del Príncipe, llamado Las Cuevas de Sésamo, propiedad de María del Carmen Ponte, esposa de Tomás Cruz, un antiguo aviador de la República. Formaron una tertulia a la que asistían Celaya durante sus estancias en Madrid y también el pintor manchego y miembro del Comité Central del PCE Pepe Ortega. En esta tertulia se organizó el premio Sésamo de novela corta, donde todos los tertulianos presentaron

sus escritos. López Salinas quedó finalista. En ese periodo, obtuvo el Premio Acento con «Aquel Abril», un cuento que, como se ha dicho, relata la detención de su padre al día siguiente de la entrada de las tropas franquistas en Madrid.

En 1958, Armando López Salinas se hace eco, a través de Pepe Ortega, de que en la población de Puertollano (Ciudad Real) se había producido un hundimiento en una de sus galerías mineras y que el accidente había provocado la muerte de varios trabajadores. Nuestro futuro novelista decide viajar hasta el lugar de los hechos para convertirse en testigo de lo ocurrido. Según cuenta el propio Armando, llegó a Puertollano prácticamente sin dinero, con la idea de permanecer en el pueblo un muy corto periodo de tiempo. Pero nada más llegar entró en la taberna que frecuentaban los mineros y se ganó 300 pesetas jugando al tute con ellos. Su suerte le permitió permanecer en el poblado entre ocho y diez días. Durante su estancia, además de conversar con los mineros, tuvo la ocasión de bajar al pozo en el que se había producido el hundimiento. De esta experiencia surge la idea de escribir *La mina*, novela que presenta al premio Nadal de 1959. El fallo del premio tuvo lugar en el hotel Ritz de Barcelona el 6 de enero de 1960 (*ABC*, 7 de enero de 1960, p. 45). López Salinas, que se había presentado bajo el pseudónimo de «Eduardo Ayalá», queda finalista por detrás de Ana María Matute y su *Primera memoria*, obteniendo seis de los siete votos del jurado. Meses después, en marzo, *La mina* se publica en la colección «Áncora & Delfín» de Ediciones Destino.

En 1959, Armando López Salinas se convierte en cuadro político del PCE, al incorporarse a la organización de intelectuales que dirige Ricardo Muñoz Suay. Comparte militancia, en el órgano dirigente de la intelectualidad, con Enrique Múgica Herzog, Javier Pradera, Jesús López Pacheco y Manuel Romeu Peris. Como *liberado* del Partido, emprende, ese mismo año, un viaje clandestino a China para asistir al Congreso de los Sindicatos de la República Popular. A su vuelta, entra a formar parte del Comité del Partido de Madrid. Pero su militancia no sólo le conduce a China. Durante todo el periodo de lucha antifranquista, Armando viajará a distintos lugares, como Checoslovaquia, Vietnam, Corea del Norte, Francia o la URSS. La finalidad de estos viajes era, principalmente, mostrar ante los partidos comunistas extranjeros que en España existía un Partido en el interior y que no toda su militancia se encontraba en el exilio. Huelga decir que todos estos viajes los realizaba con pasaporte falso, fabricado por Domingo Malagón, responsable del aparato de falsificación del PCE (Asenjo y Ramos, 1999), salvo en su primer viaje a China, cuando lo detuvieron haciendo escala en Checoslovaquia por llevar precisamente un pasaporte legal, esto es, emitido por las instituciones franquistas. En Moscú, Armando López

pez Salinas conocerá a Pasionaria. Cuenta que fue a visitar a Dolores Ibárruri a su casa y que le sorprendió, cuando le abrió la puerta, encontrarla en el suelo, fregando el suelo; al pasar a su despacho observó que sobre la mesa tenía un libro de santa Teresa y otro de Dimitrov.

En 1960 publica, junto con Antonio Ferres, en la editorial barcelonesa Seix Barral, *Caminando por Las Hurdes*, un libro de viajes con un fuerte componente de denuncia social frente al retraso que padecen ciertas zonas de la geografía peninsular. El libro se abre con una «nota preliminar» en la que, con claridad, se traslucen las intenciones de sus dos autores:

Aunque *Caminando por Las Hurdes* constituye de por sí un libro de relatos independiente, no hemos pensando en ningún momento que pudiera ser una narración aislada. Pensamos que, más bien, puede constituir un capítulo, una aportación al conocimiento de España [...]. Nosotros, y muchos escritores de nuestra generación, nos proponemos continuar el trabajo que supone contar España (López Salinas y Ferres, 1960, p. 9).

El trabajo que supone contar España consiste, como es posible colegir de las palabras de los autores, en llenar de conocimiento el vacío que sobre su propia sociedad ha construido el franquismo:

Puede ser, y seguramente es esto algo muy interesante después del vacío que ya dura muchos años. El conocimiento de cómo viven, piensan y trabajan los hombres de nuestro país, debe conducirnos a una mayor y mejor comprensión social de los problemas de nuestro tiempo, de esta España que hay (*ibid.*, p. 9).

La edición del libro se completa con fotogramas del célebre reportaje de Buñuel, *Tierra sin pan*, debido a que nuestros viajeros no pudieron «tomar en Las Hurdes más fotografías que la de nuestra prosa» (*ibid.*, p. 9).

El año de 1960 es asimismo relevante para el PCE. En Arrás, localidad del noreste francés, se celebra durante el mes de septiembre el I Seminario del Partido Comunista de España, en el que se reúnen las principales figuras de la intelectualidad comunista española, entre los que se cuentan el responsable de interior, Ricardo Muñoz Suay, los novelistas Armando López Salinas, Antonio Ferres y Juan García Hortelano, el poeta Julián Marcos, el pintor Pepe Ortega, así como los miembros del PSUC Francesc Vicencs y Jordi Solé Tura. Se concretaron las tareas de la intelectualidad militante en tres puntos:

Lucha por la amnistía, campaña por la liquidación de las bases norteamericanas y acción a favor de la libertad de expresión y asociación. En el resumen que entonces hizo Semprún, la tarea del momento era «preparar concretamente

la realización de la Huelga Nacional Política». Lo que no eximía a los intelectuales de tener sus propios objetivos en el terreno de la lucha ideológica: «nuestro esfuerzo principal debe ir al desenmascaramiento del orteguismo, que no obstante es un aliado en el plano político». Se rechazaban entonces, en palabras de Semprún, «las peticiones de Ridruejo de no atacar al orteguismo para facilitar las alianzas» (Morán, 1986, p. 367).

En noviembre de 1960, posiblemente a remolque de lo acordado en la reunión de Arrás, Armando López Salinas firma unos escritos destinados a los ministros de Información y Educación Nacional, pidiendo una mejor organización y dulcificación de la censura gubernativa. De la actividad política de López Salinas por aquellos años tenemos ciertas noticias a través de los informes que sobre su persona redactaba la censura, que, a juzgar por las informaciones más o menos precisas que recogían, parecía no perder la pista de nuestro novelista. De este modo sabemos, por el expediente de censura núm. 147-64, que participó en «los actos de conmemoración de Machado en Collioure (Francia), en 1962, que tomaron un carácter abiertamente anti-régimen» y que asimismo fue «delegado español en el Congreso Mundial para el Desarme y la Paz, celebrado en Suecia, en mayo de 1962». También que,

por el mes de marzo de 1962, según emisiones de «Radio España Independiente» (que radia desde Praga) [sic]¹, figura entre los firmantes españoles y portugueses de una carta que dice dirigida desde Florencia al Presidente Kennedy, protestando contra la injerencia norteamericana en Cuba. No consta fehacientemente que firmara tal escrito.

Un poco más adelante, en mayo de 1962, Armando López Salinas intervino, según los informes de la censura, «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"». Del mismo modo,

Se ha podido comprobar que es también una de las personas que firmaron un escrito de adhesión a la conferencia proamnistía de presos y exiliados polí-

¹ Radio España Independiente, «La Pirenaica», a pesar de que así aparece en numerosos estudios historiográficos, nunca emitió desde Praga. Sus primeras transmisiones se realizaron en Moscú, desde su fundación el 22 de julio de 1941 hasta su traslado a Ufiá, capital de la república soviética de Bashkiria, en octubre de 1941. En enero de 1955, «La Pirenaica» se trasladó a Bucarest, desde donde radiará hasta su última emisión, el 14 de julio de 1977. Para un estudio exhaustivo y detallado de la labor de Radio España Independiente véase el ensayo de Luis Zaragoza (2008).

ticos españoles celebrada en París en marzo de 1961, de evidente inspiración comunista.

Cuando la huelga de los mineros de Asturias de 1962, Armando López Salinas firmó un nuevo manifiesto al que también se adhirieron Sastre, Caballero Bonald y José María Moreno Galván, entre otros, que le costó una multa de 50.000 pesetas a cada uno. Aunque desde Francia se hizo una colecta en la que se llegaron a reunir cinco millones de pesetas, los escritores se negaron a pagar la multa —donaron el dinero recogido a las familias de los presos políticos— y se presentaron a la Dirección General de Seguridad, con la maleta en la mano, para ingresar en prisión. Pero, como el propio López Salinas ha contado recientemente, «Yagüe [el jefe de la Brigada Político-Social], aunque era un torturador, no era tonto y no nos quería ver entre rejas, porque sabía el escándalo internacional que se organizaría, así que, ni corto ni perezoso, nos ofreció la opción de pagar la multa a plazos. Total, no pagamos y fuimos a prisión» (López Salinas, en García Ribera). Permanecieron un mes en la cárcel de Carabanchel.

Entretanto, la publicación de su segunda novela —que, en realidad, en orden de escritura, no es sino la primera—, titulada *Año tras año*, aceptada por la editorial Seix Barral, es denegada por la censura. El expediente 3458-61 notifica que «no procede su publicación» a causa de atentar contra el régimen y sus instituciones, según reza el informe, y al responder de manera afirmativa a la pregunta del formulario «Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? Sí». Y se añade en las casillas dispuestas para incluir información más detallada:

Informe y otras observaciones: La obra se desarrolla en la España de la postguerra y tiene como protagonistas a obreros «explotados» por el Régimen, perseguidos por la policía y que esperan un cambio en España.

Observaciones: La obra es claramente FILOCOMUNISTA.

Año tras año, que en efecto está protagonizada por los vencidos de la Guerra Civil que cargan con la cruz de la derrota en una sociedad instaurada por los vencedores y que centra su narración en la organización del boicot y la huelga de transportes de Madrid, obtuvo en 1962 el premio «Antonio Machado» de novela que concedía la editorial Ruedo Ibérico, sita en París, donde, libre de censura, terminaría publicándose la novela.

El mismo año, en lo relativo a la política, Ricardo Muñoz Suay abandonó las filas del PCE y Armando López Salinas le sustituye como dirigente de la organización de intelectuales del Partido en el interior. Como apunta Gregorio Morán, «la salida de Muñoz Suay coge a la organización en un muy mal momento. Enrique Múgica está trabajando en Guipúzcoa desde co-

En 1964 se inicia lo que se ha convenido en denominar la «década prodigiosa» del PCE. Lo que tilda de prodigiosos estos diez años, que se ce- rrarán con la muerte de Franco en 1975, es la capacidad del Partido para hacer confluír en su interior a algunos de los intelectuales más influyentes del momento, y la rápida recuperación de su imagen ante la intelectualidad tras el de- ferio- ro sufrido con la expulsión de Semprún y Claudín en 1964 por sus divergencias políticas con la línea oficial. La presencia de Manuel Sacristán, riguroso teórico marxista que ocupa el lugar dejado por el brillante pero humanista Semprún, supone un impulso incuestionable. En este periodo, además, el PCE sabe aprovechar los resquicios legales del franquismo para ocupar un importante espacio cultural con la fundación de editoriales que «introducirán el pensamiento marxista, aunque por dificultades de censura tuvieran que hacerlo de manera sesgada y con textos arcaicos y en ocasiones incoherentes, incluso superados en el propio debate marxista» (*ibid.*, p. 478). De este modo, nace Ciencia Nueva, dirigida y financiada por militantes del PCE, y otras editoriales como Ayuso, Aguile- ra, Artia- ch. En Barcelona desempeñan un papel fundamental Ariel y Gri- jalbo, en la que desarrolla una función indiscutible Manuel Sacristán.

Pero hay un elemento externo que deja al descubierto las divisiones in- ternas del Partido: la intervención de la URSS en Checoslovaquia en 1968. A partir de este momento se evidencian las tensiones entre el sector prosovié- tico del Partido y la postura oficial del PCE —liderada por Santiago Carrillo—, que pretende mantener cierto distanciamiento respecto a la Unión Soviética. La postura del Comité Ejecutivo se trasluce de la carta que emite Carrillo, el 22 de agosto, al Buró Político del PCUS. En ella, se empieza diciendo que

el PCE lamenta que por primera vez en su historia haya surgido un problema en el cual nuestros puntos de vista divergen», para pasar a proponer la convocatoria urgente de una conferencia de partidos comunistas del Este y del Oeste de Eu- ropa con la tarea de «encontrar una solución política» que «garantice la inde- pendencia y soberanía de Checoslovaquia». Aunque es obvio que la propuesta tiene escasa virtualidad, ha sido pensada con criterio conciliador, porque se cita expresamente la participación de los partidos comunistas español, francés e ita- liano que condenan la intervención, pero también se incluye el de la República Federal Alemana, que es un entusiasta intervencionista (*ibid.*, p. 440).

La carta —como un modo de subrayar la inquebrantable postura de Car- rillo— se envía, para que se emita, a Radio España Independiente acompa- ñada de una breve nota que dice: «El Comité Ejecutivo del PCE desapru- eba la intervención y hace gestiones para buscar una solución política» (*apud* Morán, 1986, p. 441). Ante esta situación, el Comité Central, entre los que se cuenta Armando López Salinas, no puede sino mostrar un enorme

desconcierto. La mayoría de sus miembros —y López Salinas no es una ex- cepción— manifiestan cierta benevolencia hacia la intervención soviética en Checoslovaquia y, sin diferencias entre sus miembros, tildan de error el comunicado que emite «La Pirenaica» a instancias de Carrillo, sin ser pre- viamente discutido en el Comité Central. Este episodio, que funciona como gesto inequívoco de afirmación de la independencia del PCE respec- to a Moscú (Moliner y Ysàs, 2007, pp. 23-24), provoca que algunos inte- lectuales como Manuel Sacristán o Alfonso Sastre se alejen de la órbita del PCE a causa de discrepancias insalvables con la línea marcada por los diri- gentes del Partido. Manuel Sacristán dimite de todos sus cargos, pero mantiene su filiación hasta finales de la década de los setenta. Con Grego- rio Morán, podemos afirmar que

[...] en 1970 se reinicia el periodo endogámico de la intelectualidad comunista. Durante la época de Semprún y la primera etapa de la «década prodigiosa», el mundo cultural del PCE se había oxigenado bastante, pero ahora volvía a ce- rrarse y a alimentarse de sí mismo. Por, sobre, con, de, hacia todos estaba Ar- mando López Salinas (Morán, 1986, pp. 483-484).

Por otro lado, y volviendo al ámbito de la literatura, Armando López Salinas ha publicado en 1966, otra vez en Francia, en Editions de la Librai- re du Globe, debido a que la censura impidió su publicación en España, su segundo libro de viajes, *Por el río abajo*, escrito junto al escritor sevillano Alfonso Grosso. Este libro, en el que los autores ponen negro sobre blanco su viaje realizado a lo largo del delta del Guadalquivir durante el mes de agosto de 1960, no verá la luz en España hasta 1977, cuando la editorial Albia Literaria lo publique con prólogo de Antonio Ferrer. En 1967, con Javier Alfaya, publica, esta vez sí en España, en la Editorial Península, aunque mutilado por la censura, *Viaje al país gallego*, su tercer y último li- bro de viajes. Es también la última inmersión que realiza Armando López Salinas en el mundo de la literatura; a partir de este momento, la política pasará a ocupar el centro de su biografía y no volverá a escribir textos *lite- rarios*: solamente panfletos y artículos de carácter político y militante. En 1967, Armando López Salinas abandona el mundo de la literatura y deja, definitivamente, de escribir³.

³ ¿Por qué dejó de escribir Armando López Salinas? Ante la imprecisión del propio López Salinas cuando le hemos interrogado sobre esta cuestión, tanto en encuentros individuales como en el marco de las III Jornadas de Literatura y Marxismo en la Universidad Autónoma de Madrid, respondiendo con circunloquios que nada aclaran, como asimismo demuestra el vídeo —todavía inédito— de la entrevista que le realizó Constantino Bértolo en la antigua sede de la Fundación de Investigaciones Marxistas, donde el crítico insistió una y otra vez sobre cuáles

Pero, como contrapunto, es de justicia resaltar la labor política que va a desempeñar Armando López Salinas a partir de este momento, pues resultará fundamental para el PCE y para el destino del país en su conjunto. Su papel, lejos de tildarse de anecdótico, fue imprescindible en la constitución de la Junta Democrática, el organismo de oposición al franquismo que desde París impulsó el PCE con la intención de aglutinar en su seno a todos los opositores de la dictadura, desde comunistas hasta monárquicos moderados. En un principio, la Junta defiende un marcado proyecto rupturista. La visita que recibe un día de 1973 el republicano Antonio García Trevijano de dos militantes comunistas, Armando López Salinas y Simón Sánchez Montero, transmitiéndole el interés de Santiago Carrillo por tener una entrevista con él, constituye, al menos a nivel cronológico, el inicio de lo que será la Junta Democrática. A raíz de esta visita se producen diversos encuentros entre Carrillo y Trevijano, en los que ambos líderes políticos comprueban que comparten múltiples opiniones y puntos de vista. El 30 de julio de 1974, ante la presencia de 20 equipos de televisión mundial y cien medios de comunicación, la Junta se presentó en el hotel Intercontinental de París.

