

Diablotexto  13
Digital

Jesús Peris Llorca y
Carla María Juárez Pinto
(coords.)

Novela y franquismo:
narrativas periféricas y
la periferia de la narrativa

DIRECTOR HONORÍFICO: Joan Oleza Simó

DIRECTORES: Luz C. Souto y José Martínez Rubio

SECRETARÍA: Luis Bautista Boned

COORDINADORA DE LA SECCIÓN «SOBRETEXTOS»: Carla Juárez Pinto

CONSEJO DE REDACCIÓN

Xelo Candel Vila (Universitat de València)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Alejandro García Reidy (EMYRhD- USAL)
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)
Federico Gerhardt (CONICET)
Meritxell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Eugenio Maggi (Università di Bologna)
Diego Rivadulla Costa (Universidade da Coruña)
Mariela Sánchez (Universidad Nacional de La Plata)
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)
Blas Sánchez Dueñas (Universidad de Córdoba)

COMITÉ CIENTÍFICO

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)
Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)
Pura Fernández (CSIC)
Luis García Montero (Universidad de Granada)
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)
Jo Labanyi (New York University)
Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Stefano Mazzoni (Università degli Studi di Firenze)
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)
Marco Presotto (Università degli Studi di Bologna)
José Romera Castillo (UNED)
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Jonathan Thacker (Merton College de la University of Oxford)
Fernando Valls (Universidad Autònoma de Barcelona)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

ISSN: 2530-2337. Prefijo DOI: <https://doi.org/10.7203/diabltexto>
diabltextodigital@uv.es

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

- [Novela y franquismo: narrativas periféricas y la periferia de la narrativa](#) 1-14
Jesús Peris Llorca, Carla María Juárez Pinto

BAZA DE TEXTOS: ESTUDIOS CRÍTICOS

- ["La insolidaridad localista y rencorosa". Novelas de regresos imposibles a la España fracturada en el catálogo invisible del editor Carlos Barral](#) 15-31
Cristina Suárez Toledano
- [La forja de un censor: Miguel de la Pinta Llorente en los años del drama civil](#) 32-52
Ricardo Rodrigo Mancho
- [Representaciones del cuerpo oculto en 'Luna de lobos' de 'Julio Llamazares' y 'Los girasoles ciegos' de Alberto Méndez](#) 53-69
Lucila Rosario Lastero
- ['Don Julián' de Goytisolo: compromiso mitológico y mirada exiliada](#) 70-87
Marta Jordana Darder
- [¿Quién calló a Radclyffe Hall? La censura del lesbianismo en 'El pozo de la soledad'](#) 88-107
Gora Zaragoza Ninet
- [La España "del medio" de Manuel Chaves Nogales. Una revisión de 'A sangre y fuego'](#) 108-121
Lara Fernández Martínez
- [La representación cultural del abuelo franquista en las novelas 'Entre hienas' y 'El monarca de las sombras'](#) 122-134
María Ángeles Sánchez Laguna
- [\(Re\)construir el pasado a través de la ficción: la Guerra Civil española en la ucronía](#) 135-159
Francisco David García Martín

Volumen 13 (junio 2023): *Novela y franquismo: narrativas periféricas y la periferia de la narrativa*

Coordinado por Jesús Peris Llorca (Universitat de València) y Carla María Juárez Pinto (Universitat de València)

Imagen de portada: diseño de Carla María Juárez Pinto a partir del cuadro "La calle" (1969) de Juan Genovés (Museo de Bellas Artes de Valencia)

NÚMERO DEDICADO A LA MEMORIA DE NUCCIO ORDINE (1958-2023)

- [Mujer, Guerra Civil y represión franquista en 'Un largo silencio', de Ángeles Caso](#) 160-173
Xiyao Xia
- [Metamorfosis de España y la mujer o el 'Doble Esplendor' de Constanca de la Mora](#) 174-190
Lorena García Saiz
- [Las voces de la delación: La cultura popular como lugar de memoria en 'El vado' y 'Mosén Millán' de Ramón J. Sender](#) 191-208
Dolores Burgos Ballester
- [Joan Sales. Un proyecto editorial de reconstrucción cultural](#) 209-218
Marta Pasqual i Llorenç

PRETEXTOS PARA EL DEBATE

- ["Escribo para perdonar ciertas actitudes". Diálogo sobre creación literaria con Bárbara Blasco](#) 219-233
Silvia Tévar Garcilópez
- ["Cuando escribes, miras el mundo de manera diferente y te fijas en distintas frecuencias". Entrevista a la escritora Gabriela Ybarra](#) 234-248
Silvia Tévar Garcilópez

SOBRETEXTOS: RESEÑAS

- [Marta Palenque \(ed.\): 'Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer. Versos, melodías y pinturas'](#) 249-253
Juana Murillo Rubio
- [Isabel Navas Ocaña y Dolores Romero López \(eds.\): 'Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros. Literatura digital en español escrita por mujeres'](#) 254-260
Marina Patrón Sánchez
- [Christina Bezari: 'Transnational Modernity in Southern Europe: Women's Periodicals and Salón Culture \(1860-1920\)'](#) 261-266
Alberto Custodio Romero Vallejo

Diablotexto *Digital*



Novela y franquismo: narrativas periféricas y la periferia de la narrativa

Novel and Francoism: peripheral narratives and narrative periphery

**JESÚS PERIS LLORCA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

jesus.peris@uv.es
<http://orcid.org/0000-0003-1376-3229>

**CARLA MARÍA JUÁREZ PINTO
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

carla.juarez@uv.es
<https://orcid.org/0000-0003-1814-4697>

***Diablotexto Digital* 13 (junio 2023), 1-14
DOI: 10.7203/diablotexto.13.27065
ISSN: 2530-2337**



Hace unas semanas fallecía de forma repentina el filólogo italiano Nuccio Ordine, quien había dedicado su vida al desciframiento y elogio de la *inutilidad* de la literatura. El término, que puso en valor en su obra más conocida, *La utilidad de lo inútil* (2013), suponía una “forma de resistencia a los egoísmos del presente y un antídoto contra la barbarie de *lo útil*” (2021: 28). Para Ordine, la gratuidad y el desinterés representan uno de los grandes *valores* de las Humanidades, la ausencia del beneficio, que permite a la Literatura —entendida en su sentido más amplio— ir *a contracorriente* social y económicamente.

Suele parecernos a menudo que estudiar la producción literaria que gira en torno a la Guerra Civil y el franquismo está ya —coloquialmente hablando— *de vuelta*. Y, es cierto, han sido muchas las monografías, congresos y jornadas dedicados a comprender e interpretar este proceso desde el punto de vista filológico. No es, por lo tanto, descubrir ningún Mediterráneo —tampoco pretendemos que lo sea— proponer como tema la novela y el franquismo. Sin embargo, sí creemos que es necesario volver sobre ello tratando de proponer una mirada desde los márgenes, recogiendo en un número de la revista *Diablotexto*¹ una serie de contribuciones que partan de la periferia para reflexionar sobre la literatura y sus implicaciones históricas.

Es necesario volver sobre la narrativa de la guerra civil y el franquismo porque, como dice uno de los investigadores en *El tragaluz*, de Antonio Buero Vallejo: “debemos recordar incesantemente para que el pasado no nos envenene” (1995: 147). Se trata de un punto de inflexión en la historia de España, pero también de un punto ciego, del momento del trauma original del que nace el presente y por ello es preciso hablar sin descanso. Y es que “quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado [...] no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto” (Benjamin, 2010: 350). De hecho, la producción literaria sobre el período no se ha detenido, y por ello también las reflexiones críticas sobre el prometeico corpus en expansión no lo han hecho tampoco. Se sigue escribiendo sobre la guerra civil y el franquismo y se sigue haciendo crítica

¹ La imagen de la portada que precede el número monográfico es un diseño de Carla María Juárez Pinto a partir del cuadro “La calle” (1969) de Juan Genovés (Museo de Bellas Artes de Valencia).



sobre textos que hablan de ello. Además, es bien sabido que la narrativa de la memoria configuró rápidamente su propio canon. Por ello, durante mucho tiempo, en realidad, se escribió mucho sobre algunos textos, haciéndoles a menudo las mismas preguntas. Quedaban así zonas de sombra: temas, autores, autoras, espacios, lugares de enunciación desatendidos por la crítica, pero también preguntas por hacer a textos devenidos canónicos.

No olvidemos además que, si el ángel de la historia mira permanentemente hacia atrás, como quería Walter Benjamin (2008: 44), no por ello deja de detener su avance de espaldas. Un punto en ese espacio en ruinas va cambiando de perspectiva a medida que se aleja en el tiempo, a medida que nuevas ruinas se agolpan tras de él. Cada momento histórico es mirado desde perspectivas diferentes en diferentes momentos, en diferentes etapas del proceso por el que atraviesa la sociedad. No era lo mismo pensar la guerra civil y el franquismo o leer la literatura sobre ellos desde el apogeo de la Cultura de la Transición que hacerlo desde el otro lado de la crisis sistémica que se inicia en 2008, desde la pérdida de confianza en la superación definitiva de los problemas históricos de la sociedad española que algún día soñó la segunda restauración borbónica de 1978.

Por todo ello, y conscientes de formar parte de una mirada colectiva, de trabajos críticos y analíticos que se están realizando ahora mismo desde Valencia, desde Alcalá de Henares, desde Euskadi, desde Galicia, desde Catalunya, de reflexiones sobre ese sector de lo *inútil* que resulta indispensable porque ayuda a las sociedades a pensarse a sí mismas, los editores de este monográfico de la revista *Diablotexto Digital* y del siguiente, hemos decidido convocar diferentes voces, diferentes miradas críticas, para iluminar la periferia —las periferias—, para ampliar el campo en discusión, las figuras en el tapiz de palabras, el mapa imaginario y ficcional en que una y otra vez el fascismo vuelve a derrotar a la Segunda República Española (excepto en algunas ficciones contrafactuales de las que también hablaremos), en que esta desemboca en el puerto de Alicante, en cunetas esparcidas por nuestra geografía, en exilios transpirenaicos y ultramarinos, y también en una intrincada malla de preguntas, de reproches, de biografías subterráneas, de luces y de sombras, de héroes y



verdugos, de héroes que dejan de serlo y verdugos que se explican, y de si no hubiera sido así, y de mientras tantos, de maletas sin deshacer, de porvenires que no vienen nunca y de esperanzas caducadas, de espejismos y de callejones sin salida.

A sabiendas de la *inutilidad* que ello conlleva, no sólo en el sentido planteado por Nuccio Ordine, sino por lo que tiene de estudiar con un cubo de juguete el agua del mar hemos querido contribuir al estudio de la literatura sobre la guerra civil y el franquismo desde este concreto rincón de la historia y hemos propuesto un monográfico que se articula en torno a dos líneas de sentido que operan como disparadores de discursos críticos, y también de espacio para la difusión de investigaciones en curso. Por un lado, lo que denominamos *periferia de la narrativa*, es decir, contribuciones que tratan de proponer perspectivas teóricas o críticas sobre textos, autores o aspectos sobre la Guerra Civil y el franquismo que habrían quedado fuera del *canon*, así como miradas a elementos periféricos del mundo narrativo, incluso de las ficciones canónicas, y que han pasado más desapercibidos dentro de la crítica literaria. Aquí incluimos los siete primeros artículos que giran en torno a aspectos como la reflexión filosófica, la censura y las prácticas editoriales, así como el análisis literario desde disciplinas como el periodismo sobre textos en la frontera misma de la institución literaria tradicional. Por otro lado, hemos englobado las siguientes cinco contribuciones bajo el nombre de *narrativa de la periferia*, con el que entendemos aquellas novelas y narraciones que por su carácter más marginal, por cuestiones políticas o literarias, o incluso textos que se movieron desde el momento de su publicación hacia el margen, o que dejaron de recibir atención crítica, o textos y cuestiones que simplemente no han llamado tanto la atención de la crítica y merecen ser abordadas en una revista académica en el año 2023. No se trata entonces de la periferia en el sentido nietzscheano, es decir, aquel lugar en el que aparece “lo imposible de esclarecer” (Pardo, 2007: 298), sino de una periferia cuyo esclarecimiento contribuye al del conjunto. Si, como nos recuerda Pozuelo Yvancos (2000: 93) “no hay centro sin periferia y el dominio de la cultura, su propia constitución interna, precisa de lo externo a ella para definirse”, atender a lo externo, a lo fronterizo, contribuirá decididamente a repensar la cultura, o,



simplemente como en estos textos, a repensar una pequeña región de lo cultural. Creemos que Nelly Richard, hablando de literatura chilena, alcanzó a expresar una agenda crítica deseable: “Para desorganizar esta topología —es decir para no limitarse a modificar lo que está en el centro y lo que está en la periferia— habría que liberar una *transfugacidad del deseo* que sepa poner en movimiento una pluralidad de convergencias y divergencias inesperadas” (Richard, 1999: 266). En efecto, los editores de este monográfico pensamos que la mirada hacia las periferias posibilita este surgimiento de convergencias y de divergencias que modifica entonces de manera radical la visión del conjunto e ilumina espacios y figuras nuevos y otros ya conocidos bajo una nueva luz desde la mirada *transfugada*.

El primer núcleo crítico, el de la *periferia de la narrativa*, comienza con un artículo que sienta las bases del tipo de mirada que estamos proponiendo, “*La insolidaridad localista y rencorosa. Novelas de regresos imposibles a la España fracturada en el catálogo invisible del editor Carlos Barral*”, de Cristina Suárez Toledano. Aunque la censura y sus prácticas editoriales no constituyen, de ningún modo, una *innovación* dentro de los estudios literarios y filológicos sobre el periodo de la Dictadura, Cristina Suárez Toledano nos propone pensar este fenómeno a partir de aquellas novelas que no pudieron ser publicadas, es decir, las que forman parte de un *catálogo invisible* porque no solo no llegaron a publicarse, sino porque tampoco era sabido que habían intentado ser editadas. Y nos propone reconstruir este repertorio a través de Carlos Barral y su proyecto editorial, en el que no sólo trataba de explorar el límite de lo publicable, sino que intentaba frenar los graves efectos culturales de la censura a través del análisis de dictámenes desfavorables, interponiendo recursos de revisión a los expedientes de prohibición, disputando cada publicación, combatiendo cada negativa. En el artículo, Suárez Toledano estudia el caso de las novelas: *Estos son tus hermanos*, de Daniel Sueiro; *Al regreso del Boiras*, de Antonio Ferres; *Crónica de un regreso*, de Andrés Sorel; y *La tierra prometida*, de Ernesto Contreras, presentadas ante la administración censora entre 1961 y 1964. Estas cuatro novelas que selecciona la autora comparten una temática análoga: la de estar protagonizadas por personajes que regresan al hogar que forzosamente



han tenido que abandonar y se encuentran una «insolidaridad localista» a su regreso. Muestran entonces de manera ejemplar qué era lo que el franquismo no quería que se incluyera en el imaginario social justo cuando estaba poniendo a todo su aparato propagandístico a fijar la mentira idílica de los veinticinco años de paz. Estas novelas que ponían en cuestión el idilio, que volvían a novelar el implacable ejercicio de venganza, resentimiento y exclusión social de los vencidos a manos de los vencedores, que hablaban de los veinticinco años de victoria, no podían tener cabida. Por el reverso, entonces, iluminan los espacios sociales, los conflictos, que el franquismo quiso en sombra.

Continuando con la línea de la censura, encontramos el artículo de Ricardo Rodrigo Mancho “La forja de un censor: Miguel de la Pinta Llorente en los años del drama civil”, que vincula aquí censura y religión, a través de la figura del agustino Miguel de la Pinta Llorente, quien colaboró con el servicio de censura previa entre 1954-1963. En el caso de este artículo, el autor se sirve no solo de los expedientes de censura, sino sobre todo de las crónicas de los historiadores de la orden agustina, quienes durante los años 40 hicieron un gran esfuerzo por revertir y promocionar una imagen de la orden como una congregación martirizada. Rodrigo Mancho en el artículo no solo estudia la persecución de muchos religiosos de la orden y su papel en las embajadas, las pintadas, las ejecuciones o los pisos protegidos —como el autor atestigua a través del seguimiento de los pasos de Llorente durante la Guerra Civil— sino que también nos habla sobre la vinculación al movimiento sublevado al que se sumó el autor que aquí analiza. En ese sentido, el artículo de Rodrigo deviene una verdadera genealogía del censor, una disección precisa del relato del que emerge el personaje que no sólo reivindicaría la institución histórica de la Inquisición, sino que trataría de resucitarla a través del ejercicio de la censura franquista.

Lucila Lastero, por su parte, nos propone en su artículo “Representaciones del cuerpo oculto en *Luna de lobos* de Julio Llamazares y *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez” una perspectiva en la que lo teórico ilumina el hecho literario, a partir de la selección de dos narraciones: *Luna de lobos*, de Julio Llamazares (1985); y dos de los relatos que componen el volumen *Los*



girasoles ciegos (1984) de Alberto Méndez, “Manuscrito encontrado en el fondo del olvido” y el que le da título. En opinión de Lastero, estas dos narrativas permiten pensar el funcionamiento del cuerpo y la ausencia para aquellos testimonios y vidas silenciadas, en concreto para aquellos que no son literalmente exiliados todavía, pero que han sido expulsados del cuerpo de la nación y han debido sumergirse en la clandestinidad. Para ello, le resulta operativo el concepto de «desterritorializado», acuñado por Deleuze y Guattari, para hablar de aquellos que con la recuperación del discurso de la memoria histórica quedan en ese espacio impreciso entre el exilio y el interior, que solo pueden ser nombrados con dificultad y precisan de la literatura para ser pensados y para recuperar un lugar en la memoria. Los cuerpos son huecos en la memoria, sobre todo en el caso de la figura del «huido» y de los «topos», figuras y motivos en los que encajan perfectamente los personajes analizados y agudamente caracterizados por Lastero.

La línea de crítica literaria y teórica de este número continúa con el artículo “*Don Julián* de Goytisolo: compromiso mitológico y mirada exiliada” de la investigadora Marta Jordana Darder, quien se centra en analizar la obra de Goytisolo a partir de los años 60 teniendo en cuenta la elaboración que hace el autor del *mito* o, más exactamente, cómo utiliza la literatura como un artefacto destructor de los mitos forjados desde el poder para naturalizar una determinada visión de España extremadamente sesgada. Este *compromiso mitológico* — como lo titula Darder— en su obra ensayística pone de relieve la influencia que tuvo en su trayectoria desde las teorías historiográficas de Américo Castro sobre la falsedad de ciertos episodios y definiciones de la historia de España, hasta el gran influjo que tuvo en él el estructuralismo y la semiología, especialmente las *Mythologies* de Roland Barthes y su decodificación de los mitos como signos complejos. Para Jordana, el mito, analizado a través de la *Trilogía de la traición* (1966-1975), le sirve a Goytisolo para paliar criticar, desde la periferia, literal y cultural, desde Tánger, el aislamiento en el que vivía en España y hacer visibles los elementos borrados para edificar los mitos hegemónicos de España. Desde la posición del Conde Don Julián relee y reescribe desde la posición del antagonista en el relato nacional español. El artículo, en fin, pone sobre la mesa



la capacidad que tiene la literatura de develar, de desplazar los mitos fosilizados que se arrastraban desde la lectura dominante de los ideales noventayochistas y de otras tradiciones canónicas españolas. La literatura aparece entonces como una poderosa gestora del imaginario social.

Gora Zaragoza Ninet en “¿Quién calló a Radclyffe Hall? La censura del lesbianismo en *El pozo de la soledad*” aborda también el tema de la censura, pero en este caso entendida como filtro de la literatura internacional que podía leerse en España a través de la censura de las traducciones. Hace un estudio de caso centrado en los intentos de editar una traducción de la novela *The well of loneliness* (1928) de la autora inglesa Radclyffe Hall, una de las mayores exponentes de la literatura homosexual escrita por mujeres. Para ello, Zaragoza Ninet hace un breve repaso por la censura en el franquismo aplicado a los textos de lengua inglesa y a los principales estudios críticos sobre el tema y hace una lectura certera e iluminadora de los tres expedientes de censura existentes de la obra: el de Emilio G. Grano de Oro (1952); el de Fray Miguel Oromí (1955); y el de Vintila Oria (1957). A través del análisis por los adjetivos y expresiones calificadoras que utilizaron los censores para deliberar sobre la publicación de la obra, Zaragoza Ninet nos muestra el tortuoso recorrido de una novela que excedía ampliamente los límites de lo publicable bajo el franquismo y tuvo que ser publicada en español en Argentina en el año 1965.

La obra del periodista Manuel Chaves Nogales, olvidada en España durante más de cincuenta años, es el objeto de estudio del artículo de Lara Fernández Martínez “La España ‘del medio’ de Manuel Chaves Nogales. Una revisión de *A sangre y fuego*”, quien rescata aquí uno de sus libros más importantes: *A sangre y fuego*, una obra de nueve textos que, habiéndose escrito en 1937, no fue leída en España hasta 1993. La perspectiva que nos propone Fernández Martínez en este artículo es la de analizar este gran libro del escritor andaluz a partir del controvertido concepto de «tercera España», donde también podrían incluirse a otros autores como Elena Fortún con su entrega de *Celia en la revolución* (1943). Para la autora, la condición de periodista de Chaves le permitió acercarse a este grupo de autores que, desde una posición de identificación con los ideales de la democracia liberal, intentaron denunciar la



violencia caótica cuando se produjo y las desviaciones del proyecto democrático, mostrando además los casos de aquellos que, por causas diversas, se vieron obligados a luchar por una causa que no era la suya.

Nuestra línea de *periferias de la narrativa* continúa con el artículo de María Ángeles Sánchez Laguna “La representación cultural del abuelo franquista en las novelas *Entre hienas* y *El monarca de las sombras*” que propone un acercamiento entre las reflexiones sobre la memoria del nazismo en Alemania y situaciones análogas en la narrativa española. Para ello, la autora ha revisado de manera muy oportuna un libro de Welzer, Moller y Tschuggnall titulado *Opa war kein Nazi* (“Mi abuelo no era nazi”) (2002), en el que los investigadores exploran la figura del abuelo en relación con el nazismo, analizando las posturas de idealización en ficciones que desvinculan el avatar concreto del familiar del horror del naciismo o rechazo que toman los nietos. La autora reflexiona sobre la aplicación de esta metodología de investigación a la narrativa española sobre la Guerra Civil: ¿ocurre lo mismo con las historias familiares de aquellos fueron franquistas? A través de la perspectiva del “giro victimario” y la definición de la postmemoria, Sánchez Laguna selecciona dos novelas que toman dos perspectivas distintas de este fenómeno del «abuelo franquista»; por un lado, *El monarca de las sombras* de Javier Cercas, que aborda el problema desde una perspectiva emocional que le permite reivindicar de manera alambicada la figura del antepasado fascista a través de su humanización y de una tortuosa justificación de sus motivaciones; por otro lado, *Entre hienas*, de Loreto Urraca, presenta sin medias tintas a su abuelo como un perpetrador, reivindicando entonces no su memoria sino la de sus víctimas.

Por otro lado, la segunda parte de nuestro monográfico, la *Narrativa de la periferia* se inicia con “(Re)construir el pasado a través de la ficción: la guerra civil española en la ucronía”, un artículo de Francisco David García Martín en el que se centra en explorar el sentido o pertinencia de la ciencia ficción aplicada a la hora de hablar de Guerra Civil Española, en concreto del subgénero de la historia contrafactual o *nóvum*. Para ello, el autor selecciona un corpus de cuatro novelas: *La Tercera República* (2016), de Eduardo Alvar, *En el día de hoy* (1976), de Jesús Torbado, *El desfile de la Victoria* (1977), de Fernando Díaz-Plaja, y *Los*



rojos ganaron la guerra (1989), de Fernando Vizcaíno Casas. Todas ellas comparten la creación de un escenario alternativo para el final de la Guerra Civil española —que constituye su *nóvum*— y que le permite reflexionar sobre el poder de las ucronías. Las diferentes novelas elegidas, que comparten el invertir el resultado de la Batalla del Ebro, que hubiera conducido a la integración de la Guerra Civil española en la Segunda Guerra Mundial y a la posterior victoria republicana, están escritas desde diferentes momentos históricos y también desde diferentes perspectivas ideológicas. Sirven por ello a propósitos diferentes, desde hacer perceptibles las consecuencias presentes del desenlace real de la guerra, hacer sentir al lector que el presente histórico podría ser de otra manera, o, en el caso del escritor franquista Vizcaíno Casas a reiterar en el inicio mismo de la Transición la propaganda franquista y la imagen que había construido de la República. Al final las ucronías, las historias alternativas, posibles pero no realizadas, la especulación sobre líneas de tiempo que no fueron, deviene otra forma, oblicua pero efectiva, de representar el proceso histórico y sus implicaciones. En este sentido, el artículo constituye una interesante propuesta para la exploración de las periferias de la narrativa, al centrarse en novelas de género, en la ucronía y la ciencia ficción, como medio de representación de la ideología, la memoria, como otro modo de leer la textura histórica del presente.

Continuamos el recorrido por las novelas de la periferia con el artículo “Mujer, Guerra Civil y represión franquista en *Un largo silencio*, de Ángeles Caso” de Xiyao Xia que nos habla de la obra de la periodista española Ángeles Caso, cuya obra conoció en el momento de su publicación éxitos de ventas, pero no ha recibido demasiada atención crítica. Xia se ocupa de la novela *Un largo silencio* (2000), una obra producida en el *mainstream* literario, como lo demuestra el hecho de que recibiera el Premio de Novela Fernando Lara. Se trata de una narración que presenta el punto de vista de la mujer e incorpora perfiles y personajes femeninos a la memoria histórica española, tal y como defiende Xia Xiyao a lo largo de su contribución al monográfico. Durante las páginas del ensayo, la autora presenta un recorrido a través de la apuesta que hace Caso en su novela por representar un abanico de personajes femeninos y hacer



patente el sufrimiento que experimentaron las mujeres republicanas durante la guerra y la posguerra. Sin duda es interesante y necesario revisar estas representaciones de la memoria producidas desde la cultura *mainstream* de la transición, sus implicaciones y la relación que plantean entre el momento histórico representado y el momento de la representación.

Lorena García Saiz en su artículo “Metamorfosis de España y la mujer o el *Doble Esplendor* de Constanca de la Mora” nos propone un acercamiento a la producción —corta, pero importante— de otra figura sin duda periférica pero que merece ser estudiada, reivindicada y visibilizada: Constanca de la Mora. La aristócrata madrileña militante del Partido Comunista escribió en 1939 su única obra, *Doble esplendor*, una autobiografía escrita originalmente en inglés, *In place of Splendor: the autobiography of a Spanish woman*, y que no se pudo publicar en España hasta 1977. En estas memorias, tal y como nos comenta García Saiz, Constanca de la Mora se apropia del género autobiográfico no solo como forma de exponer sus principios republicanos, sino como forma de acercarse a la vida de las mujeres y su realidad en la época desde una visión que iba más allá de las grandes hazañas y que se centraba en el ámbito de lo personal, lo familiar y lo cotidiano. Además, el artículo resulta muy interesante por la reflexión metaliteraria que se hace del género de la autobiografía femenina en contraposición a la canónica masculina. Con todo, García Saiz hace un repaso muy necesario al gesto de escritura del que nace la producción de Constanca de la Mora, y también un acercamiento a la figura de Constanca de la Mora que propone su texto autobiográfico, desde la percepción y el rechazo del privilegio social oligárquico en que nació, su toma de conciencia, su militancia comunista, su papel como encargada de la Oficina de Prensa Extranjera de Valencia y su lucha ya en el exilio por defender la imagen de la Segunda República Española y sus ideales democráticos y de justicia social.

Nuestro monográfico no podía no incluir la literatura del exilio republicano. De ello se ocupa la contribución de la investigadora Dolores Burgos Ballester, quien se centra en su artículo “Las voces de la delación: la cultura popular como lugar de memoria en *El vado* y *Mosén* Millán de Ramón J. Sender” en dos obras de este narrador. En este artículo, Burgos Ballester se propone analizar dos



novelas unidas por el protagonismo de la figura del delator: *El vado* (1948), narración breve que trata el problema de conciencia; y *Mosén Millán* (1953), más adelante retitulada como *Réquiem por un campesino español*. Estas obras le permiten a la autora centrarse en dos aspectos concretos de la narrativa senderiana, uno de los cuales puede pensarse como rasgo general, de la producción del exilio e incluso como rasgo generacional. Se trata del popularismo de obras diversas de estos autores, como es aquí el caso de Sender que conciben la literatura popular como depositaria una profunda verdad histórica, de la memoria y de la justicia. Por otra parte ambas novelas constituyen un acercamiento casi pionero, junto a otros textos, como los de Francisco Ayala, a la figura del perpetrador, o más exactamente, de su colaborador necesario, el delator o delatora, componente estructural del aparato represivo franquista. La culpa, entonces, será un elemento profundamente presente en la sociedad de la época. Estas novelas del exilio podrán así ocuparse de la representación de estos elementos que, como hemos visto que pudo comprobar Carlos Barral, no podían tener lugar en textos narrativos publicados en España.

En nuestro monográfico, en esta mirada a narrativas periféricas hay lugar también para literaturas en otras lenguas producidas en España y más precisamente del catalán, por otra parte la lengua del lugar de enunciación de esta revista académica. Así, el monográfico se cierra con el artículo “Joan Sales: un proyecto de reconstrucción cultural”, de Marta Pasqual i Llorenç. En él la autora repasa la importante actividad editorial del escritor Joan Sales, insertándola en el proceso de cambio cultural y de intentos por explorar los límites de lo publicable en el interior que tuvo lugar en España desde finales de los años 50. A su vuelta del exilio, Sales tenía la intención de publicar en catalán, de sostener y mantener vivo un campo cultural en catalán, haciendo posible la creación de nuevos lectores y, para ello, puso en marcha diversas estrategias que le permitieron en diversas ocasiones sortear la censura, como la creación de una plataforma cultural y una editorial. Además, Pascual i Llorenç utiliza en el artículo de textos paraliterarios como las cartas inéditas que se conservan entre Sales y su socio, Xalvier Benguerel, o con el escritor Lluís Ferran de Pol, que permiten comprobar la conciencia y la solidez del proyecto, sus diversas fases,



y la mirada de estos intelectuales catalanes sobre la sociedad catalana y las posibilidades de retomar una normalidad literaria. En conclusión, el artículo recuerda la faceta editora de Sales, una de las iniciativas que contribuyeron a mantener encendida la llama de la lengua catalana en tiempos de oscuridad, en tiempos de la forzada aculturación homogeneizadora intentada por el franquismo.