Tras más de un año de intensa actividad opositora, el 7 de enero de 1976 se celebra en París el último pleno en el exilio de la Junta Democrática. Éste será, *sensu stricto*, su último pleno, puesto que será la última vez en que la discusión girará alrededor de sus propósitos fundacionales: la ruptura democrática. A partir de este momento, la Junta Democrática mostrará su interés en acercarse a la Plataforma de Convergencia, impulsada por el PSOE, para, conjuntamente, traer la democracia a España sin la necesidad de la ruptura. La situación del país ha cambiado y la estrategia del PCE se actualiza al ritmo de los nuevos tiempos: la muerte de Franco, en cama, el 20 de noviembre de 1975, y la celebración, dos días después, del acto de jura y proclamación de Juan Carlos I como

eran los motivos que le impulsaron a dejar de escribir, nos atrevemos a proponer tres hipótesis que acaso nos acerquen a las causas reales que hicieron que López Salinas abandonara la producción literaria. La primera tendría que ver con la frustración de un Armando López Salinas que habría tomado conciencia de que la literatura no era el instrumento más adecuado para la lucha de clases, para transformar el mundo. La segunda hipótesis, muy relacionada con lo anterior, respondería a la imposibilidad del propio Armando de compaginar y compatibilizar la labor literaria con la política, centro ordenador de todo su tiempo en el período en que se produce el abandono de las letras. Una tercera hipótesis nos permitiría postular que Armando López Salinas abandona la escritura en el momento en que descubre que el movimiento literario del que había formado parte no había sido sino un montaje editorial en el que, desde que deja de ser rentable, los editores dejan a los escritores en la estacada. En cualquiera de las tres hipótesis, sin que ninguna de ellas sea excluyente, podría hallarse la respuesta a la pregunta ¿por qué Armando López Salinas deja de escribir?

rey de España, inauguran un escenario político inédito para el cual es preciso diseñar nuevas estrategias. El nuevo pulso con la realidad abre fisuras entre las dos posturas que se enfrentan, los días 7 y 8 de enero de 1976, en la Junta Democrática de París:

Los días 7 y 8 de enero de 1976 se debaten en París dos posturas que enfrentan, de un lado, al presidente de la sesión, Antonio García Trevijano, y, de otro, al secretario general del PCE. Asisten cerca de medio centenar de representantes de partidos políticos [...]. Trevijano replicará con su natural vehemencia e insistirá en su conocida tesis de que la unidad con la Plataforma marcará el final de la Junta y de su contenido: la ruptura democrática [...]. Independientemente de la reunión de París, el proceso unitario era imparable y no había Trevijano capaz de cambiar el signo de dicho proceso (*ibid.*, p. 512).

Prueba de que la postura de Carrillo se impone sobre la de García Trevijano es la manifestación que tiene lugar apenas veinte días más tarde, en que los dirigentes socialistas Enrique Múgica, Javier Solana y Luis Yáñez aparecen codo con codo con los comunistas Ramón Tamames, Eugenio Triana y Armando López Salinas. Es 27 de enero y esta muestra pública de unidad constituye el inicio del Comité Coordinador de la Junta Democrática y la Plataforma de Convergencia, unión popularmente conocida como la *Plata-junta*. Se pone en marcha en este momento la idea de la «ruptura pactada». El PCE sustituye su planteamiento inicial de la ruptura por el de transición política, como así lo expone Jesús Sánchez Rodríguez:

La condición para que la salida democrática de la dictadura franquista fuese en la dirección proyectada por el PCE consistía en que el proceso de transición se hiciese bajo la dirección de la clase trabajadora, es decir, que se produjese una ruptura democrática, a través de algún tipo de huelga general, que supusiese el desmantelamiento rápido y sin concesiones del aparato estatal franquista y el consiguiente debilitamiento de las posiciones políticas y sociales de los sectores monopolistas. Esta condición tampoco se llegó a concretar porque, al no producirse el hundimiento de la dictadura las clases dominantes fueron capaces de maniobrar e impedir que la dirección del cambio político fuese encabezada por la clase trabajadora (Sánchez Rodríguez, 2007, p. 39).

Y añade más adelante:

El PCE, pues, entró en el periodo de transición política, que transformaría el régimen dictatorial en una democracia homologable a las existentes en el entorno europeo, en medio del naufragio de toda la línea política que había

venido levantando en los años finales de la dictadura. En ausencia de una ruptura democrática y de liderazgo de la clase trabajadora en el proceso de transición, el Estado franquista va a ser desmantelado lentamente a lo largo de varios años. En esta situación las clases dominantes consiguen mantener intacto tanto su poder político como económico (*ibid.*, p. 40).

La coyuntura histórica fuerza al PCE a cambiar la estrategia política privilegiando, entre sus objetivos a corto plazo, la consecución de la democracia en España, aunque la llegada de ésta no sea por medio de una ruptura liderada por el movimiento obrero, sino a través de una compleja política de alianzas que, contra pronóstico, va a permitir la permanencia en el poder de la clase dominante, independientemente de la forma que adquiera el Estado.

La fecha del 23 de noviembre de 1976 será igualmente clave para la historia del PCE. Ese día, en el Molino de Guadalaajara, se reúnen por primera vez en territorio español, desde 1939, los miembros del Comité Ejecutivo del Partido Comunista de España en sesión plenaria. Por supuesto, Armando López Salinas asiste y, junto a otros como Simón Sánchez Montero, Manuel Azcárate o Ramón Tamames, esgrime sus argumentos rupturistas ante la «debilidad del gobierno, incluso del sistema, y la comprobación cotidiana de su aislamiento ante la presión de la poderosa *Coordinación de Organismos Democráticos* y los movimientos de masas plasmados en la huelga general» (Morán, 1986, p. 530).

Pero finalmente no hay ruptura, sino *transición*. El 15 de diciembre se ratifica la Ley para la Reforma Política, por referéndum. El 9 de abril de 1977, conocido como *sábado rojo*, se legaliza el Partido Comunista de España y, meses más tarde, se presenta a las elecciones generales. El 16 de junio de 1977, el PCE se constituye en grupo parlamentario por primera vez en la historia. El reparto de hombres veteranos y seguros por las zonas de Andalucía que ofrecían más confianza explica que Armando López Salinas se presentara a diputado por la provincia de Jaén (del mismo modo que Ballesteros se presenta por Granada o Rafael Alberti por Cádiz). Pero López Salinas no obtiene escaño.

Durante la transición, Armando López Salinas fue subdirector de *Mundo Obrero*, en el periodo en que la publicación del PCE volvía a alcanzar una gran tirada, primero como semanal y más adelante como diario, gracias a una campaña de recaudación del PCE con la que se consiguió reunir los 100 millones de pesetas necesarios para poner en marcha esta empresa. En 1977, López Salinas publica el libro *Alianza de las fuerzas de trabajo y de la cultura*, un texto teórico en el cual se reflexiona sobre la importancia de la contribución de los y las intelectuales en la transformación política y social del país, abandonando, en parte, la alianza tradicional entre obreros y

campesinos, situando el foco en la nueva clase media española como sujeto político potencial en el proceso de construcción del socialismo.

Otro episodio fundamental para la historia del PCE, y en el que López Salinas asume un papel protagonista, lo constituye su IX Congreso, celebrado en abril de 1978, que ha pasado a la historia como el congreso en el que el PCE abandona formalmente el leninismo. La renuncia al carácter revolucionario del Partido encuentra su motivo, según las palabras de Simón Sánchez Montero, que no desaprovechó la ocasión para referirse a Lenin como «el más grande revolucionario de la historia de la Humanidad», en que si no se llevaba a cabo el abandono del leninismo «nuestra credibilidad, nuestra fiabilidad democrática sufriría bastante» y, asimismo, «el desarrollo teórico de la línea política tropezaría con ese peso de la definición clásica» (*apud* Morán, 1986, p. 569). Otros como Nicolás Sartorius y Manuel Azcárate defendieron las tesis oficiales del abandono del leninismo con la confianza de que supondría un avance a la hora de superar las rémoras que pesaban sobre el PCE. Armando López Salinas, frente a Carrillo y Sánchez Montero, se opuso al cambio terminológico y político que se proponía en el IX Congreso. Finalmente, como sintetizó Francisco Frutos, a la sazón dirigente del PSUC,

[...] todas las razones que se han dado para suprimir el término marxismo-leninismo son válidas para mantenerlo [...] (pero los problemas del PCE) no los vamos a solucionar con cambios nominativos, sino con la elaboración política necesaria, sin dogmatismo ni actitudes defensivas (*apud* Morán, 1986, p. 569).

La tesis oficial se impuso y el término *leninismo* fue eliminado del proyecto político del PCE. El siguiente paso que dio Carrillo fue, en el X Congreso, en julio de 1981, el relanzamiento del eurocomunismo. En los debates que tuvieron lugar, Armando López Salinas demostró que, a diferencia del Partido, no se había *actualizado* y en su discurso «citó algo tan exótico como a Lenin» (Morán, 1986, p. 592).

Pasaron los años y con los años se fueron comprobando algunos errores que se cometieron en los difíciles tiempos de la *transición*. Pero la mulla que tropezaba es la que anda, y si el PCE tropezó, cometió errores, se equivocó unas veces y se precipitó otras, fue porque nunca cesó el paso en los rocosos caminos de la dictadura. Por su parte, Armando López Salinas se fue apartando de la primera línea de la política, aunque mantuvo, sin interrupción, su militancia activa. En la actualidad sigue participando en actos tanto políticos como culturales. Recientemente ha asistido al I Congreso de Escritores, Intelectuales y Artistas por el Compromiso, celebrado en el Ateneo de Madrid los días 13 y 14 de octubre de 2012. Aunque muchos hubieran preferido –e incluso lo han intentado– borrarle de la Historia y

de los manuales de literatura, Armando López Salinas sigue siendo un referente no sólo político y ético, sino también literario; en estos tiempos de conflictividad cada vez más acentuada. Vivimos tiempos de lucha en los que se necesitan referentes. Armando, basta escucharle y comprobar la lucidez de sus argumentos, su apego a la realidad inmediata que le rodea, es sin duda uno de esos referentes vivos y necesarios.

Marco histórico, político y social

1959, año en que *La mina* queda finalista del premio Nadal, supone para España su incorporación definitiva al bloque capitalista, como así lo demuestra la aprobación del Plan de Estabilización y Liberación Económica recomendado por la OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico) y el FMI (Fondo Monetario Internacional). La visita del presidente Eisenhower los días 21 y 22 de diciembre y la concesión de la OECE (Organización Europea para la Cooperación Económica) de un crédito para la ejecución del Plan de Estabilización en febrero de 1960 lo terminan de corroborar.

España se está modernizando bajo el precepto del orden capitalista. Pero se trata de una modernización que, todavía incipiente, evidencia las contradicciones de un país que en lo formal no ha dejado de ser fascista. Elementos residuales, propios del fascismo, van a coexistir con elementos del emergente capitalismo de consumo, como pone de manifiesto el hecho de que la retransmisión, por primera vez por televisión, de un Real Madrid-Barcelona el 15 de febrero de 1959 coincide, prácticamente en el tiempo, con la inauguración del símbolo por antonomasia del fascismo español, la basílica excavada en el Valle de los Caídos, el 1 de abril del mismo año; o que el concierto, el 1 de julio de 1965, del grupo de *pop* británico The Beatles en Madrid, que días atrás aterrizaron en Barcelona disfrazados de toreros, concluyera con carga policial al grito de «dispérsense», entendiendo las fuerzas del orden franquista que toda masificación –aunque sea ésta despolitizada y tenga más relación con el consumo capitalista que con la subversión política– debe ser reprimida.

Pero más allá de lo anecdótico, resulta a todas luces imprescindible reconocer el proceso de desfascistización que, de cara a la galería, inicia el franquismo con la derrota, en la Segunda Guerra Mundial, de los países del Eje. Con una economía estancada a causa del fallido proyecto de Estado autárquico y sin aliados entre las principales potencias internacionales, la España de Franco necesita, con urgencia, establecer lazos con el bloque capitalista occidental. Escudado en su condición «neutral» o de «no beligerancia» durante la Segunda Guerra Mundial, Franco se presenta como un «precursor» ante los organismos internacionales que integran

la «coalición mundial anticomunista» (Vilar, 1974, p. 159). Franco alega que su intervención en el conflicto bélico internacional –con el envío de la División Azul a tierras soviéticas– no era fruto de una afinidad ideológica con el nazismo alemán, sino que formaba parte, más bien, de su lucha contra el comunismo. A partir de este momento, el franquismo pone en funcionamiento toda su maquinaria ideológica para consolidar el mito de que cuando Franco «luchaba en el frente ruso no combatía en la Segunda Guerra Mundial, sino en la tercera» (Southworth, 2008, p. 68), aduciendo con ello que participó en la guerra no contra las potencias aliadas sino contra el comunismo ruso, como una batalla más de su cruzada. De este modo, y como le dijera Carrero Blanco en una confidencia a Franco el 12 de mayo de 1945, según cuenta el historiador Borja de Riquer, «las tres armas políticas que el régimen debía utilizar ante el nuevo contexto internacional eran “nuestro catolicismo, nuestro anticomunismo y nuestra posición geográfica”. Se debía insistir en que el régimen de Franco no era fascista, sino católico y conservador [...] y que la actuación española al lado de Alemania durante la guerra mundial sólo había estado motivada por el deseo de ayudar en la lucha contra el comunismo» (De Riquer, 2010, p. 106).

En el contexto de la Guerra Fría, los Estados Unidos no precisan mayores argumentos para servirse de la dictadura de Franco como aliado frente al enemigo común. De este modo, y como apuntaba Manuel Vázquez Montalbán en su ensayo *La penetración americana en España*:

A USA le interesaba una plataforma de posible lanzamiento bélico sobre la URSS desde la retaguardia políticamente más segura, ya que en la Europa democrática los partidos comunistas llegaban a contar con el 30 por 100 del electorado. En cambio, tras la liquidación del «maquis» del PC español y de la CNT, España era una plataforma segura y con un gobierno deseoso de buscar protección, interior y exterior, de un hermano mayor tan colosal (Vázquez Montalbán, 1974, p. 113).

Las negociaciones entre la España de Franco y los Estados Unidos se inician bien temprano. En agosto de 1950, el Senado estadounidense aprueba un préstamo de 100 millones de dólares a España; luego, los Estados Unidos reconocen el régimen de Franco, la ONU levanta el veto al Estado franquista y España se incorpora a la FAO. Avanzando en el tiempo, en 1955, España ingresa en la ONU. A cambio, se establecieron bases militares estadounidenses a lo largo y a lo ancho de toda la geografía española.

La España de Franco, como consecuencia de su colaboración militar con los Estados Unidos, fue siendo paulatinamente reconocida por los distintos órganos internacionales. Pero para ello era preciso deshacerse de todo orna-

mento fascista que ostentaba la fachada del «nuevo Estado» surgido tras la derrota republicana en la Guerra Civil. De este modo lo expone Álamó Felices:

[...] el universo falangista de estrellas, luceros, escuadras y centurias quedó reducido precisamente a eso, a desfile, ornato, corrupción, mercado negro y presencia pública. Desde el Poder tenía ya preparada, desde el fin del conflicto civil, el acta de defunción política, momento que puede registrarse cuando en el nuevo gobierno de 1951 (de 18 de julio hasta el 25 de febrero de 1957) los católicos de la ACNDP [Acción Católica Nacional de Propagandistas] y los técnicos les desbancan de las tribunas decisorias, apareciendo ya la figura de un representante directo del capital financiero, Manuel Arburúa, al frente del Ministerio de Comercio, que apoyará la recién estrenada etapa de industrialización. Limpiada la fachada, de cara al concierto europeo y mundial, de uniformes y botas, desplazados éstos de las esferas influyentes, el Régimen procede, con rapidez, a ofertar una imagen técnica, moderna, «desideologizada» (Álamó Felices, 1996, p. 31).

Sintomática será la purga del falangista Raimundo Fernández Cuesta y del demócrata cristiano Joaquín Ruiz Giménez del gobierno en 1956. La culminación de este proceso de desideologización del régimen será la constitución de un nuevo gobierno, el 25 de febrero de 1957, en el que por primera vez entran a formar parte del Ejecutivo miembros del Opus Dei. Lo que está en juego, en este momento, es la tensión entre la ideología falangista y el desarrollo económico y *aidológico* de los tecnócratas opusdeístas. España se está debatiendo entre «las fidelidades a un "capitalismo nacional" autárquico o a un neocapitalismo monopolista partidario del pacto con el capital inversionista extranjero» (Vázquez Montalbán, 1974, p. 121). Mientras que el falangismo se encuentra huérano tras la muerte de sus referentes fundamentales como José Antonio, Ledesma Ramos y Onésimo Redondo, y por haber perdido asimismo su razón de ser tras la derrota del nazi-fascismo en la Segunda Guerra Mundial, y no hace más que manifestar en términos de nostalgia la necesidad de la «revolución pendiente» por medio de la reivindicación de los valores fundacionales falangistas, los tecnócratas del Opus Dei aplican las fórmulas dictadas por el FMI y la OCDE para impulsar el desarrollo económico de España. El «desarrollismo» termina imponiéndose sobre el falangismo, cada vez más desplazado de los círculos de poder. La correlación de fuerzas se muestra, a medida que pasa el tiempo, cada vez más favorable para los tecnócratas, como así lo demuestran la constitución del gobierno del 11 de julio de 1962, en que la presencia del Opus Dei aumenta en detrimento de los viejos falangistas, y, finalmente, el 7 de julio de 1965, la constitución del llamado gobierno «monocolor», formado con un casi total predominio de los

opusdeístas. Otros hechos, de carácter simbólico, también hacen referencia al proceso de desideologización o «lavado de fachada» del franquismo, como es la supresión, con el decreto del 11 de septiembre de 1945, del saludo oficial brazo en alto.