En conclusión, creemos que estas dos líneas de sentido que proponemos en el número 13 de la revista *Diablotexto*, así como las interesantes colaboraciones que hemos recibido para formar parte de él, ponen de manifiesto el interés que sigue existiendo en el análisis de la novela sobre la Guerra Civil y el franquismo. Estas páginas nacen del convencimiento de la entrañable *inutilidad* de la crítica literaria que, sin embargo, nos ayuda a vivir y a entender el mundo en el que vivimos, ese inextricable y proteico bosque de signos y ficciones.

Signos sobre signos, modesta contribución al debate, punto de partida del diálogo y la discusión, puesta en red de investigadores, todo eso es —pretende ser— este monográfico. Y aún más: un conjunto de miradas propuestas desde la periferia que aspiran a modificar la percepción del conjunto, a continuar el debate académico, a generar nuevas lecturas, nuevos textos, nuevos acercamientos a la textura siempre evanescente del imaginario social, de esa imagen ficcional pero con aspiraciones de moldear la percepción de la realidad personal e histórica que construye la literatura, la escritura, las nuevas lecturas de los viejos textos.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter (2010). "Excavar y recordar". En *Obra completa*. Libro IV. Vol.

1. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores p. 350.

BENJAMIN, Walter [1940] (2008): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*.

Traducción de Bolívar Echeverría. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

BUERO VALLEJO, Antonio [1967] (1995). *El tragaluz*. Madrid: Espasa Calpe



ORDINE, Nuccio (2007): *La utilidad de lo inútil (Manifiesto)*, Barcelona: Acantilado.

PARDO, José Luis (2007): *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

POZUELO YVANCOS, José María y Aradra Sánchez, Rosa María (2000): *Teoría del canon y literatura española*, Madrid: Cátedra.

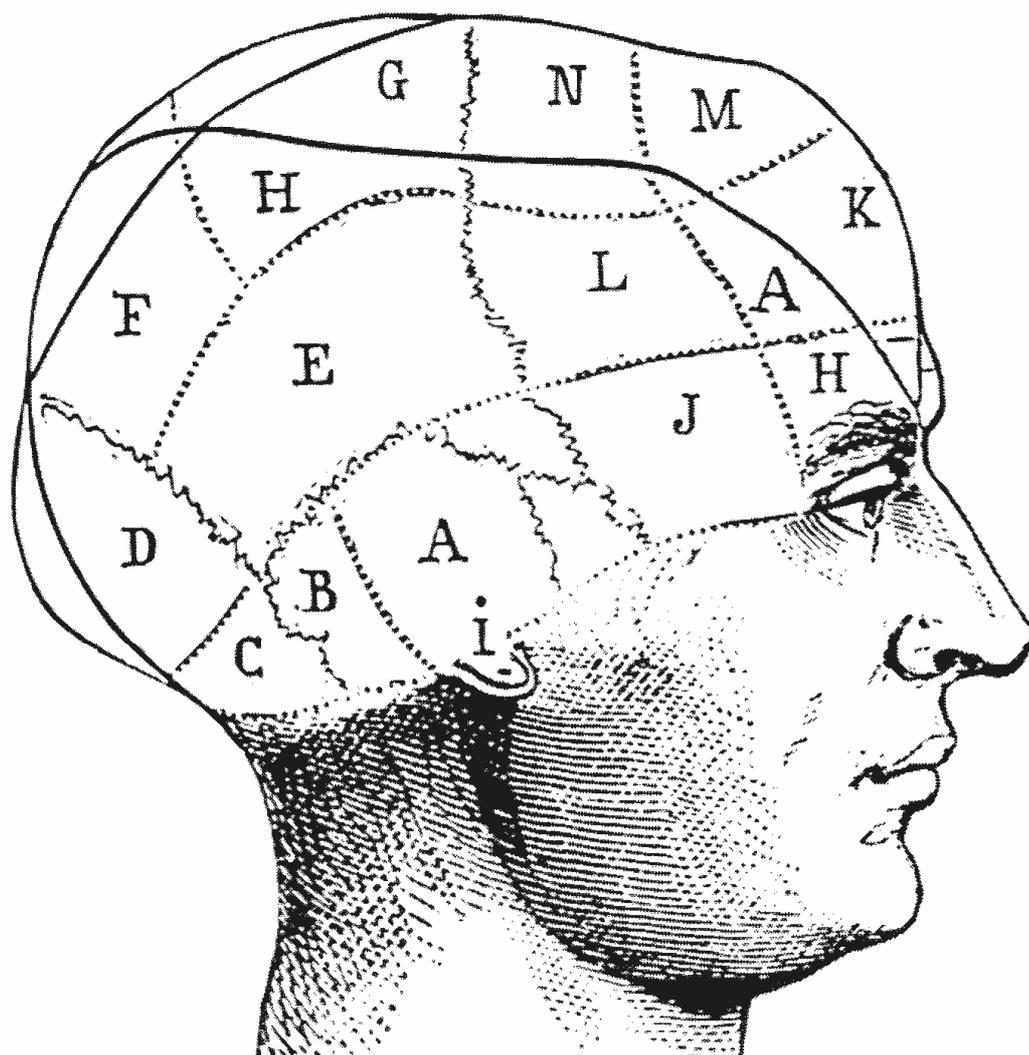
RICHARD, Nelly (1998): *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Diablotexto

Digital



Baza de textos



Diablotexto *Digital*



**“La insolidaridad localista y rencorosa”.
Novelas de regresos imposibles a la
España fracturada en el catálogo invisible
del editor Carlos Barral**

**"The localist and rancorous lack of solidarity".
Novels of the impossible returns to fractured
Spain in the invisible catalog of the editor Carlos Barral**

**CRISTINA SUÁREZ TOLEDANO
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ**

cristina.suarez@uah.es
<https://orcid.org/0000-0002-3431-7044>

**Fecha de recepción: 24 de diciembre de 2022
Fecha de aceptación: 7 de abril de 2023**

***Diablotexto Digital* 13 (junio 2023), 15-31
DOI: 10.7203/diablotexto.13.25812
ISSN: 2530-2337**



Resumen: La censura editorial franquista impidió la representación literaria de realidades y procesos conflictivos que comprometían la imagen pública del régimen, como el relato del protagonista que regresa a su pueblo tras un destierro en otros lugares, o tras haber estado en prisión, y se encuentra con “la insolidaridad localista y rencorosa” de sus vecinos, como recogieron los censores. Conviene recuperar la memoria literaria censurada de personajes que representan realidades como las que se localizan en cuatro novelas del catálogo invisible del editor Carlos Barral: *Estos son tus hermanos*, *Al regreso del Boiras*, *Crónica de un regreso* y *La tierra prometida*.

Palabras clave: censura; exilio; edición; franquismo; narrativa, Carlos Barral.

Abstract: Francoist editorial censorship prohibited the literary representation of conflicting realities and processes that compromised the public image of the regime, such as the story of the main character who returns to his village after being exiled in other places, or after having been in prison, and finds with "the localist and rancorous lack of solidarity" of his neighbors, as the censors wrote. It is convenient to recover the censored literary memory of characters that represent realities such as those found in four novels from the invisible catalog of the editor Carlos Barral: *Estos son tus hermanos*, *Al regreso del Boiras*, *Crónica de un regreso* and *La tierra prometida*.

Key words: censorship; Francoism; novel; Carlos Barral.



Introducción

Como es sabido, la censura editorial franquista impidió la representación literaria de realidades y procesos conflictivos que tenían lugar en España y que cuestionaban la imagen pública del régimen (Abellán, 1980: 88). Con la promulgación de la Ley de Prensa de 1938, se puso en marcha el funcionamiento de distintas instituciones encargadas de vigilar de cerca el contenido de los libros, asegurándose de que no atacasen al régimen y a los valores que promovía (Ruiz Bautista, 2005). Entre las realidades censuradas se encuentra el relato del protagonista que regresa a su pueblo o ciudad de origen tras un destierro en otras partes de España o en el extranjero, o bien tras haber sufrido pena de prisión por motivos políticos, y se topa, como señalaron los censores en sus informes, con “la insolidaridad localista y rencorosa” de sus vecinos.

El objetivo de este trabajo es recuperar la memoria literaria censurada de personajes que representan estas realidades históricas y que es posible localizar en cuatro de las obras que forman parte del catálogo invisible de Carlos Barral, figura protagónica del campo cultural en lengua española a partir de 1955. Se trata de novelas presentadas por el editor y denegadas en su totalidad por la censura. En concreto, nos referiremos a *Estos son tus hermanos*, de Daniel Sueiro; *Al regreso del Boiras*, de Antonio Ferres; *Crónica de un regreso*, de Andrés Sorel; y *La tierra prometida*, de Ernesto Contreras; presentadas ante la administración censora entre 1961 y 1964. Todas compartían una temática análoga: el contraste entre el lugar forzosamente abandonado y la hostilidad a su retorno. Barral intentó enfrentar los efectos perniciosos de la censura y revertir los dictámenes desfavorables e interpuso recursos de revisión para solicitar que las obras fueran leídas de nuevo. Sus esfuerzos no tuvieron éxito y estas narraciones finalmente quedaron inéditas en España durante casi veinte años, en el mejor de los casos. Los censores de la Sección de Inspección de Libros entendieron el contenido de estas narraciones como un ataque al sistema político y un cuestionamiento del trabajo de pacificación y concordia que se quería promover desde el Estado en esos años. El intento de publicación de estas cuatro novelas tuvo lugar en el marco de la campaña de los xxv Años de Paz promovida por el régimen para blanquear su imagen tanto en el interior como



de cara al exterior (Castro y Díaz, 2017), por lo que su aparición no podría haber resultado más inoportuna a ojos de la censura. El análisis de los expedientes de censura de estas novelas, conservados en el Archivo General de la Administración (AGA) —en Alcalá de Henares—, permite valorar la dificultad y, en estos casos, la imposibilidad de representación del relato de quienes regresaron a sus casas con el paso de los años, en definitiva, a una España dividida.

Para situar el contexto en el que se intentó publicar estas obras, es necesario apuntar que Barral fue uno de los editores más destacados del siglo xx. Como indicó en sus memorias (Barral, 1978), con apenas veinticinco años comenzó a trabajar en Seix Barral, editorial copropiedad de su familia y en la que se encontraba su socio Víctor Seix. Ambos jóvenes contaron con un sólido equipo de colaboradores como el filólogo Joan Petit, el crítico José María Castellet, el después editor Jaime Salinas y algunos de los miembros de la llamada “Escuela de Barcelona” (Bonet, 1994), y se embarcaron en un proyecto editorial que contribuyó a renovar y ampliar la literatura a la que accedían hasta entonces los lectores en España. Su catálogo editorial se basó principalmente en la publicación de obras adscritas a las nuevas corrientes literarias europeas y norteamericanas de autores inéditos o poco publicados en el país. Las obras de jóvenes autores españoles, en ocasiones pertenecientes al círculo de amistades de Barral, también tuvieron cabida en su programa editorial junto con, en menor medida, las novelas del llamado *boom* hispanoamericano, del que el editor fue uno de sus máximos impulsores, y algunas obras de autores exiliados republicanos.

Tras la llegada de Barral, la renovación de Seix Barral pasó por abandonar progresivamente la impresión de material escolar y libros juveniles para dar prioridad a la creación de un catálogo moderno y alternativo al que se había ofrecido a los lectores durante el primer franquismo. Pronto la empresa se consolidó como una de las principales editoriales literarias del país y forjó vínculos con otros sellos extranjeros, lo que mejoró notablemente su internacionalización. En 1967, la muerte de Víctor Seix durante la Feria del Libro de Fráncfort puso fin a años de trabajo mano a mano y aceleró las



desavenencias entre Barral y el resto de miembros del accionariado, que provocaron que el editor abandonase forzosamente la empresa en 1969.

Durante ese tiempo, Barral no lo tuvo fácil para desarrollar su actividad profesional. Su editorial estuvo permanentemente bajo sospecha oficial debido a su carácter antifranquista, lo que condujo a que muchas de las obras que quiso editar sufrieran abundantes tachaduras, mientras que la publicación de otras, directamente, quedó desautorizada en su totalidad. Esto lo obligó a poner en marcha diferentes estrategias para intentar esquivar esas prohibiciones, como solicitar la revisión de los dictámenes desfavorables; contactar con editores extranjeros para presionar al régimen y establecer un sistema de premios literarios que también servía para favorecer las publicaciones.

El trabajo con los expedientes de censura del conjunto de las obras presentadas por Barral y por su equipo da buena cuenta de esta situación y permite al investigador reconstruir dos catálogos. Por un lado, el catálogo real conformado por los libros publicados por Seix Barral a lo largo de los años. Y, por otro lado, más interesante si cabe, el catálogo invisible que quedó oculto a ojos de los lectores y que está compuesto por todos aquellos proyectos editoriales que la censura no autorizó y que quedaron inéditos o salieron en el extranjero, pero también por los libros que, aun autorizados, no se publicaron por otras razones (criterios económicos, problemas con los derechos de autor, desacuerdos con los agentes literarios...). Es en este catálogo invisible donde se insertan las cuatro novelas adscritas al realismo social, en su vertiente más crítica, a las que se ha aludido antes. Este movimiento literario contó con no pocas trabas a la hora de pasar por la censura, tal y como revelan los documentos conservados en los expedientes de estos cuatro títulos y de otros del mismo periodo (Larraz y Suárez Toledano, 2017). Desde Seix Barral, y con las reuniones entre Barral y muchos autores afiliados al Partido Comunista en el madrileño Hotel Suecia, se promovió interesadamente la “operación realismo” (Barral, 1978: 203-207), por la que se favoreció la publicación de obras que, desde presupuestos realistas, hicieran una crítica al sistema sociopolítico de España. La censura autorizó algunas de estas obras a finales de los años cincuenta, pero la politización en ellas se hizo más evidente y, a principios de los



sesenta, comenzaron a denegarse para que sus ideas heterodoxas no tuvieran difusión.

Estos son tus hermanos: el cainismo y el fracaso de la vuelta

En junio de 1961, Seix Barral presentó a censura *Estos son tus hermanos* (AGA, 3(50) 21/13403, expediente 3752-61). La novela había sido escrita por el gallego Daniel Sueiro, quien ya había sufrido numerosas tachaduras en su primera novela, *La criba*, presentada por la misma editorial. El protagonista de su nueva narración era Antonio Medina Hernández, un exiliado republicano que, tras más de veinte años en Francia, regresaba a su casa familiar, ubicada en Cuenca, en la que residían su hermano, su cuñada y su sobrino. Estaba tranquilo y hasta esperando por la vuelta al hogar. Comentaba que: “¡Hala, ya no hay que preocuparse por nada de eso! Ya pasó todo, por suerte. Ahora sí que creo que puedo decirlo” (1982: 80). En cambio, al llegar allí no solo se enfrentó al rechazo ambiental de sus vecinos, sino que a los pocos días fue su propio hermano, en un acto de cainismo, quien lo denunció a las autoridades para alejarlo de su vida y recuperar la ansiada tranquilidad. Acto envenenado, además, por su cuñada, que pensaba que el regreso no traería más que contratiempos y que despertaría también contra ellos las viejas inquinas no superadas. Antonio únicamente encontró el apoyo de un viejo compañero afín a su ideología y de su joven sobrino, que representa el idealismo juvenil al suponer que lo natural era que los exiliados volviesen puesto que, como le decían sus padres, desconocía las enemistades y violencias desarrolladas durante y después de la guerra civil. Abatido por la sucesión de lamentables acontecimientos, Antonio consideró que se había equivocado al volver, que su regreso había sido un error. Se vio entonces forzado a renegar de un país que ya no era el suyo, de una familia que había pasado a considerarlo un intruso. En la última página del libro los lectores pueden verlo en la estación de tren a punto de partir de nuevo a Francia, en un intento por encontrar el ansiado hogar que no ha hallado en su patria.

En su paso por el proceso censorio, la novela suscitó cinco informes desfavorables de los censores. El primer censor, el militar Francisco Castrillo Mazeres, la juzgó “NO PUBLICABLE”. Subrayó la “tendencia general anti-régimen” y añadió: “ridiculiza lo español. No falta la referencia, a veces soez, a



veces irónica, a la religión; al uniforme; a la Falange; al MIT". Sueiro entonces realizó tachaduras en el texto, en un acto de autocensura, y solicitó a la Dirección General de Información que se volviera a leer su novela porque, según él, no atentaba contra los principios básicos del régimen y porque

los personajes, situaciones y ambientes de esta novela no pretenden ser representativos de hechos que, por otra parte, no han ocurrido; sino que obedecen a la pura imaginación y al oficio del autor, cuya única intención es, por el contrario, ponerlos de manifiesto para que nunca puedan tener lugar. (3(50) 21/13403, expte. 3752-61)

El autor apelaba a la distancia entre la realidad y la ficción para conseguir la autorización de la obra, sabedor de que en muchos casos la vuelta del exiliado no era bien recibida ni en la sociedad ni a ojos del régimen.

Un segundo censor, el funcionario Javier Dieta, plasmó en su informe la irritación que le había causado la lectura: "Ahora va a resultar que los buenos son los otros, los que están fuera; que los malos, los asesinos, hemos sido nosotros y esto lo dicen o lo insinúan hasta los que se tienen por nosotros." Y continuó indicando que "no es difícil identificar la filiación política de los que atentan contra la vida del bueno, del protagonista". Finalmente, como ha apuntado Fernando Larraz, el censor hizo gala de "expresiones de fanatismo político" (2014: 95) al añadir "¡Insisto en la negativa con mi sangre!". La posibilidad de que *Estos son tus hermanos* hiciera a los lectores posicionarse del lado del bando republicano no debía tener lugar, por lo que propuso la denegación.

En esta misma línea se pronunció un tercer censor tras el nuevo recurso de Sueiro. El autor caracterizó al protagonista como "un hombre cansado y vencido que solo aspira a vivir en paz en España" y destacó que "las facilidades que para lograr esta aspiración le dan las instituciones y las autoridades españolas son absolutas". Con ello, intentó descargar la novela de la crítica inicial que habían advertido los dos censores anteriores. Se apoyó, además, en que la tirada y el precio del libro harían que la difusión de la novela fuese escasa, lo que también justificaría su posible autorización.

Hubo tres lecturas más con sus consiguientes propuestas. El fraile agustino Saturnino Álvarez Turienzo sugirió la denegación. Se refirió en su informe a que



“los vencedores se coaligan insolidarios con su persona, no perdonándole el retorno y obstaculizando su acción y su simple sosiego con mil viles insidias... El peso sentimental se impone de parte del vencido dejando a los «otros» a una luz mezquina” (3(50) 21/13403, expte. 3752-61). El cuarto censor, el médico Enrique Conde, a diferencia de los demás, propuso la autorización con tachaduras, aunque dijo que el protagonista era un “rojo” y que “la tesis de la intransigencia está presente en toda la obra”. Por último, el quinto censor, el maestro Juan Fernández Herrón, enfatizó la buena voluntad con la que regresaba el protagonista, pero lamentó que

frente a esta disposición del exiliado que retorna al hogar, la insolidaridad localista y rencorosa, la carencia de capacidad de perdón cristiano para el equivocado, la intolerancia para el error ajeno, el poder corrosivo de los bastardos intereses familiares van creando el vacío inmisericorde, la angustia y la desesperación en el compatriota, en el hermano que acaba de llegar (3(50) 21/13403, expte. 3752-61).

Según su criterio, se entreveía la buena intención de Sueiro al orientar su tesis hacia la “necesidad de crear un clima de comprensión y de convivencia superiores; un ambiente propicio al generoso olvido, al perdón cristiano, superador de las diferencias que alimentan la discordia civil y los peligros latentes de las dos Españas irreconciliables” (3(50) 21/13403, expte. 3752-61). No obstante, el censor dejó la resolución en manos del Jefe de la Sección, quien prohibió la publicación definitivamente.

Estos son tus hermanos fue una de las primeras novelas que afrontó el tema del regreso del exiliado que Seix Barral intentó publicar, como se ha visto, sin éxito. Los censores, en su mayoría, propusieron impedir que los lectores españoles accedieran a un relato que ponía de manifiesto las tensiones entre los bandos de una guerra que había acabado, pero cuyas consecuencias seguían latentes en la sociedad. La obra se publicó por primera vez en México, en la Editorial ERA, en 1965, y su versión española no llegó hasta más de diez años después.



Al regreso del Boiras: el desentierro del pasado y el caciquismo

En marzo de 1962, Seix Barral presentó a censura *Al regreso del Boiras* (AGA, 3(50) 21/13833, expediente 1421-62). Como Sueiro, el madrileño Antonio Ferres tuvo numerosos problemas con la censura (Álvarez Villalobos y Suárez Toledano, 2018). De forma previa a la presentación de *Al regreso del Boiras*, se prohibió en España su novela *Los vencidos*, por lo que se publicó por primera vez en Italia. En su siguiente narración, Gregorio el Boiras regresaba a su pueblo natal, ubicado en la zona de la Bureba (Burgos), tras haber cumplido condena en la cárcel por causas políticas. A su vuelta, también este protagonista se instalaba en la casa familiar, donde residían su hermana, su cuñado y su sobrina, que representa de nuevo el idealismo juvenil y el deseo de que los mayores superen el pasado para disfrutar de un nuevo clima de paz. A diferencia de lo que le sucedió al personaje anterior, el Boiras encontró en su familia complicidad, comprensión e incondicional apoyo, pero también temor por lo que le pudiera pasar al regresado. Durante la guerra, algunos vecinos, junto con los falangistas y los requetés, habían asesinado a su padre y a sus hermanos. En su ausencia, su hermana había reconstruido su vida a pesar del ambiente de represión ejercido por los vencedores, que se habían hecho con los puestos de poder en la localidad. La vuelta de su hermano despertó en ella el miedo a las represalias y a la violencia de sus convecinos, los caciques del pueblo, como efectivamente ocurre. “Comunistas”, “rojos”, “masones”, “sacrílegos”... son solo algunos de los adjetivos con los que tildaron a los Boiras algunas gentes del lugar, quienes reavivaron su afán y sed de venganza. Salieron a relucir, además, los recuerdos de los fusilamientos del bando sublevado y la amarga situación de quienes vivían escondidos y emparedados en sus propias casas.

Según el testimonio de Ferres, este relato fue su reacción ante la prohibición de su libro anterior, por lo que sospechaba de antemano que la obra no pasaría favorablemente por la censura (Álvarez Villalobos y Suárez Toledano, 2019). El resultado fue una suerte de *Pedro Páramo* español en el que vivos y muertos conversan y en el que se aborda el odio a los vencidos desde una perspectiva cruda y realista. Según el censor Castrillo Mazeres, el Boiras era “un repatriado” y la novela era “completamente INADMISIBLE, ANTI-RÉGIMEN en



grado superlativo e INMORAL” (3(50) 21/13833, expte. 1421-62; las mayúsculas son del censor). Tras un recurso de revisión, el segundo censor la caracterizó como “abierta y claramente tendenciosa”. Y continuó: “el autor se esfuerza y se recrea en azuzar, en recordar y en envenenar más todavía los resquemores de la guerra civil, en ahondar y en señalar la brecha abierta entre los españoles, por exigencias de la lucha pasada”. Ferres era acusado directamente de esforzarse por revelar esas tensiones en un texto que conducía a que los lectores pensasen que

los nacionales mataron a mansalva, en el año 36 y siguientes, a los llamados rojos, que ni se preocuparon de enterrar seguidamente a los muertos, que privó la delación anónima, que las gentes implicadas en la eliminación de los contrarios ocupan puestos de autoridad, que “viven del Movimiento, como las putas —tal es la literal expresión— y que cuando un rojo vuelve a su pueblo de origen, en uso de la libertad conseguida tras el cumplimiento de la pena impuesta, los vecinos no le dejan vivir en paz. (3(50) 21/13833, expte. 1421-62).

La guerra civil no podía representarse en las obras literarias, pero tampoco sus consecuencias, como las que afectaban a quienes intentaban volver para vivir en una supuesta calma que, en realidad, no era posible. El censor finalizó su informe indicando: “La edit. Seix Barral, inequívocamente tendenciosa, no es la primera vez que trata de publicar novelas de este tipo, como si con ello buscara ir minando los fundamentos de la actual realidad política de España”. A ojos de la censura, ya en los sesenta, Seix Barral estaba señalada como una editorial sospechosa, filocomunista, tendenciosa... en definitiva, marcada políticamente a través de sus libros, pero también de la ideología y del compromiso de los autores de su catálogo y del propio editor. *Al regreso del Boiras* fue prohibida en España y, más de una década después de haber sido escrita, salió a la luz en 1975, en la editorial venezolana Casuz. La versión española no se publicó hasta 2002, una fecha bastante tardía. En línea con la actitud de silencio adoptada durante la Transición y los inicios de la democracia, puede considerarse que la recuperación de obras censuradas por el franquismo contó con un interés muy escaso hasta bien entrado el siglo XXI.

Crónica de un regreso: críticas al atraso español



La tercera novela del corpus es *Crónica de un regreso*, del segoviano Andrés Sorel, seudónimo de Andrés Martínez Sánchez. Fue presentada a censura en marzo de 1964 (AGA 3(50) 21/15107, expediente 1726-64).

Tras jubilarse, Abilio regresaba para esperar la muerte en su aldea natal, en Jaén, de la que se había marchado con dieciocho años para estudiar y labrarse un futuro mejor. A su llegada a la casa familiar, en la que residían su hermana, su sobrino y su familia, el anciano comenzaba la redacción de unas memorias en las que plasmaba sus vivencias y sus opiniones e ideas políticas. Si bien no se trata del regreso de un exiliado ni de un preso, el retorno de la ciudad al campo tras una vida de aprendizaje también disgustó a la censura. Cuarenta años viviendo en la ciudad habían generado en el protagonista una conciencia crítica y un discurso acusatorio contra el sistema que no favorecía su imagen pública. A través de sus escritos y conversaciones con los lugareños, como si fuera un ilustrado, el protagonista iba planteando a los lectores temas de actualidad para la época como las represiones a las huelgas mineras; la cooperación económico-militar con Estados Unidos y el progreso alemán a raíz del fomento de la industria, lo que daba lugar a la tesis defendida: España necesitaba un cambio político que hiciese prosperar a la sociedad y que, en especial, mejorase las condiciones de la vida rural. Además de la emigración del campesinado y de la urgencia de impulsar una reforma agraria, tema abordado en algunos de los discursos de Franco, los retrógrados valores que el franquismo inculcaba a las mujeres fueron también objeto de crítica por parte del protagonista: “Habrá que cambiar la sociedad, habrá que terminar con este absurdo irracionalismo que guía la educación en nuestra sociedad, Clara [su esposa]. Habrá que extender la luz en este cenagoso pozo donde vivimos...” (1981: 53-54). En línea con las novelas anteriores, no faltaban las referencias a la guerra civil y al hambre de la posguerra; los reproches contra el estamento y el servicio militar; e, incluso, en un párrafo se aludía críticamente al asesinato de García Lorca:

Los jóvenes que quieren olvidar la guerra y buscan restaurar las dos Españas que un día se depositaron rotas y desunidas en la pobre tierra donde yace un poeta, un poeta hundido en su postrer trágica y vencida mirada clavada más allá del dolor y la desesperanza, un poeta que también espera la paz y la libertad para reposar al fin junto a los hombres que



buscó a lo largo de todo su camino, en los caminos donde su semilla fue gritando el amor, la comprensión y la esperanza en los injustamente desposeídos (1981: 73).

El primero de los cinco censores, el profesor Félix Melendo, propuso la autorización con las tachaduras de los ataques al ejército y a la guardia civil. Un segundo censor coincidió en ello, pero no descartó la denegación y caracterizó el estilo de escritura del “campesino andaluz a quien el estudio redime de la gleba” como “marcadamente declamatorio de agitador social”, para concluir con que había frases y pasajes “inconciliables con los principios que rigen la vida española después del triunfo del Movimiento”. En un tercer informe, Dieta también propuso tachaduras y apuntó directamente al autor, afiliado al Partido Comunista, y a la editorial, que ya se situaba en el punto de mira de los censores: “Lástima la ideología del autor! Oh [¿Manías?] de Seix Barral!”. El cuarto censor, el juez Francisco Fernández Jardón, también efectuó tachaduras y dijo de Sorel que “no recata su ideario disolvente y anarquizante, y sobre todo ateo”. Lo llamó “amargado” por ofrecer “una visión melodramática de la España negra de la que se vilipendian nuestros valores morales tradicionales”. Tras la denegación, Seix Barral interpuso un recurso de revisión y presentó un ejemplar del manuscrito con supresiones efectuadas por el autor, “en su deseo de colaborar con una aportación constructiva”. Un quinto censor, el religioso Francisco Aguirre Cuervo, habló de las “ideas anticlericales y materialistas del autor”, pero propuso autorizar la publicación suprimiendo los ataques mencionados. El Gabinete de Enlace del Ministerio del Interior, que se había creado en 1961 y ejercía funciones de control y espionaje bajo la dirección del Estado, emitió un informe sobre *Crónica de un regreso* en el que se tildaba la obra de “sombria, amarga y negativa, cuya lectura no sería de provecho para nadie” y se destacaban algunos aspectos que la hacían rechazable, como el “pesimismo antiespañol”. Finalmente, el Jefe de la Sección denegó la autorización y la novela pasó a engrosar el catálogo invisible de Barral. Se publicó por primera vez en 1981, en la madrileña Ediciones Libertarias.

La tierra prometida: ¿la venganza del vencido?

La última de las obras es *La tierra prometida* (AGA, 3(50) 21/15344, expediente 4028-64), de Ernesto Contreras, nacido en Tetuán y afincado en Alicante desde



su infancia. Fue presentada a censura en julio de 1964. Estaba protagonizada por un exiliado innominado que vivía en Francia y regresaba de visita a su pueblo, en el alicantino valle de Elda, para pasar unos días. Ya en el tren y en el autobús que lo conducían a su destino, los viajeros lo consideraron un extranjero, situación recurrente en el sentir de los exiliados. Al llegar a casa de su madrina y entablar conversación con sus conocidos fueron floreciendo dolorosos recuerdos y el sufrimiento por la muerte de viejos amigos, algunos durante la guerra. Su llegada despertaba la inquietud de los vecinos y de las autoridades, que creían que era su sed de vengar la muerte del padre, denunciado y preso en la cárcel al acabar la guerra, la que lo había motivado a regresar. Sin ese ánimo, en principio, un desafortunado accidente en una pelea hacía que asestase un golpe mortal al delator de su padre, lo que propiciaba su intento de huida ayudado por el silencio de sus seres queridos. Asustado al pensar que todos creerían que había actuado movido por el rencor, el protagonista decidía regresar a Francia tratando de evitar la cárcel o las represalias de los vencedores.