Con los tecnócratas del Opus Dei en el gobierno se llevarán a cabo importantes proyectos políticos que darán un impulso económico capaz de sacar a España de la paupérrima situación de colapso y bancarrota que asolaba al país desde los tiempos de posguerra y autarquía. Prueba de ello es el ya citado Plan de Estabilización, aprobado el 20 de julio de 1959, o la puesta en marcha del Primer Plan de Desarrollo de 1964, así como la lenta pero firme incorporación de España a las instituciones del bloque capitalista, estimulada por la colaboración militar con los Estados Unidos. No obstante, la presión que ejerce la oposición democrática al franquismo en el exilio sobre las democracias europeas, dificulta la aceptación de España por todos los órganos internacionales, como lo prueba el frustrado intento del gobierno de Franco de entrar a formar parte de la Comunidad Económica Europea. Su solicitud, en 1962, es denegada por lo que los mitólogos franquistas dieron en denominar «el contubernio de Múnich».

Sea como fuere, España termina integrándose en el orden capitalista occidental. Su estructura económica, a partir de este momento, se regirá según el modelo productivo capitalista. Con el Plan de Estabilización del año 59 se proclamaba, como recuerda Borja de Riquer, «la primacía del sector privado y de la economía libre de mercado y la voluntad de poner fin al intervencionismo estatal» (De Riquer, 2010, p. 434), lo cual, traducido en datos, supuso

[...] mayor rigor presupuestario y el control del gasto público –limitado inicialmente a 80.000 millones de pesetas–; una nueva devaluación de la peseta –60 pesetas el dólar–; una política de restricciones y de control del crédito bancario y la adopción del sistema de cambio fijo establecido en Bretton Woods. También se optaba por favorecer la inversión de capitales extranjeros; incentivar la repatriación de divisas y oro españoles mediante una nueva amnistía fiscal; mantener la congelación salarial, y facilitar la apertura del comercio exterior (*ibid.*, p. 434).

Con estas medidas, lejos quedaba el ideal falangista de «glorificación rural» cuyo «único objetivo era frenar el acceso del campesinado a las ciudades e intentar crear un tipo de ideología antiurbana –recuérdese que para el franquismo las masas ciudadanas siempre fueron, y, de nuevo podrían serlo, un vivero marxista» (Álamó Felices, 1996, pp. 23-24).

El «desarrollismo» de los años cincuenta y sesenta, la adaptación del franquismo al orden capitalista mundial, supuso el inicio de un feroz

proceso de acumulación de capital que no hizo sino aumentar la conflictividad social. La nueva política económica tuvo una serie de consecuencias que modificaron, de raíz, el estado de las cosas. Aunque la política de terror y miedo instaurada por la represión franquista en las primeras décadas de la dictadura había servido para construir una sociedad adormecida y silenciada, persiguiendo, encarcelando y torturando a todo aquel que se proclamase *desafecto*, el desarrollo de las fuerzas productivas capitalistas va a motivar que el movimiento obrero se articule y se organice de forma directamente proporcional a dicho desarrollo. Si bien es verdad que en un principio las protestas obreras encuentran sus motivaciones en la reivindicación de unas mejores condiciones laborales, pronto la protesta se encauzará hacia la lucha política. Del siguiente modo lo expone Borja de Riquer:

Se trataba de un movimiento básicamente reivindicativo, centrado en demandas salariales y laborales, que en gran medida aprovechó las negociaciones periódicas de los convenios colectivos para plantear sus reivindicaciones [...]. Si bien la mayoría de los conflictos tenían una inicial motivación reivindicativa laboral o salarial, buena parte de ellos acababan politizándose ante las intrasigentes actitudes de parte de la patronal, o con notable facilidad recababa la intervención de los jefes de la OSE [Organización Sindical Española] o de la policía para acabar con una situación indeseada [...]. Por ello, a menudo, los conflictos eminentemente reivindicativos, centrados en mejoras laborales, acababan con intervención policial y convirtiéndose en un problema de orden público (De Riquer, 2010, pp. 548-549)

Y añade seguidamente:

La conflictividad iniciada en 1962 debe situarse en el reajuste económico derivado del Plan de Estabilización, que había comportado no sólo la congelación salarial, sino también la reestructuración de algunos sectores industriales, con la consiguiente pérdida de puestos de trabajo y la prolongación de la jornada laboral con horas extras [...]. El movimiento huelguístico se inició en las minas asturianas en el mes de marzo para extenderse en los meses siguientes por el País Vasco y Cataluña, y llegó a un mínimo de 25.000 trabajadores. Se ha considerado que estas protestas fueron la última oleada de huelgas de carácter esporádico y defensivo, fruto de un estallido de indignación, y que, a partir de 1964, la conflictividad laboral se convertirá en un fenómeno permanente con una tendencia constante al crecimiento (*ibid.*, p. 550).

La década de los sesenta estuvo, pues, marcada por un alto índice de conflictividad social: manifestaciones, huelgas y boicots empezaron a asu-

mir un gran protagonismo en la agenda de la España social de dichos años. Según las estadísticas de la Organización Sindical Española, puestas siempre bajo sospecha debido a su carácter institucional, que saca a colación Borja de Riquer en su estudio *La dictadura de Franco*, se observa que, si bien entre 1964 y 1966 se produjo un refugio en la conflictividad, como así lo muestra el indicador de número de trabajadores en paro y el de total de horas perdidas, inferior a los años que les precedieron, es a partir de 1967 cuando «el número de huelgas, huelguistas y horas perdidas no hizo más que incrementarse hasta alcanzar su máxima dimensión [...] durante el bienio 1974-1975» (*ibid.*, p. 550). Pero las protestas no podían sino ir acompañadas, en un contexto dictatorial como el español, por su réplica represiva. Aunque el 20 de septiembre de 1962 se promulgó un decreto-ley que diferenciaba el «conflicto colectivo de naturaleza laboral o económica» del que «por nacimiento o desarrollo es político y un atentado al orden público o a las instituciones del Estado» (*apud* Riquer, 2010, p. 549), el gobierno de Franco tendía a politizar toda manifestación pública que alzara la voz contra su política, independientemente de la naturaleza de cada conflicto, y, en consecuencia, no discriminaba entre las distintas formas de protestas y en todos los casos actuaba por medio del ejercicio de la represión.

No obstante, y como veníamos apuntando, las primeras protestas que tienen lugar al principio de la década de 1960 trascienden, con el paso de los años, su concreta motivación laboral para hacerse extensivas al ámbito político. La clase trabajadora, de este modo, junto con las protestas estudiantiles y los nuevos «movimientos sociales», no sólo lucha por obtener una mejor calidad de vida, en forma de una mejora salarial y de mejores condiciones laborales, sino que empieza a luchar también por la libertad y la democracia. De este modo, «durante la etapa 1966-1970 se apreciará un cierto descenso del porcentaje de los conflictos por motivaciones salariales y, en contrapartida, un claro incremento de los político-sociales, que llegan a ser el 45 por 100» (De Riquer, 2010, p. 551).

Este contexto dominado por una marcada conflictividad laboral, que no es sino consecuencia del crecimiento económico y de los cambios sociales que a éste acompañan, es el que Armando López Salinas retrata y describe en su obra literaria –concretamente, en *La mina*–. Como demostró Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la Historia*, el progreso se construye sobre sus víctimas. La acumulación de capital que se produce en estos años cruciales para la supervivencia de la dictadura franquista y que permite que se produzca el despegue económico, encuentra su correlato en la explotación de una nueva clase obrera que, procedente de zonas rurales y más empobrecidas de la geografía española, se instala en las periferias de las ciudades y de los grandes centros industriales para vender su fuerza de trabajo a muy bajo precio, debido a la competencia que representa el enorme ejército de

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

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

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

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

El realismo social en España

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

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

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

El sistema de remuneración a destajo inclinaba a los trabajadores a descuidar su integridad física, pues los salarios se calculaban en función de la cantidad de carbón arrancado de los pozos. De modo que si, parte de la jornada se dedicaba a tareas como el entibado de madera, se mejoraba la seguridad pero se disminuía el salario (Fernández Asperilla, 2006, p. 52).

En *La mina* es la empresa quien no quiere invertir —«gastarse las pernas»— en seguridad y, en vez de escuchar las sugerencias de los mineros, reprime su protesta. La mejor forma de asfixiar una protesta es reduciendo el salario de aquellos que quieren hacer oír sus reivindicaciones. Pero sus demandas sobre la seguridad en la galería eran muy adecuadas, como demuestra el fatal desenlace con que concluye *La mina*.

La censura

Teniendo en cuenta la documentación que reúne el Archivo General de la Administración, sito en Alcalá de Henares, donde se encuentra a disposición pública todo el material relativo a la censura franquista, incluidos los informes redactados sobre las novelas de la época que nos ocupa, *La mina* de Armando López Salinas no fue censurada. Ésta es la conclusión a la que llegan algunos de los principales investigadores sobre la censura literaria durante el franquismo. Por ejemplo, el más destacado estudio que se ha realizado sobre este tema, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)* de Manuel L. Abellán, señala que *La mina*, a juzgar por el expediente número 654/60, no fue censurada (Abellán, 1980, p. 186). También Francisco Álamo Felices, en su extraordinario ensayo *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica* y asimismo en su estudio *La censura franquista en la novela española de posguerra*, reproduce el informe del censor y concluye que *La mina* fue publicada sin tachaduras (Álamo Felices, 1996, pp. 102-103; 2005, pp. 77-78). Más recientemente, un artículo que trata específicamente sobre la censura en la obra de Armando López Salinas, firmado por Lucía Montejo Gurruchaga, recoge y reproduce la citada tesis de Abellán en los siguientes términos:

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 vigor y objetividad». Casi inmediatamente fue traducida al francés (*La mine*, traduit de l'espagnol par Bernard François, Gallimard, París, 1962) y a otros idiomas (Montejo Gurruchaga, 2009, p. 163).

Nosotros, que también hemos consultado el expediente, comprobamos que, en efecto, la censura autoriza la publicación sin tachaduras de *La mina*. Dice así el informe de censura firmado por Salvador Ortola:

Novela social, pero sin demagogia y con vigor y objetividad. Un bracer andaluz huye de la miseria hasta una mina norteña. Allí se encuentra con personajes análogos, y luchan con la dureza de las condiciones de trabajo. Naturalmente, la obra refleja con tal dureza la injusticia social, pero sin latiguillos ni tampoco velos, objetivamente, repetimos, sin color alguno. En fin, la muerte en una catástrofe minera (N.º expediente 654-60).

Bien parece que no se ha empleado el uso de la tijera en la novela de López Salinas, a tenor de lo que expone el informe. Sin embargo, tenemos indicios para sospechar que, al contrario de lo que reza dicho informe, el lector español solamente ha tenido acceso a una edición mutilada de *La mina*. Basta acudir, para despejar esta incógnita, a la traducción francesa que Bernard François realizó en 1962 para la editorial Gallimard. En ella corroboramos lo apuntado por Pablo Gil Casado en su ensayo *La novela social española*: que tras el hundimiento del pozo «Inclinado» se produce un asalto a la Minera en el que participan las mujeres de los mineros muertos en el accidente y un elevado número de mineros que acuden al lugar de los hechos; un asalto que, como dice Gil Casado, «ocupa una extensión aproximada de dos páginas y media, que en las ediciones españolas, hasta la fecha, han sido suprimidas» (Gil Casado, 1968, p. 160). Cuando Gil Casado publica su ensayo, en 1968, *La mina* había conocido en España dos ediciones, la primera de 1960 y la segunda de 1968, ambas publicadas en la colección Ancora y Del fin de la editorial Destino. Posteriormente, se han publicado tres ediciones más (1977 y 1980 en la colección Destino y 1984 en la colección Grandes Autores Españoles del siglo xx de Orbis), sin que en ninguna de ellas se incorpore la escena del asalto. Pero, además de esta escena, que Gil Casado señala en su estudio, observamos que la edición castellana de *La mina*, al cotejarla con la traducción francesa, ha sufrido algunas amputaciones más. Al final de la novela, una vez se ha producido la tragedia, un periodista, que acude al pueblo para recoger el testimonio de los familiares de los mineros muertos para redactar, de primera mano, la crónica del suceso, se encuentra con grandes dificultades para componer su artículo. La presión de la censura, en su función de dejar en buen lugar al régimen, le impide ejercer libremente su profesión y contar las cosas tal como han ocurrido. Es consciente —como se extrae de su monólogo interior— de que, si quiere mantener el empleo, tiene que obedecer las directrices del editor, en su función de perro guardián del franquismo. *La mina* ofrece, pues, un metadiscursio sobre la censura que, a su vez, fue censurado.

Aunque las partes censuradas más significativas se encuentran en el capítulo tercero, en la escena del asalto y las reflexiones del periodista que ha de redactar la crónica, en el capítulo segundo se localizan algunos pasajes, la mayoría más breves que los señalados, en los que los mineros dialogan y hacen una llamada a la unión de todos los trabajadores para enderezar la precaria situación laboral en la que se encuentran, y donde se denuncia, gracias a la teoría de la plusvalía, el enriquecimiento de la burguesía por medio de la apropiación de la fuerza de trabajo de la clase obrera. También se emplea el uso de la tijera en comentarios acerca de la colaboración entre España y los Estados Unidos, sobre la participación de los moros en la represión de la revolución de Asturias de 1934 y en pasajes, seguramente juzgados de cierto maniqueísmo, donde se emite una condena clara contra la burguesía.

Pero, si de veras fue censurado, ¿por qué no existe un informe de la censura en el que se indiquen los fragmentos tachados, como sucede en otras de sus obras, como *El pincel mágico*, *Año tras año* o *Viaje por el país gallego*? La primera hipótesis que podríamos manejar es que dicho informe se ha extraviado; hipótesis que debe desecharse de inmediato por una cuestión muy simple: en el informe que sobre *La mina* hemos consultado, el 654-60, se indica que la fecha de entrada del documento en los departamentos de censura fue el 8 de febrero de 1960. Teniendo en cuenta que el fallo del premio Nadal tuvo lugar el 6 de enero de 1960, esto es, justo un mes antes; que además «este libro fue impreso en los Talleres Tipográficos Ariel, S. L., Berlín, 46-48, Barcelona, en febrero de 1960», y que la fecha de edición que figura en la primera edición de la novela es marzo de 1960, resulta suficientemente plausible inferir que no existió tiempo material para que se redactara un informe anterior o posterior al que hemos podido consultar en el Archivo General de la Administración.

Descartada esta primera hipótesis, no podemos sino colegir que fueron los mismos editores de Destino quienes, en un ejercicio de autocensura, decidieron enviar a los departamentos de la censura la novela previamente mutilada por ellos mismos. ¿El motivo? Lo apresurado de las fechas señaladas, sin que entre ellas medie ni siquiera dos meses desde que se conoce el fallo del premio Nadal hasta que el libro sale a la luz, puede ser un claro indicativo de que la editorial no quería perder tiempo ni dinero —*time is money*— en un mercado literario cada vez más ávido de novedades y, sobre todo, de novelas publicadas bajo el membrete de un premio. El mercado literario capitalista, donde el tiempo de rotación del producto es cada vez menor y, en consecuencia, los productos tienden a ser más perecederos, obliga a la editorial a sacar cuanto antes una novela cuya promoción, por lo demás, va ligada a su condición de finalista de un prestigioso premio y, en consecuencia, no puede esperar a que transcurra demasiado tiempo entre

la fecha en que se emite el fallo y la de la publicación. Para agilizar el trámite y ahorrar posteriores problemas con la censura, que no provocarían sino un considerable retraso de la fecha de salida de la obra, parece más que satisfactoria la hipótesis de que la editorial pudo adelantarse el trabajo a los censores. Incluso, para evitar futuros problemas, optaron por retirar la firma de las citas de Neruda que, como se ha dicho, abren cada uno de los capítulos, por si acaso el nombre del poeta chileno pudiera provocar algún tipo de controversia con la censura. Esta práctica, en la que el editor ejerce de censor, fue muy común sobre todo a raíz de la llamada Ley Fraga de 1966 (Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo 1966) (Abellán, 1980, pp. 97-98; Álamo Felices, 2005, p. 9), momento a partir del cual las editoriales dejan de estar obligadas a enviar a censura, para obtener su autorización, aquellos libros que pretenden publicar, pero queda sujeto todo libro publicado a secuestro si atenta contra los principios fundamentales del Estado. Bien parece que esta práctica, institucionalizada en 1966, empieza a funcionar mucho antes, como demuestra la censura que desde el interior de la editorial experimenta *La mina*; pero esto, claro, es solamente una hipótesis.