Los tres informes de censura de *La tierra prometida* propusieron su autorización. El primer censor, el policía Benjamín Palacios, en una interpretación notablemente subjetiva, señaló que el personaje “viene cargado de odio y con ánimos de venganza”, pero la consideró autorizable íntegramente. La duda sobre si la venganza había sido fruto de la casualidad o de la premeditación flotaba en toda la obra igual que lo hacía el destino del protagonista, pero no se explicitaba esa conclusión a la que pareció haber llegado Palacios. El segundo censor, Dieta, propuso suprimir cuatro páginas en las que se aludía a las razones de la vuelta del exiliado, relacionadas con la guerra civil. Un informe de la Oficina de Enlace indicó que “el constante recuerdo de la contienda civil y sus consecuencias, no hacen aconsejable su divulgación en estos momentos, y menos bajo la presentación de esta editorial”. La censura entonces prohibió la obra. Para responder al recurso de revisión interpuesto por Seix Barral, Álvarez Turienzo leyó la novela. Aludió a la venganza y dijo desconocer la verdadera intención del relato. Según el censor, temía que la obra se deslizase “en dirección crítica del régimen actual” y concluyó señalando que



“la posición que parece representar el autor, a estas alturas, creo que puede ser tolerada”, por lo que propuso la autorización. Como se deduce de la lectura de los informes, la publicación del relato del regreso del exiliado parecía no ser en esa fecha tan imposible como en la primera novela. En cambio, la Sección de Inspección de Libros prefirió seguir el consejo de la Oficina de Enlace y prohibió la publicación para evitar una hipotética recepción problemática. *La tierra prometida* vio la luz en 1967 en la editorial uruguaya Alfa.

De nuevo, la vuelta de un exiliado y el reconocimiento en la literatura de la vigencia de la España fracturada pusieron en jaque al régimen, que decidió impedir su difusión entre los lectores, como si negar el hecho literario supusiera la afirmación de que esa realidad no existía en el país.

Conclusiones

El análisis de estas cuatro novelas y de los documentos de sus expedientes de censura contribuye a reforzar la hipótesis de la imposibilidad, o al menos de la dificultad, de la representación literaria del regreso de los exiliados a España. A principios de los sesenta, la censura se esforzó en impedir que los lectores accedieran a obras como estas, para lo que sirve como ejemplo representativo el caso de la editorial Seix Barral, significada políticamente. Los relatos de personajes que volvían a su hogar, no con ansias de venganza, en principio, sino con afán de vivir tranquilos y se encontraban con el repudio de sus familiares y paisanos molestaron en grado sumo a la administración. Los exiliados de estas novelas no solo hallaron reparos en sus propias casas, también lo hicieron en los espacios públicos: insultos, amenazas e incluso palizas en la calle; mal trato recibido en tiendas, bares y casinos; negación del saludo o de la mano; persecución por parte de las autoridades; pintadas dirigidas a ellos en las fachadas de los edificios, como ocurre en *Estos son tus hermanos*: “Aquí vive un traidor, hagámosle la vida imposible” (1982: 229); “nuestra paz no es para los rojos”; “afuera o a la cárcel”; “hay un asesino entre nosotros. ¡Hagamos justicia!” (1982: 259). La censura intentó frenar la recreación de esas realidades, como si con ello fuera posible ocultar su existencia en las calles de la geografía española. La literatura tolerada por el franquismo promovió pues una visión maniquea del



conflicto, incapaz de reconocer públicamente que ambos bandos perpetraron actos de barbarie durante y después de la guerra y que el rencor y el dolor aún eran una herida abierta en la sociedad. Las situaciones a las que se enfrentaron los personajes negaban que existiera el clima pacífico al que aludía la campaña estatal de los xxv Años de Paz: había un orden público que se asentaba sobre el miedo, el odio y el sometimiento de los vencidos. Los censores se ofendieron, además, con la visión que brindaban los autores de estos textos sobre el bando sublevado y se desligaban, así, de una justa asunción de responsabilidades. Igualmente, como ejemplifica *Crónica de un regreso*, se rechazó toda crítica a la organización político-económica del país, a pesar del evidente atraso social ante el que el Estado no ponía solución.

El tema del regreso imposible pobló las páginas de estas novelas con términos como “odio”, “rencor”, “despecho”, “rabia”, “venganza”, “resquemor”, “hostilidad”, “resentimiento”... Exiliados, emigrantes y presos regresaron para visitar a sus seres queridos o para morir en su tierra, pero ni eso se les permitió, en muchos casos, y ni siquiera se autorizó la trasmisión de esa dura realidad a través del hecho literario. Los autores del interior conectaron con la problemática que enfrentaban sus compatriotas exiliados, pero el régimen impidió sistemáticamente que los lectores tuvieran acceso a sus textos. Se trata, en definitiva, de una censura que imposibilitó cumplir con una función crítica y que, por criterios políticos, limitó la publicación de la literatura que recogía los recuerdos de la guerra civil desde el lado republicano; las conductas reprobables pero ciertas de los paisanos que acusaron o agredieron a sus hermanos, en un amplio sentido de la palabra; el retrato negativo de personajes afines al régimen y, por consiguiente, la descripción que ensalzaba a los vencidos.

Carlos Barral, editor cuyo papel activo intervino decisivamente en la conformación del campo literario español, intentó, sin éxito, interceder por estas novelas al interponer recursos de revisión que posibilitaran una nueva lectura más amable por parte de los censores. No obstante, motivos ajenos a los textos y de índole política ratificaron su prohibición y las excluyeron deliberadamente del debate público, del canon literario y del catálogo real de Seix Barral, relegándolas a insertarse en su catálogo oculto. Por estas y por otras obras de



naturaleza conflictiva, según los censores, la editorial quedó marcada ideológicamente. El compromiso de estos jóvenes autores españoles y su vinculación con el Partido Comunista tampoco coadyuvó a que se emitieran dictámenes favorables. El regreso a casa de sus protagonistas, su posicionamiento y sus ideas pareció a los censores que cuestionaban la legitimidad del orden social que se había construido tras la victoria franquista. El poder de la censura sirvió entonces como medio con el que reprimir una memoria social alternativa y diferente a la defendida por el discurso oficial. Lejos de la reconciliación, la cultura encontró notables dificultades para dar voz a esos escenarios. Más de seis décadas después, resulta de justicia recuperar la memoria censurada de obras como estas, y de sus personajes, e incluirlas en la historia de la literatura española.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- ÁLVAREZ VILLALOBOS, María y SUÁREZ TOLEDANO, Cristina (2018). “Antonio Ferres y la censura”. En Dolores Thion Soriano-Mollá, Ángeles Encinar y Luis Beltrán Almería (eds.), *La ciudad del sol*. Madrid: Gadir, pp. 187-200.
- ÁLVAREZ VILLALOBOS, María y SUÁREZ TOLEDANO, Cristina (2019). “Censura y creación literaria I. Entrevistas a Antonio Ferres y Juan Mollá”. En *Olivar*, vol. 19, 29.
- BARRAL, Carlos (1975). *Años de penitencia*. Madrid: Alianza.
- BARRAL, Carlos (1978). *Los años sin excusa. Memorias II*. Barcelona: Barral Editores.
- BARRAL, Carlos (1988). *Cuando las horas veloces*. Barcelona: Tusquets.
- BONET, Laureano (1994). *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*. Barcelona: Península.
- CASTRO, Asunción y DÍAZ, Julián (coords.) (2017). *XXV años de paz franquista: sociedad y cultura en España hacia 1964*. Madrid: Sílex Ediciones.
- CONTRERAS, Ernesto [1964 (1967)]. *La tierra prometida*. Montevideo: Alfa.



- EXPEDIENTE 3752-61. *Estos son tus hermanos*, Daniel Sueiro. AGA, 3(50) 21/13403.
- EXPEDIENTE 1421-62. *Al regreso del Boiras*, Antonio Ferres. AGA, 3(50) 21/13833.
- EXPEDIENTE 1726-64. *Crónica de un regreso*, Andrés Sorel. AGA 3(50) 21/15107.
- EXPEDIENTE 4028-64. *La tierra prometida*, Ernesto Contreras. AGA, 3(50) 21/15344.
- FERRES, Antonio [1962 (1975)]. *Al regreso del Boiras*. Caracas: Casuz.
- LARRAZ, Fernando (2014). *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Trea.
- LARRAZ, Fernando y SUÁREZ TOLEDANO, Cristina (2017). “Realismo social y censura en la novela española (1954-1962)”. En *Creneida*, 5, pp. 66-95.
- RUIZ BAUTISTA, Eduardo (2005). *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo (1939-1945)*. Gijón: Trea.
- SOREL, Andrés [1964 (1981)]. *Crónica de un regreso*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- SUEIRO, Daniel [1961 (1965)]. *Estos son tus hermanos*. México D.F.: ERA.
- SUEIRO, Daniel (1982) (3.^a ed.). *Estos son tus hermanos*. Barcelona: Argos Vergara.

Diablotexto *Digital*



**La forja de un censor: Miguel de la Pinta Llorente
en los años del drama civil**

**The forge of a censor: Miguel de la Pinta Llorente
in the years of civil drama**

**RICARDO RODRIGO MANCHO
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

ricardo.rodrido@uv.es
<http://orcid.org/0000-0001-9845-0226>

**Fecha de recepción: 9 de enero de 2023
Fecha de aceptación: 28 de junio de 2023**

***Diablotexto Digital* 13 (junio 2023), 32-52
DOI: 10.7203/diablotexto.13.25884
ISSN: 2530-2337**



Resumen: El agustino Miguel de la Pinta Llorente colaboró con el servicio de censura previa durante los años comprendidos entre 1954 y 1963. Los principios religiosos, la salvaguardia de la moral tradicional y el apoyo al régimen franquista son las directrices de censura más reiteradas en sus resoluciones. La defensa del modelo reaccionario y el nulo interés por revisar los automatismos ideológicos se afianzaron en los años de la Guerra Civil española y en la inmediata posguerra, tal y como se recoge en las crónicas de los historiadores de la orden agustina.

Palabras clave: Miguel de la Pinta; Guerra Civil española; cuestión religiosa; historiadores agustinos; censura literaria.

Abstract: The Augustinian Miguel de la Pinta Llorente collaborated with the prior censorship service during the years between 1954 and 1963. The religious principles, the safeguarding of traditional morality and support for the Franco regime are the most reiterated censorship guidelines in his resolutions. The defense of the reactionary model and the lack of interest in reviewing ideological automatism took hold in the years of the Spanish Civil War and in the immediate post-war period, as recorded in the chronicles of the historians of the Augustinian order.

Key words: Miguel de la Pinta; Spanish Civil War; religious question; Augustinian historians; literary censorship.



La clase obrera ha resuelto el problema de la Iglesia, sencillamente no ha dejado en pie ni una [...] hemos suprimido sus sacerdotes, las iglesias y el culto.

Andreu Nin, *La Vanguardia*, 2 de agosto de 1936

Pero los agustinos, por su condición de religiosos, ofrecen algo más importante. Por religiosos fueron destinados a la ejecución y como dignos religiosos hicieron cara voluntariamente a la muerte. De la expedición del día 28, conocida por los sepultureros por la de Muñoz-Seca, formó parte nuestro P. Provincial, P. Avelino Rodríguez, quien logró sacar permiso a las milicias para despedirse de sus hermanos.

José Llamas, *Mártires agustinos de El Escorial*, 1940

Martillos y metales

La trilogía de *La forja de un rebelde* (1940-1945) es reconocida como una magistral autobiografía novelada de Arturo Barea (1897-1957). La crónica del testimonio personal se entreteje en el contexto de la convulsa historia de los primeros cuarenta años del siglo XX: los años de formación y apuros económicos de la infancia, el progreso de la conciencia en la guerra del Rif y la dolorosa experiencia de la Guerra Civil. La toma de partido por el bando republicano, el trabajo como censor en la oficina de prensa extranjera de Madrid (hasta septiembre de 1937) y la negativa a trasladarse a Valencia con las autoridades gubernamentales lo encarrilaron al descrédito, el exilio (marzo de 1938) y el olvido. Lo colectivo y lo personal se entrelazan en el discurso narrativo con la intención de explorar y de reconstruir las raíces, el estallido y los impactos de la tragedia civil. El vocablo *forja* engloba la trayectoria personal y colectiva de unos años decisivos en la historia de España. Y así, el ciclo narrativo de Arturo Barea trata de explicar tanto las circunstancias personales como los antagonismos sociales que moldearían su manera de entender la traumática experiencia.

La convulsión nacional avivó la rivalidad entre las distintas opciones ideológicas y religiosas. Y plurales serían las opciones literarias que expresarían el estremecimiento, el desamparo o el testimonio. En un ámbito totalmente distinto al de Arturo Barea, las circunstancias de la contienda troquelaron las biografías de gran parte de los religiosos españoles que se decantaron por el bando franquista y favorecieron la floración del nuevo apostolado del autoritarismo y la dictadura. En esta órbita podría situarse al agustino Miguel de



la Pinta Llorente (1906-1979), defensor obstinado de la Inquisición española y de los mecanismos de represión cultural en todas las épocas, martillo de liberales, progresistas y disidentes, fiel servidor del franquismo en el servicio de censura previa durante los años 1954-1963¹. Aunque no disponemos de escritos autobiográficos sobre sus años de formación o sobre sus confesiones íntimas, sí que contamos con una copiosa investigación erudita sobre la Inquisición española y con decenas de colaboraciones en la prensa diaria, las cuales facilitan un perfil inequívoco de sus rancias inclinaciones políticas y religiosas, inflamadas en los años del miedo. Y, además, las pesquisas en las crónicas agustinas de la Guerra Civil proporcionan aspectos sustanciales de los años en que la *forja* de la guerra endureció la conciencia de los vencedores, singularmente la de Miguel de la Pinta. La verificación del carácter cerrado e incuestionables de su mundo ideológico queda reafirmada al repasar los informes emitidos en el servicio de censura previa.

Crónicas agustinas de la Guerra Civil

Las peripecias de los agustinos en la larga y dura Guerra Civil fueron recogidas por los historiadores de la orden —José Llamas (1940), Carlos Vicuña (1945), Amador del Fueyo (1947) y Atilano Sanz (1947)— cuyo propósito consistió en difundir, de manera inmediata y bajo los efectos de la conmoción, el amplio abanico de agustinos a los que la revolución les hizo abrazar la palma del martirio. Y de modo adicional glorifican a los otros compañeros que orgullosamente pelearon en lo que ellos consideraban una nueva cruzada². Lo sucedido hubiera podido narrarse de manera diferente o contrapuesta, pero

¹ Para el estudio de los informes de Miguel de la Pinta en el servicio de censura previa son convenientes los trabajos de Larraz (2013 y 2014), así como Rodrigo Mancho (2022). Por otra parte, Rodrigo Mancho (2021) evidencia los juegos malabares del agustino para defender la rectitud del Santo Tribunal, cuyo cómputo juzga satisfactorio.

² La jactancia de haber sido *primum inter pares* se repite en los historiadores agustinos. Carlos Vicuña (1945: 30) anota: “Era natural que los enemigos de Dios apuntasen a los agustinos de El Escorial con señaladísima preferencia de odios y rencores”. Y Atilano Sanz (1947: 183) recalca: “Ninguna orden religiosa aventajó a la agustiniana en el número de víctimas inmoladas en Madrid, ni en valentía para confesar su profesión religiosa. Todos los agustinos, con rarísimas excepciones, declararon su carácter sacerdotal y su condición de religiosos, sin haber convenido en ello”.



aquella fue la que conocieron los escritores agustinos desde su experiencia personal. No se trata de crónicas desapasionadas o equidistantes, sino de ejemplos de una escritura sesgada que, en conjunto, alimentan la idea de que la República había iniciado la demolición del venerado universo cristiano, con la quema de conventos en mayo de 1931. Y más adelante, tras el estallido militar de 1936, corroboran que la religión fue borrada del mapa; las congregaciones religiosas perseguidas y aniquiladas; las iglesias saqueadas o desvalijadas; las ropas, ornamentos y vasos sagrados mancillados; los cristos y las vírgenes profanados y prohibida cualquier manifestación del culto religioso. Convencidos de que el obús principal del odio se había dirigido contra la Iglesia católica, se sintieron heridos en lo más profundo de su conciencia religiosa y reaccionaron con ardor. No se pararon a recapacitar en las razones de la violencia anticlerical ni en la distancia que habían establecido con la realidad viva del país ni en su propia mentalidad reaccionaria. Lejos de admitir imprudencias en la tensión desplegada desde los púlpitos, prefirieron vincularse –al unísono– a una sola facción.

Ante la que fue considerada como una despiadada persecución, gran parte de los religiosos se mostraron partidarios del golpe militar y se inclinaron por la denominada “cruzada religiosa” convencidos de que luchaban por Dios y por el orden nuevo de la “verdadera España” (Sanz, 1947: 262)³. Los historiadores de la orden subrayan que al terremoto de la sublevación militar de 1936 le siguieron unas jornadas dramáticas, en las cuales más de un centenar de agustinos fueron inmolados. Frente al —calificado como— nefasto gobierno de la República (Sanz, 1947: 220), la salvaguarda de los valores cristianos, a la que tantos compañeros habían ofrendado su vida, quedaría asociada al bando franquista. Esta dualidad maniquea se traducirá en ríos de tinta alabando el avance de las tropas rebeldes y silenciando la escalada de represión y exterminio

³ El arzobispo de Toledo, Pedro Segura, publicó una pastoral en 1931 alentando la oposición a la República. Más adelante, la colaboración de la Iglesia católica con el golpe militar quedó patente con la temprana “Carta colectiva de los obispos españoles a los obispos de todo el mundo con motivo de la guerra de España”, redactada por el cardenal Isidro Gomà (Pamplona, 1 de julio de 1937). Más grave todavía fue el silencio eclesial ante el fusilamiento del clero vasco, a raíz de la entrada de las tropas *nacionales* en 1937.



planificado en las zonas dominadas por el bando franquista. Los historiadores agustinos cierran los ojos y abandonan la pluma ante las despiadadas masacres de la aviación o de las columnas africanas, las frecuentes represalias, las horrendas torturas, las cárceles, los juicios sumarísimos que apenas se prolongaban unos minutos, las ejecuciones y el exilio.

El agustino José Llamas publicó la primera base documental sobre la tragedia: *Mártires agustinos de El Escorial* (1940). Su gran pasión eran los manuscritos hebreos de la biblioteca escurialense, pero el cargo de rector de la Real Basílica de El Escorial lo situó en los puntos calientes de la refriega, con lo que pudo narrar como testigo el éxodo y las penurias de la orden. El 6 de agosto ingresaban en la cárcel de San Antón los ciento seis religiosos agustinos procedentes del monasterio de El Escorial, y allí se encontraron con otros que les habían precedido y con otra remesa que llegaría procedente de la cárcel Modelo. De San Antón saldrían las expediciones agustinas a Paracuellos de los días 28 y 30 de noviembre (las denominadas *de Muñoz Seca* y *del padre Revilla*). La estancia de José Llamas en San Antón se prolongó hasta el 26 de marzo de 1937. Después de pasar dos meses escondido, se refugió en la legación de Rumanía.

El agustino vasco Carlos Vicuña (1893-1972) recibió en Brasil la orden de presentarse en Madrid para participar en el capítulo provincial que se inició el 11 de julio de 1936. Junto con otros compañeros agustinos ingresó en la cárcel Modelo el día 20 de julio y el 16 de noviembre es trasladado a la de Porlier, de donde saldrá el 1 de enero de 1937. Por tanto, su libro *Mártires agustinos de El Escorial* (1943) ofrece testimonio de primera mano de todos los aspectos de la vida carcelaria durante la guerra: los brutales asesinatos del 23 de agosto, el incendio y asalto a la cárcel, los paseos, las sacas y las estrategias para sobrevivir en medio del horror. El mencionado libro remarca el temple de los mártires de la orden, especialmente de las expediciones a Paracuellos en los días 7, 28 y 30 de noviembre. La detallada relación es encabezada por el presidente del capítulo provincial —Mariano Revilla, OSA— y en ella figura también su hermano Joaquín Vicuña.



El padre Amador del Fueyo (1947) fue otro de los testigos del pánico. Aunque pertenecía a la residencia del Beato Orozco, en el momento del incendio de esta iglesia y convento se hallaba celebrando misa en casa de unas feligresas. Sin respetar la bandera cubana que allí ondeaba sufrieron distintos registros por parte de la policía, por lo que Amador del Fueyo tuvo que refugiarse en la legación de Finlandia, donde sufrió el asalto el 4 de diciembre de 1936. Traicionado por los manejos económicos del personal diplomático salió para los calabozos de la Dirección General de Seguridad y pasó casi dos meses en la cárcel de San Antón (del 8 de diciembre de 1936 al 29 de enero de 1937). El 13 de junio de 1937 fue detenido por supuesta complicación en un asunto de espionaje, pero al cabo de cuarenta días el tribunal de guerra lo declaró exento de toda culpa. Mediante la redacción del libro *Los agustinos en la Revolución y en la Cruzada* (1947) quiere saldar la deuda con los hermanos de orden que fueron víctimas de la Guerra Civil. Si bien una primera monografía la había centrado en el panegírico del obispo agustino Anselmo Polanco (*Héroes de la epopeya: el obispo de Teruel*, 1941), seis años más tarde, con el estudio dedicado al conjunto de la orden, adopta una perspectiva hagiográfica más copiosa.

El agustino Atilano Sanz Pascual ingresó como novicio en el seminario convento de Valladolid, y una vez ordenado sacerdote ejerció de maestro de profesos y de rector. Como cronista provincial de la orden publicó la *Historia de los agustinos españoles* (1948). Los acontecimientos de la guerra están recogidos en *Dolor agustino* (1947), cuyo contenido —asegura— está basado en los relatos que le suministraron los propios protagonistas o testigos de los acontecimientos y en los apuntes del padre Amador del Fueyo. La dolorosa necrología comienza con el que fuera su connovicio fray Anselmo Polanco (1881-1939), obispo de Teruel asesinado y quemado en la barrancada de Can Tretze (Pont de Molins) dos meses antes de finalizar la guerra.



Con el miedo en los talones

La revista *Archivo Agustiniiano* (1980) puso de manifiesto algunas circunstancias de Miguel de la Pinta en los años previos a la Guerra Civil. Había nacido en Valladolid en 1906 y muy pronto se inclinó por la vida religiosa y el hábito agustino. Profesó de votos simples el 24 de agosto de 1922 en el colegio teológico de Valladolid. Los estudios de filosofía y teología los prosiguió en el monasterio burgalés de Nuestra Señora de la Vid y en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid), en donde fue ordenado sacerdote el 25 de agosto de 1929⁴. En el Colegio Universitario de María Cristina coincidió con Antonio Tovar Llorente, pariente suyo seis años menor, que siempre andaba con su inseparable amigo Dionisio Ridruejo.

Una vez concluida la etapa de formación, los superiores destinaron a Miguel de la Pinta a la residencia del Beato Orozco en Madrid, con el encargo de colaborar en dos revistas de la orden: *Archivo Agustiniiano* y *Religión y Cultura*, tarea que simultaneó con el ejercicio sacerdotal en la iglesia anexa a la mencionada residencia. Complementariamente fray Miguel comenzó a perfilarse como historiador y cronista al servicio de la orden, tarea en la que fue guiado por el veterano y competente agustino Pedro Martínez Vélez. Dedicado plenamente al estudio y la investigación, el joven Miguel de la Pinta publicó entre 1931 y 1936 una serie de voluminosos trabajos en torno a los procesos inquisitoriales seguidos contra los hebraístas de Salamanca, Gaspar de Grajal, Martín Martínez de Cantalapiedra y fray Luis de León.

⁴ Los agustinos regentaban el Real Colegio Universitario María Cristina de El Escorial, en el cual Manuel Azaña realizó el preparatorio y dos cursos de Derecho. En 1927 Manuel Azaña publicó *El jardín de los frailes*, narración autobiográfica de sus años escolares y su crisis religiosa, en la que describió con desapego la semblanza rústica, escolástica y sacrificada de los frailes que habían sido sus profesores: “En los albores de la pubertad dejaban las aldeas leonesas o la montaña para ser novicios, pintado en el semblante anguloso y en los ojos atónitos el candor rústico. Virtudes, todas; y ánimo de perseverar en el sacrificio porque se enclaustraban. Ciencia, de misacantanos. Podían destinarlos a evangelizar tagalos o a filosofar con los españolitos encerrados en su Universidad. Más arduo era salir airosos en el colegio que en las Indias” (1966: 86). Azaña sería uno de los políticos españoles más odiados por el sector eclesiástico, ya que en sus intervenciones parlamentarias (“España ha dejado de ser católica”) o en sus proclamas (“todos los conventos de Madrid no valen la vida de un republicano”) se mostró partidario del republicanismo laico.



Las mencionadas crónicas de la Guerra Civil escritas por los agustinos subrayan los primeros y *heroicos* días de persecución. El lunes 20 de julio de 1936 la residencia e iglesia del Beato Orozco sufrió el asedio de los milicianos. En el asalto hubo disparos, griterío, intentos de linchamiento, carreras, saqueo y fuego. Algunos agustinos pudieron huir, otros perecieron en la refriega: por ejemplo, el padre Mariano Cil fue asesinado a quemarropa en la misma residencia. El agustino Carlos Vicuña, que participaba en el capítulo de la orden y se encontraba en el colegio-residencia de la calle Valverde, atestigua el suceso:

El P. Miguel de la Pinta Llorente telefona a nuestro portero fray Miguel Tomás, en lenguaje convencional y pintoresco, toda la tragedia del convento e iglesia del Beato Orozco, de la calle de Goya, 87. El P. Mariano Cil ha sido asesinado en la puerta de la calle; la iglesia y el convento arden por los cuatro costados. El Cristo es mutilado y arrastrado por las calles con una soga al cuello. Las monjas, refugiadas en la casa de enfrente, contemplan horripiladas toda la tragedia (Vicuña, 1945: 47).

Con el pretexto de que desde la casa se había disparado contra los milicianos, estos anegaron con gasolina la biblioteca y prendieron fuego al edificio⁵. Aunque la iglesia y la casa permanecieron en pie, la vida de Miguel de la Pinta, como sucedió con la mayoría de religiosos que allí vivían, corrió peligro manifiesto. Aparentando cierta tranquilidad y negando su vinculación pudo despistar a los incendiarios:

El padre Miguel [...] al trasponer los umbrales de casa, una docena de hombres, puesto a la cara el fusil y una rodilla en el suelo, intimáronle por otro que se le llegó, pistola en mano, la orden de volver a la residencia. —«Yo no soy de aquí, les dijo; salgo de visitar a un amigo»—. Con los brazos arriba le hicieron irse (Fueyo, 1947: 19).

Ante el acoso de los enemigos, el primer refugio de los padres Miguel de la Pinta y Amador del Fueyo fue el domicilio particular de unas feligresas, sito en el

⁵ Paul Preston explica algunos pormenores de la violenta realidad: “Durante el día 19 de julio se quemaron varias iglesias, en algunos casos porque los partidarios de los insurrectos las habían utilizado para almacenar armas y habían disparado desde los campanarios a grupos de obreros. Otras iglesias, por el contrario, quedaron intactas, pues los párrocos abrieron sus puertas a los milicianos para que comprobaran que allí no se ocultaban fascistas; así los tesoros artísticos de los templos pudieron salvarse” (2011: 357).



número 161 de la calle de Alcalá, que disponía de oratorio privado con sacramento. Hasta este alojamiento llegarían las penosas noticias de los primeros agustinos asesinados, entre ellos el del padre Pedro Martínez Vélez, infatigable erudito que había sido el maestro de Miguel de la Pinta en la investigación documental y en el manejo del Archivo Histórico Nacional. Amador del Fueyo (1947) relata la cadena de acontecimientos que se inician con la detención del docto agustino en la pensión Suizo-alemana, sigue en los calabozos de la Dirección General de Seguridad y concluye en los alrededores de Hortaleza a principios de octubre de 1936. Miguel de la Pinta dedicará a su maestro sentidas líneas de admiración en las que remarca el extenso patrimonio intelectual y las dotes de exégesis:

Hijo también del Colegio de Valladolid, como todos los anteriores, fue el P. maestro Fr. Pedro Martínez Vélez, honra de su generación, y venerable queridísimo maestro mío, con quien me inicié en las tareas eruditas y literarias, debiéndole, ya que no la cultura, labor íntima y personal, sí el constante estímulo y el consejo sazonado para fomentar en plena juventud los ideales y el amor por todas las cosas del espíritu y la sabiduría. El P. Vélez procedía de la cepa de los grandes eclesiásticos españoles (Miguel de la Pinta, 1959: 124).

La anónima noticia del *Archivo Agustiniانو* asegura que Miguel de la Pinta “vivió como pudo los dramáticos tres años de nuestra Guerra Civil, durante la cual se salvó casi milagrosamente” (1980: 4). Los historiadores agustinos explican que en los meses de octubre y noviembre de 1936 Miguel de la Pinta y su compañero Amador del Fueyo se convencieron de que el refugio de la calle de Alcalá ya no era seguro. Gracias a la habilidad del portero del edificio se pudieron sortear las sucesivas denuncias y los frecuentes registros de la policía, pero la exigencia de buscar un lugar más seguro era patente. Gracias a esta prevención, los mencionados agustinos no fueron capturados cuando los anarquistas y guardias de asalto irrumpieron en el piso de la calle Alcalá con el pretexto de encontrar armas y capturar un inquilino –13 de noviembre de 1936 (Fueyo, 1947: 319).

O bien en la embajada de Uruguay o bien en los pisos protegidos de la legación permaneció Miguel de la Pinta entre octubre de 1936 y junio de 1937. Precisamente en estos meses se desbocó el descomunal odio de las primeras



semanas de la guerra: el clima de excitación que generaba el asedio de Madrid, el avance de las tropas sublevadas, el traslado del gobierno a Valencia (6 de noviembre de 1936), el oscuro asesinato de Durruti (20 de noviembre de 1936), la presencia de quintacolumnistas y la cuestión urgente de los prisioneros provocaron la ejecución de numerosos detenidos desafectos a la República (religiosos, oficiales del ejército, aristócratas y derechistas destacados). A este respecto afirma Paul Preston:

Las sacas y ejecuciones, conocidas bajo el nombre genérico de *Paracuellos*, constituyeron la mayor atrocidad cometida en territorio republicano bajo la Guerra Civil española, y su horror puede explicarse, aunque no justificarse, por las aterradoras condiciones de la capital sitiada (Preston, 2011: 493).