Lo que sí hemos podido saber fehacientemente, a raíz de nuestras conversaciones con Armando López Salinas, es que ningún responsable de Destino le informó de que se iba a proceder, desde la misma editorial, a amputar su novela y que, por supuesto, él no participó en el proceso de edición que terminó mutilando *La mina*. Pero, como el propio López Salinas reconoce, tampoco le importó demasiado. En esos años, dice, sucedían en el país cosas más importantes de las que preocuparse. Lo que sí afirma, sin gesto dubitativo alguno, es que él presentó al premio Nadal la novela íntegra, tal cual se conoce en la traducción francesa, y que, por lo tanto, las tachaduras debieron de llegar después.

Por lo tanto, y obediendo a su testimonio y a partir de los datos que tenemos a nuestra disposición, *La mina* de Armando López Salinas pudo haber sido víctima de una censura sin censura, una autocensura que se impuso la misma editorial para ganar tiempo y copar los espacios cada vez más saturados del mercado literario español, pues como decía muy atinadamente Miguel Delibes en un artículo publicado en 1962,

[...] la realidad es que los españoles en esto, como en otras cosas, nos hemos pasado de rosca. La literatura como salida se ha saturado también en pocos años en el país. El afán por descubrir nuevos nombres —cada premio un nombre, cada año un nombre—, la imposibilidad de resolver de modo decoroso tantas convocatorias, la desmesurada utilización de adjetivos publicitarios [...]. Quiero decir que también la novela está hoy amenazada de saturación en España (Delibes, 1962, pp. 35-36).

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.

INESTABILIDAD NARRATIVA FRENTE A DOGMATISMO
DISCURSIVO EN LOS XXV AÑOS DE PAZ: IRONÍA,
DESENCANTO Y DESORIENTACIÓN

Jesús Villegas Cano
Universidad de Castilla – La Mancha

Pocas veces en la historia reciente de un país se ha puesto en marcha una campaña de propaganda tan evidente y tan invasiva como la emprendida por el Franquismo en la conmemoración de los llamados *XXV Años de Paz*. Como en toda campaña propagandística, se configura un relato histórico, una narrativa y, a su vez, se construye una imagen de realidad. Hagamos aquí el ejercicio de concebir el relato histórico de los *XXV Años de Paz* como una ficción con todos los elementos narrativos que la integran y que a su vez genera una imagen de mundo en el que muchos estaban llamados a instalarse. Sin embargo, simultáneamente, otros relatos e imágenes proliferarán en su periferia como lúcidas contestaciones narrativas, culturales e históricas.

El objetivo de este trabajo es doble: en primer lugar bosquejar el carácter retórico del discurso oficial (y esto incluye referencias tanto a la imagen de mundo que contribuye a crear como a los procedimientos discursivos propios de la propaganda) y en segundo lugar, estudiar cómo a este relato oficial se le oponen otros destacando en ellos uno de sus recursos fundamentales: la ironía. Para cumplir este propósito analizaré el recurso de la ironía en tres novelas que, publicadas en los meses que siguieron a los fastos de referencia, se pergeñaron en medio del autobombo y la complacencia de la efeméride: *Últimas tardes con Teresa*, de Marsé, *Señas de Identidad*, de Goytisolo y *Cinco horas con Mario*, de Delibes. Lo que nos llama la atención de obras tan diferentes entre sí no es sólo la capacidad de ironizar con la pretendida estabilidad del régimen sino la de adelantar,

paradójicamente, la esterilidad de algunas contestaciones y lo que luego se llamará el *desencanto*.

La *res* del relato oficial de la celebración de los *XXV Años de Paz* es conocida: en España reina la paz en un prolongado lapso de tiempo por primera vez en su historia. La *inventio*, es decir, los elementos para apuntalar este argumento principal son los siguientes: la reconciliación y la unidad, la transformación del país y la prosperidad económica, la educación, la modernidad en las costumbres y la apertura. Guillermo Solana, Antonio Molero, Francisco Ríoboo y Antonio Sánchez-Gijón publicaron en la *Gaceta Ilustrada* el 28 de marzo de 1964 un extenso artículo titulado “Cómo vive el español de 1964” que incluye tan sugerentes epígrafes como “Los 90.000 maestros de España”, “Antes garbanzos; ahora pollo, piña y tarta helada”, “Veraneo sin turistas no es verano” o “Menos pana, más agua”. Se desgranar aquí todos los tópicos de las conquistas sociales del Franquismo junto a otros de tipo político. Pero no es el único; forma parte de una interminable lista de artículos de prensa, publicaciones varias, programas de radio y televisión y exposiciones fotográficas que el régimen fomentó. Mediante concursos como el Concurso de Trabajos de Prensa, Radio y Televisión “España 64” la voz del régimen se encarnaba en autores como César González Ruano o Luis Emilio Calvo Sotelo por citar a los más conocidos, se hacía omnipresente y se convertía en la generadora de un relato capaz de construir una imagen de la realidad, una conciencia colectiva poco propicia a admitir apelaciones. Las voces de la propaganda eran muchas, pero era una sola, que emanaba del poder y cuyo relato había sido cuidadosamente planificado en virtud de una intención política, de acuerdo con el concepto de propaganda que compartimos con Antonio Pineda Cachero¹.

Independientemente del contenido, que es tan conocido como trivial, en lo concerniente a las cualidades discursivas y retóricas, se trataba de un discurso que, si bien desde cierto punto de vista es absolutamente estable, desde algún otro, destaca por su enorme inestabilidad. Intentaremos explicar esta aparente contradicción. Son cuatro

¹ A. PINEDA CACHERO: *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda*, Sevilla, Alfar, 2006.

las características del discurso de los *XXV Años de Paz* que le aportan la estabilidad necesaria para poseer la virtualidad de crear una imagen de mundo y una conciencia colectiva: repetición, prolongación en el tiempo, apuntalamiento por otros soportes discursivos (audio-visual, gráfico, artístico), parcial veracidad. El discurso es repetido hasta la extenuación en toda la prensa y medios de comunicación de masas de la época a lo largo de 1964 y más teniendo en cuenta el innumerable catálogo de celebraciones y conmemoraciones que se programaron por toda la geografía nacional. No era, además, un discurso nuevo, sino que, sencillamente, era el de siempre (estabilidad en lo político, prosperidad en lo económico), pero adaptado a las nuevas circunstancias y a los nuevos logros. Pero lo que podía hacerlo más efectivo es que, como todos los discursos propagandísticos, no estaba exento de una verdad parcial, lo que lo justificaba y le daba la legitimidad necesaria para ser tenido como “verdadero” para un receptor que así lo deseaba. Todo esto amén de su impronta emocional y a que para la generación que había de consumirlo la guerra era ya un recuerdo lejano. A parte de por todo lo anterior, el relato de los *XXV Años...* resulta estable dada la carga de dogmatismo que es propia del discurso que emana del poder y que hace que el lenguaje tenga que ser forzosamente unívoco y verdadero.

Pero, desde nuestra perspectiva, dado que las “medias verdades” son la argamasa para la construcción del discurso propagandístico, este es altamente inestable. Aunque “medias verdades” sea una expresión enormemente gráfica, desde el punto de vista retórico quizá una enunciación más propia sea (hoy de plena actualidad) “significantes flotantes”, de inspiración lacaniana y que Laclau² ha sabido explotar tan convenientemente. Los significantes no van emparejados con su significado sino que se establecen “equivalencias” fraudulentas entre ellos; “equivalencias” conducentes si no a un colapso del sentido sí a una formulación deshonesta de la verdad. Quizá debiéramos hablar más cabalmente de una “construcción de la verdad”, de la edificación de un mundo en el que vivir. No en vano las leyes de prensa franquistas conciben de esta manera la actividad periodística: “órgano

² E. LACLAU: *La razón populista*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.

decisivo en la formación de la cultura popular y, sobre todo, *en la creación de la conciencia colectiva*” o “acometer la *edificación* del orden que reclama la progresiva y perdurable convivencia de los españoles dentro de un marco de sentido universal y cristiano, tradicional en la historia patria” (la cursiva es mía) tal y como rezan el preámbulo de la Ley Suñer de 1938 y la Ley de Prensa de 1966³.

No obstante su pretendido dogmatismo, algunas voces críticas e irónicas ponen en evidencia lo falible de esta edificación ideológica y es precisamente la ironía el instrumento más efectivo contra esta pretendida estabilidad discursiva, pues de todos es conocido el asombroso poder destructor de este recurso retórico.

Antes de continuar describiendo la reveladora inestabilidad del discurso alternativo al discurso oficial de los *XXV Años...* a través de la ironía en algunas novelas relevantes que se publican alrededor de la fecha concernida, habida cuenta de la complejidad del concepto “ironía”, se nos ha de permitir aquí bosquejar brevemente cómo delimitamos conceptualmente el problema. Bosquejo que, por necesidades obvias, ha de ser casi esquemático, disculpando así su excesiva simplicidad. Podemos distinguir la ironía en dos planos: puede afectar a una formulación verbal limitada o a una obra entera en su trasfondo de sentido. Así, una novela puede resultar irónica desde el punto de vista de su sentido como resultar irónica por estar constituida en base a la utilización masiva o significativa de la ironía. En cuanto al primer plano, podemos reconocer, tal y como nos lo muestra Kerbrat-Orecchioni⁴ la ironía desde el punto de vista retórico y la ironía desde el punto de vista pragmático. Desde el punto de vista retórico, sugiere Kerbrat-Orecchioni, la ironía siempre supone algo más que la simple antífrasis aunque básicamente constituye la negación y sanción de lo que se enuncia para dar paso

³ J.M. DELAGADO IDARRETA: “Prensa y propaganda bajo el franquismo” en Nathalie LUDEC y Françoise DUBOSQUET LAIRYS (coords.): *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*, PILAR, 2004.

⁴ C. KERBRAT-ORECCHIONI: “Problèmes de l’ironie”, en Catherine KERBRAT-ORECCHIONI *et al.* (eds.): *L’ironie, Travaux du Centre de Recherches linguistiques et sémantiques de Lyon*. Lyon, Presses Universitaires, 1978 y “L’ironie comme trope”, *Poétique*, 41 (1980), pp. 108 – 127.

a la construcción de lo que verdaderamente se dice. En cuanto a la ironía desde el punto de vista pragmático, ha sido desarrollada posteriormente en formulaciones como “ironía como polifonía”⁵; “ironía como cita” (Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*); “ironía como eco”, “ironía como mención”⁶ o “ironía como simulación”⁷. En todas ellas, aunque con matices, la base es común: el sujeto enunciador traslada las palabras o el discurso de “otro enunciador”, sea cual sea la naturaleza de este, de manera que este quede en entredicho o sea objeto de sanción. Así por ejemplo, como luego veremos, en *Cinco horas con Mario*, de Delibes, este traslada el discurso del Franquismo sin condenarlo explícitamente pero dejándolo en evidencia solo por los efectos suscitados por el tipo y modo de mención que se hace de él. En cuanto a la ironía como fenómeno macroestructural, dejando de lado la ironía de tipo romántico, que afecten a los títulos que nos proponemos analizar, podemos hacer mención a la “ironía narrativa” mediante la que Zavala⁸ analiza la ironía como juego de perspectivas entre los diferentes integrantes del discurso narrativo (autor, narrador, personajes, etc.) o al modo irónico de Frye⁹ por el que existen “personajes irónicos” (“héroe irónico”) que son configurados como víctimas, peles, *pharmakos*, o chivos expiatorios de la corrupción de un determinado modelo de mundo, tal y como se nos antojan Manolo, de *Últimas tardes con Teresa* o Álvaro, de *Señas de Identidad*, por ejemplo. Asimismo, Booth¹⁰ proponía un modelo de explicación de la ironía que, incluyendo el nivel microestructural, tenía la virtud de trascenderlo y atender de manera global al “sentido” del discurso definiendo, desde el punto de vista de la ironía, su pretendida “estabilidad” o “inestabilidad”.

Al hablar Zavala de mundos enfrentados no debemos olvidar que el “mundo narrativo” está constituido por “submundos” que se

⁵ O. DUCROT: *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986.

⁶ D. SPERBER y D. WILSON: “On verbal Irony”, *Lingua*, 87 (1992), pp. 53 – 76.

⁷ H. H. CLARK y R. J. GERRIG: “On the Pretense Theory of Irony”, *Journal of Experimental Psychology: General*, Vol. 113, 1, (1984), pp. 121 – 126.

⁸ L. ZAVALA: “Para nombrar las formas de la ironía”, *Discurso*, 13 (1992), pp. 59 – 83.

⁹ N. FRYE: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

¹⁰ W. C. BOOTH: *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.

configuran alrededor de cada personaje. En el caso de la ironía en el plano de los personajes, es el enfrentamiento u oposición o divergencia entre los elementos, características o valores de estos submundos a lo que hacemos referencia. Digamos que en una misma situación confluyen ambos submundos del todo divergentes y surge el conflicto irónico. En *Últimas tardes con Teresa* encontramos algunos ejemplos de ello.

Luego estuvo mucho rato callado y cuando rompió el silencio parecía otro.

-¿Sabéis quién está en Barcelona?- dijo muy serio, y después de una pausa:- Federico.

-¿Le has visto? - preguntó María Eulalia.

-¿Quien te lo ha dicho? - añadió Leonor.

-Me consta que está aquí, lo sé de buena tinta. -Luis se volvió hacia Manolo, le miró fijamente, incluso adelantó el rostro hacia él y soltó la pregunta:- ¿Conoces a Federico?

¡Aquí está, por fin!, se dijo él. No era todavía el golpe bajo que había estado esperando, pero si llegaba partiría de ahí. Era la segunda vez en menos de 15 horas que le hacían la misma pregunta. Teresa se lo había hecho esta misma tarde, en la playa. ¡Dichoso Federico, cuando te aman! Dejó el encendedor sobre la mesa, cambió una mirada con Teresa (una mirada que no quería decir nada, era sólo para entrever, de paso, si los demás tenían la atención puesta en él), inclinó un poco la cabeza, clavó los ojos en Luis Trías y dijo en un tono natural, más bien triste:

-Me habló de ti.-

Se produjo un silencio.

- ¿De mí? -dijo Luis-. ¿Qué quieres decir?

- Sólo eso. Hablamos de ti¹¹.

Esta conversación entre Manolo y Luis Trías se produce en el marco de una reunión en la que Teresa iba a presentar a Manolo a sus amigos. Por una parte está Manolo, representante de la clase

¹¹ J. MARSÉ: *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Seix Barral, 2003, pp. 371-372.

social humilde o, mejor dicho, del mundo del hampa, para la que la lucha de clases y las disquisiciones políticas no tienen mucho sentido. No solo muestra hacia ellas desconocimiento sino también hastío y desinterés. Por otra parte están Teresa y sus amigos, representantes del mundo estudiantil, hijos de familias burguesas que se toman el problema político del país como un juego, como un divertimento (“Los peligros en las manifestaciones, que por otra parte son muy divertidas...” diría unos momentos antes Teresa (p. 307)), como un instrumento mediante el que engordar sus egos o mitigar sus complejos (sobre todo Luis) sin dar alcance a la verdadera hondura del problema. Al igual que Teresa, Luis y sus amigos creen que Manolo, solo por el hecho de ser “obrero”, es un subversivo comunista, no de la vertiente intelectual como ellos, sino de una más activa y peligrosa y también más honesta, y bajo esa creencia tratan con él.

Manolo, que no sabe de qué hablan los jóvenes universitarios, se deja llevar hasta formar parte de una situación hilarante y absurda en la que también podemos observar su ingrediente de sátira y de parodia. Manolo no conoce al tal Federico y no teniendo claro por qué le preguntan por él, decide mentir y su respuesta provoca, precisamente por su estúpida ingenuidad, el estupor de los contertulios. En este caso el lector está en la equidistancia entre un mundo y otro. Situado, eso sí, junto a la divertida mirada del autor, que confiere a la situación una atmósfera entre sancionadora y burlona.

En esta reunión confluyen dos perspectivas totalmente opuestas de lo que es un mismo mundo. Esta circunstancia se concreta en el hecho de que en un mismo momento compartido y hablando de una misma cosa, el referente, ambos personajes se refieren a dos cosas totalmente diferentes según su propia visión del mundo: el mundo para ellos, su referente, es distinto. A tenor de esta circunstancia, la de que el lenguaje de uno y el lenguaje de otro en ninguno de los dos casos tenga una significación única, se pueden adelantar reflexiones un tanto arriesgadas pero de interés: ¿qué valor tiene para ellos el lenguaje? ¿qué valor tiene para nosotros *su* lenguaje?

Esta confusión irónica también se da entre Teresa y Manolo. Ante una misma realidad ambos tienen perspectivas diferentes y la indolente ingenuidad de Teresa unas veces resulta ridícula y otras incluso ofensiva, de lo que se destila una seria crítica hacia los de su clase.

Pasaron junto a la explanada donde la maltrecha banda seguía tocando bajo el sol.

-Mira qué maravilla – exclamó Teresa-. Me encanta tu barrio. ¿Por qué tocan? ¿Quiénes son?

El Pijoaparte la miró con el rabillo del ojo.

-Meningíticos. Hijos de la sífilis, del hambre y de todo eso. De ahí, del Cottolengo-

-Ah.

[...]

-[...] Tú trabajas en una fábrica, ¿no?

Se sentaron frente por frente. Manolo puso una expresión de sorpresa:

-¿Yo en una fábrica? ¡Ni que me maten! ¿Quién te ha contado esa trola? [...] Trabajo en los negocios de mi hermano. Compraventa de coches. Se acabaron los malos tiempos.

Mentía, evidentemente, y Teresa Serrat creía saber por qué: “¿Exceso de precauciones?” (pp. 223, 239)

Como se puede observar, todos estos ejemplos son ironías situacionales por las que el autor nos hace reflexionar sobre cómo las palabras de uno significan para el otro “otra cosa”, de lo que se desprende una fina crítica sobre las circunstancias: la frivolidad de Teresa, la ingenuidad de Manolo. Igualmente, sobre un mismo mundo se proyectan dos perspectivas, dos imágenes pertenecientes a los submundos particulares de cada personaje que ponen en evidencia la irreconciliable oposición entre los verdaderos dos mundos que son representados.

Por otra parte, Manolo, totalmente ajeno al discurso políticamente contrario al Franquismo, parece haber asumido, aunque resulte paradójico, el relato de la paz y la prosperidad de la conmemoración gubernamental que nos ocupa quizá concibiendo los males que le aquejan, no como producto de una desigualdad estructural o de un

sistema político y económico injusto sino, de manera ingenua, simplemente como producto de la mala suerte. Asimismo, esta actitud del Pijoaparte (un desarrapado tratando de encajar en el relato del Franquismo) y el insustancial relato de Teresa es el origen de lo que luego dio en llamarse *el desencanto*.

Más adelante, el propio narrador, en un pequeño excurso, se extiende sobre este parloteo superficial, espejo de la falta de profundidad ideológica y vital de estos jóvenes que salen de esta novela bastante maltrechos.

Y la veleidad y variedad de voces en el coro, el orfeónico veredicto: alguien dijo que todo aquello no había sido más que un juego de niños con persecuciones, espías y pistolas de madera, una de las cuales disparó de pronto una bala de verdad; otros se expresarían en términos más altisonantes y hablarían de intento meritorio y digno de respeto; otros, en fin, dirían que los verdaderamente importantes no eran aquellos que más habían brillado, sino otros que estaban en la sombra y muy por encima de todos y cuya labor había que respetar. De cualquier modo, salvando el noble impulso que engendró los hechos, lo ocurrido, esa confusión entre apariencia y realidad nada tiene de extraño. [...] eran hombres que arrastraban su adolescencia hasta los cuarenta años.

Con el tiempo unos quedarían como farsantes y otros como víctimas, la mayoría como imbéciles o como niños, alguno como sensato, generoso y hasta premiado con futuro político, y todos como lo que eran: señoritos de mierda. (p. 359).

Del edificante desahogo de Marsé a través de su lúcido e irónico narrador, lo que nos gustaría destacar en este momento es este diagnóstico certero que se sitúa al borde de la postmodernidad: “esa confusión entre la apariencia y la realidad”. Esta afirmación nos parece resumir de un plumazo el sentido irónico de *Últimas tardes con Teresa*.

Hay un grupo de novelas al que pertenece *Últimas tardes* y entre las que también se encuentra *Cinco horas con Mario* de la que luego hablaremos, que pertenecen al modo irónico, dado que sus protagonistas cumplen con esa impronta de chivo expiatorio de héroe

inferior que Frye nos sugiere y que hacía que se diferenciaron del estadio inmediatamente superior, los personajes del mimético bajo, de la ficción realista. A este grupo de novelas pertenece también, a nuestro juicio, *Señas de identidad* de Juan Goytisolo.

Esta novela mantiene un discurso irónico en cuanto a la ubicación del personaje principal en el cosmos circundante y en cuanto a la actitud del narrador con respecto a la historia y al lenguaje mismo. Hemos dicho “ubicación” y debiéramos haber dicho “desubicación” para ser más cabales, ya que *Señas* no es sino la crónica de las sucesivas expulsiones de su protagonista de ámbitos de seguridad¹² que iba adquiriendo a lo largo de la vida y de una esencial desorientación existencial e ideológica. Por otra parte, la coincidencia de autor, narrador y personaje principal, en un juego de impostura algo complejo contribuye a la yuxtaposición de planos y de perspectivas a los que nos hemos estado refiriendo en estas líneas.

En general, lo que creemos que es más útil poner de relieve es la actitud vital del protagonista ante la existencia: su radical distanciamiento, su creciente escepticismo, su desconfianza absoluta hacia la realidad y hacia el lenguaje. El itinerario vital que se retrata en *Señas de Identidad* es, aparte de la crónica del desencanto, la triste peripecia que va desde la militancia social y política hasta los umbrales de la postmodernidad. Es ese itinerario una búsqueda, una búsqueda de esa identidad que no se acaba de encontrar: búsqueda en las fotos, en los libros, en la memoria, en los lugares de la infancia y juventud, en las experiencias para llegar a una conclusión paradójica y radicalmente irónica: su identidad es la no identidad. Como es evidente, esto contrasta con la clara identificación y la absoluta seguridad preconizada por el relato oficial de los *XXV Años de Paz*.

Con todo, en el discurso novelesco hay deliciosos ejemplos que pivotan entre la ironía, la alegoría, la parodia y la sátira y que

¹² Precisamente esos “ámbitos de seguridad” es lo que intenta configurar el discurso oficial franquista si bien es cierto que los ámbitos de seguridad de Alvaro en *Señas*, son, en ocasiones, muy otros, incluso contrarios, como por ejemplo, lo es el discurso marxista de los exiliados.

contribuyen a ampliar el espectro irónico de la novela y a apuntalar su radical escepticismo. De entre todos ellos, nosotros destacaríamos dos:

[...] los expatriados de las distintas capas geológicas se agruparon alrededor de él dispuestos a escuchar el luminoso mensaje cultural que les llegaba de la península [...]

—¿Le gusta a usted William Faulkner?- Es un camelo. Mis autores preferidos son Maugham y Vicky Brown.

—¿Conoce la obra de Sartre?

—Mi mujer hojeó uno de sus libros y dice que escribe porquerías.

—¿Y Kafka?

—No lo he leído

—¿Qué piensa usted de Robbe Grillet?

—Cómo dice usted...?

—¿Es usted partidario del nouveau roman?

—Ni mi mujer ni yo chamullamos francés. Nos basta y sobra con el castellano.

—¿Cuánto tiempo empleó usted en redactar su última novela?

—Ocho días.

—¿Corrige usted lo que escribe?

—Nunca. Lo que se gana en florituras se pierde en espontaneidad.

—¿Que técnica narrativa prefiere?

—La técnica es otro camelo. Cervantes no sabía de teorías y escribió el Quijote¹³.

Se refiere aquí a cuando, estando Álvaro ya exiliado en París, recibe en el café donde se suelen reunir los exiliados la visita del Premio Planeta. El empeño satírico del narrador es obvio e intenta ridiculizar por todos los medios al representante de la literatura oficial del régimen, representada por Fernández (el apellido es significativo), el “Balzac español”, autor realista, inculto, poco conocedor de otras literaturas occidentales y de las nuevas corrientes europeas pero lleno de presuntuosidad. Se despliega, en este caso, una yuxtaposición

¹³ J. GOYTISOLO: *Señas de identidad*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 240.

entre los mundos hispano y europeo y se establece un contraste llamativo y excluyente del que, por supuesto, sale perjudicado el español. Muchas de las afirmaciones del hispánico escritor son antífrasis y el lector debe reconstruir su sentido a partir de la trivialidad de su significado literal: “lo que se gana en florituras se pierde en espontaneidad”; “Cervantes no sabía de teorías y escribió el Quijote”. Sin embargo, nos parece también percibir un “no sé qué” irónico que afecta a la otra perspectiva, la europeísta moderna *intelectualoide*. Lo decimos porque, si tópicas resultan las respuestas de Fernández, no lo parecen menos las preguntas de los jóvenes exiliados del café Berger. Creemos que lo que Goytisolo quiere poner de relieve es el maniqueísmo estéril de la situación. Si bien es cierto que con la clara intención de que quien salga peor parado sea el carpetoverónico escritor venido de España.

Según Álvaro había podido observar, los elementos integrantes de cada estrato histórico mantenían un contacto meramente superficial con los individuos de estratos anteriores o posteriores al suyo, obedeciendo a una ley de prioridad implícita pero escrupulosamente respetada. Los miembros de la primera tanda —a la que Álvaro pertenecía— eran emigrados políticos o intelectuales [...]

Y, calando en estas tres primeras y más importantes capas, el geólogo interesado hubiera podido descubrir restos de sedimentaciones más añosas que habían ido a posarse en los fondos inexplorados del café tras la durísima represión que siguió a los sucesos de Asturias del año 34 o a la lucha contra la dictadura del general Primo de Rivera, e incluso, conforme Álvaro pudo verificar un día, vestigios aún más preciosos y remotos de las agitaciones sociales del 19. Y hasta un fosilizado ejemplar, único en su género, codicia de coleccionistas, expertos e investigadores, superviviente de la memorable Semana Trágica que ensangrentó en 1909 las calles de Barcelona, una arrugado viejecito amigo y discípulo de Francisco Ferrer Guardia. (p. 194).

El narrador de *Señas de identidad* ironiza sobre los exiliados españoles que se reúnen en el café Berger de París utilizando la larga metáfora de las capas geológicas. El sentido irónico de la metáfora

no reside en el hecho de que “sedimento geológico” no significa lo que significa, sino en el interés evaluativo de la realidad. Mediante la metáfora, el narrador aporta la idea de la esterilidad de la existencia de los exiliados en París. Pero para nosotros, lo más importante es el poder desmitificador de este tipo de discurso. Lleva aparejado un distanciamiento con los postulados estéticos e ideológicos de la generación precedente, de la que Goytisolo había sido ferviente partidario y es, obviamente, la semilla del *desencanto*. Con aportaciones como esta, de las que está trufada toda la novela, Goytisolo va reconstruyendo el itinerario vital de su personaje que finalmente fragua una imagen de la vida totalmente desencantada y postmoderna. Es su mayor aportación al panorama novelístico de la época, tan lejano de aquel que examinó en su ensayo *Problemas de la novela*, que a la luz de estos sus nuevos postulados ha de parecernos entrañable e ingenuo. El alcance del sentido irónico, sistemático, en *Señas de identidad*, es amplísimo. Podemos hablar de esa ironía ilimitada sobre la que nos ilustra Booth ya que el mayor valor de *Señas* es que nos sitúa en el vértigo de una existencia incierta y quizá vacía y en la irremediable esterilidad del lenguaje o en su inestabilidad, en contraste con el dogmatismo que caracteriza el discurso oficial del Régimen.

Hasta aquí la reflexión sobre la ironía como puesta en evidencia del contraste o la yuxtaposición entre diferentes perspectivas de diferentes personajes o como oposición entre los submundos configurados por cada personaje. Recordemos que, según Zavala¹⁴, este contraste, distanciamiento o *décalage* podía producirse igualmente entre otros elementos del esquema narrativo. Observemos ahora dónde y cómo se produce la intención irónica en el caso de *Cinco horas con Mario*, novela en la que autor y narrador están explícitamente desdoblados y en la que narrador y personaje principal coinciden en la persona de Menchu o Carmen, la mujer de Mario, que acaba

¹⁴ L. ZAVALA: “Para nombrar...”, p. 66.

de quedarse viuda y pasa la última noche con su marido velando su cadáver y haciendo balance de lo que ha sido su vida en común.

Lo primero que llama la atención de la novela es la mezquina personalidad de la protagonista y al mismo tiempo narradora. La transmisión de esta idea no podía hacerse sino desde la técnica retórica de la ironía ya que el reconocimiento explícito de su condición por parte de Carmen hubiera resultado naíf. Entendemos que cuando Carmen hace alguna afirmación, en realidad el lector debe entender el mensaje contrario o, simplemente, entiende otra cosa.

... aunque yo, por mucho que digáis, lo pasé bien en la guerra, oye, no sé si seré demasiado ligera o qué, pero pasé unos años estupendos, los mejores de mi vida, no me digas, todo el mundo como de vacaciones, la calle llena de chicos, y aquel barullo.

... y conversaciones serias, lo que se dice conversaciones serias, bien pocas hemos tenido. La ropa te traía sin cuidado, el coche no digamos, las fiestas, otro tanto, la guerra, que fue una Cruzada, que todo el mundo lo dice, te parecía una tragedia... ¹⁵

Cinco horas con Mario apareció en 1966 y es el noveno libro de la que empezaba a ser ya una abultada bibliografía. En general, lo más relevante de Delibes es que practica esa virtuosa equidistancia entre el compromiso social y el lúcido distanciamiento que confiere a sus novelas, bajo una apariencia de sencillez, una extraordinaria hondura. En cuanto a lo formal, es evidente que el autor vallisoleño no rehúye en caso alguno la osadía de inventar nuevas formas e intentar para la novela española una renovación que la ponga a la altura de la narrativa europea. Sin embargo, sí es verdad que viste sus obras de una modernidad formal que sorprende y hace que el lector siempre tenga que permanecer activo y atento. También lo es que nunca llegan sus novelas ni al disfraz ni a la extravagancia. En suma, nunca abandonan del todo una cierta estética realista ni una cierta estética social a la par que asimilan lo positivo de

¹⁵ M. DELIBES: *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 1991, p. 73.

la experimentación formal y a veces conforman un cierto discurso irónico que abre puertas a la reflexión y a la meditación. Es lo propio, no solo de un escritor inolvidable, sino también del entorno entre 1964 y 1966: el sarampión marxista ya ha pasado y la calentura formalista no iba a alcanzar de pleno a un escritor por naturaleza cauto, y el resultado es una estética realista y un discurso irónico, ideológicamente muy afectado, una novela aparentemente sencilla, llena de complejidades.

Pero ¿cuál es el procedimiento retórico utilizado por Delibes en esta novela? La novela está escrita en segunda persona. Se trata de un extenso monólogo de Carmen, la mujer de Mario, junto al féretro de su marido, que acaba de morir. Parece como si se hubiera puesto un magnetófono en la habitación y se hubiera transcrito palabra por palabra el discurso de la esposa, ya que se intenta reproducir con la mayor fidelidad el habla de una mujer de su edad, de su clase social y de su entorno geográfico, incluidas coletillas, dejes dialectales, etc. Hasta aquí, la deuda que todo escritor de la época debía saldar con el conductismo imperante justo hasta ese momento. Pero el hallazgo de que la novela esté escrita en segunda persona, cediendo Delibes su voz a Carmen y convirtiéndola en la narradora, una narradora totalmente desvinculada del autor, es lo que hace de la novela un artefacto poliédrico y profundo. Carmen va exponiendo las circunstancias de su vida en común con Mario, las anécdotas de su matrimonio, detalla la manera de pensar de uno y de otro hasta acabar confesando una infidelidad del pasado. En la habitación solo están ella y su marido, pero este está muerto, por lo que la esposa se siente libre por fin de poder confesar un crimen que le atormenta, pero también de poder desarrollar sin complejos sus puntos de vista sobre la vida de la época, los cambios políticos y sociales que se avecinaban y sobre la personalidad de su marido. Así, llega a formular afirmaciones, y valgan estas como muestra, tales que: la guerra fue un hecho positivo; es preferible la frivolidad, o los pobres merecen serlo. Obviamente, afirmaciones tales sin refutación alguna en el seno de una novela plantean algunos problemas. Sin duda estamos ante un artificio retórico.

Todo lector con algo de sensibilidad entiende desde el primer momento que tales formulaciones, que son una constante en la narración, mantienen una naturaleza antifrástica. Obviamente no debemos entender de la novela esto sino lo contrario: la guerra fue un hecho negativo y no es preferible la frivolidad. Sin embargo, no podemos decir que estas últimas y más juiciosas afirmaciones estén ni en boca ni en mientes de Menchu. Antes bien, ella en ningún momento está siendo irónica. Ella quiere decir lo que dice de manera que en el discurso del personaje no hay ironía ninguna. En el mundo interior de la narración nadie que escuchara a Menchu, ni sus hijos ni sus amistades, ni su marido siquiera, entenderían otra cosa que lo que Carmen dice punto por punto. Solo nosotros, el público lector, entendemos de esas palabras otros significados. Si logramos construir un significado inverso al que las propias palabras señalan es porque somos capaces de situarnos fuera del mundo novelístico, verlo con cierto distanciamiento y reconocer los agentes externos que operan en él, uno de los cuales, el más relevante, es el autor. Delibes habla por boca de Menchu, le ha cedido su voz pero nosotros, en el mismo nivel de realidad que él, reconocemos la incoherencia de esas palabras dichas en su boca, en la de Delibes (no en la de Menchu) y en nuestro contexto y, tras el extrañamiento inicial, debemos llegar a la conclusión de que es necesario reconstruir un nuevo sentido para esas palabras: justo el contrario.

En resumen, habla Menchu, sí, pero es Delibes el que está siendo irónico. En los ejemplos anteriores (*Últimas tardes y Señas*) era el propio narrador el que era irónico. También el autor, dado que había una cierta identificación entre ambos elementos narrativos.

Al hilo de la conclusión anterior debemos hacer dos nuevas reflexiones. La distancia irónica está en este caso, no en la distancia de los submundos de dos personajes (aunque luego veremos que, en lo interno, también), ni en la distancia de los submundos de narrador y personaje (puesto que son uno), sino entre el autor y el narrador; las concepciones de uno y las convicciones del otro. Entre lo que piensa Delibes y lo que piensa Menchu hay un extraordinario contraste que se pone de relieve a través del fenómeno retórico de la ironía. O, dicho de otro modo, Delibes utiliza la ironía para resaltar

el mezquino modo de pensar de una parte de la sociedad haciendo que uno de sus integrantes se ponga en evidencia desarrollando su pensamiento delante de nosotros.