Entre los ejecutados en las nutridas expediciones a Paracuellos (noviembre y diciembre de 1936) cabe mencionar a más de un centenar de agustinos del entorno de Miguel de la Pinta, entre los cuales figuraban algunos miembros principales de la orden, que se habían reunido en el capítulo provincial o eran eruditos de primer orden en las letras españolas, como el padre Julián Zarco, bibliotecario de El Escorial y académico de número de la Historia y de la Hispanic Society of America. Otro nombre ilustre entre los fusilados es el de Mariano Revilla, especialista en estudios bíblicos, asistente general de la orden, académico de la Historia y presidente del capítulo provincial en julio de 1936. Y la lista se completa con otros pensadores agustinos: Melchor M. Antúnez, profesor de árabe de la Universidad Central y miembro de la Escuela Árabe de Madrid; Avelino Rodríguez, provincial de la orden, abogado y profesor de la universidad de El Escorial; Sabino Rodríguez, doctor en ciencias naturales y biología.

Mientras se sucedían las atroces expediciones a Paracuellos, el mencionado refugio de Miguel de la Pinta en la embajada de Uruguay no estaría exento de sobresaltos y contubernios, pues debe tenerse en cuenta que el gobierno encabezado por Gabriel Terra simpatizó desde el comienzo de la guerra con el bando franquista y muy pronto rompió relaciones con la República.

El asesinato de dos hermanas del vicecónsul uruguayo en Madrid, en septiembre de 1936, determinó la ruptura entre ambos gobiernos. Con la



inmunidad del pasaporte uruguayo Consuelo y Dolores Aguiar-Mella Díaz participaron en misiones arriesgadas, pues tras el asalto al colegio de las monjas escolapias de Carabanchel reclamaron la libertad de las detenidas y proporcionaron a las novicias cobertura y aprovisionamiento en casas encubiertas. Desde el momento en que fueron asesinadas⁶, el pabellón uruguayo confió la gestión de su embajada al gobierno de Buenos Aires (Moral Roncal 2006 y 2018).

Justo al mes siguiente de estos dramáticos sucesos es cuando Miguel de la Pinta buscó protección en los espacios de la famosa embajada de Uruguay. Su compañero Amador del Fueyo indica que allí se dedicó a tareas de “gran provecho” (sin precisar en qué consistían):

En la [legación] de Uruguay hizo también una obra de gran provecho el padre Miguel de la Pinta Llorente durante los pocos meses (octubre del 36-junio del 37) que permaneció allí (Fueyo, 1947: 308).

La lógica del relato parece indicar que Miguel de la Pinta ejerció como pudo su labor como sacerdote, pero, en realidad, hubo algo más comprometido. En general, los consulados y embajadas, aprovechando el derecho de asilo, abrieron las puertas a los perseguidos y emprendieron tareas de salvaguarda⁷.

La avalancha de refugiados obligó a ensanchar los espacios tutelados, entre los que despuntó la legación de Noruega en la calle Abascal, que, debido a las repetidas peticiones, tuvo que ampliar la sede a otro edificio colindante. Paul Preston (2011) examina esta circunstancia de manera muy crítica:

De hecho, la tolerancia generalizada con el modo —de dudosa legalidad— en que varias embajadas, entre ellas las del propio Schlayer, alquilaron inmuebles para dar refugio a

⁶ El fragmento de la *Causa general* especifica que “fueron detenidas por milicias comunistas de la Pasionaria el 19 de septiembre de 1936, habiendo aparecido en la carretera de Andalucía, el día 20, los cadáveres de ambas víctimas, en el estado que muestran las adjuntas fotografías; brutal crimen que determinó la ruptura de relaciones entre el Gobierno uruguayo y el Gobierno marxista español” (1961: 63). Ambas hermanas fueron beatificadas en el año 2001.

⁷ El famoso libro testimonial del cónsul de Noruega en Madrid, Felix Schlayer (1938), recoge la tarea humanitaria hacia los refugiados y amplifica la pasividad de la República ante las persecuciones, la tortura en las checas y los *paseos*. No obstante, cabe destacar que debido a su filiación germanófila simpatizaba con la cúpula falangista clandestina. Por ello, se vinculó con el espionaje y justificó las posteriores represalias del bando vencedor.



quienes apoyaban a los rebeldes, subraya considerablemente el mérito de la República. Mientras tanto, los esfuerzos para permitir que los amenazados abandonaran España no tuvieron contraparte en el bando rebelde. Después de la guerra, la única embajada que ofreció asilo a los republicanos derrotados fue la de Panamá; los falangistas la asaltaron y apresaron a quienes se habían refugiado allí (Preston, 2011: 363).

Los recientes estudios de la actividad de las embajadas durante la Guerra Civil han puesto de manifiesto que más allá de la actividad humanitaria y neutral, una parte considerable del personal diplomático se relacionó con las actividades de la causa franquista (Nuñez de Prado y Rodríguez Abengózar, 2019). En forma de refugio humanitario o como base de operaciones clandestinas, los espacios diplomáticos jugaron un papel esencial en las filas golpistas, bien dando cobertura a quintacolumnistas que preparaban la toma de Madrid, bien ocultando a los enlaces que pasaban información, bien falsificando documentos y entorpeciendo expedientes o bien organizando las operaciones fronterizas para trasladar a los refugiados más comprometidos y transferir a los elegidos para el sabotaje. Los nombres de Raimundo Fernández Cuesta, Ramón Serrano Suñer, Rafael Sánchez Mazas y Manuel Valdés Larrañaga están ligados al auxilio en las embajadas y a la reorganización de Falange en la clandestinidad con el propósito de reclutar espías en la zona republicana.

Ya hemos indicado que Miguel de la Pinta se refugió cerca de nueve meses (1936-1937) en la embajada de Uruguay, y pronto tuvo que decidirse a desaparecer de la esfera pública. Las inquietantes pintadas (“Hotel de fascistas” o “Los bandidos sudamericanos protegen a los fascistas”) parecían indicar que la policía y el SIM habrían redoblado el acecho hacia los destacados falangistas que allí se guarecían (Píriz, 2021).

En las catacumbas de la gran ciudad

En el entorno de la embajada uruguaya (o de las otras embajadas afines) Miguel de la Pinta pudo relacionarse con los líderes quintacolumnistas. Los historiadores agustinos señalan que desde el mismo día del incendio de la residencia agustina (20 de julio de 1936) Miguel de la Pinta puso en marcha un



agudo instinto de supervivencia. Amador del Fueyo (1947) señala la astucia y la zorrería frailuna para zafarse de las garras policiales:

Después [Miguel de la Pinta] vivió a salto de mata, ya con disfraz de extranjero, ya de periodista, ya con otros disfraces, para los que nadie tuvo la habilidad, diplomacia y proteísmo [sic], consustanciales a su índole, ni ojos tan de lince para verlas venir, ni desenfado como el suyo para manejar la vela según el viento. Este maravilloso equipo temperamental, estas cualidades psicológicas le mantuvieron a flote sobre la marejada y contribuyeron a zafarle de las uñas policíacas, luciendo en bravos aprietos un autodomínio extraño en él (Fueyo, 1947: 332).

Atilano Sanz (1947) insiste en las dotes de transformista para burlar a los milicianos y la policía. Al estilo del actor italiano Leopoldo Fregoli, con sorprendentes cambios de vestimenta y expresión, conseguía dar vida a identidades distintas:

[...] transformaciones que, como otro Fregoli, empleó para burlar las persecuciones de la policía roja. Unas veces se ataviaba de extranjero, otras, aparecía de periodista y cuando menos se esperaba se le veía con disfraz insospechado y pintoresco. Su inagotable ingenio y su perspicacia para olfatear los peligros, unidos a su desenfado y dominio de sí mismo en los momentos de apuro, le daban una prodigiosa facilidad para escamotearse de sus perseguidores, como cuando, buscado por el SIM en una Legación Suramericana, desapareció sin dejar huella alguna de sí (Sanz, 1947: 254-255).

Las palabras de Atilano Sanz confirman que el Servicio de Información Militar andaba tras las huellas del agustino. Y también Amador del Fueyo (1947: 332) insiste en que Miguel de la Pinta salió huyendo de la legación sudamericana (seguramente de la de Uruguay) porque el SIM sospechaba de sus tareas como espía:

Sotachado el 1937 en una legación suramericana, hubo de salir “con gentil compás de pies”, como diría Cervantes, huyendo del SIM, por sospecha de espionaje, desvaneciéndose como por ensalmo; pero sin disminuir sus actividades apostólicas (Fueyo, 1947: 332).

Aunque la pertenencia de Miguel de la Pinta a la quintacolumna no se mencione explícitamente, de las acotaciones anteriores se deduce su idoneidad para tareas de vigilancia e información. La señalada monografía de Amador del Fueyo (1947) confirma que la orden de san Agustín tenía en Madrid sagaces



conexiones con el mundo ideológico golpista. El padre Félix García —autor del poemario *Roto casi el navío* y especialista en el Renacimiento y de Garcilaso— vio el asalto del cuartel de la Montaña desde la casa de Tomás Borrás, el escritor y periodista militante de las JONS y después de FE (autor de la novela *Checas de Madrid*, 1940); a continuación buscó refugio en casa de los doctores Espinosa (calle Príncipe de Vergara), y con ellos vivió siempre atento a las visitas de las patrullas, hasta que el 15 de septiembre lo sorprendió la Brigada del Amanecer de García Atadell y Ángel Pedrero, jefe más adelante del SIM. El padre Florentino Díaz fue juzgado por el Tribunal de Espionaje y Alta Traición, acusado de pertenecer a la organización clandestina de San Francisco el Grande. El agustino Fidel Rodríguez participó activamente en la formación de la Falange clandestina y sirvió como agente del Servicio de Información y Policía Militar (SIPM), la organización de los servicios secretos del bando sublevado.

La afinidad doctrinaria impulsó a la orden agustina a reforzar activamente la organización clandestina del Auxilio Azul, establecida por María Paz Martínez Unciti y otras falangistas en noviembre de 1936. En 1961 su hermana Carina Martínez Unciti destapó algunos detalles de este círculo, entre los cuales menciona la red de auxilio espiritual que se dispensó a moribundos, perseguidos y detenidos en cárceles y checas. El prestigioso agustino Alejo Revilla se ocupó de coordinar esta red de ayuda:

El Auxilio Espiritual se componía de un grupo de sacerdotes y varias capillas clandestinas, que dirigía D. Tomás Ortega Orgaz, con la colaboración de fray Alejo Revilla, definidor general de los agustinos; don José María Lahiguera, entonces sacerdote; don Andrés Trillo Marín, arcipreste de la catedral de Madrid, y alguno más (*ABC*, 18 julio 1961).

En la mencionada crónica Carina Martínez Unciti atestigua que Auxilio Azul ayudó a los hermanos Álvarez Quintero, Xauradó, la madre de Millán Astray, al coronel Chinchilla, Teresa Luzzati, Raimundo Fernández Cuesta, José Luis de Arrese, Jesús Rubio, Manuel Valdés Larrañaga, jefe de la Falange clandestina, y Melquiades Álvarez, dirigente político conservador asesinado en agosto de 1936. Según señala Amador del Fueyo (1947: 332), Miguel de la Pinta “fue quien



asistió en su agonía al insigne comediógrafo Serafín Álvarez Quintero”, fallecido de muerte natural en el Madrid republicano asediado por el ejército de Franco. Al parecer, la estrategia consistió en que el sacerdote vistiese abrigo y bufanda para administrar los sacramentos al afamado dramaturgo (12 abril de 1938).

Alistados en las redes del culto clandestino Miguel de la Pinta y los otros esforzados apóstoles visitaban domicilios particulares, embajadas o viviendas protegidas para mantener viva la llama de la fe, confortar a los presos, visitar a los enfermos y asistir a los moribundos. Durante los primeros meses de la guerra la administración de sacramentos fue una actividad muy arriesgada, y en ella participó un nutrido grupo de agustinos hermanados con el ejército invisible de la Falange clandestina. Mientras los luchadores de trinchera empujaban en la expansión territorial, estas otras unidades enmascaradas realizaban tareas de comunicación, espionaje, sustento y persuasión en la victoria. Si bien en el periodo republicano la orientación ideológica de los agustinos ya era de palmaria desafección hacia aquellos que consideraba responsables de la persecución religiosa, en los años de la guerra se agudizó la filiación golpista. En las crónicas de los mencionados historiadores de la orden se reitera la temprana confianza en el régimen de Burgos, la visión sacrosanta de la lucha entre el bien y el mal y la convicción providencial a favor de los primeros “porque Dios intervino [...] para destruir la gran máquina [...] de destrucción” (Llamas, 1940: 5). En continua oscilación entre el terror y el regocijo distinguen la cercana presencia de las ametralladoras y esperan jubilosos la llegada de las tropas del *glorioso* general Franco, a quien consideran un *héroe* providencial. El fusilamiento de José Antonio Primo de Rivera reafirmó el crédito que había transmitido el *extraordinario* líder (Vicuña, 1945: 173) y redobló la vinculación y la fusión con la Falange.

¿Qué posición podía tomar Miguel de la Pinta a partir de estas experiencias inmediatas? La más próxima, la que estaba a un solo paso en 1939 consistía en incorporarse a la rueda del régimen; quizá esta elección ya estaba predeterminada por todas las circunstancias biográficas. El estudio tenaz de los documentos en el Archivo Nacional y la porfiada defensa de los valores inquisitoriales, el recuerdo de los fusilamientos de Paracuellos, los servicios



prestados en la guerra y la identificación con el destino imperial de *una, grande, libre y católica España* convirtieron a Miguel de la Pinta en un beneficiario del sistema, en un intelectual del régimen, colaboracionista dispuesto a disertar en Radio Nacional –febrero de 1940– sobre Menéndez Pelayo y “el fracaso político del viejo progresismo español”. Y una semana más tarde se ocupó de la Inquisición española y de las libertades constitucionales españolas, las cuales convirtieron al país “en un pueblo de energúmenos y enanos” (*ABC*, 15 y 22 de febrero de 1940). Asiduo colaborador de *ABC*, en marzo de 1945 fue invitado a dar una conferencia en la Asociación de Escritores y Artistas Españoles y en abril de 1959 participó en la entrega de premios de la Sociedad Cervantina, cuyo jurado contaba con la presencia de Gonzalo Fernández de la Mora, Tomás Borrás, Gerardo Diego, etc. El 16 de mayo de 1951 figura entre los asistentes a la audiencia civil del jefe del estado en el palacio de El Pardo (*ABC*, 17 mayo 1951). Y como colofón del brillante *amanecer* el agustino vallisoletano emitió intolerantes informes en el servicio de censura previa (1953-1962) con la intención de reforzar uno de los pilares esenciales de la dictadura.

Conclusión

La experiencia de la República y la Guerra Civil suscitó en gran medida la orientación ideológica de los escritores e intelectuales. Si bien Arturo Barea y un buen número de novelistas y poetas representan el compromiso político con la democracia y la libertad, en la otra orilla, Miguel de la Pinta y una gran parte de los miembros de la Iglesia católica se decantaron de manera casi unánime por el bando franquista y la tradición autoritaria.

En los años de la huida sigilosa y el miedo cosido a la piel se petrificó la determinación ideológica de Miguel de la Pinta. Bajo el espanto de las miradas de siniestra ferocidad, arriesgando la vida cada vez que realizaba una salida de servicio, sobresaltado continuamente por los perseguidores del SIM y estremecido por el tributo de sangre de los compañeros agustinos cabe suponer que el religioso agustino sufriría horrendas pesadillas de zanjas y descampados, temblores ante los inesperados registros, nervios crispados al oír timbres y coches detenidos, escalofríos de angélico fervor al recordar el cierre de la



basílica de El Escorial o al visitar las catacumbas de Madrid con cajitas de doble fondo para administrar los sacramentos. En este clima de acoso y de insomnio se fraguó el modelo de confianza irrevocable en el autoritarismo franquista. El impacto emocional se incrustó de tal manera en su memoria que la voluntad colaboracionista permanecería ya sin grietas⁸.

La radicalidad del pensamiento de Miguel de la Pinta es incluso señalada por su pariente Antonio Tovar Llorente, inquieto filólogo que al estallar la Guerra Civil simpatizaba con la Falange y pertenecía al círculo íntimo de Ramón Serrano Suñer y Dionisio Ridruejo. Los sucesos universitarios de febrero de 1956 provocaron el cese de Antonio Tovar como rector de la universidad de Salamanca, lo desvincularon del régimen y espolearon una gran carrera académica e investigadora en distintas universidades europeas y americanas. Tras la muerte del agustino, Antonio Tovar recuerda los paseos compartidos en El Escorial y traza una semblanza breve y afectuosa. En los años de la transición –escribe– “tiempos de cambio y de crisis”, Miguel de la Pinta, fiel a sus hábitos y a su labor, se empeñó en seguir amparando los valores de la España en que había crecido: “como interesado en la vieja empresa de imponer y defender en el mundo la fe católica Miguel se empeñaba en defender la Inquisición y en desconocer que ya ni la misma Iglesia está muy segura...” (1983: 25-26). El giro democrático y el deseo de convivencia pacífica del insigne profesor –y de otros religiosos más renovadores– no podía ser del agrado del contumaz agustino, que con sus investigaciones sobre la Inquisición española y desde su trabajo como censor literario se implicó en la red de legitimización y apuntalamiento de un régimen represivo. La superación del ánimo revanchista y el prudente olvido de los infortunios nunca encontraron una oportunidad en sus escritos.

Mediante los trabajos eruditos contribuyó al rearme intelectual del autoritarismo inquisitorial, defendiendo el derecho del estado y de la iglesia a crear tribunales represivos y a utilizar procedimientos severos con intención de

⁸ Otros clérigos se distanciaron del régimen y pidieron perdón por no haber sido ministros de reconciliación. A partir del acercamiento a la realidad más cruda, el jesuita padre Llanos –nacido el mismo año que Miguel de la Pinta– abandonó su pasado falangista y sus amistades franquistas para afiliarse a los movimientos democráticos (Lamet, 2013).



controlar líneas rojas innegociables marcadas por las autoridades políticas y religiosas. Y por medio de los informes como censor del servicio franquista dio soporte moral a un sistema político que no contaba con la voluntad popular, sino que había arrancado de un golpe militar seguido de una catástrofe fratricida. Cegada la capacidad autocrítica y sin ningún interés por los puentes del diálogo o la reconciliación, Miguel de la Pinta seguía inflexible en su autoritaria inmovilidad: en las fichas presentadas en el servicio de censura previa (1954-1963) prohibía la producción literaria de escritores hostiles al régimen y atrevidos en materia moral; suprimía pasajes *escandalosos* en que aparecía la franqueza o la diversidad sexual y tachaba expresiones lingüísticas salpicadas de impudor o de ligera irreverencia. Las novelas y poemarios de Francisco Ayala, Gonzalo Torrente Ballester, Jorge Luis Borges, Segundo Serrano Poncela, Pérez Galdós, Max Aub, José María Castillo Navarro, Carmen Kurz, Nikos Kazantzakis, Aldous Huxley, Juan Goytisolo, Ana María Matute, Ramiro Pinilla, Blas de Otero, Unamuno, Camilo José Cela, Alfonso Grosso, Vargas Llosa y un largo etcétera sufrirían la denegación o el lápiz rojo del censor. La amplia retahíla ratifica la intransigencia del censor, el puritanismo del religioso y la voluntad continuista del colaborador, siempre dando matraca.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- ÁLVAREZ JUNCO, José (2022). *Qué hacer con un pasado sucio*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- AZAÑA, Manuel [1927] (1966). *El jardín de los frailes*. México: Joaquín Mortiz. 1966.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier (2010). *P. Julián Zarco, agustino, académico de la historia y mártir*. Madrid: R.C.U. Escorial-M^a Cristina, Servicio de Publicaciones.
- CÁRCEL ORTÍ, Vicente (1979). "La Iglesia durante la II República y la guerra civil (1936-1939)". En Ricardo García Villoslada (ed.), *Historia de la Iglesia en España*. Madrid: BAC, pp. 331-394.



- CAUDET, Francisco (2019). "Introducción". En Arturo Barea, *La forja de un rebelde*. Madrid: Cátedra, pp. 13-365.
- [CAUSA GENERAL] (1961). *La dominación roja en España. Causa general instruida por el Ministerio Fiscal*. Madrid: Dirección General de Información.
- CEBRIÁN, Juan Luis (1973). "Confesiones de Antonio Tovar", *Gentleman*, 1, pp. 35-40. En https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/confesiones-de-antonio-tovar/html/adb476ee-3b6a-11e1-976d-00163ebf5e63_2.html [Fecha de consulta: 8 de enero de 2023].
- FUEYO, Amador del (1941). *Héroes de la epopeya. El obispo de Teruel*. Barcelona: Amaltea.
- FUEYO, Amador del (1947). *Los agustinos en la revolución y en la cruzada*. Bilbao: Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia.
- LAMET, Pedro Miguel (2013). *Azul y rojo. José María de Llanos*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- LARRAZ, Fernando (2013). Fichas de novelas presentadas a la censura. Primera serie: 1937-1962. *Represura*. En <http://www.represura.es/documentos-represura8.html> [Fecha de consulta: 8 de enero de 2023].
- LARRAZ, Fernando (2014). *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Trea.
- LARRAZ, Fernando; SUÁREZ TOLEDANO, Cristina (2017). "Realismo social y censura en la novela española (1954-1962)", *Creneida*, 5, pp. 66-95.
- MONTERO MORENO, Antonio [1961] (1999). *Historia de la persecución religiosa en España 1936-1939*, Madrid: BAC, 1999.
- MORAL RONCAL, Antonio Manuel (2003). *Cuba ante la Guerra Civil Española: la acción diplomática de Ramón Estalella*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- RONCAL MORAL, Antonio Manuel (2006). "El asilo diplomático como condicionante de las relaciones internacionales de la República durante la Guerra Civil". En *CONGRESO LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA 1936-1939*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. En https://www.researchgate.net/publication/28210028_El_asilo_diplomatico_como_condicionante_de_las_relaciones_internacionales_de_la_Republica_durante_la_Guerra_Civil. [Fecha de consulta: 8 de enero de 2023].
- MORAL RONCAL, Antonio Manuel (2018). *Estudios sobre asilo diplomático en la Guerra Civil española*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- MORLA LYNCH, Carlos [1939] (2010). *Memoria presentada al Gobierno de Chile correspondiente a mi labor al frente de nuestra embajada en Madrid durante la Guerra Civil, 1937, 1938, 1939*. Sevilla: Espuela de Plata.
- NÚÑEZ DE PRADO CLAVELL, Sara; RODRÍGUEZ ABENGÓZAR, Javier (2019). "La quinta columna y el cuerpo diplomático en la Guerra Civil española", *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 19, pp. 183-203.



- NÚÑEZ MORGADO, Aurelio (1941). *Los sucesos de España vistos por un diplomático*, Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos J. L. Rosso.
- PINTA LLORENTE, Miguel de la (1949). *Las cárceles inquisitoriales españolas. Aportaciones para la historia del sentimiento religioso en España*. Madrid: Archivo Agustiniiano.
- PINTA LLORENTE, Miguel de la (1959). "Hombres ilustres del colegio de Valladolid", *Archivo Agustiniiano*, 53, 113-129.
- PINTA LLORENTE, Miguel de la (1958). *La Inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia. (Aportaciones para el estudio de la cultura y del sentimiento religioso en España)*. Madrid: Cultura Hispánica.
- PINTA LLORENTE, Miguel de la (1964). *Estudios de cultura española (investigaciones históricas)*. Madrid: Gráficas Uguina.
- PINTA LLORENTE, Miguel de la (1966). *Letras e historia*. Madrid: Gráficas Uguina.
- PÍRIZ, Carlos (2021). "Decanos del humanitarismo y la perfidia. La colaboración de las Misiones Diplomáticas de Argentina y Chile con la causa franquista durante la Guerra Civil española (y después), 1936-1969", *Culture & History Digital Journal* 10 (1). En <https://doi.org/10.3989/chdj.2021.010> [Fecha de consulta: 8 de enero de 2023].
- PRESTON, Paul (2011). *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Barcelona: Debate.
- [REDACCIÓN] (1980). "El P. Miguel de la Pinta Llorente, OSA. In memoriam", *Archivo Agustiniiano*, pp. 1-8.
- RODRIGO MANCHO, Ricardo (2021). "El proceso de Olavide. Los juegos de manos de Miguel de la Pinta». En Juan Díaz Álvarez, Fernando Manzano Ledesma y Rodrigo Olay Valdés, eds., *Sobre España en el largo siglo xviii*. Gijón. Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII: Ediciones Trea, pp. 299-308.
- RODRIGO MANCHO, Ricardo (2021). "Miguel de la Pinta Llorente. Entre las tinieblas de la Inquisición y la censura franquista". En Javier Lluch, ed., *Escrituras de la memoria: la Guerra Civil española y sus consecuencias*. Valencia: Universitat de València, pp. 189-208.
- SANZ PASCUAL, ATILANO (1947). *Dolor agustino*. Madrid: Imprenta Astur.
- SCHLAYER, Felix [1938] (2008). *Diplomático en el Madrid rojo*. Sevilla: Espuela de Plata.
- TOVAR, Antonio (1983). *Ancha es Castilla*. Valladolid: Ámbito.
- VICUÑA, Carlos [1943] (1945). *Mártires agustinos de El Escorial*. El Escorial: Imprenta del Monasterio de El Escorial.

Diablotexto

Digital



**Representaciones del cuerpo oculto
en *Luna de lobos* de Julio Llamazares
y *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez**

***Representations of the Hidden Body in
Luna de lobos by Julio Llamazares and
Los girasoles ciegos by Alberto Méndez***

**LUCILA ROSARIO LASTERO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

lucilastero@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-7576-7488>

Fecha de recepción: 27 de diciembre de 2022
Fecha de aceptación: 6 de julio de 2023

Diablotexto Digital 13 (junio 2023), 53-69
10.7203/diablotexto.13.25829
ISSN: 2530-2337



Resumen: Este artículo explora las representaciones del cuerpo oculto –en fuga o en trincheras– en *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares y en dos relatos pertenecientes a *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez. Nos interesa reflexionar sobre los vínculos entre el cuerpo y la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Para ello, recurriremos a algunos principios de Maurice Merleau-Ponty y, principalmente, al concepto “desterritorialización” propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Palabras clave: Guerra Civil, Narrativas, Cuerpo, Memoria, Desterritorialización

Abstract: This article explores the representations of the hidden body –on the run or in trenches– in *Luna de lobos* (1985) by Julio Llamazares and in two stories belonging to *Los girasoles ciegos* (2004) by Alberto Méndez. We are interested in reflecting on the links between the body and the memory of the Civil War and Francoism. To do this, we will resort to some principles of Maurice Merleau-Ponty and, mainly, to the concept of "deterritorialization" proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari.

Keywords: Civil War, Narratives, Body, Memory, Deterritorialization



Punto de partida. Cuerpo, memoria y escritura

En este trabajo nos proponemos abordar narraciones que tematizan la Guerra Civil y el franquismo, con el fin de observar ejes semánticos y procedimientos de representación vinculados con el tópico del cuerpo oculto –en fuga o en trincheras–, entendiéndolo no solo desde su significación empírica sino también simbólica. Se trataría, básicamente, de pensar la memoria de la Guerra Civil poniendo el foco en los espacios de ocultamiento, “borramiento” y clandestinidad.

Nos centraremos especialmente en la configuración de los “huidos” y de los “topos”, como se llamó a los republicanos que se ocultaron en las zonas campestres o fabricaron trincheras en sus propias casas. A tal fin, exploraremos la novela *Luna de lobos* (1985), de Julio Llamazares y dos relatos pertenecientes a *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez.

Nos interesa analizar, en estos textos, las estrategias de representación de los sujetos en fuga, a partir de las voces que, desde la ficción, buscan reparar la ausencia de los testimonios directos sobre estas experiencias en la memoria transmitida (Hassoun) y en la memoria histórica y colectiva (Halbwachs). En relación con el cuerpo como principal eje de significación, nos será útil el término “desterritorialización”, usado inicialmente por los filósofos Deleuze y Guattari. Por otra parte, recurriremos a algunos principios de la fenomenología y, específicamente, a los postulados de Maurice Merleau-Ponty, que servirán para desentrañar los vínculos entre cuerpo, memoria y escritura.

Creemos que los relatos de Alberto Méndez y la novela de Julio Llamazares conforman anclajes de sentido y reflexión en torno a los cuerpos ocultos como dispositivos de exploración de la dialéctica entre memoria y formas de narrar la Guerra Civil y el franquismo.

Ocultamientos y ausencias. *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares y *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez

En la actualidad, abordar la incidencia de la Guerra Civil española y del franquismo en la literatura implica atender a producciones que entrecruzan



historia, memoria, formas y estrategias de representación y significación, constituyendo así un corpus bibliográfico diverso, abundante y complejo. Entre los trabajos que recopilan y sistematizan la profusa narrativa literaria sobre la Guerra Civil podemos mencionar, por ejemplo, *La guerra civil española en la novela* (1982) de Maryse Bertrand de Muñoz y *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española* (2006) de Antonio Gómez López-Quñones.

En el conjunto de producciones ficcionales sobre la guerra, los estudios literarios han observado ejes semánticos que se corresponden con los diferentes tipos de memoria propuestos por la teoría –memoria histórica, individual, colectiva, etcétera. Además, las investigaciones han atendido a la capacidad de la literatura para involucrarse con problemáticas sociales, recuperar voces del pasado y comprometerse con la revisión historiográfica. A ese compromiso se suma una búsqueda estética, basada en el desarrollo de nuevas formas de construir ficción, por medio de procedimientos y estrategias que proponen conectar, desde el presente, la literatura y la historia.

La problemática que guía este trabajo tiene que ver con los vínculos entre ficción y memoria. A tal efecto, ahondaremos en el cuerpo como dispositivo relacional. Nos interesa preguntarnos de qué manera la narrativa reconstruye la figura de los republicanos que, una vez terminada la guerra, buscaron salvar sus vidas por medio de la huida hacia los montes o bien atrincherados en sus propias casas. ¿Cómo se representan las experiencias vinculadas al cuerpo que se ausenta, temporaria o definitivamente, del espacio público y de la escena bélica? ¿Qué consecuencias acarrea un cuerpo que escapa a la llamada reconstrucción de los hechos? ¿Cuáles son sus implicancias simbólicas? ¿Puede un cuerpo ausentarse sin dejar de lado sus alianzas con el contexto y sin desprenderse del discurrir de la historia y de los procesos de la memoria?

Para intentar responder estas preguntas, exploraremos la novela *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares y los relatos “Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido” y “Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos”, pertenecientes a *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez. Creemos que en los textos abordados subyace el tópico del cuerpo oculto en



tanto se relaciona directamente con la palabra no dicha y con el recuerdo no transmitido, mostrando así las fisuras a las que se enfrenta la reconstrucción de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo.