La segunda reflexión es que la ironía en esta obra no puede circunscribirse solamente al fenómeno retórico de la antífrasis. Es indisociable de una adecuada contextualización. Además de una contextualización “externa”, quién es y cómo piensa Miguel Delibes, qué tiempos se están viviendo; también de una contextualización interna, quién es y cómo piensa Carmen y qué circunstancias está viviendo. Pero, al mismo tiempo, si reconocemos que es Delibes quien está siendo irónico (no Carmen), debemos reconocer igualmente que Delibes no habla con sus palabras sino que menciona las palabras de otra persona. Su discurso irónico, el de Delibes, es una mención o un eco de otro discurso, el discurso del régimen franquista. Además, podemos circunscribirnos al discurso de los XXV *Años de Paz* y como una de las pruebas de ello, por ejemplo, la utilización del símbolo o el fetiche de esta época: el SEAT 600 (“Los niños se hubieran vuelto locos con un Seiscientos, y en lo tocante a mí, imagina, de cambiarme la vida. Pero no, un coche es un lujo...” p. 52). Bien mirado, esta novela es un magnífico ejemplo para los defensores de la ironía como mención: Delibes reproduce un determinado discurso para, precisamente, acabar poniéndolo en evidencia, censurándolo y significar su contrario.

En lo que concierne a la concepción ecoica de la ironía¹⁶, el hecho de que toda la narración sea un discurso imitativo acentúa más su valor. La larga intervención de Menchu está llena de frases hechas y de lugares comunes, de tópicos del pensamiento y de la conversación de la sociedad acomodada del franquismo que acentúan el hecho de que en Delibes estas formulaciones no sean sino ecos

¹⁶ D. SPERBER: “Verbal Irony: Pretense or Echoic mention?”, *Journal of Experimental Psychology: General*. Vol. 113, 1 (1984), pp. 130-136.

y repeticiones cuyo sentido se desvanece, se pone en entredicho, se subvierte, se vuelve o huero o polémico:

... la bici no es para los de tu clase, que cada vez que te veía se me abrían las carnes, créeme, y no te digo nada cuando pusiste la sillita en la barra para el niño, te hubiese matado, que me hiciste llorar y todo. Valen llegó un día con mucho retintín: “he visto a Mario con el niño” que yo no sabía dónde meterme (p. 53).

Bien es verdad que en este caso Delibes, como enunciador, siempre desde el punto de vista externo, se hace eco de las palabras de Carmen, poniéndolas en evidencia. Pero el juego ecoico va más allá porque al mismo tiempo Carmen utiliza un lenguaje que es eco de un lenguaje convencionalizado anterior; el lenguaje de la gente de su clase, que está lleno de frases hechas y de tópicos repetidos. Por eso, en lo que decimos existe coherencia con la teoría de la ironía como reproducción ecoica: que muchas veces aquello que se mencionaba no provenía de una fuente concreta, sino que podía mencionarse todo un discurso social, bien emanado del poder, o bien de enunciadores indeterminados y aun abstractos.

Caemos en la cuenta, pues, de que con esta novela se produce una extraordinaria y compleja paradoja: Delibes cede su voz a un personaje de ficción para que sea su narrador, su portavoz en la construcción de un referente, de una imagen ficcional, al mismo tiempo que inmediatamente requiere esta misma voz narrativa de la que se hace eco para ridiculizarla. Digamos que Delibes construye un ente autodestruido, construye un discurso que simultáneamente desmonta. Como el que experimenta construyendo un artefacto para poner en evidencia los puntos por donde resulta más vulnerable.

Pero la ironía en *Cinco horas con Mario* no es considerada solamente como tropo ni solamente en su vertiente pragmática (dentro o fuera de la ficción) sino que es aún más ambiciosa. Desde el punto de vista interno, hemos de contemplar cómo el personaje principal, una de las protagonistas, Menchu, es un personaje en sí del todo irónico. Es un *miles gloriosus*, el típico personaje que dice ser una cosa aunque luego es otra totalmente contraria y que los autores utilizan

para, poniéndolos frente a sus contradicciones, defender un discurso inverso al que explícitamente se hace.

Son muchas las cosas de que las que presume Carmen y que se evidencian totalmente falaces a lo largo del relato: “que yo paso por todo, que a comprensiva y a generosa pocas me ganarán” (p. 90) o “porque para una mujer la pureza es la prenda más preciada y nunca está demás proclamarlo” (p. 187), pero lo más importante es la disonancia entre sus palabras y su idea de la vida, de la dignidad personal y social y sus actuaciones, su postura crítica hacia lo que hacen los otros en contraste con lo que ella misma acaba confesando. Ella se retrata a sí misma como paradigma de la honradez al tiempo que critica a otras, como a su propia hermana o a su amiga Esther para acabar admitiendo su infidelidad con un amigo de la juventud. Es, por tanto, *Cinco horas con Mario*, una crónica de la hipocresía pero desde el punto de vista de la casuística de la ironía; como decimos, su personaje principal la encarna en su expresión máxima. Como signo, Carmen significa una cosa pero quiere decir la contraria.

Aparte de los dos planos irónicos que acabamos de comentar (la distancia entre lo que Carmen dice y lo que Delibes quiere decir y la antífrasis que supone el personaje de Carmen como signo) hay aún un tercer aspecto que, creemos, se puede definir como ironía en la obra. Durante toda la novela podemos comprobar que los acontecimientos a los que se enfrentan Mario y su esposa son los mismos, una misma realidad y sin embargo para cada uno tienen un significado completamente diferente. Si el mundo circundante de ambos, que en principio, es el mismo, funcionara como signo, este tendría un significado opuesto para uno y para otro. En terminología peirceana, para un mismo *representamen*, dos *interpretantes* distintos. Dicho más llanamente, Carmen y Mario no entienden las mismas cosas o entienden las cosas de manera opuesta.

Lo anterior nos lleva a una reflexión sobre el relativismo de los significados porque, bien mirado, independientemente de los reproches que podamos hacerle a Carmen, es cierto que uno y otro viven en el mundo que les es propio y que para cada uno de ellos es inamovible. Y paradójicamente, es más inamovible para Carmen, más dogmático, menos permeable al cambio de los significados (de

todo en general), que para Mario que, aunque recibe el favor del autor y sus asignaciones de sentido se consideran las correctas, por su carácter, admite más la posible relatividad de los significados, es un hombre más flexible. Y aún así, dado que la novela es un prodigio de matices, en ocasiones vemos como Mario es dogmático para muchas cosas, sobre todo para la moral política y para una moral verdaderamente evangélica, mientras que Carmen resulta acomodaticia y relativista en lo que afecta a la vida social por un lado (necesidad de acomodarse al régimen sin hacer muchas preguntas) y a lo más privado por otro (de repente comete una infidelidad subvirtiendo así todos sus códigos morales).

Quizá en todo esto se pueda ver un alcance verdaderamente ilimitado del sentido irónico de esta novela puesto que, a la larga, entendida como signo, la obra transmite un significado ambiguo o inestable. No en cuanto a un posicionamiento ético o político, dado que la obra ahí es taxativa, sino en cuanto al retrato lleno de matices y contradicciones que se hace de la peripecia vital y de lo humano. De hecho, hay ocasiones en que nos parece que Delibes se apiada de la propia Carmen, aun habiéndola imaginado tan miserable y mezquina. Mostrando sus debilidades, sus contradicciones, sus pequeñas y grandes, fundadas e infundadas angustias, su irremediable vulnerabilidad, de algún modo, a nuestro modo de ver, la comprende y la perdona, lo que, bien mirado: ¿qué es sino una ironía? Evangélica sí, pero ironía al fin y al cabo.

Tal y como se afanaban en señalar los diferentes autores que hemos tomado en consideración para bosquejar teóricamente el mundo de la ironía, el contexto ha de ser una parte esencial para la reconstrucción del sentido, en este caso, de las palabras de Carmen, que no es sino su inverso. En principio, podría pensarse que no ha lugar a hablar de co-texto puesto que en la novela solo hay cabida para las palabras de Carmen. Sin embargo, aunque esto es así porque se trata, en su mayor y más significativa parte, de un gran monólogo, las opiniones y aún las palabras de los otros personajes están presentes a través de las alusiones de la propia Carmen. Podemos decir entonces que es el propio discurso el que desmiente el discurso de Carmen.

En este punto hemos de hacer dos consideraciones. En primer lugar podemos observar cómo Carmen se hace eco o hace mención

de las palabras de otros, y muchas veces siendo ella irónica en tales menciones. Por ejemplo, en una afirmación tal que “¿Es que también era mala la Inquisición, botarate?” (p. 151) encontramos el eco de una posible enunciación de Mario o de su mundo social o de su entorno ideológico y mediante su mención queda automáticamente desacreditada para Carmen, que quiere darle a la formulación el sentido inverso: la Inquisición era buena. O, igualmente en “servilismo y estructuras son dos palabras que no se te han caído de la boca desde que te conozco” (p. 167), igualmente *menciona* el discurso de Mario para, mediante esa mención, desacreditarlo y, es más, a continuación, hacerlo explícitamente: “y, lo mires por donde lo mires, es una manía como otra cualquiera, que para ti el estar amable con una autoridad ya te parece una claudicación”.

Cierto es que, siendo Carmen, como narradora, la enunciativa directa del discurso, no renuncia a la eficacia retórica en la persecución de sus fines y por eso utiliza la ironía. Una ironía que, en este caso, formando parte de la *elocutio* de la propia narradora es localizada y finita¹⁷. La ironía, que, como ya hemos señalado, desautoriza al contrario y carga de razón y autoridad al que la utiliza resulta, en este caso, de constituir una nueva ironía, si la focalizamos no en Menchu, narradora, sino en Delibes, autor: hace a Menchu ironizar para cargarle supuestamente de fuerza moral en asuntos en los que eso es imposible por lo que acaba construyendo una “ironía irónica” y quien vuelve a quedar totalmente desacreditada es ella.

Pero no solo el co-texto es importante para reconstruir el sentido irónico. Hablábamos igualmente del contexto. Al referirnos al contexto en *Cinco horas* hemos de distinguir entre el contexto interno, el de la propia ficción y el contexto externo, el que afecta al momento de la emisión y la recepción del texto, que, por naturaleza no puede ser el mismo. En cuanto al contexto interno está relacionado con los referentes del co-texto y nos hace conocer un entorno en conflicto y transformación: el de los años 60 y el evidente anacronismo que empieza a constituir el Régimen. Es obvio

¹⁷ BOOTH, *Retórica...*

que Carmen se mueve en el contexto hostil de los que rodean a Mario, incluidos sus hijos, y es cierto también que Mario se mueve en el contexto hostil de la sociedad en la que nace y se cría Carmen y de la que se ve rodeada y en esta sociedad que precisamente en estos momentos hace un esfuerzo por autoafirmarse, al de los *XXV Años de Paz*. Es explícito igualmente que todavía se respiran las heridas de la Guerra Civil y que el matrimonio había sido una apuesta por reconciliar lo que aún era irreconciliable. Solo con un conocimiento de este contexto se puede reconstruir el sentido irónico de lo que Carmen dice y que Delibes le quiere conferir. En cuanto al contexto externo, es obvio que el lector, conocedor de la historia, de la sociedad española y también de la trayectoria personal de Delibes, ha de reconocer inmediatamente el sentido irónico de la obra y la completa desacreditación en la que ha de caer su personaje principal, Carmen Sotillo, tal y como ya hemos tenido oportunidad de señalar un poco más arriba.

En conclusión, lo que hemos intentado mediante el análisis (necesariamente parcial) de *Últimas tardes con Teresa*, *Señas de Identidad* y *Cinco horas con Mario*, obras concebidas en el contexto histórico del relato oficial de los *XXV Años de Paz* del Franquismo, es mostrar cómo a un discurso plenamente estable y aun dogmático emanado del poder, le contesta un discurso literario cuya seña de identidad es la creciente inestabilidad ideológica a través de la ironía retórica. Podemos sintetizar, como lo hemos hecho al principio de este trabajo, los mensajes con los que se pretende responder a la consabida petulancia de los celebrantes, que no son de un claro frentismo ideológico, antes bien, de gran incertidumbre y titubeo, tanto ideológico como vital: la desorientación existencial de la novela de Goytisolo, la negación de la España que celebra de Delibes y el posicionamiento en los umbrales del *desencanto* de Juan Marsé. Pero esta creciente inestabilidad no es solo discursiva o ideológica sino también retórica. Hemos podido señalar cómo, frente a los mensajes lineales y unívocos del relato oficial, lo que las obras analizadas nos proponen es precisamente la desconfianza en esta univocidad del lenguaje mediante la dispersión de voces narrativas; una constelación de voces que se autocitan, se contradicen, se niegan y ofrecen perspectivas

opuestas y que encuentran en esta inestabilidad enunciativa la manera de representar un mundo, pese a lo que se anunciaba, también inestable y contradictorio.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

CORPUS

DELIBES, Miguel: *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 1991.
GOYTISOLO, Juan: *Señas de identidad*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
MARSE, Juan: *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Seix Barral, 2003.

BIBLIOGRAFÍA

BOOTH, W. C.: *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.
CLARK, H. H. , y GERRIG, R. J.: “On the Pretense Theory of Irony”, *Journal of Experimental Psychology: General*, Vol. 113, 1, (1984), pp. 121-126.
DELGADO IDARRETA, J. M.: “Prensa y propaganda bajo el franquismo” en Nathalie LUDEC y DUBOSQUET LAIRYS, F. (coords.): *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*, PILAR, 2004.
DUCROT, O.: *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986.
FRYE, N.: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.
GONZÁLEZ RUANO, C. et al.: *Veinte escritores españoles hablan de 25 años de paz*, Madrid, Servicio Informativo Español, 1964.
KERBRAT-ORECCHIONI, C.: “Problèmes de l’ironie”, en Catherine KERBRAT-ORECCHIONI et al. (eds.): *L’ironie, Tra-vaux du Centre de Recherches linguistiques et sémantiques de Lyon*. Lyon, Presses Universitaires, 1978.
KERBRAT-ORECCHIONI, C.: “L’ironie comme trope”, *Poétique*, 41 (1980), pp. 108-127.
LACLAU, E.: *La razón populista*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.

- PINEDA CACHERO, A.: *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda*, Sevilla, Alfar, 2006.
- : “Propaganda, contrapropaganda y discurso crítico: la intención de poder como criterio diferenciador de fenómenos comunicativos de naturaleza ideológica”, *I/C – Revista científica de Información y comunicación*, 5 (2008), pp. 196-225.
- SOLANA, G. *et al.*: “Cómo vive el español de 1964” en *VVAA: 25 años de Paz vistos por 25 escritores españoles*, Madrid, Servicio Informativo Español, 1964.
- SPERBER, D.: “Verbal Irony: Pretense or Echoic mention?”, *Journal of Experimental Psychology: General*. Vol. 113, 1 (1984), pp. 130 – 136.
- SPERBER, D. y WILSON, D.: “On verbal Irony”, *Lingua*, 87 (1992), pp. 53-76.
- ZAVALA, L.: “Para nombrar las formas de la ironía”, *Discurso*, 13 (1992), pp. 59 – 83.

El que la literatura española fue durante el franquismo un «letargo» y que después de 1975 «resurge» es una opinión que está a punto de hacerse oficial, aunque, también es, sin duda, injusta y simplista. En realidad hubo muchos autores que han creado, a pesar y en contra de la censura franquista, una literatura importante que no tiene paralelo en la Europa fascista y cuya reivindicación se impone.

Lo que aquí se ofrece al lector es una historia de la literatura y del cine de esta época y de los años inmediatamente anteriores. Esta historia, que no pretende ser exhaustiva, obtiene su unidad en el enfoque censorial siendo al mismo tiempo un estudio de autores como Lorca, Delibes, Martín Gaité, Juan Goytisolo, Buero Vallejo, Sastre, Bardem, L. Buñuel, Berlanga, Saura y Antonio Machado, cuyas obras se analizan con simpatía y rigor a la vez.

No se trata aquí de un estudio más sobre el funcionamiento de la censura; lo que al autor le interesa especialmente es investigar cómo la censura condicionaba la misma producción literaria y cinematográfica. Tanto los tabúes temáticos como el doble tratamiento censorial (censura previa y definitiva) han llevado a los autores a crear tácticas de camuflaje que Neuschäfer denomina «discurso de la censura».

Los documentos de los archivos —algunos se dan a conocer por primera vez en este libro— hacen comprender la dialéctica entre el poder y la importancia de la censura y la lucha continua entre la presión estatal/clerical y la creatividad de los autores que, dentro del silencio impuesto por los últimos defensores de la «España eterna», supieron continuar y desarrollar ideas y modos de pensar que en parte habían comenzado ya a surgir durante la segunda República.

Hans-Jörg Neuschäfer (1933). Catedrático de Lengua y Literatura románica en la Universidad de Saarbrücken, director del Departamento de Filología románica. Presidente de la asociación alemana de Hispanistas. Ha publicado entre otros: *El sentido de la parodia en «El Quijote»* (Heidelberg, 1963); *El cantar del Mio Cid* (traducción y comentarios) (Munich, 1964); *Richesse du roman populaire* (Nancy, 1987) y numerosos artículos en revistas especializadas.

ISBN 84-7658-461-X



9788476584613

Hans-Jörg Neuschäfer

Adiós a la España eterna

La dialéctica de la censura.
Novela, teatro y cine
bajo el franquismo

PENSAMIENTO CRÍTICO • PENSAMIENTO UTOPICO



ANTHROPOS
EDITORIAL DEL HOMBRE

Dirección General de Relaciones
Culturales y Científicas
Ministerio de Asuntos Exteriores

No faltan libros que son declarados obras maestras en las secciones literarias de los periódicos o de la televisión y en los departamentos de relaciones públicas de las grandes editoriales.

Pero cada vez son más escasos los que un amigo nos recomienda o los que nosotros mismos encarecemos a una persona cercana de la que esperamos un eco de acuerdo, de interés o de goce.

A esta rara especie pertenece *Cinco horas con Mario*. No voy a decidir si *Cinco horas con Mario* es realmente una novela (o ¿una confesión general?, ¿un ajuste de cuentas?, ¿un monólogo?, ¿un diálogo?). De cualquier manera es, sólo parcialmente, un texto narrativo; sin duda lo es en el marco, mientras que en la parte principal muchas cosas se recuerdan narrándolas, pero la narración es siempre componente de una réplica dramática.

La obra comienza con la reproducción facsímil de una esquila como cualquier otra que pueda encontrarse en un periódico español. Se notifica el fallecimiento de don Mario Díez Collado, quien el 24 de marzo de 1966, a los 49 años de edad, descansó en el Señor confortado con los Auxilios Espirituales. Suscriben la esquila su desconsolada esposa, doña María del Carmen Sotillo; sus cinco hijos y resto de la familia doliente. Se comunica que la misa por su alma tendrá lugar al día siguiente, a la 8, y la conducción del cadáver a las 10. Este curioso comienzo es, a la vez, un registro de personas, indicación ficticia y real de tiempo (lo que sigue a continuación se desarrolla en 1966, y ha sido escrito en este 1966) y comienzo de una narración marco.

La narración marco evoca, en presente, el día que sigue a la muerte de Mario (ocurrida al amanecer). Este día se halla enmarcado, a su vez, por la conversación de medianoche entre

Carmen y su mejor amiga, Valentina, llamada Valen, que había llegado la primera por la mañana y ahora se ha quedado la última para cuidar, junto con Mario II, el hijo mayor, a la visiblemente agotada esposa. Aparecen durante esta conversación, en forma de *flash-backs* y breves comentarios, visiones fragmentarias del día transcurrido, desde el punto de vista de Carmen: el descubrimiento del muerto, que, sin que nadie lo advirtiese, ha fallecido de un infarto; la reacción sobresaltada de su mujer, aunque no especialmente amorosa; el comportamiento de los hijos; la febril actividad que comienza después del reconocimiento médico y que va encaminada sobre todo a hacer público el acontecimiento lo más rápida y ampliamente posible: a fin de cuentas Mario no era un desconocido en la ciudad, aunque (muy a pesar de Carmen) sólo profesor de instituto, también redactor de periódico y escritor (cinco hijos obligan al pluriempleo);⁶ las visitas de condolencia; el ritual del pésame; los comentarios susurrados (los amigos de Mario; la mayoría de la *intelligentsia* izquierdista, ven en él una víctima de las circunstancias sociales; mientras que el clan de Carmen, predominantemente de la clase media conservadora, lo toman más bien por un protestón neurótico); la estrechez agobiante de un piso demasiado pequeño para la afluencia de visitantes (Carmen, en vida de Mario, había tratado inútilmente de conseguir uno más grande); los deberes de ama de casa vigilante de mantener la jerarquía establecida (hay que ofrecer café, pero también cuidar de que amigos subalternos del difunto, que se han mezclado impertinentemente entre los señores, sean desterrados a la cocina: «cada cual en su sitio»). Este cuadro ofrece ya un primer indicio sobre la relación entre los esposos que, a pesar de la solidez externa, no se puede calificar, evidentemente, como la mejor; del ambiente social en que se movían; pero sobre todo del lenguaje que se habla en este ambiente y que será el verdadero protagonista de la parte principal.

Ésta comienza después de que Valen y el joven Mario se han retirado y abarca justamente las cinco horas del velatorio

6. «Pluriempleo»: denominación de uso corriente aplicada a la(s) ocupación(es) accesoria(s) del empleado o funcionario que le proporcionaba(n) un sobresueldo.

5. Sobre el concepto de «apertura», véase cap. 1, nota 5.

que Carmen insiste en hacer sola, es decir, las *Cinco horas con Mario*. Esta parte del libro, aproximadamente 240 páginas, en la que el tiempo de la narración coincide más o menos con el tiempo de lo narrado, consiste en una cascada desbordante de palabras. Carmen recorre con su marido otra vez los 23 años de su matrimonio, el noviazgo y también parte de su juventud, es decir más o menos el espacio de tiempo comprendido entre la guerra civil y el presente (1966). Como Mario ya no puede responder a su mujer, la disputa que Carmen entiende como diálogo (marcado por procedimientos retóricos como: «tú dirás»; «desengañate»; «¿recuerdas?»; «entiéndelo bien»; «imagináte»; «para inter nos», etc.) es aparentemente un monólogo, monólogo que no se puede frenar por nada, y en el que Carmen —por fin— puede descargar libremente todo lo que pesa en su alma. Su locuacidad solamente es interrumpida por la separación en capítulos, 27 en total, marcados con números romanos, que articulan el texto en secuencias de una extensión similar, de 8 a 10 páginas. Cada capítulo comienza con una cita que Carmen toma de la Biblia de Mario (que está a mano sobre su mesilla de noche) en donde lee los pasajes subrayados por él. Y esa cita pone en marcha su propio discurso.⁷

Inmediatamente uno piensa en parecidos ajustes de cuentas entre matrimonios, especialmente en el drama de Edward Albee *Who's afraid of Virginia Woolf?*, que había aparecido poco antes (1962). El principio de la libre asociación que lleva a los que disputan a irse de una cosa a mil otras se observa también en la obra de Delibes. Pero lo que impulsa la cascada de palabras de Carmen no es la provocación de un antagonista vivo, sino más bien la de un sustituto del mismo que es, en este caso, la Biblia. Ésta no es un requisito casual, sino la representación póstuma del espíritu de contradicción de Mario, ante el que Carmen todavía (y ahora más que nunca) reacciona alérgicamente. Porque poseer una Biblia y además —como Mario— leerla con regularidad era en España, en la

7. Carmen no parte de citas de la Biblia tomadas al azar, sino de las que Mario ha señalado personalmente. Esto subraya al mismo tiempo lo propias que le son (cfr. también la observación de Valen, p. 34).

época en que se desarrolla la novela, una muestra de oposición. Nos enseña que Mario tenía una religiosidad postconciiliar que encerraba una preocupación social cerca ya del socialismo. Carmen, para quien únicamente cuenta la autoridad de la Iglesia establecida y la observación de los ritos tradicionales, considera una interpretación tan comprometida de la doctrina cristiana como una herejía protestante. Por lo tanto Mario no está tan callado como en un primer momento pudiera parecer: las citas de la Biblia hablan, en cierto modo, por él y dan pie a Carmen para iniciar un discurso cuyo carácter de contestación, defensa y justificación se va haciendo más claro a lo largo de su alocución. Al mismo tiempo se comprueba que el monólogo es realmente un diálogo y que en el fondo no es *ella* la que dirige la conversación, sino que solamente reacciona ante el desafío de Mario. Aunque siempre tiene la última palabra, evidentemente es Mario el que tiene la primera; y que su primera palabra influye en las de ella, se ve justamente en la cantidad de palabras con las que ella se defiende.

Al final del libro, en las últimas doce páginas, se retoma la forma narrativa del principio y con ello se cierra el marco. Carmen que, entretanto, había sido vencida por el sueño, se despierta, al amanecer, con la llegada del joven Mario. Entonces se entabla una conversación seria entre los dos, en la que Mario intenta explicar a grandes rasgos su idea del futuro a su madre, que durante toda la noche ha estado escarbando en el pasado: un futuro más allá del «salvaje maniqueísmo» de sus padres («buenos y malos [...]; ¡los buenos a la derecha y los malos a la izquierda! Eso os enseñaron» [290]),⁸ un futuro sin la hipocresía del fariseísmo y un futuro de «ventanas abiertas» (298), por las que pueda entrar desde fuera aire fresco a chorros en «este país», que ha estado demasiado tiempo cerrado herméticamente. Pero, a pesar de que madre e hijo intentan permanecer cercanos en un mudo abrazo, no se llega a un acuerdo entre las dos generaciones.

Precisamente este pasaje remite con toda evidencia al momento histórico en que surgió el libro: el deseo ardiente de la

8. Citamos de *Cinco horas con Mario*, Madrid (Destino), 1969 (la página figura entre paréntesis).

apertura política, social y mental de España que en los años sesenta no había ya manera de reprimir. Al mismo tiempo se pone aquí de manifiesto que la discusión, en cierto modo privada, entre Carmen y Mario, que en otros tiempos llamaba cariñosamente a su esposa «mi pequeña reaccionaria», adquiere un significado por encima de lo personal gracias a la narración marco. Esto se confirma drásticamente al final: después de la misa de las 8 (anunciada en la escuela) «la izquierda» y «la derecha», los partidarios de Mario y sus detractores, que entretanto inundan de nuevo el piso, se enfrentan de tal manera que llegan casi a las manos. Solamente la llegada oportuna del personal de la funeraria (son las 10) y un chasquido de lengua de Vicente, el marido de Valen, imponiendo respeto, restablecen el silencio (se ha de decir que sólo hasta la próxima).

Ahora vamos a observar más de cerca la parte principal. Dije al principio que su protagonista era el lenguaje. En realidad nadie actúa fuera de él. Mario no está ya, naturalmente, en situación de actuar y Carmen no se mueve durante toda la noche ni una sola vez de su sitio. Son solamente las citas de la Biblia que Mario dejó subrayadas y las proliferas respuestas de Carmen a ellas, las que nos informan sobre los dos esposos, sobre la vida de cada uno de ellos, su estilo de vivir, sus pensamientos, miedos y deseos y su relación con otros.

Cómo aparece esto en el texto, lo mostrará una larga cita del segundo capítulo, que comienza con las palabras de la Biblia (en letra cursiva) y continúa, sin interrupción, con la réplica de Carmen:

En teniendo con qué alimentarnos y con qué cubrimos, estemos con eso contentos. Los que quieren enriquecerse caen en tentaciones, en lazos y en muchas codicias locas y perniciosas que hundren a los hombres en la perdición y en la ruina, porque la raíz de todos los males es la avaricia, y por eso mismo me será muy difícil perdonarte, cariño, por mil años que viva, el que me quitases el capricho de un coche. Comprendo que a poco de casarnos eso era un lujo, pero hoy un Seiscientos lo tiene todo el mundo, Mario, hasta las porteras si me apuras, que a la vista está. Nunca lo entenderás, pero a una mujer, no sé cómo decirte, la humilla que todas sus amigas vayan en coche y ella a

patita, que, te digo mi verdad, pero cada vez que Esther o Valentina o el mismo Crescente, el ultramarinero, me hablaban de su excursión del domingo me enfermaba, palabra [...] Y eso ¿sabes lo que es, Mario? Egoísmo puro, para que te enteres, que ya sé que un catedrático de Instituto no es un millonario, ojalá, pero hay otras cosas, creo yo, que hoy en día nadie se conforma con un empleo. Ya, vas a decirme que tú tenías tus libros y «El Correo», pero si yo te digo que tus libros y tu periódico no nos han dado más que disgustos, a ver si miento, no me vengas ahora, hijo, líos con la censura, líos con la gente y, en sustancia, dos pesetas. Y no es que me pille de sorpresa, Mario, porque lo que yo digo ¿quién iba a leer esas cosas tristes de gentes muertas de hambre que se revuelcan en el barro como puercos? Vamos a ver, tú piensa con la cabeza, ¿quién iba a leer ese rollo de «El Castillo de Arena» donde no hablas más que de filosofía? Tú mucho con que si la tesis y el impacto y todas esas historias, pero ¿quieres decirme con qué se come eso? [...] ¡Con lo que a mí me hubiera gustado que escribieras libros de amor! Ahí tienes un tema que llega, Mario, que el amor es un tema eterno, pues porque sí, porque es muy humano, porque está al alcance de todas la mentalidades. ¡Si me hubieras hecho caso! La historia de Maximino Conde, imagínate, un hombre maduro, casado en segundas con la madre y enamorado de la hija era un argumento de película, bueno, pues ni ese gusto, que el caso es llevar siempre la contraria. [...] No nos engañemos, Mario, las cosas salen de dentro y tú, desde que te conocí, tuviste gustos proletarios [...] Es lo mismo que con Bertrán, ¿tú crees que está ni medio bien que un catedrático se deje ver en público con un bedel? Pues naturalmente que no, bótate [...] sencillamente porque son dos mundos, dos idiomas distintos [47-54 *passim*].

Como se ve, puede uno atenerse, en realidad, exclusivamente a la réplica de Carmen, ya que las citas de la Biblia son solamente motivo para provocarla. Pero el lenguaje de Carmen lo vivimos con una intensidad realmente avasalladora. Y el que se encuentre en un estado de gran excitación y el que su discurso no esté cohibido por la presencia de testigos, la deja exteriorizar sin censura alguna lo que, en otra situación, habría suavizado o reprimido: la forma de pensar, dominada por la envidia, sobre su posición social; su desprecio por las actividades profesionales de Mario, unido al reproche de que las

ejercía exclusivamente para su satisfacción egoísta; la profunda desconfianza, agudizada por su limitada cultura, hacia los intelectuales; la arraigada y no reflexionada fobia política (el odio a los rojos; la creencia en la inmovilidad de las clases sociales como voluntad divina); las típicas ideas de una Emma Bovary española formadas por novelas rosas y por el cine de Hollywood. Todo ello se irá ampliando aún con otros en parte obsesivos y repetidos motivos, donde el tema del Seiscientos y sobre todo el de las cohibiciones y frustraciones, anhelos y deseos sexuales juegan un papel dominante.⁹ Temas que durante el tiempo de vida de Mario apenas y sólo veladamente deberían haber llegado a hablarse.

Característico para la manera de hablar de Carmen es la vivacidad y agilidad de la expresión lingüística: de la abundancia del corazón habla la boca. Pero lo que aquí surge no es, en el fondo, otra cosa que el contenido de un verdadero «Dictionnaire des idées reçues» de la España tradicional. Con una celebridad que vuela, por decirlo así, sigue a una palabra clave otra: ¿Estudio de mujeres? «A una muchacha bien, le sobra con saber pisar, saber mirar y saber sonreír y estas cosas no las enseña el mejor catedrático» (76). ¿España y el progreso técnico? «Máquinas, quizás no; pero valores espirituales y decencia, para exportar» (*ibíd.*). ¿Amistad? «En la vida vale más una buena amistad que una carrera» (168). Todas estas son máximas que Carmen ha aprendido de sus padres. Sus propias ideas no se diferencian esencialmente de las anteriores, aún cuando en ocasiones se manifiesta sobre temas más escabrosos: ¿El noviazgo? Debe ser iniciado con una declaración romántica del hombre y sólo entonces puede la mujer dar a conocer, acaso, que corresponde a sus sentimientos. ¿La noche de bodas? Aquí el hombre no debe tener ninguna consideración. Si es delicado y vacila —como Mario— cae en la sospecha de ser un fracasado en ese campo. ¿Sexo en el matrimonio

9. Se alude al SEAT 600, la versión española del FIAT «seicento» italiano. El diminuto «seiscientos» gozó de gran popularidad; mientras los coches nuevos fabricados en España fueron una mercancía escasa, también la tuvo y mucha entra las clases altas. A comienzos de los años sesenta se veía parar ante la ópera a algún que otro seiscientos con chófer de librea, que se esforzaba por ayudar a salir del asiento trasero a sus señores envueltos en armíño o tocados con sombrero de copa.

nio? Se rige por los preceptos de la Iglesia católica. Y siguen los temas: «justicia social», «distinción de razas», «jerarquía», «luto», «Cáritas», «francomasonería». Carmen no deja escapar ninguna oportunidad de enseñar todavía al rebelde de Mario cómo «se» debe pensar sobre todo esto. Lo que Delibes consigne aquí es un brillante logro lingüístico, con el que realiza tres cosas a la vez: hacer decir a Carmen *todo* lo que se piensa en su clase —clase media conservadora—; hacérselo decir *de tal manera* que uno cree reconocer en la que habla a una persona conocida; y además dotarla de tanto *garbo* que no nos cansamos de su locuacidad, e incluso sentimos cierta simpatía hacia ella, aún cuando no compartamos sus opiniones. Y es exclusivamente la autenticidad de su lenguaje la que libra a Carmen de convertirse anticipadamente en víctima de antipatías ideológicas.

Pero si *Cinco horas con Mario* fuese solamente una colección de «ideas recibidas» pronto dejaría de interesarnos la lectura. Sin embargo es mucho más. Lo que Carmen dice no es expresión solamente de su *bêtise*, sino, a la vez, respuesta a la provocación de Mario y necesaria autodefensa. Se puede decir que el desafío de Mario impulsa a Carmen a un máximo esfuerzo lingüístico dando así lugar a que pierda la precaución y con ello se descubra a sí misma.