Julio Llamazares es un destacado novelista, poeta y guionista de cine español que fue dos veces finalista del Premio Nacional de Literatura de España por sus novelas *Luna de lobos* (1985) y *La lluvia amarilla* (1988). Según José María Izquierdo, Julio Llamazares ocupa un lugar especial en la llamada “Nueva narrativa española”, ya que

se le podría agrupar en una hipotética generación de narradores nacidos entre la segunda mitad de la década de los años cuarenta y primera de los cincuenta, y que han publicado sus novelas a lo largo de los ochenta. Es decir, junto a escritores como Juan José Millás (Valencia, 1946), Javier Marías (Madrid, 1951) o Rosa María Montero (Madrid, 1951). Grupo de autores del postfranquismo en el que Llamazares tendrá un lugar específico tanto por el neorromanticismo impresionista de sus descripciones –sobre todo las de la naturaleza–, como por el tono melancólico/existencial dado a sus narraciones (1995: 55).

Silvia Cárcamo afirma que, pese a la visión neorromántica que señala Izquierdo, esta novela no deja de lado el compromiso histórico y social, ya que “la memoria dibuja en ella un sentido político muy bien delineado al centrarse en la figura de los maquis o guerrilleros antifranquistas que siguieron actuando después de la derrota republicana” (2010: 4).

En efecto, *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares relata la travesía de un grupo de republicanos que, una vez derrotado el frente de Asturias en 1937, se oculta en los montes de la Cordillera Cantábrica. Estas precisiones espaciales y temporales se manifiestan por medio de unos breves párrafos que introducen la narración. Luego, el relato seguirá su curso en la voz de un narrador protagonista llamado Ángel, uno de los refugiados en el monte junto a tres hombres más.

En esta novela se destaca la animalización de los personajes, que se anticipa desde el título y que se concreta por medio de metáforas que dan cuenta de la degradación y deshumanización de los sujetos que huyen. Por ejemplo, del personaje de Ramiro se dice que “Olfatea la noche como un lobo herido” (2015: 12). Más tarde, el mismo personaje es “un animal acorralado que sabe que más tarde o más temprano, acabará acribillado a balazos en cualquiera de esos



montes” (2015: 72). Cuando le dicen a Ángel que canta como el búho, declara: “—Sí, claro [...]. Y corro como el rebeco, y oigo como la liebre, y ataco con la astucia del lobo. Soy ya el mejor animal de todos estos montes” (2015: 132). En efecto, los personajes son cuerpos en fuga del espacio socio-cultural de procedencia; son cuerpos que se amalgaman con la naturaleza salvaje, como los animales del monte.

Asimismo, en numerosos pasajes de la novela se advierte, por parte de los personajes, una pérdida de la dimensión del tiempo en que viven. A medida que avanzan los capítulos, las horas exactas pierden importancia y solo hay mañanas, atardeceres y noches, que se cuentan por la intensidad de la luz y por la emergencia de la luna, mientras que las estaciones se definen por la percepción del calor y del frío en el cuerpo. Por las fechas que figuran introduciendo cada una de las partes que agrupan los capítulos, los lectores sabemos que la travesía comienza en 1937 y finaliza en 1946, pero los personajes parecen estar regidos por un tiempo propio, alejado de los calendarios vigentes: “Anochece. [...] Un día más huyendo de mí mismo, sin descanso ni esperanza” (2015: 174). Es curioso que, en un segmento de la novela, mientras Ángel contempla, a lo lejos, su pueblo de origen, piensa:

Son ya seis años los que llevan así, viviendo en silencio, aterrados, en la indecisión de la pena que les mueve a ayudarnos y el miedo, mayor cada vez, a las represalias (2015: 116).

Esta reflexión que hace el personaje sobre los años transcurridos recae sobre los habitantes de las casas del pueblo. Es decir, para Ángel, esos seis años pasaron para los pobladores, no para ellos, no para los del monte. Recién mucho después, cuando se queda solo en la huida, pareciera tomar conciencia del tiempo transcurrido: “Ni un solo instante se olvidan de mí. Nueve años ya persiguiéndome noche y día y continúan mi búsqueda sin cesar un solo instante” (2015: 195).

Podemos decir entonces que se trata de cuerpos animalizados, alejados de los parámetros que definen la vida social y cultural, imposibilitados de establecer un vínculo con un tiempo y un espacio concretos. Estos sujetos se desenvuelven en un terreno hostil, que los posiciona en la misma línea de los



animales salvajes, y en un tiempo difuso que los aparta del discurrir histórico. Así, tiempo y espacio funcionan acá no como ejes contextuales sino como elementos de anulación.

Para el abordaje de la figura del huido, también nos interesa un relato que forma parte de *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez. Alberto Méndez fue un escritor español fallecido en el año 2004 y que adquirió fama por *Los girasoles ciegos*, su única obra literaria, publicada poco antes de su muerte. Por esta obra ganó el I Premio Setenil al mejor libro de cuentos del año y, de manera póstuma, el Premio de la Crítica de narrativa castellana y el Premio Nacional de Narrativa (España). El libro de Méndez forma parte de la eclosión de textos literarios que se han leído a la luz del resurgimiento historiográfico y de las iniciativas políticas en torno a la memoria de la Guerra Civil. En este sentido, siguiendo a Facundo Giménez, el texto

se erige, entonces, no como documento del pasado sino como reivindicación que se activa en el presente y resignifica la historia, recuperando la conformación de esa comunidad arrasada por la censura (2019: 8).

Este libro aborda la cuestión de la memoria en la inmediata posguerra, a partir de cuatro relatos –denominados “derrotas” – que aparecen fechados entre el final de la resistencia madrileña en 1939 y el año 1942. El relato titulado “Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido” está compuesto por una serie de fragmentos que narran los últimos días de un joven republicano oculto en una braña de los altos de Somiedo junto a su esposa y a su hijo recién nacido. Esos fragmentos son nada menos que un cuaderno que, durante la estadía del joven en el lugar, funcionó como diario. Al igual que las otras tres narraciones o “derrotas” que conforman el libro, “Manuscrito encontrado en el olvido” da cuenta de la imposibilidad de una memoria unívoca, solo alcanzable parcialmente por medio de anotaciones, restos de diarios, rumores y versiones incompletas, tanto de un bando como del otro.

En efecto, la cita de Carlos Piera que opera como epígrafe del libro, habla de esta imposibilidad de una memoria única y de los discursos faltantes cuando menciona la necesidad de “hacer nuestra la existencia de un vacío” (2015: 9). Por tal motivo, “Manuscrito encontrado en el olvido” se presentará como un



intento de investigación y recopilación documental, es decir, un trabajo de memoria destinado a llenar los vacíos pendientes, pero también consciente del material irrecuperable. Así, la voz que introduce el texto se refiere a un documento en el que consta el hallazgo de los tres cadáveres en la breña, al mismo tiempo que declara que el diario que constituye el relato fue localizado en el Archivo General de la Guardia Civil y que los objetos encontrados fueron inventariados por un guardia civil. La voz del recopilador, que tendrá breves intervenciones descriptivas y explicativas a lo largo de la narración, cerrará el texto con un párrafo titulado “Nota del editor”, donde hablará de la continuidad de la investigación:

El año 1954 fui a una aldea de la provincia de Santander llamada Caviedes. [...] Pregunté aquí y allá [...]. Se llamaba Eulalio Ceballos Suárez. Si él fue el autor de este cuaderno, lo escribió cuando tenía dieciocho años y creo que ésa no es edad para tanto sufrimiento (2015: 57).

De esta manera, el editor confiesa que no logra desentrañar todas las aristas de la historia, pero al menos logra reponer el nombre del autor del diario y, a través de sus escrituras, el nombre de la mujer y el nombre del hijo. Por su parte, el autor del diario es consciente de que con su escritura está dejando un testimonio, es decir, no se trata de un simple desahogo sino de un deseo de inscribir su experiencia en la historia y también de instalar reflexiones y culpas: “Quiero dejar todo escrito para explicar a quien nos encuentre que él también es culpable, a no ser que sea otra víctima. Quien lea lo que escribo, por favor, que esparza nuestros restos por el monte” (2015: 41).

Es destacable que la voz del editor, a lo largo del relato, aparenta mantener la objetividad con respecto al contenido de la historia, ya que sus intervenciones son solo explicativas o descriptivas. Sin embargo, en las últimas líneas aflora su subjetividad y su compasión cuando, al reflexionar sobre la identidad del protagonista y sus dieciocho años, expresa: “creo que ésa no es edad para tanto sufrimiento” (2015: 57). Podemos decir que, en estas últimas palabras del editor, que marcan el final del relato, se cumpliría el deseo del joven muerto, ya que se muestra no solo la perdurabilidad de un testimonio sino también la culpa instalada en un primer lector que, a su vez, mediante la edición y la difusión del texto, transferirá ese sentimiento al resto de la sociedad.



Luna de lobos y “Manuscrito encontrado en el olvido” tienen en común, entre otros aspectos, la relación que establecen los personajes principales con la muerte, ya que, en ambos casos, esta se concreta en las personas más próximas. En *Luna de lobos*, Ángel ve morir a sus compañeros de huida, Gildo y Ramiro, mientras que el poeta del relato de Alberto Méndez ve morir a su esposa y a su hijo. En ambos casos, la narración se tensiona por medio de la presencia constante de la muerte, que avanza hacia los personajes arrasando progresivamente con el resto de las vidas cercanas.

Por otra parte, en ambos textos se configura un espacio hostil para la supervivencia, que contrasta con el imaginario de un espacio “otro”, representativo de la salvación. Observamos que en los dos relatos se habla de una posible huida a Francia, subrayando así la imposibilidad de pertenecer y de mantenerse con vida dentro de los límites del propio territorio. La única salida posible del escondite, llámese monte o braña, es otro país ya que, en el propio, solo queda esperar la muerte. En *Luna de lobos*, después de un frustrado intento de exilio junto a sus compañeros, el personaje logrará su cometido, puesto que, a pesar de reconocerse “muerto” en varias oportunidades, nunca perderá las esperanzas de recuperar, en otro sitio, esa vida que se le niega. El personaje de “Manuscrito encontrado en el olvido”, en cambio, ante la muerte de su esposa, se resigna a esperar su fin: “Ya no huiremos a Francia. Sin Elena no quiero llegar hasta el fin del camino. Sin Elena no hay camino” (2015: 40).

Además, nos interesa destacar que, al igual que en *Luna de lobos*, en este texto no hay una definición clara del tiempo vivido. Los fragmentos del diario aparecen ordenados según el número de página, sin que haya referencia a fecha alguna, y el protagonista menciona la imposibilidad de llevar un registro temporal de los hechos: “Ha pasado el tiempo y no sabría contar los días porque se parecen unos a otros de tal manera que me sorprende que el niño crezca” (2015: 49); “No sé en qué mes estamos. ¿Serán ya las navidades?” (2015: 51).

Por otra parte, el relato denominado “Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos”, el último del libro de Alberto Méndez, narra la historia de un “topo”, ya que el personaje de Ricardo permanece escondido en un armario de la casa que comparte con su esposa Elena y con su hijo Lorenzo. Mientras la familia pergeña



estrategias cotidianas para mantener el secreto, el Hermano Salvador, religioso a cargo del colegio al que concurre Lorenzo, frecuenta a Elena para acosarla. La narración se hilvana a partir de tres voces que se entrecruzan: la del narrador, la del Hermano Salvador y la de Lorenzo.

La voz del Hermano Salvador está dirigida, en forma de epístola y con tono de arrepentimiento, a su confesor a quien llama “Reverendo Padre”. El Hermano Salvador reconoce el acoso hacia Elena y dice sentir culpa por el destino final de Ricardo, pero adjudica los hechos al azar, a pulsiones irrefrenables y a las acciones de los demás. Por su parte, la de Lorenzo es la voz de la memoria. Relata los acontecimientos a partir de los recuerdos de su infancia, que se le presentan incompletos y difusos. Pero el recuerdo que se impone completamente ante todos los demás es el de su padre encerrado en un armario de su casa.

El ocultamiento del padre afecta a los demás miembros de la familia ya que crea, en la consciencia infantil de Lorenzo, la idea de hogar como un microcosmos secreto que es necesario resguardar:

yo también estaba asustado por si se rompía la burbuja donde ocultábamos nuestra cotidianidad familiar y el exterior, lo de ellos, lograba penetrar en nuestro mundo arrasando nuestras ternuras silenciadas (2015: 124).

En similitud con lo que sucede en la novela de Julio Llamazares y en el otro relato de Alberto Méndez, el cuerpo que se oculta aparece equiparado al cuerpo muerto. Cada vez que le preguntan por su padre, Lorenzo responde que está muerto y, como la clandestinidad del padre representa, en realidad, la clandestinidad de toda la familia, los tres se encontrarían fuera del espacio social y vital. Por eso, cuando Elena le reclama a su esposo los excesos con la bebida como consecuencia de la desesperanza, él le responde que la lucidez es innecesaria “Para vivir como si no existiéramos” (2015: 128).

Finalmente, el ocultamiento se devela y el suicidio del padre es el corolario trágico de una historia de supervivencia imposible. El cuerpo oculto se revela finalmente como cuerpo muerto, excluido del tiempo y del espacio. Debido a que la extinción de la vida es también la extinción de la voz, Ricardo es narrado por las tres voces que conforman el relato, pero la ausencia de su punto de vista



puede leerse como la metáfora de las palabras no dichas por los muertos. En este caso, los testigos del suicidio no coinciden en sus versiones sobre el hecho, demostrando las fragmentaciones de la memoria:

Ahora ya no sé lo que recuerdo, porque aunque veo a mi padre sentado a horcajadas en el alféizar de una de las ventanas del pasillo, aunque le oigo despedirse de nosotros con una voz dulce y serena, mi madre dice que se arrojó al vacío sin pronunciar una palabra (2015: 154).

Debe de tener razón ella, porque no he podido olvidar nunca la mirada de mi padre precipitándose al vacío, su rostro sonriente mientras el patio engullía su cuerpo abandonado, aunque esto es imposible porque mi estatura no me permitiría entonces asomarme a esa ventana (2015: 155).

Los personajes de *Luna de lobos* y de los de “Manuscrito encontrado en el olvido”, en su condición de “huidos” –como se llamó a los republicanos que se refugiaron en los montes–, y el personaje de “Los girasoles ciegos” en su condición de “topo”, constituyen configuraciones de cuerpos ausentes. Es decir, cuerpos que, sin haber atravesado los límites de su país, no habitan ningún espacio ni se relacionan socialmente, por lo tanto, no están, no pertenecen.

Creemos que los aportes de Merleau-Ponty pueden servirnos para reflexionar sobre las significaciones del cuerpo ausente y su relación con la historia y la memoria en estas narrativas. La fenomenología, según Merleau-Ponty, es ante todo una experiencia que devela una verdad fundamental: nuestra afiliación a un mundo pre-constituido. Como seres humanos, conocemos ese mundo a partir de nuestra conciencia y a través de nuestros cuerpos. El cuerpo es ese elemento positivo que nos ayuda a afirmar nuestra existencia y la de los demás. El cuerpo sostiene nuestro ser.

Además, el tiempo y el espacio son esenciales para Merleau-Ponty en tanto fenómenos coexistentes (1994: 280). Dicho de otro modo, el espacio “genera” el tiempo, logrando una “espacialidad temporal”. El cuerpo se relaciona con el mundo y con los otros cuerpos por medio de la percepción y de la conformación de un espacio-tiempo propio. De esta manera,

el propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema (1993: 219).



Por lo tanto, no existiría un límite entre el cuerpo y el mundo, ya que en toda sensación sensible ambos se entrelazan.

En el caso de los textos abordados, nos encontramos con personajes que, por su condición de cuerpos ocultos, mantienen una relación muy acotada con el universo que los circunda. Siguiendo a Merleau-Ponty, esta relación limitada con el espacio genera una percepción también imprecisa del tiempo, como veíamos en los personajes de los relatos analizados, quienes no lograrían acceder al sistema-mundo, sino que formarían parte de una ausencia tempoespacial ocasionada por el ocultamiento.

Por otra parte, para Merleau-Ponty, el origen del pensamiento se hallaría en la palabra, pero entendida ésta como gesto expresivo del cuerpo, generándose una relación inextricable entre palabra y cuerpo:

Es necesario que, de una manera u otra, la palabra y el vocablo dejen de ser una manera de designar el objeto o el pensamiento, para pasar a ser la presencia de este pensamiento en el mundo sensible, y no su vestido, sino su emblema o su cuerpo (1994: 199).

Teniendo en cuenta los tres relatos analizados en este trabajo, podríamos afirmar que los vínculos entre palabra y cuerpo se advierten, sobre todo, en “Manuscrito encontrado en el olvido” de Alberto Méndez. Eulalio Ceballos Suárez, el poeta autor del diario, tiene plena conciencia de su muerte inminente y sabe que la única forma de dejar su huella en el mundo es a través de la escritura. Este personaje desarrolla la palabra como último gesto expresivo de su cuerpo. Antes de que su voz se diluya para siempre, escribe, deja constancia de su final adverso y da nombre a su hijo. Al respecto, Merleau-Ponty postula la importancia de la nominación, ya que “el objeto más familiar nos parece indeterminado mientras no hemos encontrado su nombre” (1994: 194). En relación con este principio, hacia el final del relato de Méndez, el protagonista encuentra nombre para su hijo y lo deja asentado una y otra vez en la página:

*El resto de la página, con una caligrafía mucho más cuidada que lo escrito hasta el momento, casi primorosa, repite ‘Rafael’, ‘Rafael’, ‘Rafael’ hasta sesenta y tres veces.
[...]
Vuelve a repetir ‘Rafael’, ‘Rafael’ hasta sesenta y dos veces.
[...]*



*Repite Rafael, con el mismo tipo de letra, pero mucho más pequeño ciento diecinueve veces*¹ (2015: 56).

Por otra parte, para continuar con las reflexiones sobre el cuerpo oculto y, como consecuencia, ausente, nos parece útil considerar los aportes de Michel Foucault en *Vigilar y castigar*. Foucault afirma que la sociedad tiene como propósito implementar disciplina sobre el cuerpo de los sujetos, es decir, transformarlos en cuerpos “dóciles” (2010). Podemos decir entonces que la contracara de la docilidad de los cuerpos radica en aquellos que ejercen la fuga y el ocultamiento. El caso de los relatos abordados, podríamos hablar de la manifestación de una corporalidad in-dócil, tanto desde el punto de vista empírico como desde el punto de vista simbólico, ya que, la “desaparición” de los personajes por medio del ocultamiento implica la “desaparición” de las voces y de las historias personales. La ficcionalización del diario en el relato de Alberto Méndez funcionaría como alegoría de aquellas palabras no dichas ni escritas por los caídos, es decir, una expresión de la imposibilidad de acceder a una reconstrucción fidedigna de los acontecimientos.

El hecho de que los personajes de los relatos abordados no hayan atravesado las fronteras como refugiados políticos los exime de ser calificados como “exiliados”. Sin embargo, son sujetos que no pertenecen, es decir, están invisibilizados en su propio territorio. No se fueron del país, pero no están en el país. Por lo tanto, consideramos que, para indagar en las significaciones del cuerpo fuera del campo de acción social, nos será útil el término “desterritorialización” de Deleuze y Guattari (1980), muy revisitado por la teoría, pero conveniente para el abordaje de aspectos vinculados a la espacialidad y sus alcances simbólicos. Este concepto se presenta como asociado a los desplazamientos no solo de sujetos sino también de bienes, símbolos e imaginarios. Originariamente, fue usado por los filósofos Deleuze y Guattari (1980) para referirse a las líneas de fuga que se sustraen de la estructura rizomática. Finalmente, definen desterritorialización de la siguiente manera:

¹ Estos fragmentos están con cursiva en el original.



La función de desterritorialización: D es el movimiento por el que "se" abandona el territorio. Es la operación de la línea de fuga. Pero diferentes casos se presentan. La D puede estar enmascarada por una reterritorialización que la compensa, de esa forma la línea de fuga permanece bloqueada: en ese sentido, se dice que la D es *negativa*. Cualquier cosa puede servir de reterritorialización, es decir, "valer como" territorio perdido; en efecto, uno puede reterritorializarse en un ser, en un objeto, en un libro, en un aparato o sistema... (2002: 517).

Consideramos entonces que el concepto desterritorialización nos permite pensar en el desplazamiento de cuerpos que implica el caso de los "huidos", fugados y atrincherados de la Guerra Civil y el franquismo. Los cuerpos que permanecen ocultos durante el conflicto bélico serían presencias que abandonaron simbólicamente un territorio, desconectándose de las normativas culturales, sociales y afectivas de ese territorio. Como vimos en los textos de Llamazares y de Méndez, los sujetos que se apartan del sistema por medio del ocultamiento, crean un espacio propio que los mantiene en condición de anonimato y clandestinidad, pero ese espacio aparece asociado con la muerte inminente y con la pérdida de toda huella simbólica.

En este sentido, creemos necesario relacionar los procesos de desterritorialización de huidos y topos con los aportes de Maurice Halbwachs (1968), para quien toda memoria es, esencialmente, colectiva, ya que se construye en comunidad. Por eso, la desvinculación de un individuo de un determinado grupo social puede acarrear importantes lagunas en la memoria personal y comunitaria.

Por su parte, la memoria histórica, la que pretende abarcar los hechos en su extensión, queda privada de aquellos datos, testimonios, rumores, que no se revelaron por estar sujetos al ocultamiento y al silencio. Halbwachs sostiene:

Si, por memoria histórica, entendemos la serie de hechos cuyo recuerdo conserva la historia nacional, no es ella sino sus marcos, lo que representa el aspecto esencial de lo que denominamos la memoria colectiva (2004: 79).

Creemos que *Luna de lobos* y "Manuscrito encontrado en el olvido" evidencian que esos marcos, esos silencios imperantes en la memoria histórica y en la historia oficial, pueden ser subsanados, reconstruidos, develados, por medio de la representación ficcional.

En este sentido nos interesa el concepto de memoria histórica, en primer lugar, en tanto rescate de las memorias individuales y de las subjetividades que



permitirían borrar la frontera entre relato histórico y relato literario. En palabras de Pierre Nora,

La memoria conoció sólo dos formas de legitimidad: histórica o literaria. Se ejercieron paralelamente, pero hasta ahora separadamente. Hoy la frontera se esfuma y sobre la muerte casi simultánea de la historia-memoria y de la memoria-ficción, nace un tipo de historia que debe a su relación nueva con el pasado, otro pasado, su prestigio y su legitimidad (1984: 22).

El cuerpo ausente y su silencio podrían leerse entonces como sinónimo de los testimonios faltantes en la historia de la Guerra Civil y el franquismo. Los huidos, los topos y todas las víctimas acalladas representarían la imposibilidad de rearmar, de manera efectiva, el mapa de lo que Maurice Halbwachs (1968) llamó memoria colectiva, es decir, una memoria construida con la participación de todas las voces de la comunidad.

En los textos analizados, el ocultamiento ocasiona que la conexión de los personajes con su contexto socio-histórico se rompa completamente, generando una desterritorialización que implica quedar afuera, no solo del territorio sino también de la historia y de la memoria.

A manera de conclusión: el territorio de la literatura

Los caídos de la Guerra Civil y del franquismo significan un vacío, una ausencia. Los cuerpos ocultos en los montes y en trincheras, por su parte, dieron cuenta de la desconexión de los sujetos con su propio territorio, a pesar de no haber atravesado frontera alguna. La mayoría de las veces, el ocultamiento fue la fase previa del exilio o de la muerte.

En las narrativas abordadas, los cuerpos que se ocultan funcionan como alegoría de esas vidas arrancadas de su propio territorio estando, sin embargo, dentro de sus márgenes. Sin haber cruzado las fronteras del país, ya no viven en el territorio propio, sino que habitan otro espacio, con reglas también propias sobre el tiempo y los acontecimientos. De esta manera, vimos que los personajes de Julio Llamazares y de Alberto Méndez experimentan un desprendimiento con respecto a las temporalidades, los espacios y los objetos y sujetos que los rodean, hasta quedar definitivamente expulsados del territorio que habitan. Los desterritorializados, en términos de Deleuze y Guattari, son cuerpos en fuga que,



como consecuencia de su exclusión y anulación, representan las voces desoídas, la palabra no dicha y las fisuras que los trabajos de la memoria no alcanzan a reparar.

La memoria histórica propone la recuperación de aquellos testimonios y vivencias silenciadas. ¿Pero qué pasa con los cuerpos ausentes, las voces acalladas? Esos cuerpos que se resisten a hacerse presentes en el marco del discurso histórico, encuentran, en cambio, una posibilidad en el discurso literario. La producción ficcional se vuelve una aliada de la historia y de la memoria, en el plan de poner en funcionamiento la maquinaria de recuperación y reelaboración del pasado traumático. Siguiendo a Raquel Macciuci, “la literatura se hace presente como una vía eficaz ante la dificultad de transmitir una experiencia traumática y evitar que se convierta en simple estadística” (2010: 18). En el caso específico de los textos tratados en este trabajo, podemos decir que la literatura acude en auxilio de la historia, y logra construir sentidos y versiones posibles a partir de la escasez de datos y de testimonios y ante la evidencia de lo irrecuperable. La representación ficcional de huidos y topos en los textos abordados parece postular que, en fin, la alternativa para el acercamiento a los procesos de la memoria es asumir la validez y la potencia de la ficción, la única capaz de construir un territorio posible.

BIBLIOGRAFÍA

- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1982). *La guerra civil española en la novela*, 3 vol. Madrid: Porrúa Turanzas.
- CÁRCAMO, Silvia (2006). “Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares”. En <https://biblioteca.org.ar/libros/150818.pdf> [Fecha de consulta: 30 de junio de 2023]
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix [1980] (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos.
- FOUCAULT, Michel [1975] (2010). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo Veintiuno.
- GIMÉNEZ, Facundo (2019). “Las derrotas de Alberto Méndez: memoria y duelo en *Los girasoles ciegos* (2004)”, *El taco en la brea*, (diciembre–mayo), Vol. 1, Nº 9, pp. 5-18.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert.



- HALBWACHS, Maurice [1968] (2004). *La memoria colectiva*. Traducción de Inés Sancho- Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HASSOUN, Jacques (1996). *Los contrabandistas de la memoria*. Traducción de Silvia Fendrick. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- IZQUIERDO, José María (1995). "Julio Llamazares: un discurso neorromántico en la narrativa española de los ochenta", *Iberomania. Revista dedicada a las Lenguas y Literaturas Iberorrománicas de Europa y América*, N° 41, pp. 55-67.
- LLAMAZARES, Julio [1985] (2015). *Luna de lobos*. Barcelona: Seix Barral.
- MACCIUCI, Raquel (2010). "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario". En Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.); Juan Antonio Ennis (coord.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá, pp.17-50.
- MÉNDEZ, Alberto [2004] (2015). *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama.
- MERLEAU-PONTY, Maurice [1948] (2003). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Traducción de Víctor Goldstein. México: Fondo de la Cultura Económica.
- MERLEAU-PONTY, Maurice [1945] (1994). *Fenomenología de la percepción*. Traducción de Jem Cabanes. España: Planeta- De Agostini.

Diablotexto *Digital*



Don Julián de Goytisolo:
compromiso mitológico y mirada exiliada

***Goytisolo's Don Julián: mythological commitment
and exiled view***

MARTA JORDANA DARDER
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA /
SORBONNE UNIVERSITE – CRLC

marta.jordana.darder@uab.cat
<http://orcid.org/0000-0002-0906-7741>

Fecha de recepción: 31 de enero de 2023
Fecha de aceptación: 28 de junio de 2023

***Diablotexto Digital* 13 (junio 2023), 70-87**
DOI: 10.7203/diablotexto.13.26016
ISSN: 2530-2337



Resumen: El artículo explica el compromiso mitológico que Goytisolo inicia en los 60. Para ello, incluye una introducción a la definición compleja que elabora Goytisolo de la palabra "mito" en su obra ensayística, que se nutre al mismo tiempo de las teorías historiográficas de Américo Castro sobre la falsedad de ciertos episodios y definiciones de la historia de España, y de las teorías estructuralistas del mito como discurso o sistema. Después, explora en la novela *Don Julián* esta crítica estructural al discurso franquista desde una posición periférica y exiliada.

Palabras clave: franquismo; compromiso literario; exilio franquista; mitología; novela; estructuralismo.

Abstract: This paper explains the literary commitment against myths that Goytisolo explores in the 1960s. It introduces the complex definition that Goytisolo elaborates on "myths" in his essays, both influenced by the historiographical theories of Américo Castro about the historical falsehood concerning certain episodes and definitions of the Spanish History; and by the Structuralist theories that understand myth as speech or system. Then, it explores in the novel *Don Julian* (1970) this structural criticism of the Francoist discourse from a peripheral exiled position.

Key words: Francoism; literary engagement; Francoist exile; mythology; novel; Structuralism.



Una serie de circunstancias políticas y literarias llevan a Juan Goytisolo, a mediados de los 60, a un exilio definitivo de su país, esto es, un exilio moral, ideológico, cultural y literario. Goytisolo quiere completar esta distancia con una desposesión de sus señas de identidad, necesaria, según el escritor, para transformar y liberar su obra literaria y su crítica política, que ya no se situará en el presente franquista, sino que arremeterá contra los mitos de la España sagrada, mitos colectivos sobre el origen y el ser de España que perpetuaban los valores católicos, intolerantes y ortodoxos, presentes todavía en la ideología del Franquismo y en otros ámbitos de la sociedad y de la cultura.

Esta desposesión la lleva a cabo, en su creación narrativa, a través de la *Trilogía de la traición* (1966-1975), en la que el protagonista se va desprendiendo de las señas, los mitos, los fantasmas y el lenguaje que conformaban su identidad. En la primera novela, *Señas de identidad* (México, 1966), el personaje, alter-ego del escritor, se despide de España y se despoja de sus "señas de identidad"; la última, *Juan sin tierra* (Barcelona, 1975), acaba con unas frases escritas en árabe que dicen "estoy definitivamente del otro lado" (1975: 307). Sin embargo, en *Reivindicación del conde don Julián* (México, 1970), la segunda novela, es donde se lleva a cabo la conversión del personaje hacia una nueva identidad de paria, traidor, exiliado; que le permite, desde Tánger, donde se sitúa la novela, observar el país desde el destierro, con una mirada injuriantes y desquiciada pero también lúcida, pues el exilio permite una distancia inteligente, una nueva libertad y un nuevo lenguaje con los que analizar la realidad española y la continuidad de sus mitos. Esta novela, escrita entre 1966 y 1970 entre Tánger, París y San Diego, indaga y busca destruir los mitos colectivos a través de la reescritura y la subversión de la leyenda de Rodrigo, el último rey goda, y la invasión musulmana de España, llamada en las crónicas precisamente "Destrucción de la España sagrada".