Este desenmascaramiento de sí misma muestra no solamente la limitación de Carmen, sino —y esto nos hace comprenderla y compadecerla a la vez— también el (casi esquizofrénico) desdoblamiento de su personalidad con lo que, en cierto modo, no resulta menos víctima de las circunstancias que el mismo Mario. El problema de Carmen, más exactamente su desgracia, consiste en que sus tendencias y deseos naturales están mucho más en conflicto con las normas sociales de lo que ella quiere o puede reconocer. Esto se muestra sobre todo en el tema de la sexualidad, que es junto con el motivo «Seiscientos» el que más fuertemente domina su pensamiento. Los dos temas, por cierto, confluyen al final en una misma escena. Desde el principio tropezamos aquí con las huellas de una profunda contradicción interna. Por una parte se presenta Carmen como la encarnación de las virtudes de la mujer ibérica. Y ello significa negación y disimulo de los instintos y so-

metimiento a las leyes de la decencia y de la moral. Nada le parece, pues, más reprochable que la caída de su hermana, que durante la guerra civil se ha dejado seducir por un fascista italiano precisamente en la casa de sus padres de severas costumbres, donde se le había alojado. El que la hermana haya sido condenada a una existencia marginada a causa de su hijo ilegítimo, le parece a Carmen un castigo totalmente adecuado. Pero por otro lado presume, con sospechosa frecuencia, de que los hombres andan tras de ella. Así nos damos cuenta de que estos asedios —reales o imaginarios— no le disgustan. El ser eróticamente atractiva acrecienta el valor de su fidelidad y obliga a Mario a estar agradecido. Que él no se lo manifieste le hace lamentar vivamente no poder darle una merecida lección por ser mujer virtuosa. Vuelve poco a poco a sus recuerdos de juventud, y comenzamos a poder deducir que secretamente envidiaba a su hermana y a algunas de sus «desvergonzadas» amigas. En esto se ve que la decencia de Carmen es bastante artificial, que bajo la superficie de virtuosidad fermenta algo y que la indignación moral no está falta de fariseísmo (el joven Mario habla, no sin razón, de hipocresía). Verdad es que la hipocresía de Carmen no es la de un Tartufo femenino; es, en verdad, casi inocente, ya que ella misma no es consciente de ella. Pero en el fondo goza escurriendo fantasías sexuales y excitando los instintos masculinos (para el mismo tiempo negarse a su realización) como si se tratase de una sustitución (también de una venganza) por algo que le ha negado su severa educación. Incluso el día del entierro se muestra preocupada, y a la vez satisfecha, de que sus pechos, todavía de buen ver, destaquen bajo el jersey negro que le queda muy estrecho. Su ademán continuo, mejor dicho, el tic nervioso, que aparece incluso en la última frase del libro como obsesiva repetición, consiste en tirar hacia abajo del jersey que debe ocultar y resaltar a la vez.

Pero a lo profundo de su alma llegamos solamente, cuando pensamos en la historia con Paco, que —como suele ocurrir con las cosas más importantes de la psique— parece tener una importancia secundaria al principio y luego se descubre que es precisamente el hilo rojo, la causa y obsesión, en realidad, de su diálogo con Mario. El nombre de Paco aparece por primera

vez en el capítulo X y solamente de paso: es un conocido de sus años juveniles que ella encuentra por casualidad en la parada del autobús y que la lleva en su elegante coche al parecer a la ciudad. (Naturalmente a Carmen le resultó humillante, cuando tuvo que confesarle que Mario ni siquiera tenía un Seiscientos.) Lo que, al principio, tomamos solamente como una variante del tema «coches», se convierte poco a poco en la confesión de una fuerte tentación. Gradualmente descubrimos lo atractivo que Paco se ha vuelto en este tiempo transcurrido; el mismo Paco que ella antes había despreciado por su origen modesto. ¡Qué conductor!, ¡qué virilidad en su seguro dominio del volante! Aquí se unen en la imaginación de Carmen coche y *sex-appeal* como en un anuncio publicitario de los años sesenta, mientras que al mismo tiempo Mario es una vez más recordado en su poco afortunada noche de bodas. Solamente al final, en el último capítulo de la parte principal, sale a la luz la verdad, al mismo tiempo que la agresiva seguridad en sí misma de Carmen se derrumba como un castillo de naipes. Se descubre que el encuentro con Paco, aparentemente inocente, terminó en realidad con una excursión al pinar, y allí Carmen sólo a duras penas se salvó de un delito, que, en su escala de valores, está aún más abajo que «la caída» de su hermana: el adulterio. El que el adulterio no se consumara se debe a la prudencia de Paco que, al igual que en otro tiempo el amante de Emma Bovary, retrocedió asustado ante las posibles consecuencias sociales y éste, además, lo hizo «a tiempos». Todo esto naturalmente no lo dice Carmen escuetamente sino con muchos rodeos pero, a pesar de ello, se hace patente que la solidez de principios de la que estaba tan orgullosa fracasó ya ante la más pequeña prueba. Por ello intenta, más desesperadamente aún, conservar la fachada de virtuosidad de la que dependen sus sentimientos de autovaloración y su prestigio. Con este fin se aferra formalmente al hecho de que el adulterio no se ha llevado hasta el final y, puesta de rodillas, suplica a Mario que acepte este último triunfo del puritanismo como una legitimación llena de valor.¹⁰

10. Recuérdese la disculpa parecida de la novia en *Bodas de sangre* de Lorca (véanse las pp. 29-30). Se trata, por así decirlo, de la razón última ibérica.

Mario, anda, te lo pido de rodillas, no hubo más [...] yo puedo llevar la cabeza bien alta [...] ¡te lo juro! ¡te lo juro, mírame!! [...] ¡mírame o me vuelvo local ¡¡Anda, por favor...!! [282 s.].

Con esta tragicómica confesión de su propia debilidad termina Carmen el discurso que con tanta seguridad había comenzado. Lo que al principio se presenta como un ajuste de cuentas al marido que la ha desilusionado política, profesional y eróticamente, termina en una disimulada declaración de quiebra: la pretensión de una superioridad moral se cae al suelo. Sin embargo no se puede decir que Carmen, a lo largo de su discurso, haya cambiado o al menos se haya hecho un poco más comprensiva. Todo lo contrario: justamente es la esencia de su carácter apartar de sí la comprensión y conservar las ilusiones, aún cuando en realidad están ya totalmente destruidas. Necesita el piadoso autoengaño para no ver las contradicciones que a su alrededor y en ella misma se encuentran, o por lo menos para no necesitar aceptarlas. Por ello la multitud de palabras que al principio ha producido se puede ver, también, en función de la confesión final.¹¹ ellas deben retardar lo que propiamente ha de decir y ocultar lo que pesa sobre su conciencia, deben ayudar a aligerar su opresión psíquica y moral. Es también significativo que las palabras finales no lleven a una declaración sin reserva, sino que Carmen se agarre a la afirmación de sí misma con el «aquí no pasó nada». Por lo tanto no se puede separar la agresividad contra Mario de la justificación de sí misma. Ambas cosas están estrechamente ligadas y se condicionan mutuamente, algo así como bajo el lema de que el ataque es la mejor defensa y también el medio más eficaz contra la inseguridad propia. Es cierto que Carmen se desmascara a sí misma a lo largo de su alocución, pero lo hace —en estado de excitación— involuntariamente y sólo ante el muerto (y ante el lector que secretamente acecha), no ante sí misma (aunque poco falta) y desde luego tampoco ante sus

11. El propio Delibes ha señalado ya esta función. (Cit. de A. Rey: «Forma y sentido de *Circo horas con Mario*, en F. Rico [ed.]: *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VIII, Barcelona, 1980, p. 449.)

hijos y amigos que están excluidos del diálogo secreto y que sólo conocen su fachada sin máscara. Como se ve, la alocución de Carmen no sólo se basa en el principio de la libre asociación, sino también en una secreta conexión de la argumentación que obedece a la necesidad de limpiarse ante el muerto y de echarle la culpa de su poco feliz matrimonio.

Por lo que concierne a Mario, condenado a callar, los lectores, al principio, nos sentimos inclinados a protegerle precisamente porque su mujer tan duramente le ataca y él ya no puede defenderse. Aparte de las contradictorias declaraciones de los testigos en las dos partes del marco de la novela, le conocemos solamente a través de ella, y puesto que ella está muy lejos de ser objetiva tenemos el ineludible deseo de corregir su juicio. Tomemos tres ejemplos: cuando Carmen le reprocha no ser lo suficientemente flexible frente a las autoridades locales (y con ello ha echado por la borda una posición mejor y un piso más grande, que tan urgentemente necesitaban), sacamos automáticamente la conclusión de que Mario era un hombre políticamente íntegro. Cuando ella se enfada por la brusquedad con que Mario despidió a los padres de los alumnos en peligro de no aprobar el curso (aunque no hacen más que seguir la costumbre tan extendida de llevar al mal pagado profesor un regalo nutritivo y en especie), enseguida deducimos: Mario era insobornable. Y cuando Carmen le deduce a causa de sus continuas depresiones (porque, mientras duran, le considera un niño más, el sexto hijo) queremos descubrir en ello una señal de su sensibilidad. Así poco a poco se crea en nosotros una imagen idealizada de Mario, a pesar de que, o precisamente porque Carmen se esfuerza en evitarla. Y como *ella* representa el ayer, fácilmente se está dispuesto a convertir en positivo lo que ella presenta como negativo.

Aquí desde luego no podemos caer en la misma falta que los intérpretes de la primera hora.¹² Estos, en comprensible indignación por el estado del país, veían en Carmen sólo la encarnación de lo que rechazaban, mientras que Mario repre-

12. Me remito aquí a los excelentes trabajos de A. Amorós («Carmen y Mario: una pareja española», en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, vol. II, Madrid, 1974), y G. Sobejano (*Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, 1975).

sentaba lo que anhelaban. Sin embargo no se daban cuenta que con ello caían en aquel maniqueísmo contra el que el joven Mario, claramente distanciado de sus *dos* padres, proviene tan enérgicamente. Tampoco conocemos «personalmente» a Mario (de la forma que conocemos a Carmen) y por eso no estamos en condiciones de formarnos una opinión sobre él. Sin embargo en esa falta de información se halla un atractivo especial de la obra que induce al lector de una manera consciente a especular cómo había sido Mario «realmente». De todas las maneras si bien no podemos creer la opinión de Carmen, tampoco debemos aceptar incondicionalmente lo contrario. Queda en duda, pues, si la verdad se encuentra acaso en el medio. Solamente una cosa está clara en la obra: una contradicción blanco-negro entre los dos no se puede deducir. Carmen tiene sus rasgos dignos de simpatía, sobre todo su ansia de vivir. Que no pueda saciarla, sino que tenga que esconderla y que doblarla no solamente bajo la presión de sus padres, sino también en la vida en común con un hombre difícil, la hace digna de compasión, no antipática. Ella es, por tanto, más víctima que causante de la triste situación y tanto poco está siempre falta de razón. Sacar adelante a cinco niños con un sueldo modesto y en la estrechez de un pequeño piso no es fácil, sin duda. Ella hubiese querido limitar el número (manteniéndose, claro está, dentro de las normas de la Iglesia de entonces), pero Mario, al parecer, no ha tenido en cuenta estos deseos de su mujer. Y hemos de sospechar que su compromiso idealista no estaba exento de un cierto quijotismo con el que solía posponer las exigencias de la vida a las reivindicaciones de unos principios ideológicos. También parece estar emparentado con el misántropo de Molière. No sólo porque se burlaba de los poetas «cortezanos» locales, sino porque también, por principio, rechazaba los compromisos como deshonorosos. Precisamente esto le diferenciaba así mismo del verdadero Don Quijote, cuya grandeza consistía en que algunas veces podía apartarse de sus principios en favor de Sancho Panza.¹³ Por el contrario Mario parecía tan inca-

13. Cfr. H.-J. Neuschäfer: *Der Sinn der Parodie im Don Quijote*, Heidelberg, 1963.

paz como Carmen de tal abnegación. En este sentido el escepticismo del hijo frente a sus padres es consecuente. Tal escepticismo tampoco disminuye la crítica de España de la parte principal, como en ocasiones se ha objetado. Es más bien muestra de la serena visión de un autor que aunque nunca se congració con el régimen, se guardó siempre de echar la culpa a una sola parte. El que Delibes no cierre la polémica y que abra con Mario II una perspectiva hacia el futuro más allá de los viejos frentes, relaciona *Cinco horas con Mario* también con el presente, en el que los nacidos después de la guerra civil tienen que mostrar de hecho cómo pueden vencer las contradicciones del pasado.

Cinco horas con Mario no es pues exclusivamente una obra de oposición al régimen bajo el que apareció. De todas formas reacciona muy sensiblemente, también en la forma literaria, a sus tabúes. Lo hace con la estrategia de una inocencia fingida, digna de la mejor tradición de la época ilustrada, que le permite entenderse con los lectores tras la espalda de las instancias de control. Que Delibes con su novela se refiera no sólo a un caso aislado, sino a una situación general, se deduce también del nombre de la protagonista que llamándose Carmen evoca la imagen de la España tradicional. Y ya hemos hablado de que el autor no tiene en cuenta sólo disonancias matrimoniales, sino también políticas. Por lo que vemos, la obra de Delibes fue en la época de su aparición la única en la que la mentalidad de la clase media conservadora (que ha sido la que ha apoyado esencialmente el régimen) se muestra desde dentro, es decir partiendo de sí misma, en forma de un autorretrato lingüístico, aparentemente ingenuo. En este autorretrato tan auténtico, que además, como quien no quiere, consigue simpatías para la alternativa (personificada en Mario), reside el verdadero ingenio de esta obra en comparación con otros ejemplos de la literatura crítica contemporánea que combatían el espíritu del franquismo con formas muy herméticas o desde el exilio. En cambio, la obra de Delibes no sólo se presenta descifrable sino también difícilmente atacable: su crítico del régimen permanece mudo y sólo se expresa por mediación de una Carmen «típica», a cuya concepción del mundo el autor no hace explícitamente la menor objeción... Rara vez se ha

esquivado la censura tan hábilmente como en *Cinco horas con Mario*.¹⁴

Además de esta crítica sagaz —casi me atrevería a decir astuta— de la mentalidad «tradicionalista», hay que hablar —finalmente— de una dimensión autocrítica, llena de humor, que no es el menor atractivo de la obra. Es el magnífico juego que el autor Delibes (el cual se ha retratado acaso un poco en Mario) practica consigo mismo y con todos los de su gremio (ya sean escritores, críticos u otros intelectuales). Lo que brota de Carmen en este aspecto merecería un estudio aparte y pertenece, de todas maneras, a aquellas manifestaciones que uno, con aludir solamente a su limitada capacidad, no puede quitarse de encima. Más bien, aquí tenemos que poner a mal tiempo buena cara y aguantar «la crítica» a porrazos, que Carmen hace a modo de auto de fe de la literatura moderna, de su temática, de sus pretensiones y de su técnica, desde el punto de vista de una lectora media poco cultivada. Naturalmente aquí también hay en juego mucha falta de comprensión y por ello cierta injusticia. Pero, a veces, los ataques de Carmen tienen también algo que le dejan a uno desarmado, y así ocurre cuando comenta el ensayo de Mario sobre «la ausencia de sentimientos en la literatura moderna», con la observación de que él mismo es un literato contemporáneo y tiene en su mano el cambiar este estado (242). Tampoco admite su queja por el descenso del interés de la lectura. Mario, según ella, escribe sin tener en cuenta la capacidad de recepción del público. Otros sin embargo no tenían que quejarse de la falta de éxito. Totalmente burlesco se vuelve el capítulo XXI, donde Carmen expresa morbosamente su opinión sobre el aspecto físico tan debilucho de su Mario, con lo que, sin saberlo, varía la imagen del Albatros de Baudelaire que se arrastra por la playa y se convierte en la burla del ambiente deportivo:

[...] yo recuerdo en la playa, venga de tomar notas y mirar papeles debajo del toldo [...], cualquier cosa menos tumbarte al sol y broncearte, Mario, que estabas tan blanquito y luego con el meyba hasta la rodillas y las gatas, daba grima verte, la verdad, que yo, algunas veces, como si no te conociera, que no

14. Véase al respecto la documentación de la censura, p. 325.

debería decírtelo pero hasta vergüenza me daba. Después de todo, razón le sobra a Valen, que a los intelectuales deberían prohibirles ir a la playa, que así, tan flacos y cruiditos, resultan antiestéticos, más inmorales que los mismos bikinis [223].

¿Quién se atreverá con el colmillo retorcido a combatir a Carmen, afirmando que, una vez más, pone con ello en evidencia la estrechez mental del fascistoide en contra de los intelectuales? Más bien aquí se nota la picardía del autor Delibes que no retrocede ante la autoironía, y sólo le habremos comprendido del todo si reaccionamos a tales manifestaciones con una sonrisa autoliberadora.

Cinco horas con Mario se revela como una verdadera crítica porque une a la parodia de un carácter nacional la autocrítica desenfadada, con lo que el autor se distancia, y en forma graciosa además, tanto de la tendencia del intelectual, tan ampliamente extendida, a sobrestimarse, como de su aparición pareja: quejarse por su falta de influencia. Es de temer que este sereno equilibrio haya perjudicado la propagación de Delibes en Alemania. Esta posición se considera en nuestro país (sobre todo por los que nunca serían capaces de lograr algo así) aún como algo que pertenece a una literatura de «segunda clase». En realidad, la obra de Delibes posee sencillez y complejidad a la vez, pudiendo ser objeto lo mismo de una «ingenua» lectura gozosa como de un «sofisticado» estudio filológico. Para mí es esto, precisamente, el signo de una «obra grande».

JUAN GOYTISOLO: SEÑAS DE IDENTIDAD (1966) O: EL CAMBIO EN ESPAÑA VISTO DESDE EL EXILIO

1

Señas de identidad de Juan Goytisolo apareció casi al mismo tiempo que *Cinco horas con Mario*. Es una novela compleja, de difícil lectura, pero, una vez que nos hemos adentrado en ella,