En este artículo nos limitaremos a explicar el proyecto "destrutivo" del compromiso mitoclasta que Goytisolo inicia en los 60, y a explorarlo en *Don Julián* (su máxima representación) con algunos pasajes de esta crítica al franquismo, desde fuera, desde un exilio liberador y claro. Sin embargo, creemos



necesario empezar por una explicación del significado de "mito" en la obra ensayística de Juan Goytisolo, paralela a su empresa novelística.

El mito según Goytisolo

A raíz de la crisis con la estética del realismo-social que considera que ha fracasado¹, Goytisolo inicia un examen de conciencia ², que le hará poner en duda su etapa anterior, tanto política como literariamente y le alejará progresivamente de su generación literaria (la generación del medio siglo) y del PCE³. Esta ruptura, sin embargo, le acercará a otras realidades: a Francia y a sus medios literarios estructuralistas o independientes (a través de su relación con Monique Lange y otros intelectuales, como Jean Genet o Severo Sarduy⁴ y por su posición en Gallimard⁵), y, paralelamente, a la España exiliada, pues es en París donde inicia una relación con historiadores exiliados en Francia y Estados Unidos –principalmente Vicente Llorens y Américo Castro, con quien inicia una correspondencia en 1968⁶. Este acercamiento permitirá a Goytisolo adentrarse en la historia oculta de España y descubrir la existencia de una serie de mitos y falacias históricas que suplantaban la historia real y le hará interesarse por la definición de mito, que desarrolla en sus obras ensayísticas⁷, paralelas a la creación novelística.

¹ Para más información, consultar "El ladrón de energías" y "Las chinelas de Empédocles", relatos autobiográficos de Goytisolo, incluidos en *En los reinos de Taifa* (1986: 5-83; 85-123); o el excelente análisis de "Señas de identidad" de Standley Black (2001: 41-79).

² Goytisolo escribe una serie de textos sobre este proceso de "examinarse" en esta época. Por ejemplo, en un plano político, "On ne meurt plus à Madrid" (*L'Express*, 2 avril 1964); en el plano literario, "Literatura y eutanasia", o de forma más general "Examen de conciencia" (1967), estos últimos aparecidos en *El Furgón de cola* (1967: 77-94; 245-270).

³ Para leer la historia completa de su desvinculación del PCE a inicios de los 60 (por su proximidad personal y política con Semprún y Claudín), se puede consultar tanto la propia autobiografía de Goytisolo ("El ladrón de energías", 1986: 5-83) como la descripción de Dalmau en *Los Goytisolo* (1999).

⁴ Consultar *En los reinos de taifa* (1986: 92-97).

⁵ Para más información, consultar mi artículo "Juan Goytisolo editor de Gallimard, de la generación del medio siglo a las generaciones del exilio" en José Ramón López García, Manuel Aznar Soler, Juan Rodríguez y Esther Lázaro (eds.), *Puentes de diálogo entre el exilio republicano de 1939 y el interior*.

⁶ Ver: *El Epistolario: cartas de Américo Castro a Juan Goytisolo (1968-1972)*, prólogo de Juan Goytisolo, ed. de Javier Escudero Rodríguez, Valencia, Pre-Textos, 1997.

⁷ Principalmente destacamos y mencionamos dos en este artículo: *El Furgón de cola* (1967) – donde se aprecia su evolución desde una crítica al compromiso realista a una consciencia de la presencia de los mitos y la necesidad de atacarlos– y *Presentación a la Obra inglesa de Blanco*



En un primer lugar, para Goytisolo, tomando como maestro a Américo Castro⁸, el mito se refiere principalmente a la explicación mítica sobre el origen mesiánico y la imagen de España elaborada por los Reyes Católicos y mantenida por otros regímenes autoritarios. Es una “interpretación mítica, justificativa” de la historia de España, “falseada” ideológicamente (1977: 292). Estos mitos eran “míticos” (y mistificantes) porque se basaban en la naturaleza y no en las realidades humanas o históricas: tenían en cuenta, citando a Américo Castro, “como agentes históricos la tierra, los ríos y el clima, más que la conciencia de los seres humanos que ocupan los espacios geográficos” (1967: 215) y creaban una imagen estereotipada del carácter nacional “sobre cuatro frases de un geógrafo o historiador antiguo” (1967: 216), imagen teñida con sus “exaltaciones patrióticas, complejos de inferioridad, [y] antipatías”, que, en el caso de España se dirigían “hacia el islam y los judíos” (1967: 216). Es decir, se trata de “los viejos mitos de la derecha” (1967: 259), o, generalmente llamados por Goytisolo, los mitos de la España sagrada (1967: 265)⁹ Equivalentes a los mitos son los valores culturales: valores “estáticos”, fabricados, ajenos al fluctuar histórico, empeñados en *una* visión del pasado español. Es decir: el mito es llamado por Goytisolo de este modo por su inmutabilidad, su falsedad y su fabricación o manipulación humana. Tiene, además, pretensión de eternidad y de naturalidad, por su carácter religioso o metafísico, se convierte en un hecho incontestable (y que sigue fanatizando a la población en la fe y durmiendo su razón).

Sin embargo, Goytisolo define, en otros momentos, “mito” como forma verbal, esquema, estructura mental, término o palabra (1969: 7, 8, 21). Porque su definición de mito no es solo una noción histórica influida por las teorías

White (1972), su reedición y traducción de José María Blanco White, verdadera influencia para Juan Goytisolo en el análisis de los mitos en el lenguaje.

⁸ Especialmente, *Los españoles, cómo llegaron a serlo* (Madrid, Taurus, 1965). El artículo de López-Ríos “La génesis de *Reivindicación del conde don Julián* a la luz de la correspondencia Américo Castro-Juan Goytisolo” (en *Historia e intimidad*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2018, pp. 183-197) esclarece esta relación.

⁹ Se refiere a una “multitud de mitos” (1967: 276), por ejemplo, como escribe en este artículo referente a *Don Julián*: “el mito del caballero cristiano, este caballero presto a batirse siempre, podemos decir, a cristazo limpio, como cruzado de la Fe”; “el mito del destino español singular y privilegiado”; “el mito del paisaje de Castilla” y “el mito de la virginidad femenina” (Ríos, 1975: 138-9).



historiográficas de Américo Castro sobre la falsedad de algunos episodios y definiciones de la historia de España, sino que es también una definición influida por las teorías estructuralistas de pensadores franceses que Goytisolo conoce en París. En primer lugar, Lévi-Strauss, quien definió mito como sistema antropológico (el mito es la suma de todas sus versiones, 1958: 17)¹⁰, está presente en la obra de Goytisolo en la idea central de que el mito es un sistema complejo de significados que se debe y se puede analizar de forma lógica, y no una creencia fija¹¹. En segundo lugar, la influencia de la semiología, tanto de Roland Barthes, quien definió mito como discurso (colectivo) mistificante ("le mythe est une parole", 1957: 2), como de críticos posteriores como Sollers ("la mitología es una terminología", 1968: 91) o Dérienne ("el mito es un significante disponible", 1981: 236) está presente en la definición goytisoniana del mito como "palabra" que opera y se sustenta de otros textos e intertextos que le otorgan su poder, le dan su continuidad en el lenguaje y, por lo tanto, en la realidad.

No pudiendo ocuparnos aquí de la complicada y oscilante influencia de la lingüística y el estructuralismo sobre el pensamiento mitológico de Juan Goytisolo¹², nos limitamos a mencionar algunos momentos de esta relación. Por ejemplo, en su enfoque sobre la Real Academia (1967: 177), o, de forma no explícita, en una obra posterior e importante, la *Presentación a la Obra inglesa de Blanco White* (1972), donde Goytisolo habla del español como un idioma "ocupado" (1972: 71). El lenguaje está deformado por los "esquemas mentales", "fórmulas expresivas comunes", "principios establecidos" (*ídem*: 71) que afectan el lenguaje y lo mistifican también. Los mitos, son materia literaria, y se crean en la palabra escrita (leyendas) que el romancero popular (y otros textos) inventan, y que sustentan y nutren al mito¹³. Lo cual demuestra la influencia de las teorías

¹⁰ Goytisolo cita en numerosas ocasiones en sus ensayos al máximo exponente de la antropología estructural (1967: 136, 1969: 100, 1977: 171,185).

¹¹ Ver, por ejemplo, "Supervivencias tribales en el medio intelectual español", en Andrés Amorós y Pedro Laín Entralgo (ed.), *Estudios sobre la obra de Américo Castro*, Taurus, Madrid, 1971, pp. 141-156).

¹² Remitimos a los pocos pero consistentes estudios que se han dedicado al respecto: especialmente al libro de Pérez Genaro *Formalist Elements in the novels of Juan Goytisolo* (1979) y el capítulo de Black "Goytisolo and Literary Theory" (2001: 17-43).

¹³ De hecho, la primera definición de mito de Juan Goytisolo no nace de Américo Castro sino de una frase de Henri Michaux. El mito es "todo lo que envejece y pasa a ser mito" como, por



del lenguaje "mítico" de Barthes, donde el mito es un robo del lenguaje ("le mythe est toujours un vol du langage" (1957: 204) que busca transformar en "natural" la retórica de la ideología a través de un sistema que opera dentro de la historia y de la ideología pero se establece a través de las formas lingüísticas ("la mythologie fait partie à la fois de la sémiologie comme science formelle et de l'idéologie comme science historique: elle étudie des idées-en-forme" *ídem*: 185).

El compromiso mitoclasta

De la doble definición de "mito" que hace Goytisolo (que toma una dimensión histórica y otra estructural), el escritor deduce que el poderoso mito, sobre el que se sustentaba la ideología católica y sus valores arraigados en la sociedad, seguía influyendo en la realidad española de su época, a pesar de la transformación social y económica en la España de los XXV años de paz franquista, y en la literatura española en general¹⁴. Goytisolo traslada en esta época, por lo tanto, su compromiso literario para emprender su guerra contra los mitos, tarea urgente, como anuncia en *España y los españoles* (1969):

La tarea primordial del escritor de hoy no es ya la de testimoniar sino la de ser «mitoclasta» —luchar sin piedad contra el mito, contra todo lo que envejece y se convierte en mito, contra toda información histórica y cultural que se pega a la piel del hombre, y lo entorpece, lo petrifica, lo falsifica (1969: 7).

Goytisolo cree que, debido a la profundidad del arraigo del mito que analiza, así como por su naturaleza estructural, la guerra contra los mitos no podía limitarse a una crítica racional. De hecho, el compromiso realista de su generación, abiertamente militante e ideológico, había fracasado por ser una crítica limitada

ejemplo, la palabra "Francia". Esta referencia que Goytisolo repite en 1969 y 1972 es importante porque ya nos indica la naturaleza estructuralista y textual de la definición de mito de Juan Goytisolo, a pesar de tener un valor histórico. En *El Furgón de cola* (1967), *España y los españoles* (1969) y *Obra inglesa* (1972). H.M. citado por R. Bréchon, *Michaux*, La Bibliothèque Idéale, p. 207, citado por Goytisolo p. 172.

¹⁴ Goytisolo explica el arraigo del mito en *España y los españoles* (1969). Durante la época de los Reyes Católicos "la realidad parece ceder y doblarse ante su presencia" (1969: 7); después "sobrevive" (a la decadencia de España, gracias a su "asombroso vigor", *ídem*), "se mantiene intacto" (*ídem*), provoca y mantiene ruinas (*ídem*), "actúa permanentemente sobre la realidad nacional" (*ídem*: 8), "actúa sobre la conciencia colectiva", "echa raíces" (*ídem*: 54), y, siglos después en la España de los 60, bajo su peso "languidece y se asfixia la vida nacional" (*ídem*: 128).



al plano moral, ajena al plano artístico, y que dejaba fuera de su crítica la imaginación colectiva mítica y cultural. Esta cita, de una conferencia en Wisconsin en 1972, resume muy bien estos conceptos y su nuevo compromiso:

Desde el siglo XVIII la inteligencia liberal española se ha alzado contra el Mito-cristiano-viejo que produjo la gloria y la subsiguiente ruina del país; pero lo ha hecho siempre en nombre de la razón, desdeñando los fantasmas interiores de nuestra personalidad: las pesadillas, los demonios, los sueños.

De este modo, los escritores, que se han enfrentado con este Mito-español-cristiano-viejo, han carecido siempre del poder de seducción del mito que han combatido. Así, la historia de nuestra corriente artística liberal española podríamos decir desde Jovellanos, pasando por Larra, hasta llegar al "98" y a los padres de la Segunda República—se reduce así, entre nosotros, a una eterna y tristísima sucesión de derrotas lúcidas. Únicamente en un pintor, en Goya, hallamos esa admirable alianza integral de imaginación y razón, bajo la apariencia engañosa de un delirio. En él [...] nos encontramos en presencia de un universo creador, de una verdad y una intensidad superiores a los de los mitos que embiste (1972b: 140).

La impugnación del mito consiste en llevar a cabo el compromiso de Goya, para incorporar en las obras los fantasmas, pesadillas y demonios de la personalidad española, y oponer e inventar “un universo creador de una verdad e intensidad superiores al mito que embiste”.

Goytisolo inscribe *Don Julián* en este modelo de la tradición ("modestamente" y "deliberadamente", 1972: 141). El personaje de la novela, nuevo conde Don Julián (aquel que según la leyenda de Rodrigo abrió España a los árabes¹⁵) sueña desde Tánger con una nueva invasión árabe que significaría la destrucción de los mitos y símbolos de la España católica, la impugnación de los valores de la historia hostil. Su objetivo es "psicoanalizar" o “erotizar España” (Cauffon, 1970: 2), enfrentar al lector a sus terrores para purgarlos, generar un texto ficticio que neutralice la ficción mítica, la destruya y la supere.

Lenguaje de *Don Julián*

La agresión que se lleva a cabo en *Don Julián* es, evidentemente, verbal y no física, y opera dentro del campo de la literatura. Por lo tanto, y en el contexto del

¹⁵ Para más información sobre el rey Rodrigo, remitimos a Menéndez Pidal (1906), aunque Goytisolo utilizara para su novela la crónica original (de Pedro de Corral *Crónica sarracina* (*Crónica del Rey don Rodrigo con la destruycion de España*, 1430).



estructuralismo y la semiología barthesiana, del que se nutre Goytisolo en París, la destrucción debe nacer de una crítica al lenguaje, a la corrección impuesta y a las tradiciones petrificadas, es decir, la Academia y el Canon:

Impugnar las palabras sagradas impugnaría simultáneamente los valores que se expresan en ellas [...] la tarea mitoclasta de minar los fundamentos de *la metafísica española* exige la crítica implacable de esa rancia prosa castellanista que es, a la vez, *santuario y banco de valores sublimes* del Buen Decir (1967: 259).

No analizar el lenguaje e ignorar su fuerza colectiva había sido, según Goytisolo, uno de los motivos del fracaso de la literatura realista de su generación que aceptaba el lenguaje heredado sin ponerlo en duda (en palabras de Goytisolo, "este castellanismo, bastante insoportable del «98»", 1975: 138). Goytisolo se propone ponerlo en duda en su guerra urgente contra los mitos y, además, siente que su posición de exiliado le permite hacerlo. A raíz de su ruptura con España y apoyándose en el ejemplo de Blanco White¹⁶, confía en esta época en que el exilio, a pesar del aislamiento angustioso que conlleva, era una posición privilegiada para deshacerse de la cotidianidad, la costumbre y el automatismo del lenguaje colectivo; una posición desde la que romper, por el extrañamiento (distancia y exilio), con los estereotipos y los mitos que encierra el lenguaje cotidiano (1972: 23).

El protagonista de la novela (como el autor), Don Julián, es un exiliado que sueña con una nueva invasión sarracina de España —parodia y alteración de las crónicas medievales— que serviría para desaturdir el catolicismo, la ortodoxia, y radicalmente (aunque textualmente) rechazar el mito católico de la España Sagrada impuesto por los Reyes Católicos tras la reconquista y que Franco perpetuaba¹⁷. Goytisolo lleva la distancia inquietante al extremo y esta traición ocurre desde Tánger donde se sitúa el narrador, y también el autor que escribe desde ahí, desde esa distancia tan próxima. Como confesó Goytisolo más adelante, en los 80:

¹⁶ De quien dijo "sus palabras ampliaban mi propio discurso" (1977: 291).

¹⁷ Para entender cómo sobreviven los mitos y clichés católicos en el franquismo, basta con leer algunos de los párrafos de la obra colectiva *El Alma de España*, dirigida por Gregorio Marañón en 1951.



era difícil vivir, aun ocasionalmente en Tánger, enfrentado a la costa española —a una España gobernada por un régimen tan opresor como el de la monarquía visigoda— sin evocar la figura mítica de don Julián y soñar en una traición grandiosa como la suya" (1982: 40).

Sin embargo, insistimos, se trata de una agresión verbal, puesto que desde la posición del exiliado se está "sin tierra, sin pueblo, sin ejército" y solo se puede *reescribir* la traición y la leyenda de Rodrigo, no acometerla. El exiliado personaje/autor "dispone tan solo para *acometer* su empresa de los textos escritos desde que el castellano existe" (1977: 140), y la invasión solo podrá ser una alteración de los textos originales. Es por esto por lo que la novela incluye, a través del intertexto¹⁸, numerosas citas de obras de la tradición cuyas palabras, figuras convencionales y significados serán virtualmente puestos en duda, profanados e incluso, a medida que avanza la novela, aniquilados. Además, el mito es en sí lenguaje, que para ser "liberado" debe empezar por ser "traicionado"¹⁹ (1972: 98), o subvertido. Para ello, hace falta encontrar un lenguaje nuevo que ponga en duda y sustituya el anterior. En este pasaje que citamos a continuación, el narrador se encomienda a Góngora —maestro del barroco al que don Julián aspira y de la irrealidad suprema (suplantación de la realidad por la "verba arrolladora", como decía Lezama Lima, 1970:45)— para pedirle un nuevo lenguaje que le libere de la realidad inmediata y le permita la nueva función (de acometer la invasión).

altivo, gerifalte Poeta, ayúdame: a luz más cierta, súbeme: la patria no es la tierra, el hombre no es el árbol: ayúdame a vivir sin suelo y sin raíces: móvil, móvil: sin otro alimento y sustancia que tu rica palabra: palabra sin historia, orden verbal autónomo, engañoso delirio: poema: alfanje o rayo: imaginación y razón en ti se aúnan a tu propio servicio: palabra liberada de secular servidumbre: ilusión realista del pájaro que entra en

¹⁸ Para un análisis completo del intertexto, consultar el libro de Ugarte (1982), *Triology of treason: an intertextual study of Juan Goytisolo* (Columbia: University of Missouri Press).

¹⁹ El escritor se convierte entonces en esta labor destructiva y mitoclasta —como percibe a Blanco White— en un traidor o, en sus palabras, "enemigo irreductible de todos [los] clisés que ocultan, a sus ojos, el *pathos* nacional" (1972: 98). Goytisolo se define a sí mismo en los mismos términos al final de esta "Presentación" y, en una discreta nota a pie de página asegura que, a partir de *Don Julián*, él mismo entra en la tradición "al margen" de "*outsiders*, parias y marginales", que representan Goya, Blanco White, Castro... "el arte y la literatura españoles a partir de Goya, han extraído su fuerza de lo que podríamos llamar, en términos freudianos, *le retour du refoulé*. Mi novela es un ejemplo claro de lo que digo" (1972: 97).



el cuadro y picotea las uvas: palabra-transparente, palabra-reflejo, testimonio ruinoso yerto e inexpresivo: cementerio de coches, oxidada hecatombe en las orillas de la gran ciudad: guadalajara verbal que ensucia y no abona, deyección maloliente e inútil: discursos, programas, plataformas, sonoras mentiras: palabras simples para sentimientos simples: amores honestos, convicciones fáciles: las tuyas, Julián, en qué lengua forjarlas?: palabra extrema de pasión extrema, orquídea suntuosa que envuelve e hipnotiza: pasión vedada, sentimiento ilícito, fulgurante traición (1970: 125).

En la traición, el narrador deberá crear un nuevo "orden verbal" barroco que rompa con el automatismo, que libere las palabras de "su secular servidumbre" en los discursos colectivos y políticos (que "ensucian" las palabras) y que, al aislarlas (como se aísla un exiliado en su exilio), recuperen una "función activa, dinámica" (1970: 290). De este modo se consigue que "el orden verbal autónomo" (sea delirio, poema, contra-mito o esta novela) suplante el orden anterior (servil) y vehicule la traición verbal que busca *Don Julián*. Unas líneas más adelante de esta cita, el narrador dice "el verbo encadenado se libera, su arquitectura deviene fluida, la mezquina palabra despierta y ejecuta la implacable traición" (1970: 126). Solo con las palabras se suplantarán las palabras mal usadas por el poder o, en términos barthesianos, volviendo a robar el lenguaje robado por el mito²⁰.

Desmitificación en *Don Julián*

La traición principal de la novela, la toma sacrílega de España por los "sarracinos" de la leyenda²¹, es acompañada por distintos episodios que se ocupan de la traición y destrucción de mitos particulares. Goytisolo detecta y se ocupa tanto de mitos antiguos, sacados de las leyendas, como de mitos modernos²², mitos recientes en donde Goytisolo ve perpetuaciones, transformaciones de mitos antiguos, o simplemente ideas-lastre que se han acumulado, que se transmiten y respetan de forma casi religiosa.

²⁰ Goytisolo no solo comparte con Barthes la misma valoración del mito como lenguaje artificial y mistificante, sino que comparte también el combate contra esta pseudo-naturaleza. En términos parecidos, dice Barthes en *Mythologies*: "Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe ? il suffira pour cela d'en faire lui-même le point de départ d'une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d'un second mythe" (1957: 209).

²¹ Consultar Juan Goytisolo, *Crónicas sarracinas* (1982) sobre los árabes legendarios que aparecen en la novela, textualidad que nada tiene que ver con la realidad.

²² En esto se detecta de nuevo la influencia de Roland Barthes y sus *Mythologies* (1957).



Algunos ejemplos de estas destrucciones de mitos son: cuando se arremete contra Santiago ("Sant lago Matamoros"), pidiéndole que vuelva al mito "galopa, sí, hacia el brumoso mito de donde inoportunamente surgiste: galopa, galopa y déjanos en paz" (145). O contra el mito de la virginidad femenina y de la honra (no hay que olvidar que fue la Iglesia española quien impuso a Roma el dogma de la Inmaculada Concepción), en un pasaje en que los insectos de Tánger (colocados por el narrador, el nuevo conde don Julián) copulan sobre los pasajes más memorables de los dramas de honor del siglo de oro: "moscas, abejas, hormigas, tábanos, arañas que entran y salen de los libros, devoran el papel, corrompen el estilo, infectan las ideas" (180). También se arremete contra la Semana santa —y este es un pasaje interesante porque se alude en concreto a la Semana Santa en Madrid de los años 60, capitaneada por el Opus Dei— y la traición aquí consiste en que, al atravesar la "calleja del moro", se transforma el cortejo en un carnaval cubano extremadamente sensual²³. O el ejemplo de Séneca, personaje tildado por historiadores y filósofos de "español" y "cordobés" (frente a un Ibn Hazm cordobés borrado de la historia oficial en la época) que representa en todo *Don Julián* el estoicismo y el conformismo español. Este será transformado sucesivamente a lo largo de la novela en Manolete, Unamuno (en sus ademanes grandilocuentes de "Me duele España") y en el mismo Franco; y, al fin, destruido en el capítulo IV, reducido a mosca que Don Julián aplasta. También destaca el ataque contra la RAE y su "corte de dogmas" en un pasaje muy interesante en que aparecen tres dialectos del español considerados "bajos" que injurian a la Academia de la lengua: el porteño, el mexicano y el cubano de Regla²⁴.

²³ Para más información sobre esta escena, consultar mi artículo "Le Carnaval dans le monde hispanique: sensualité et métissage chez Severo Sarduy et Juan Goytisolo" (2020) donde se compara con la escena final de *De donde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy.

²⁴ Goytisolo encarga estos tres pasajes a tres escritores amigos suyos que son Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Guillermo Cabrera Infante, respectivamente, como pude comprobar en los archivos de Princeton.



El caso particular de Castilla y la generación del 98

A continuación, nos detendremos a analizar una destrucción en concreto que es la destrucción del "mito de Castilla": origen político del mito y parte de él, había sido, además, continuamente reacuñado por la tradición literaria. Este ejemplo nos servirá para ver cómo Goytisolo entiende que los mitos y los valores que estos esconden se incrustan, se perpetúan, se transforman, de forma totalmente anacrónica y trillada.

Castilla representa, en un primer momento, el gran mito español de 1492, el que se impone políticamente y falsifica la historia:

En nombre de ese mito la casta militar de Castilla se impuso a las minorías divergentes y a las zonas periféricas de la Península a finales del siglo XV. Bajo los Reyes Católicos, el ideal castellano, religioso y guerrero, lleva sucesivamente a la unidad nacional, a la desaparición del último reino árabe, a la expulsión de los judíos, al descubrimiento y a la conquista de América y a las guerras religiosas emprendidas en Europa en nombre de la Contrarreforma (1969: 7).

Además de operar históricamente y crear "el español ideal religioso y guerrero", Castilla y su paisaje (la Meseta) operan filosóficamente ya que configurar la metafísica española y su ideal de inmovilidad. En palabras de Goytisolo (muy influidas en este caso por Américo Castro) de la Meseta castellana emanan las esencias, está "impregnada de valores metafísicos, de una misteriosa «esencia a prueba de milenios»²⁵" (1967: 236).

Para Goytisolo, nadie representa mejor este apego a un ideal obsoleto, a unas esencias nacionales falsas, a un imperio que ha caído que la generación del 98, que se centra, se fascina, de nuevo, por "una única categoría de paisaje (la meseta castellana)" (1969: 137)²⁶. Según Goytisolo, para algunos autores del 98, "el paisaje es, ante todo, un espejo o, si se quiere, la emanación de su propia espiritualidad" (1969: 138), de tal modo que se acababa "anul[ando] el ámbito humano real" (1967: 277). Es decir, perpetuaban de nuevo una noción mítica y

²⁵ Esta frase citada en numerosas ocasiones por Goytisolo es una frase de Américo Castro definiendo la valoración ideológica y esencialista (estática y estancada) de los historiadores españoles como Menéndez Pidal.

²⁶ Es importante señalar que parte de su rechazo a la generación del 98 proviene de un rechazo aún mayor a cierta crítica franquista que, borrando la cultura de la república, establecía una continuidad entre sus autores más retrógrados y la cultura del franquismo (consultar al respecto, por ejemplo, Ismael Saz, 2003).



estática de Castilla, un apego hacia el imperio y sus ruinas, y un apego hacia la quietud castellana que impedía ir hacia adelante y creaba una auténtica anacronía e inmovilismo. Como dice Goytisolo en 1969:

Asombroso vigor el del mito... los españoles más clarividentes [Quevedo o Unamuno] comprueban la ruina del país: ruina provocada por el mito, cierto, pero ruina gloriosa, embellecida a su vez por el mito y sostenida por él. En medio de una realidad decrepita, que se deteriora más y más, el mito se mantiene intacto y no quiere echarse atrás. Mito sin duda condenable, pero mito generador de distinciones y diferencias: abismo infranqueable entre España y el resto del mundo, circunstancia elevada a la categoría de «esencia» (1969: 7).

Como hacía Quevedo, Unamuno (y otros del 98 en relación con el paisaje) prefieren las ruinas (1969: 128; 1972: 16), la pobreza y la desnudez²⁷ del paisaje, sin preocuparse por la existencia material de sus habitantes, por ejemplo, así parodia y parafrasea Goytisolo a Unamuno en su libro *España y los españoles*:

la desnudez «ascética» del campo castellano le exalta: continuamente nos dice que «oscuros pensamientos de eternidad parecen brotar de la tierra» y habla de misteriosos «efluvios éticos»; refiriéndose al páramo de Palencia, dirá que de aquel terrible desierto de piedra brotan «los más jugosos, los más fuertes cantos de la eternidad del alma» (1969: 139).

Para Goytisolo, Unamuno contempla el paisaje “desde un punto de vista estético-religioso que excluye *a priori* la dimensión humana y social”; y que reconoce en el paisaje “una serie de valores culturales estáticos y es, en cierto modo, un paisaje neutralizado por la tradición” (1969: 138), esto es: mítico. Es decir: acepta el mito y no condena la realidad social, se esconde tras la ficción que acepta y no supera²⁸.

Además, Goytisolo denuncia que esta fascinación con el paisaje árido se traduce en la literatura y su lenguaje, también escueto, árido, pobre, austero y

²⁷ Como muchos castellanos, Unamuno comparte la idea castellana terrible del odio a los árboles como explica Juan en 1969: 139). E incluye una foto cuya leyenda es “el amor de Unamuno por las yermas estepas castellanas responde a una antigua tradición de la Península” (1969: 84-85)

²⁸ Recordemos que en los ensayos Goytisolo decía que los mitos se nutren de los escritores. De hecho, la crítica oficial valora a aquellos que se someten al mito (como Unamuno) “que alimentan el mito hispánico y viven de la cómoda profesión de españolear” (1972: 17); y se muestra feroz con los disidentes a través de la forja de una “imagen-espantajo” que, en el caso de Blanco White, le suplanta (*ídem*: 80); lo que es también un procedimiento de mistificación.



cristiano-viejo, o, en sus palabras ya citadas, "este castellanismo, bastante insoportable del "98", un estilo que el escritor define como "conciso, duro, escueto, seco" (1977: 134).

Para deshacerse de los ideales castellanos, había que empezar por el lenguaje. En *Don Julián*, a través del lenguaje "desencadenado" y barroco (que ha obtenido encomendándose a Góngora), el narrador y todos los personajes del mito van a destruir la Meseta castellana con todos sus personajes folclóricos, pasando por supuesto, por la destrucción del lenguaje del 98 para barroquizarlo, erotizarlo y cambiarlo; oponerle el lenguaje mestizo de América, el lenguaje barroco de Góngora, para refundar la tradición castellana. Aquí un ejemplo de un pasaje mucho más largo:

sobre la monótona horizontalidad del llano y su escueta nitidez orgánica amontonarás masas de nubes que convulsionarán bruscamente el clima
adiós, paisajes áridos, páramos infecundos, planicies sedientas!: los efluvios éticos han cesado : vuestra desnudez dejará de alimentar la obscena metafísica: cúmulos, nimbos, cirros, estratos velarán para siempre el cielo: la naturaleza devendrá lluviosa: barbechos y rastros verdes tapizarán: cereales, hortalizas, legumbres tapizarán el fértil llano: una laberíntica red de canales impulsará la burlesca transformación: los poderes reemplazarán el yermo: sobre un fondo aguanoso y húmedo, las vacas pacerán entre los tulipanes los cerros pedregosos, los mogotes de roca, los berruecos de vuestro mineralizado universo sin agua sufrirán los galopantes efectos de la agresión química y se integrarán a su vez, en un plazo muy breve, en el nórdico paisaje fabril e industrial (144-7).

Para cerrar, Goytisolo dijo en un ensayo de 1967, "puesto que pobres somos, debemos desear, por añadidura, ser feos"²⁹ (1967: 35), y se debería comenzar con "llamar ruina a la ruina y despojarnos de estos adornos" (269). La labor del escritor, del artista, no debe ser ceñirse a denunciar ni racionalizar la meseta, el sol, el dramatismo y la metafísica anacrónica de algunos autores, sino que debe profundizar en los significados de la cultura, destruirlos, criticarlos, proceder a su muerte simbólica o suplantarlos; es decir, des-mitificarlos.

²⁹ La cita completa: "Si la belleza de la corrida supone un régimen de latifundio responsable de la miseria del bracero andaluz; si el brillo del sol sirve de justificación a nuestra pereza y nos incita a cruzarnos de brazos, en buena hora perezcan sol y toros. Los españoles debemos aprender a prescindir de ellos. Dejemos a otros guardianes y cicerones el privilegio de vivir de sus ruinas y ocupémonos nosotros en despejar nuestro mañana" (1967: 35).



Conclusión

La crítica política al franquismo —a la vez crítica y creación, destrucción de mitos a través de "antimitos", revisión de la tradición que quiere ser también una reactualización— desplegada en *Don Julián* es una de las más audaces, dinámicas y excéntricas de su generación.

Esto responde a una necesidad personal que tenía Goytisolo delante del exilio definitivo y el aislamiento en que vivía a finales de los 60. Necesidad de criticar, desde la periferia, el lenguaje y la tradición, de analizar y desmenuzar los mitos, los clichés, los lenguajes atrasados, las falsedades históricas y culturales, la pereza crítica, la repetición; en lugar de perpetuar una representación o de militar en una visión particular de la realidad.

A pesar de haber críticas abiertas al Franquismo en la novela (por ejemplo, la destrucción de la semántica propagandística de la televisión de aquella época o la parodia de Franco a través de su intertexto con Séneca y Manolete, etc.), hemos preferido abordar en este artículo el proyecto general de su compromiso mitológico (crítica y análisis de los mitos), y el caso particular de la generación del 98. Por un lado, porque esta ruptura radical se debe también a que Goytisolo comienza en esta época el aprendizaje de una cultura reprimida que se sitúa más allá de Castilla (los judeoconversos, los escritores andalusís, la literatura latinoamericana, la literatura de los exilios, Blanco White, su gran descubrimiento y reivindicación) y que expande la noción de cultural española. Por el otro, porque nos resulta pertinente que Goytisolo en este nuevo compromiso no quiere limitarse a denunciar la realidad inmediata, sino que considera que es más urgente dinamitar y poner en duda la forma artística, el lenguaje, la novela; buscar una nueva forma artística que se adquiere, por supuesto, en un ejercicio de libertad, lejos de la censura, desde una distancia salutífera, desde las periferias.



BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. Paris: Ed. du Seuil.
- BLACK, Standley (2001). *Juan Goytisolo and the poetics of contagion: the evolution of a radical aesthetic in the later novels*. Liverpool: Liverpool University Press.
- CASTRO, Américo (1965). *Los españoles, cómo llegaron a serlo*. Madrid: Taurus.
- CASTRO, Américo (1997). *El Epistolario: cartas de Américo Castro a Juan Goytisolo (1968-1972)*, prólogo de Juan Goytisolo, ed. de Javier Escudero Rodríguez. Valencia: Pre-Textos.
- COUFFON, Claude (1970). "Don Julian ou la destruction des mythes". *Le Monde*: 11 septiembre.
- DALMAU, Miguel (1999). *Los Goytisolo*. Barcelona: Anagrama.
- DETIENNE, Marcel (1981). *L'Invention de la mythologie*. París: Gallimard.
- GOYTISOLO, Juan [1966] (1967). *Señas de identidad*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- GOYTISOLO, Juan (1967). *El Furgón de cola*. París: Ruedo Ibérico.
- GOYTISOLO, Juan [1969] (1979). *España y los españoles*. Barcelona: Ed. Lumen.
- GOYTISOLO, Juan (1970). *Reivindicación del conde don Julián*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- GOYTISOLO, Juan (1971). "Supervivencias tribales en el medio intelectual español", en Amorós, Andrés y Pedro Laín Entralgo (ed.). *Estudios sobre la obra de Américo Castro*. Madrid: Taurus, pp. 141-156.
- GOYTISOLO, Juan (1972). *Obra inglesa de Blanco White*. Buenos Aires: Ediciones Formentor.
- GOYTISOLO, Juan (1972b). "Declaración de Juan Goytisolo". *Revista Norte*, n.º 4-6, julio-diciembre 1972, p. 32.
- GOYTISOLO, Juan (1974). "Writing in an Occupied Language: the guest word". *The New York Times Book –Review*, 31 de marzo, p. 47.
- GOYTISOLO, Juan (1975). *Juan sin tierra*. Barcelona: Seix Barral.
- GOYTISOLO, Juan (1977). *Disidencias*. Barcelona: Seix Barral, "Biblioteca Breve".
- GOYTISOLO, Juan (1982). *Crónicas sarracinas*. Paris: Ruedo Ibérico.
- GOYTISOLO, Juan (1986). *En los reinos de Taifa*. Barcelona: Seix Barral.
- JORDANA DARDER, Marta (2020). "Le Carnaval dans le monde hispanique: sensualité et métissage chez Severo Sarduy et Juan Goytisolo". *LEA – Lingue e letteratura d'Oriente e d'Occidente*, n.º 9, pp. 423-434.
- JORDANA DARDER, Marta (2020). "Juan Goytisolo editor de Gallimard, de la generación del medio siglo a las generaciones del exilio". José Ramón López García, Manuel Aznar Soler, Juan Rodríguez y Esther Lázaro



- (eds.), *Puentes de diálogo entre el exilio republicano de 1939 y el interior*. Sevilla: Renacimiento.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1958). *Anthropologie structurale*. París: Plon.
- LEZAMA LIMA, José (1970). *Esfera-Imagen. Sierpe de Don Luis de Góndora. Las imágenes posibles*. Barcelona: Tusquets.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2018). "La génesis de *Reivindicación del conde don Julián* a la luz de la correspondencia Américo Castro-Juan Goytisolo", *Historia e intimidad*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 183-197.
- MARAÑÓN, Gregorio (dir.) (1951). *El Alma de España*, Madrid: Herederos de M. Herrera Oria.
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan (1906). *Leyendas del último Rey godo*. Madrid: Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- PÉREZ, Genaro (1979). *Formalist Elements in the novels of Juan Goytisolo*. Potomac: Ed. José Porrúa Turanzas.
- RÍOS, Julián (ed.) (1975). *Juan Goytisolo*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- SAZ, Ismael (2003). *España contra España: los nacionalismos franquistas*. Madrid: Marcial Pons.
- SOLLERS, Philippe (1968). *L'Écriture et l'expérience des limites*. Paris: Ed. du Seuil, coll. "Points".
- UGARTE, Michael (1982). *Triology of treason: an intertextual study of Juan Goytisolo*. Columbia: University of Missouri Press.

Diablotexto *Digital*



**¿Quién calló a Radclyffe Hall?
La censura del lesbianismo en
*El pozo de la soledad***

***Who silenced Radclyffe Hall?
The Censorship of Lesbianism in
The Well of Loneliness***

**GORA ZARAGOZA NINET
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

gora.zaragoza@uv.es
<https://orcid.org/0000-0001-5014-0456>

**Fecha de recepción: 31 de enero de 2023
Fecha de aceptación: 27 de junio de 2023**

***Diablotexto Digital* 13 (junio 2023), 88-107
10.7203/diablotexto.13.26018
ISSN: 2530-2337**



Resumen: El comportamiento de la censura franquista sigue suscitando importante interés académico. A trabajos clave sobre sus principios y reglamentos se suman otros que conectan censura, género y traducción, con el objetivo de dar a conocer el trabajo de escritoras españolas y foráneas que la censura franquista trató de acallar, así como de promover la recuperación de estos textos censurados, como es el caso de *The Well of Loneliness*, escrita por Radclyffe Hall en 1928 y que hoy día es considerada una de las biblias del lesbianismo de la literatura en lengua inglesa. Sin embargo, no abundan los trabajos que analizan a los censores de forma a establecer nexos entre estos y el comportamiento censor derivado de los informes de censura. En este trabajo indagamos sobre los actores que prohibieron la obra de Hall en España.

Palabras clave: Género y censura, Censores, Radclyffe Hall.

Abstract: The behavior of Franco's censorship arouses significant academic interest. In addition to key works on its principles and regulations further works focus on the intersection between censorship, translation and gender. These aim at making the work of both domestic and foreign women writers under Francoism visible whilst promoting the recovery of censored texts. *The Well of Loneliness*, written by Radclyffe Hall in 1928 is considered one of the 'bibles' of lesbianism. However, there are fewer works that analyse censors in order to establish links between them and the censor behaviour derived from censorship reports. In this paper we delve into the actors who banned Hall's work in Spain.

Key words: Censorship, Gender, Radclyffe Hall, Censors.



Introducción

Si bien existen numerosos estudios sobre los actores del aparato censor, así como los principios que regían la censura literaria, no abundan tanto los trabajos que traten de forma específica sobre los censores encargados de ejecutar la censura, es decir, los agentes que decidían si una obra debía ser censurada o bien aceptada o si necesitaba revisión de otro censor -como segunda opinión-, si sería apta con censura parcial (elisión de ciertos fragmentos, páginas o secciones) o bien si la obra se consideraba lo suficientemente peligrosa o inmoral como para ser censurada por completo. Cuando analizamos el complejo proceso que entrañaba la censura durante el Franquismo, hay diversos aspectos que requieren atención y que constituirían nuestras preguntas de investigación: 1) quiénes eran los censores y cómo personas que ostentaban otras profesiones colaboraban con el régimen franquista en el control del libre movimiento de ideas, y cómo era esta vinculación (religiosa, literaria, etc.); 2) el discurso censor: ¿cómo se expresa la censura moral y específicamente del lesbianismo/transgenerismo?

La poeta y novelista Marguerite Radclyffe Hall nació en Bournemouth en 1880. También era conocida como John, apodo que le puso su compañera sentimental Mabel Batten, a quien dedicó su primera novela, *The Unlit Lamp* (1924). También publicó varios poemarios y relatos cortos, pero su presencia es inapreciable en las antologías de la literatura inglesa. No obstante, su aportación a la literatura moderna se considera notable, y su novela *The Well of Loneliness* (1928), considerada la primera novela en lengua inglesa en tratar el lesbianismo sin condenas, es conocida popularmente como la "biblia del lesbianismo". La novela fue publicada en Inglaterra en 1928 y prohibida poco después tras una dura campaña iniciada por el tabloide *Sunday Express* acogándose al estricto código que imperaba en el país, el *Obscene Publications Act* de 1857 que prohibía todo contenido obsceno o pornográfico. Aunque el Estado británico negaba que dicha ley constituyera censura, la Ley permitía al gobierno castigar a los traficantes y prohibir y destruir las impresiones que se consideraran indecentes y peligrosas para el orden social (Zaragoza y Llopis, 2021: 41).



La Ley de Prensa de 1938

Es difícil calcular la cantidad de literatura autóctona y extranjera censurada durante la dictadura franquista. Los derechos y libertades que las mujeres habían conquistado durante la Segunda República fueron arrasados. El régimen autoritario generó décadas de represión, derogación de derechos y falta de libertad. La redefinición del papel de la mujer fue un elemento clave de la maquinaria represiva, del poder disciplinario y de la imposición de una sociedad patriarcal nacionalcatólica. A través de leyes, reglamentos, modelos educativos y de la Sección Femenina, el régimen franquista promovió un arquetipo femenino arcaico y sumiso que apartaba a las mujeres de toda actividad en la esfera pública (Nash, 2015). El hogar y la familia eran los únicos espacios autorizados. Cabe destacar la influencia de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS), la sección femenina de La Falange, cuyo objetivo era formar mujeres obedientes en su papel de esposas y madres. Los derechos políticos y las conquistas sociales de la Segunda República fueron sistemáticamente anulados.

La censura era una práctica de origen eclesiástico (Abellán, 1980), destinada a mantener la fe del estado católico español. Sin embargo, según los partidarios del régimen franquista, la censura no se concibió para impedir la libertad de expresión sino en aras de la verdad y la felicidad de la patria. Entre la activación de la censura y su disolución se pueden distinguir diversas etapas (Abellán, 1982). La primera etapa (1939-1951) fue un periodo de gran agitación política en el país. El principal documento legal de este periodo fue la Ley de 1938, redactada por el ministro del Interior Ramón Serrano Suñer que supuso la imposición de la obligación de obtener autorización previa para la publicación, distribución y venta de libros, folletos e impresos. El régimen no contó con un corpus de criterios claros. Sin embargo, sí tenía principios básicos, incluido el respeto al franquismo, sus principios ideológicos, así como una moral pública regida por el ideario católico. Estos principios afectaron a la moral sexual, las opiniones políticas, el idioma y la religión. Cada censor tuvo que cumplir con las pautas al completar formularios en cada una de las obras. Las siguientes preguntas constituían el esquema básico de censura:



- ¿Ataca al dogma?
- ¿A la Iglesia o a sus ministros?
- ¿A la moral?
- ¿Al régimen y sus instituciones?
- ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el régimen?

Los principios que regían los expedientes de censura eran básicamente (Abellán, 1980: 88):

1. Moral sexual, entendida como prohibición de la libertad de expresión, especialmente en lo referido al Sexto Mandamiento (no pecarás contra la castidad), el aborto, la homosexualidad y el divorcio.
2. La opinión política
3. El uso indecoroso, impropio o provocador del lenguaje
4. La religión, entendida como institución y jerarquía

Una novela que propusiera modelos de mujer y de amor alejados del ángel del hogar y del ideario fascista era, ya de entrada, susceptible de ser censurada por el régimen conservador de Franco que se basaba en un estricto sistema de valores religiosos, sexistas y homófobos. La homosexualidad fue perseguida desde el principio del régimen y más tarde criminalizada oficialmente, considerándose a gays y lesbianas peligros sociales por la Ley de Vagos y Maleantes (1954), a través de la cual se asimilaban homosexuales, rufianes y proxenetas:

También aspira la misma Ley a proteger la paz social y la tranquilidad pública contra las actividades, no constitutivas de delito o cuya delincuencia consta, pero no puede ser inmediatamente probada, de sujetos que, por su habilidad, escapan a través de las mallas de la Ley o eluden su aplicación, por cuya causa constituyen un serio peligro para una ordenada vida de la colectividad

En su virtud, y de conformidad con la propuesta elaborada por las Cortes españolas, DISPONGO:

Artículo primero.—Los números segundo y undécimo del artículo segundo y el número segundo del artículo sexto de la Ley de Vagos y Maleantes, de cuatro de agosto de mil novecientos treinta y tres, quedan redactados en la siguiente forma:

Artículo segundo. Número segundo.—Los homosexuales, rufianes y proxenetas.¹

¹ Ley de 15 de julio de 1954 por la que se modifican los artículos 2.º y 6.º de la Ley de Vagos y Maleantes, de 4 de agosto de 1933. Disponible en <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1954/198/A04862-04862.pdf> [Fecha de consulta: 8 de febrero de 2023].



Sumado al hecho de que la novela fue, entre los géneros literarios, el más afectado por la censura (Abellán, 1980: 83) provocó que *The Well of Loneliness* tuviera todos los puntos para ser censurada.

Mujer, traducción y censura

Billiani (2009: 28) ha destacado puntos de intersección interesantes entre la traducción y la censura. Así, subraya que ambas influyen en la visibilidad o invisibilidad y accesibilidad o no del capital cultural que goza o produce un texto o conjunto de textos:

Censorship is a coercive and forceful act that blocks, manipulates and controls cross-cultural interaction in various ways. It must be understood as one of the discourses, and often the dominant one, articulated by a given society at a given time and expressed through repressive cultural, aesthetic, linguistic and economic practices. Censorship operates largely according to a set of specific values and criteria established by a dominant body and exercised over a dominated one; the former can often be identified with either the state or the Church, or with those social conventions which regulate one's freedom of choice at both public and personal levels. In contrasting fashions, both censorship and translation influence the visibility and invisibility, as well as the accessibility and inaccessibility, of the cultural capital enjoyed or produced by a given text or body of texts.

Pero la censura operaba también vía traducción, donde ésta se convertía en un instrumento más de adaptación a las normas ideológicas del momento (Gutiérrez Lanza, 1997: 290):

[...] en la España franquista se llevaba a cabo esta selección a priori que permitía o prohibía la traducción de los títulos que llegaban a nuestras fronteras. De este modo se intenta que la traducción de textos literarios sirva no para importar nuevos modelos estéticos o poéticos que renueven a los ya existentes, sino para legitimizar la ideología del grupo en el poder.

La censura se cebó con las escritoras españolas que intentaban hacerse un hueco en la literatura. Para publicar sus obras, a menudo recurrían a seudónimos y a otros subterfugios literarios. Montejo (2010) analiza cómo la censura afectó negativamente a la producción de mujeres novelistas españolas que se esforzaron por hacerse un hueco en la literatura en los años posteriores a la Guerra Civil española, autoras como, por ejemplo, Dolores Medio, Carmen Kurtz y Ana María Matute. Lima y Martín (2022) destacan las dificultades que subyacen a la reconstrucción de una historiografía para el estudio de la censura sobre las



mujeres. En estas líneas, Godayol (2016) ha analizado la traducción y censura de las escritoras Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Mary McCarthy en la España franquista, un buen ejemplo de cómo el régimen silenció tres piezas clave de la teoría feminista. Y estos esfuerzos se suman a otros que analizan la censura de otras escritoras y cómo su camino en nuestra lengua no fue siempre fácil para, en última instancia, recuperar su voz y aportación a la literatura y al pensamiento feminista:

En español, este término podría traducirse como **recuperación**, tal y como lo emplea Constantino Reyes (2020, p. 174) en su reseña de la obra de Pilar Godayol (2017). Reyes explica que los estudios de traducción cuestionan ahora quién traduce, por qué, para qué, y la recuperación de la presencia visible de quienes traducen, con especial énfasis en autoras y traductoras (Panchón y Zaragoza, 2023).

Sobre la censura de la homosexualidad, Melero (2013) ofrece un interesante estudio sobre la represión de la homosexualidad en el cine del franquismo, así como de las estrategias que se emplearon para su representación. En el terreno de la literatura y de la traducción específicamente, destaca el trabajo sobre la traducción y censura de la escritora Rita Mae Brown (Zaragoza y Llopis, 2020) en el tardofranquismo. Otro estudio interesante sobre las prácticas censoras y autocensoras en la traducción de la poesía de Adrienne Rich durante el tardofranquismo lo encontramos en De la Paz de Dios (2022). La autora afirma que la literatura queer sigue sufriendo prácticas de este tipo incluso hoy en día: analizar las traducciones pasadas para recuperar la literatura censurada y rehabilitar los textos parcialmente censurados resulta imperativo (p. 69).

Radclyffe Hall y *The Well of Loneliness* (1928)

Marguerite Radclyffe Hall nació el 12 de agosto de 1880 en Bournemouth y murió el 7 de octubre de 1943. *The Well of Loneliness* (1928) es una novela autobiográfica, que resume la lucha vital de la autora por elevar el lesbianismo de aberración sexual a una categoría sexual distinta pero igualmente aceptable, el llamado "tercer sexo". De hecho, la novela está dedicada "A nuestras tres identidades" (*To Our Three Selves*), un guiño de la autora al hombre atrapado en el cuerpo de mujer. *El pozo de la soledad* es la historia de una joven a la que bautizan con el nombre de Stephen. Sus padres estaban seguros de que



tendrían un hijo varón. Stephen crece como un chico, le gustaba disfrazarse de Nelson y montar a caballo como los hombres. No le gusta que la obliguen a llevar ropa de niña. Al principio, su padre lo acepta, pero cuando llega a la adolescencia están muy preocupados por ella. Cuando su padre muere, Stephen descubre un ejemplar del libro de Kraft-Ebing sobre la anormalidad sexual, con notas en el margen sobre las "invertidas" femeninas. A medida que crece, Stephen se siente cada vez más aislada; su estrecha relación con una mujer casada provoca serias desavenencias con su madre, y parece destinada a una vida solitaria e insatisfecha. Estalla la guerra y Stephen consigue un puesto como conductora de ambulancias para el ejército francés, y sus habilidades poco femeninas, como la conducción, y la fuerza adquirida en sus días de caza le resultan enormemente útiles e incluso recibe una condecoración: la Cruz de Guerra. Para Stephen la guerra significa no sólo la oportunidad de expresarse y realizarse, sino que también le ha traído a Mary Llewellyn, su copiloto, que al principio parece demasiado frágil y femenina para el trabajo pero que termina consiguiéndolo con ayuda de Stephen. Entre ambos surge un vínculo especial. Tras la guerra, se van juntos de vacaciones. Stephen confiesa sus sentimientos a Mary, quien siente por Stephen adoración, que se resume en la frase más célebre del libro: "Y aquella noche no se separaron", una referencia velada a la unión sexual igualmente.

Stephen y Mary son rechazados socialmente al descubrir su relación. Entonces Stephen decide mudarse a la bohemia *rive gauche* parisina, donde piensa que serán aceptados. La autora describe con dureza y desprecio a la comunidad de desviados sexuales y gente bohemia: "restos maltrechos de hombres [...] que despreciados por el mundo, deben despreciarse a sí mismos más allá de toda esperanza", son "más desesperanzados que la más vil escoria de la creación". Al final, Stephen decide que la vida bohemia no es vida para Mary, por lo que finge tener una aventura con otra persona, lo que lleva a Mary a los brazos de un hombre, Martin, que había sido soldado y que, al igual que Stephen, tiene una cicatriz en la cara y, de hecho, es muy parecido a Stephen, sólo que genuinamente masculino. Stephen se enfrenta a un futuro solitario, pero en el que ha decidido contar la verdad, que no es ni más ni menos que *The Well*



of *Loneliness*. La novela termina con Stephen suplicando la aceptación social: “- Oh Dios -jadeó, creemos en ti. Hemos proclamado que creemos... No te hemos negado. Álzate, pues, y acude a defendernos. Proclama ante el mundo entero que existimos, oh Dios, y concédenos también el derecho a existir” (Hall, 2003: 536). La autora era muy creyente y deseaba que la Iglesia aceptara la homosexualidad. Es una novela autobiográfica con múltiples referencias a la relación de la escritora con Una Troubridge y en la que se abordan distintos temas como la frustración y el rechazo de la madre: “Concédeme la paz e ilumina mi espíritu para que aprenda a amar a mi propia hija” (Hall, 1989: 115), “la aversión que antaño sintiera hacia su hija regresó con la fuerza del espíritu impuro que reunió en torno a sí a otros siete más impíos; y este rechazo resultó tanto más intenso que el anterior que en ocasiones se veía obligada a apartar la vista de Stephen” (Hall, 1989: 152). Poco después de su publicación, el 18 de agosto de 1928, el editor del tabloide *The Sunday Express*, James Douglas, inició una campaña para prohibir la novela por atentar contra el *Obscene Publications Act* de 1857, también llamada *Ley Lord Campbell*, por su fomento del lesbianismo.



Fig. 1. Editorial de The Sunday Express, 18-8-1928.

En dicho artículo, titulado “Un libro que debe ser suprimido”, Douglas afirma que preferiría darles a un niño o niña sanos una ampolla de ácido prúsico que esa novela pues el veneno mata al cuerpo, pero el veneno moral mata al alma. Para el editor, la homosexualidad es equivalente al vicio: “La publicación del libro [...] supondría el riesgo de ser leído por un gran número de personas



inocentes, que por pura curiosidad podrían ser llevadas a debatir abiertamente e incluso puede que a practicar la forma de vicio descrita”. Y concluye que para evitar la contaminación y corrupción de la ficción en lengua inglesa, el crítico debe impedir que ningún otro novelista repita este ultraje, por lo que la novela no es apta para ser vendida por ningún librero ni para ser prestada en ninguna biblioteca. Efectivamente, la *Ley Campbell* prohibía el material obsceno y toda práctica inmoral y marcó el inicio de la censura literaria oficial en Gran Bretaña (Billiani, 2009: 29). A pesar del apoyo de Virginia y Leonard Woolf, E. M. Forster, Rose Macaulay o Violet Hunt, la novela fue retirada de todas las bibliotecas y librerías. Se publicaría en París en la editorial Pegasus Press, pero no se volvió a permitir su venta en Inglaterra hasta 1949.

En España hubo tres intentos fallidos de importación de la novela, que corresponden a los tres expedientes de censura localizados en el Archivo General de la Administración: en 1952, 1956 y 1957 y que analizamos a continuación, ampliando la información de trabajos anteriores (Zaragoza, 2017) desde la perspectiva de sus censores.

Los censores de *The Well of Loneliness* (1928)

Expediente de censura de 1952: Emilio G. Grano de Oro

Los censores, actores de la censura, pertenecían a los pilares que sostenían el franquismo, es decir, iglesia y ejército, pero también podían estar ligados a las letras, como escritores, críticos y poetas:

Hubo militares (Fernández-Monzón, Luis Martos, Francisco Castrillo y el golpista Alfonso Armada), académicos (Tovar, Martín de Riquer, García Yebra o Maravall), novelistas (Cela, Agustí, Torrente, Vintila Horia y el Planeta Ángel Vázquez), publicistas (Ricardo de la Cierva, Pedro de Lorenzo, Demetrio Ramos, Fernando Díaz-Plaja o Juan Ramón Masoliver), poetas (Ridruejo, Federico Muelas, Rosales o Vivanco) y clérigos, como el filósofo agustino Saturnino Álvarez Turienzo, Miguel de la Pinta, Francisco Aguirre, Santos González y Andrés de Lucas Casla.²

La solicitud comienza el 29 de noviembre de 1952, en un documento dirigido a

² “La infame censura”, publicado el 9 de septiembre de 2018 en Diario de Valladolid (*El Mundo*). Disponible en <https://diariodevalladolid.elmundo.es/articulo/valladolid/la-infame-censura/20180909110000260947.html> [Fecha de consulta: 10 de enero de 2023].



la Dirección general de Propaganda, Censura de Publicaciones, escrita por el editor, Eduardo Figueroa Gneco, solicita la importación de la Argentina de *El pozo de la soledad*, de Hemisferio, domiciliado en Buenos Aires, c/ Bebedero 3.351, para una tirada de 200 ejemplares a un precio de venta de 72 pesetas.

El 1 de diciembre de 1952 se abre el expediente nº 6265-52 que constituye la primera solicitud de importación (fallida) de la novela. La instancia de solicitud tiene fecha de entrada el 1 de diciembre de 1952. Como editor figura Hemisferio y como responsable "Figueroa". La solicitud, a instancias de la editorial, está dirigida al Ministerio de Información y Turismo, Sección de Inspección de libros y firmada en Madrid, el 12 diciembre de 1952. El censor firma como Emilio González G. de Oro, y deniega la solicitud el 16 de diciembre de 1952. Sus comentarios hacen referencia a la homosexualidad en términos de "inversión": la protagonista es una "invertida" y la novela "desagradablemente repulsiva":

Una invertida ha de vivir con sucesivas amantes deja con gran renunciamiento por su parte el camino libre para que la última de ellas busque la regeneración en el amor normal por un hombre. Novela con diversos e importantes inconvenientes de forma y fondo. Aquéllos la hacen desagradablemente repulsiva. Estos la convierten en obra que merece ser revisada y opinada por otros lectores. Peligrosa y por tanto no aceptable.

El censor pide otras lecturas/opiniones de la obra, una práctica que solía ser habitual, una forma de corroborar la censura previa. El informe concluye resumiendo que la obra es PELIGROSA, y, por tanto, NO ACEPTABLE.



I N F O R M E

¿Ataca al Dogma? N.º	Páginas
¿A la Moral? Sí	Páginas
¿A la Iglesia o a sus Ministros?	Páginas
¿Al Régimen y a sus instituciones? N.º	Páginas
¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? N.º	Páginas

Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? N.º

Informe y otras observaciones: Una investida, tan de vicio como necesaria, aun antes de ir, con gran remuneración, por una parte, el camino libre para que la detención de ellas sea que la regeneración en el campo, y por otra, por un lado, movida con dineros, a los periodistas, en un momento, la forma y fondo. Aquí, la ley de la obra, por el momento, según se ve. Es, la comedia, en obra que merece ser revisada y aprobada por otros lectores. Pálpese ya y por tanto, no aceptable.

Madrid, 12 de dic de 1952
el lector.

Emilio González G. de Oro
(EMILIO GONZÁLEZ G. DE ORO)

Fig. 2. Expediente de censura de 1952

No resulta fácil obtener información sobre los actores de la censura, no existe un catálogo de censores, clasificado por autor/a censurada, por ejemplo, que podría resultar de interés académico para investigadores e investigadoras en el campo, y que permitiría, por otra parte, extraer tendencias significativas sobre el comportamiento censor por época (según la ley de prensa vigente, por ejemplo), autor/a, género literario, líneas temáticas, etc. Por ello, además del trabajo de localización de expedientes, de su análisis y de descifrar una firma muchas veces ilegible, resulta indispensable recurrir a otras fuentes documentales: archivos de la época, prensa (hemerotecas), etc. Este censor representaría el arquetipo del censor-experto pues Emilio González G. de Oro era un especialista literario en la generación del 27 y experto en lingüística. Carlos Seco Serrano, periodista e historiador, en un artículo publicado en 2006 en ABC opinión,³ compañero del fallecido González G. de Oro, alaba su común afición por lo que describe como “buena” literatura, el cine y las artes, la pintura, sobre todo. El artículo menciona a varios escritores, y destaca el interés que el

³ Seco Serrano, Carlos (2006) “Mihura y la otra generación del 27”. ABC opinión, 18-02-2006.



ensor mostró por la corriente literaria del humor y del absurdo. Sorprende que se haga referencia a la censura en este artículo cuando Seco destaca que la obra de Mihura logró superar la censura, desafiando las convenciones sociales y políticas, obviando que su compañero, a quien dedica el artículo, fue censor. En el artículo se destaca la “otra generación del 27” de la que González era experto, y que era más afín al Régimen franquista que la oficial. Larraz (2014: 26-27) subraya que, en los años posteriores a la censura, los propios censores no han tenido en cuenta los efectos devastadores de la censura en la obra de determinados autores. Para ilustrar esto, pone el ejemplo del “Profesor” González Grano de Oro:

La omisión de la censura a lo largo de todo el libro es especialmente indisciplinable teniendo en cuenta que el profesor González-Grano de Oro había trabajado como censor, por lo que su exposición filológico-crítica adquiere tintes de burla

Expediente de 1955: Fray Miguel Oromí

En el año 1955, hay un nuevo intento de importación de *The Well of Loneliness*. Se trata del expediente nº 5572-55, iniciado el 26 de octubre de 1955. Lo presenta el editor: Soc. Gral Esp de Lib, es decir, la Sociedad General Española de Librería, más conocida como SGEL, para un volumen de 437 páginas y una tirada de 300 ejemplares. El 4 de febrero de 1956, se contesta con un informe donde las preguntas base parecen contestar, resolviendo que: “Vistos los antecedentes, procede mantener la suspensión”. El 14 de febrero se emite un informe mecanografiado con la firma del lector, por lo que en este caso ha sido fácil identificar a la persona. Se trata de Fray Miguel Oromí, que representa el arquetipo del censor eclesiástico, miembro del grupo de censores religiosos que poseían una destacada formación académica (Larraz, 2014: 89). Los comentarios que obligan al rechazo de la obra incluyen de nuevo el término ‘inversión’ para referirse a la homosexualidad: la novela trata de una ‘mujer invertida’. El censor se posiciona en contra de la forma en que la autora, sorprendentemente aludida en términos masculinos por el censor, describe a la figura materna en la novela, un ser ‘repugnante’ por no aceptar el género de su descendencia pues “odia a su hija por no haber nacido hijo”. En los comentarios del censor hay una negativa tajante a la temática homosexual de la novela:



“estas novelas de invertidos solo aumentan o agravan el mal de la sociedad de hoy”. Finalmente, el 16 de febrero se resuelve a favor de la suspensión de importación.

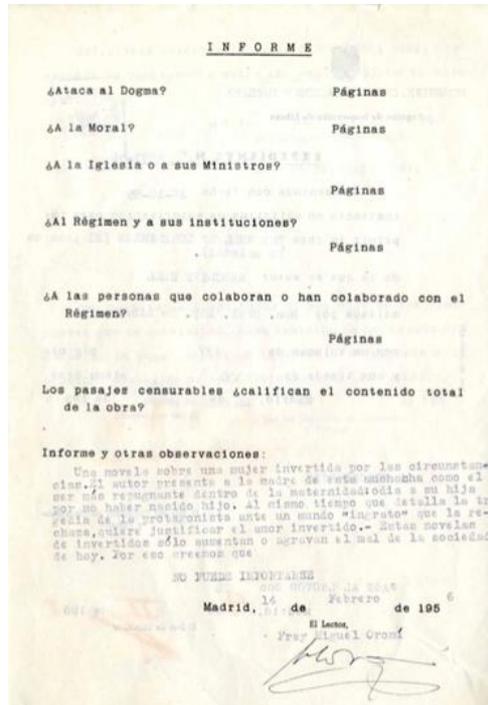


Fig. 3. Expediente de censura de 1956

Fray Miguel Oromí (1911-1974) era un fraile franciscano y filósofo escotista, “activo difusor de la filosofía escolástica durante el franquismo, en particular del escotismo”,⁴ como destaca una reseña biográfica. Fue ordenado sacerdote en 1935 y se dio a conocer con el libro *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno. Filosofía existencial de la inmortalidad*, publicado por Espasa-Calpe en 1943. Aquí se reconoce su trabajo como censor: “Desde los años cincuenta hasta 1972 ejerció como censor para el Ministerio de Información y Turismo”. En una entrevista que concedió en 1956, alaba sus críticas al pensamiento de Ortega y Gasset (publica *Ortega y la filosofía* en 1953) y destaca su “batalla contra el desorden intelectual”,⁵ que hace pensar en su labor como

⁴ Disponible en <https://www.filosofia.org/ave/003/c156.htm> [Fecha de consulta: 5 de enero de 2023].

⁵ Disponible en <https://www.filosofia.org/hem/dep/pun/ta005171.htm> [Fecha de consulta: 7 de enero de 2023].



ensor. Fray Miguel Oromí fue uno de los lectores del escritor valenciano Joan Fuster (1922-1992). En 1965 se encargó de opinar sobre la obra *Nosaltres els Valencians* esgrimiendo razones no poco sorprendentes para no oponerse a su publicación, pese a que el libro fue prohibido pocos días después de su informe. Es responsable también de la tachadura de un capítulo completo, el 9, de la obra *Turno de guardia* de Félix Martínez Orejón, casualmente también en 1956 (Larraz, 2014: 225). Y, en 1956 prohibía *Carretera intermedia* de Mercedes Salisachs (Larraz, 2014: 231). Fray Miguel Oromí también fue censor de literatura infantil y juvenil. Precisamente el mismo año en que redacta el informe sobre *The Well of Loneliness*, y concedía la entrevista a la que aludíamos anteriormente, autorizaba dos “novelas blancas para niños” (Sotomayor et al, 2016: 100). Larraz (2014: 24) lo describe como un censor de los más estrictos, que se lamentaba de la ausencia de una novela católica y también uno de los nombres recurrentes en la censura de novelas (2014: 88). Tampoco es difícil encontrar entrevistas y otros documentos ensalzando su figura, tal y como observa Larraz (2014: 34)

Curiosamente, la entrevista a Náchter sigue en este mismo número a otras dos realizadas a los profesores Miguel Oromí y Valentín García Yebra glosando sus respectivos éxitos intelectuales. Ambos eran activos lectores al servicio de la censura franquista.

Expediente de 1957: Vintila Horia

En 1957, hay un nuevo intento de importación de *The Well of Loneliness*. Se trata del expediente nº 133-657, iniciado el 15 de marzo de 1957, a instancias del editor, Pocket Books, para un volumen de 437 páginas y una tirada de 300 ejemplares. Los comentarios del lector, en un informe con fecha de 15 de abril de 1957, están mecanografiados pero la firma es ilegible y no suscrita; cotejando con otros expedientes de censura con misma firma se trataría de Vintila Horia (1915-1992), escritor nacido en Rumanía que obtuvo la nacionalidad española en 1972. Durante la Segunda Guerra Mundial fue deportado por los alemanes a dos campos de exterminio, en Silesia y en Austria, de donde fue liberado por los británicos, en 1945. Fue diplomático en Roma (1940) y en Viena (1942) y ejerció como profesor en la Universidad de Buenos Aires desde 1948 a 1953. En 1953 se instala en España, es decir, 4 años antes de este expediente, hasta 1960. En



1960, gana el premio Goncourt por *Dios nació en el exilio*, pero se le acusó de filofascista ya que escribía artículos alabando a Mussolini, por lo que tuvo que renunciar al galardón. El “escándalo del premio Goncourt” fue una campaña iniciada en su país y respaldada por los intelectuales de izquierda en Francia. La prensa recoge posiciones en contra de la retirada del premio al novelista:

Pero en el año 1960, Rumania estaba en pleno régimen comunista que no podía aceptar el hecho de que el alto galardón literario coronara la creación de un exiliado rumano. La Securitate y todo el aparato de propaganda comunista fabricaron una acusación sumamente grave, destinada a conducir al compromiso del escritor, a su denigración en la prensa francesa, para que le fuera retirado el premio. Y en parte lo lograron. La acusación de legionario y fascista fue asimilada primero por las publicaciones francesas de izquierda, y luego por las de derecha. Las pruebas llevadas entonces por Vintila Horia y otros intelectuales rumanos del exilio no importaron.⁶

Es otro de los nombres recurrentes en la censura de novelas (Larraz, 2014: 88). Forma parte del grupo de censores civiles (que lo general tenían una disparidad de ocupaciones profesionales) escritores que censuraban obras de sus colegas escritores (Larraz, 2014: 90). Fue uno de los lectores de la novela *La calle de Valverde*, de Max Aub, de la que opinó que “lo inmoral predomina” (Larraz, 2014: 287). Panchón (2022) también apunta que durante el tardofranquismo y bajo la segunda Ley de Prensa, Horia fundó, en 1966, la colección *Punto Omega* de la editorial Guadarrama donde aún bajo la dirección del rumano, en 1969, se publicaría la traducción al castellano de *Manifestes du surréalisme* de André Breton.

En el informe de censura, deja en blanco las preguntas en torno a dogma, moral, Iglesia/Ministros, Régimen e Instituciones etc, pero sí expone los motivos por los que no puede autorizar la importación de la obra de Hall. Horia utiliza el calificativo “anormal” para describir al personaje principal, Stephen: “desde la adolescencia su vida sentimental es ANORMAL. Es el informe que alude de forma más directa a la homosexualidad de la heroína: “Tiene el aspecto de un muchacho y su primer amor es una muchacha”, “[...] se marcha a París donde se enamora de otra mujer”.

⁶ Disponible en https://www.rri.ro/es_es/vintila_horia_y_el_escandalo_del_premio_goncourt-15687 [Fecha de consulta: 7 de enero de 2023].

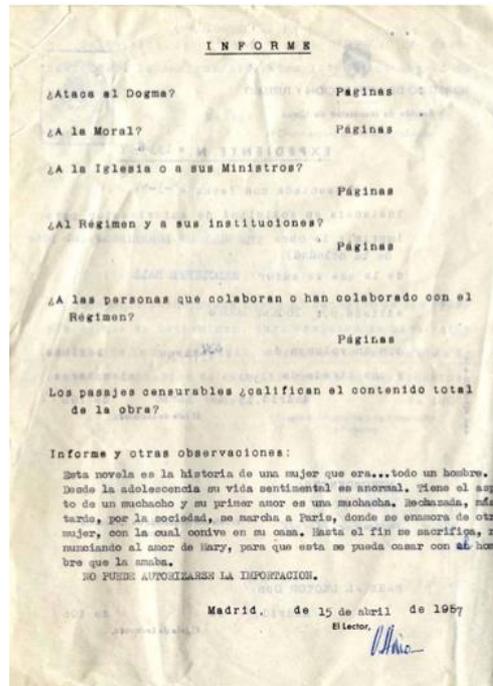


Fig. 4. Expediente de censura de 1957

Conclusiones

Del análisis del trabajo de los censores de Radclyffe Hall se desprenden las siguientes conclusiones: los censores solían ser hombres (aunque se dio el caso de alguna mujer censora), censurando a otros hombres y mujeres: miembros de la iglesia, escritores, militares y funcionarios del Ministerio de Información y Turismo. Aunque para cada expediente, correspondiente a un intento/solicitud de publicación se trata de un censor diferente, varios nombres se repiten, dando cuenta del grado de solicitud, trabajo y quizá experiencia de ciertos censores y su recurrencia para un tipo de literatura. Estos, en casos en los que no tenían claro el grado de inmoralidad de determinados hechos o aspectos, apelaban a la intervención de otros lectores quienes debían procurar una segunda valoración. Pese a que elementos como la homosexualidad, el lenguaje indecoroso o el sexo eran motivo de reprobación directa, como en el caso que hemos analizado en este trabajo, también es cierto que a los actores de la censura se les achaca un cierto grado de arbitrariedad. En el caso particular de *The Well of Loneliness*, los comentarios son de orden moral: hay un rechazo tajante a la homosexualidad que se considera un ‘mal para la sociedad’. Con respecto a los censores, y salvo excepciones como en el caso de Vintila Horia,



resulta complicado investigarlos: no hay datos ni un catálogo de censores ni documentación que facilitaría establecer tendencias y datos cuantitativos, pero también cualitativos sobre cómo operaban los lectores encargados de censura. Su estudio, su papel en el bloqueo cultural que supone el acto de no autorizar según qué obras, la relación de esta prohibición con su biografía o con su ocupación principal pueden contribuir a definir con mayor criterio el comportamiento censor en esta etapa. Por otra parte, a la dificultad de encontrar información sobre los censores, se suma la dificultad para descifrar firmas muchas veces ilegibles, la ausencia de nombres en los informes y la escasa alusión a su papel como censor en la literatura crítica. Por otra parte, y tal como hemos observado en este trabajo, no es difícil encontrar información ensalzando la labor de estos censores. Por poner un ejemplo, la página web de la Real Academia de Historia resume la biografía del censor Miguel de la Pinta Lorente en los siguientes términos: “La dedicación a la investigación histórica de Miguel de la Pinta ocupó toda su vida, casi cinco décadas de actividad intelectual a favor de la cultura en el esclarecimiento del pasado”.⁷

La novela de Hall se publicaría en 1966 en español en Argentina en editorial Hemisferio, una traducción a cargo del escritor argentino Ulises Petit de Murat. Los expedientes de 1952, 1956 y 1957 que hemos desgranado revelarían que ya se disponía de una traducción sudamericana antes de 1966. Sin embargo, en nuestro país, habría que esperar hasta 1989 para que una mujer, Montserrat Conill, trasladara la novela al castellano peninsular, 61 años después de que Radclyffe Hall la escribiera, los suficientes años como para que cambie la mirada sobre la obra y para que la temática no impacte de la misma forma, pues la repercusión que esta novela hubiera tenido en la España de los años cincuenta no puede asemejarse a la que tuvo cuando se publicó en España en 1989.

⁷ Disponible en <https://dbe.rah.es/biografias/9700/miguel-de-la-pinta-llorente> [Fecha de consulta: 7 de enero de 2023].



BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- ABELLÁN, Manuel L. (1982). "Censura y autocensura en la producción literaria española", *Nuevo Hispanismo (1982)*, 1, pp. 169-180.
- BILLIANI, Francesca (2009) "Censorship". En Mona Baker & Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 28-31.
- CERRILLO, Pedro C.; SOTOMAYOR, Victoria (2016). *Censuras y literatura infantil y juvenil en el siglo XX*. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- DE LA PAZ DE DIOS, Leticia (2022). La subversión a través de la traducción. Análisis de las traducciones al español de la poesía de Adrienne Rich desde una perspectiva feminista. Granada: Universidad de Granada.
- GODAYOL, Pilar (2016). Tres escritores censurados: Simone de Beauvoir, Betty Friedan & Mary McCarthy. Lleida: Punctum.
- GUTIÉRREZ LANZA, Camino (1997). "Leyes y criterios de censura en la España franquista: traducción y recepción de textos literarios". En Miguel Ángel Vega y Rafael Martín-Gaitero (Eds.), *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la Traducción. Actas de los VI Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 283-290.
- HALL, Radclyffe (1928). *The Well of Loneliness*. New York: Blue Ribbon Books.
- HALL, Radclyffe (1966). *El pozo de la soledad* (Trad. Ulises Petit de Murat). Buenos Aires, Argentina: Hemisferio.
- HALL, Radclyffe (1989). *El pozo de la soledad* (Trad. Montserrat Conill). Barcelona: Ultramar.
- HALL, Radclyffe (2003). *El pozo de la soledad* (Trad. Montserrat Conill). Barcelona: Ediciones de la Tempestad SL.
- HALL, Radclyffe (2014). *El pozo de la soledad* (Trad. Montserrat Conill). Barcelona: Ediciones La Tempestad.
- LARRAZ, Fernando (2014) *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Ediciones Trea.
- LAZCANO GONZÁLEZ, Rafael. "Miguel de la Pinta Llorente". *Real Academia de Historia*. En <https://dbe.rah.es/biografias/9700/miguel-de-la-pinta-llorente> [Fecha de consulta: 10 de enero de 2023].
- LIMA GRECCO, Gabriela; MARTÍN GUTIÉRREZ, Sara (2022). *Mujeres de pluma. Escritoras y censoras durante el franquismo*. Piedra papel libros.
- MELERO, Alejandro (2013). "La homosexualidad bajo el cine franquista: represión, censura". *Revista Clepsydra* 12, pp. 107-123.
- NASH, Mary (2015). "Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista". En Julián Casanova (ed.), *40 años con Franco*. Barcelona: Crítica, pp. 191-229.
- PANCHÓN HIDALGO, Marian (2022). "Traduction et réception du surréalisme bretonnien: un engagement politique face à la censure franquiste". *TTR* 34.2, pp. 95-121.
- PANCHÓN HIDALGO, Marian; ZARAGOZA, Gora (2023). "Recuperación (de textos censurados de escritoras)". *Dictionnaire du genre en traduction*. En <https://worldgender.cnrs.fr/es/entradas/recuperacion-de-textos->



- [censurados-de-escriptoras/](#) [Fecha de consulta: 8 de febrero de 2023].
RADIO ROMANIA INTERNACIONAL (2016). “Vintila Horia y el escándalo del premio Goncourt”. En https://www.rri.ro/es_es/vintila_horia_y_el_escandalo_del_premio_goncourt-15687 [Fecha de consulta: 5 de febrero de 2023].
REDACCIÓN DE VALLADOLID (2018). La infame censura. *Diario de Valladolid*, 9-9-2018.
SÁNCHEZ MARÍN, Faustino G. (1956). “La figura intelectual del P. Oromí”. En <https://www.filosofia.org/hem/dep/pun/ta005171.htm> [Fecha de consulta: 10 de enero de 2023].
SECO SERRANO, Carlos (2006). “Mihura y la otra generación del 27”, *ABC*, 18-2-2016.
ZARAGOZA, Gora (2017). Gender, Translation, and Censorship: The Well of Loneliness (1928) in Spain as an Example of Translation in Cultural Evolution. En Olaf Immanuel Seel (ed.), *Redefining Translation and Interpretation in Cultural Evolution*. IGI Global, pp. 42- 66.
ZARAGOZA, Gora y LLOPIS MESTRE, Sara (2021). The Unlit Lamp: Translation, Reception and Censorship. *Language and Intercultural Communication* 31.1, pp. 37-54.

Diablotexto *Digital*



**La España “del medio” de Manuel
Chaves Nogales. Una revisión de *A sangre
y fuego***

***“The middle” Spain of Manuel Chaves Nogales.
A review of *A sangre y fuego****

**LARA FERNÁNDEZ MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD DE OVIEDO**

larareiriz_06@hotmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-8764-2721>

Fecha de recepción: 2 de enero de 2023
Fecha de aceptación: 5 de julio de 2023

***Diablotexto Digital* 13 (junio 2023), 108-121
DOI: 10.7203/diablotexto.13.25868
ISSN: 2530-2337**



Resumen: La tercera España defendida por unos y vilipendiada por otros, fue un concepto que rondó la sociedad española desde el siglo XIX, y que incluyó a autores de muy diversa índole, pero con una ideología común. El presente artículo pretende mostrar, a partir de una revisión de *A sangre y fuego*, que Manuel Chaves Nogales fue uno de los integrantes de esa denominada “tercera España”, gracias a su inclusión en el grupo del *Nuevo Romanticismo*.

Palabras clave: Manuel Chaves Nogales; tercera España; canon; compromiso social; literatura comprometida.

Abstract: The ‘Third Spain’ as supported by some authors and critics and rejected by others, was a concept that lingered in the Spanish society since the 19th century, and which includes a huge variety of authors who shared an ideology. This article seeks to take a step forward in the inclusion of Manuel Chaves Nogales in the ‘third Spain’, based on a review of *A sangre y fuego*, and by providing that he was part of this so-called *New Romanticism* group.

Key words: Manuel Chaves Nogales; third Spain; canon; social compromise; committed literature.



Introducción

El presente estudio —que forma parte de una investigación más extensa— parte de una revisión del concepto de “tercera España” desde su nacimiento hasta la actualidad. Así pues, se hará una revisión del corpus literario de Manuel Chaves Nogales y, en particular, de algunos aspectos de su obra *A sangre y fuego* como representativa de la tercera España.

Manuel Chaves Nogales nació en Sevilla en el seno de una familia de periodistas, por lo que desde muy pequeño conocía el oficio. Su afán por dar cuenta de las desigualdades sociales, así como de los acontecimientos que sucedían tanto en España, como en el resto de Europa, lo llevó a convertirse en un “periodista de acción”. Esto es: viajó a los lugares en los que se desarrollaban los conflictos que eran de interés y se inmiscuyó en ellos, para así dar cuenta de forma fidedigna en sus crónicas de todos los hechos que acaecían en el continente (Martínez, 2016:191-192). Fue el impulsor, sin saberlo, del Nuevo Periodismo en España¹.

Sus escritos —tanto las crónicas como los relatos— se caracterizan por mostrar una posición ideológica neutral y no decantarse por ninguno de los bandos contendientes:

Todo revolucionario, con el debido respeto, me ha parecido siempre algo tan pernicioso como cualquier reaccionario. En realidad, y prescindiendo de toda prosopopeya, mi única y humilde verdad, la cosa mínima que yo pretendía sacar adelante [...] era un odio insuperable a la estupidez y la crueldad. (Chaves Nogales, 2011:4)

Es por ello por lo que, a lo largo del presente artículo, se propondrán ciertos motivos por los que Chaves Nogales fue parte fundamental de esa tercera España de escritores “no polarizados” que fueron “críticos” con la postura tanto

¹En 1966 se empieza a hablar de “*New Journalism*”, es decir, comienza a equipararse al periodista con un autor de novelas realistas, las cuales ejercen una gran influencia en el desarrollo de esta nueva forma de hacer periodismo: “en la crónica, en la entrevista, en el reportaje, la caracterización acaba deviniendo en retrato; no por casualidad todos los autores que en los años *sesenta* del siglo pasado defendieron los postulados del ‘*Nuevo Periodismo*’ admitieron que la novela realista había ejercido una ‘*alargada influencia*’ en su forma de hacer noticias” (Gala Cajigas, 2011:6). Así pues, Gala Cajigas defiende que Manuel Chaves Nogales fue el primero que con la “urgencia periodística” que impera una guerra, combina su faceta de escritor y de periodista, resultando así ser un reportero que se mueve entre la novela realista y la información (2011: 7-8).



comunista como fascista (Valls, 2018:150), pero comprometidos con aquellos a los que la guerra no les incumbía:

No quiero sumarme a esta legión triste de los «desarraigados» y, aunque sienta como una afrenta el hecho de ser español, me esfuerzo en mantener una ciudadanía española puramente espiritual, de la que ni blancos ni rojos puedan desposeerme. (Chaves Nogales, 2011:10)

Sobre la tercera España

La tercera España como la conocemos hoy en día dista de la concepción que algunos tenían de este concepto en el momento en que nació, allá por el verano del 36, cuando Niceto Alcalá Zamora define a la perfección el sentido último del término. Lo concibe como una forma de aglutinar las dos Españas de finales del siglo XIX:

Debía de rescatar la España real, liberal y vital, depurándola de radicalismos, y a la vez asumir parte del bagaje de la España oficial, tradicional y conservadora, eliminando de ella corruptelas, autoritarismos, injusticias o dogmatismos (citado a través de Riera, 2016: 40).

Este concepto apareció con el propósito de crear una unión o “pacto” ideológico para mediar entre las dos Españas que ya retrataba Galdós en 1876. Pero el término “tercera España” se venía fraguando desde la proclamación de la II República, y se atribuye a Salvador de Madariaga quien, en 1931, veía la escisión en tres “bandos” que provocaría la proclamación de la República: “El idealismo intransigente de los extremistas de izquierda (...); el coletazo o contramarea de la extrema derecha; y las rivalidades ideológicas que desmenuzarían al centro” (Riera, 2016: 39).

El ya mencionado Joaquín Riera sostiene asimismo la existencia de esta tercera España en aras de la libertad en medio de la barbarie. Para este, la verdadera historia es la de “la gente que no tiene historia” (2016:26), la que Unamuno denominaba *intrahistoria* y que procedía de la memoria colectiva de la oralidad, contada por quienes habían vivido la historia real, y no la oficial.

Así pues, aquellos a los que Riera se refiere como carentes de historia son quienes que fueron silenciados durante décadas; aquellos a los que no se les



escuchó y que fueron los que vivieron en su propia piel la barbarie de la guerra; son, en definitiva, la tercera España:

[...] no se identificaron realmente con ninguno de los bandos enfrentados, independientemente de que antes de la guerra hubieran simpatizado con partidos o movimientos que pudieran asociarse con alguna de las dos Españas en lucha (2016: 40).

El fin último de los integrantes de la tercera España era la búsqueda de la libertad, alejados de la polarización de la sociedad española en uno u otro bando porque, como bien reconoce Chaves Nogales, el resultado de la guerra sería el mismo ganase quien ganase; sería una dictadura: “el futuro dictador de España va a salir de un lado u otro de las trincheras (2011: 8).

Y es que realmente la población se vio obligada a decantarse por uno u otro bando, a pesar de que era un conflicto ajeno a ellos y no se sentían identificados con ninguno de los bandos contendientes; era una lucha que no era suya:

En el mundo intelectual literario de los años treinta, en España hubo una Tercera España que él extiende, [Trapiello] más allá de una élite intelectual, alcanzando al resto de la población, una España intermedia que se vio empujada a elegir entre uno de los dos bandos minoritarios. La Guerra Civil, afirma Trapiello, consiguió que dos minorías armadas arrastrasen a una inmensa mayoría neutra y desmovilizada, tanto en el caso de los escritores como en el caso de la población civil. (Riera, 2016: 42)

De aquí nace la denominada “tercera España”: de aquellos que realmente no tenían un bando definido, de los que decidieron luchar —la mayoría desde el extranjero— con su pluma y su libreta por la libertad y la democracia real:

[...] la historia oficial se ha instalado, equivocadamente (...) en una versión épica y entusiasta de la Guerra Civil que ha ocultado la realidad de una Tercera España, mayoritaria y verdadera víctima del conflicto bélico. (Riera, 2016: 46)

Otros como Francisco Espinosa sostienen que quienes somos defensores de la tercera España, tenemos la intención de dar una visión “negativa y caótica de la II República” y de igualar a ambos bandos en la guerra. El autor dice que esta es una mera denominación para aquellos que, como no tenían muy claro de qué bando formar parte, decidieron abandonar el país o mantenerse al margen, pero no los considera un grupo homogéneo:



Se trata de un invento para clasificar a aquellos que no tenían muy claro qué opción tomar y también a los que por los avatares de la política republicana podían tener problemas estuvieran donde estuvieran (...) Desde luego no imagino a Manuel Chaves Nogales en compañía de Ortega, Marañón o Pérez de Ayala, los supuestos representantes oficiales de la “tercera España”. (2014: 146)

La literatura comprometida en el marco de la tercera España

Que el concepto de “tercera España” estuviera ya en el aire en torno a 1931 no era de extrañar si tenemos en cuenta el panorama de la narrativa del momento, que se extendió hasta bien iniciada la contienda revolucionaria. Esta situación social y política desencadena una literatura que denominada “de avanzada” (Castañar, 1992: 9) y que se centra en las penurias y vicisitudes de la masa popular, contrario a lo que Ortega y Gasset retrató en su *Deshumanización del arte*.

La situación social del momento, la transición de la dictadura de Primo de Rivera a la II República española que termina fracasada a ojos de aquellos que en un tiempo fueron sus impulsores, provoca en la mentalidad de algunos intelectuales la necesidad de dar cuenta de la situación precaria en la que se encuentra la mayor parte de la población española. Es por ello por lo que dejan de lado el arte para las élites y se centran en hacer un arte por y para el pueblo, que abogue por sus derechos y así sean defendidos por aquellos que tienen la palabra como arma (Castañar, 1992:11).

Tal es el caso de los escritores del denominado ‘Grupo del Nuevo Romanticismo’, impulsado en 1930 por el ensayo *El Nuevo Romanticismo* de José Díaz Fernández. Él mismo ya había escrito dos años antes, en 1928, *El blocao*, una novela que da el pistoletazo de salida para la transición a esta narrativa cuasi testimonial, que queda relegada en esa historia olvidada de la tercera España.

Así, Díaz Fernández aboga por ese cambio en la sociedad del momento, que viene de la Revolución Rusa, e insta a que se dé un paso al frente y se tome conciencia, por medio de las letras, de lo que está ocurriendo en nuestro país:

Pero lo que me extraña es que la gendarmería literaria o intelectual, tan abundante en nuestro país, no quiera darse por enterada de que en este año 1930 se registra en todos los frentes del arte contemporáneo una transformación de estilos y de ideas que significa,



sencillamente, el punto de partida de una nueva concepción de la vida. Habrá que achacar este silencio a ese pacto oscuro que han hecho la mayoría de nuestros intelectuales con los valores establecidos, y al temor, que raya en lo pavoroso, de las llamadas minorías dirigentes, para todo cuanto signifique radical alteración de los grandes principios que forman el esqueleto de la civilización de nuestro tiempo. (2006: 341)

Los integrantes de este grupo del *Nuevo Romanticismo* van más allá del mero ejercicio de la literatura, abandonan su torre de marfil para adentrarse en un compromiso social que los llevará a inmiscuirse en la vida pública del momento, bien como parte de algún partido o coalición política, o bien desde su perspectiva como periodistas u otras labores de la vida cultural del país:

El escritor ha de aconsejar a ésta [la juventud] que se inmiscuya en la vida pública, que no se desentienda de la política, la actividad más cercana a los problemas de la existencia colectiva e intelectual. El mismo ha de desempeñar un papel comprometido dentro de este contexto [...]. Con ello Díaz Fernández no quiere decir que la obra literaria ha de tener una finalidad de carácter partidista en favor de una u otra tendencia. (Díaz Fernández, 2013: 37)

Así pues, de esta literatura abiertamente comprometida con el pueblo, como bien dice Fulgencio Castañar en *El compromiso en la novela de la II República* (1992:66), se puede extraer una estética y unos preceptos similares a los románticos, donde prima el componente humano y la colectividad. Son, según Castañar, preceptos surgidos del movimiento revolucionario ruso que pretenden que el centro de sus composiciones sea la masa popular, dando así un carácter más social al arte (1992:66).

También Vilches de Frutos sostiene en “El compromiso en la literatura: la narrativa de los escritores de la Generación del Nuevo Romanticismo (1926-1936)” que se trata de un movimiento que surge ya a principios de los años veinte, y que reacciona contra las modificaciones sociales del momento a través de la literatura. Su intención no es solo centrarse en la forma de la obra, sino que consideran también totalmente necesario la introducción de su ideología en sus páginas, donde el hombre será el centro del cambio y de la creación de este arte totalmente nuevo y radical: “el arte debe servir de instrumento a todos los hombres que deseen incidir en el cambio de las estructuras sociales” (1982:34). Escribieron durante la II República, dieron cuenta de los levantamientos revolucionarios anarquistas de 1933 y la Revolución de Asturias de 1934, así como de lo que ocurría en el extranjero a través de sus obras literarias y de sus



crónicas y reportajes. Su principal foco de difusión fueron las revistas y los periódicos, como *Ahora* u *Octubre*, pues la urgencia de informar que impera en una guerra provoca hizo que estos diarios se convirtiesen en su principal canal de comunicación. Dice Blanca Bravo Cela en “Actualidad del grupo del Nuevo Romanticismo”:

Editoriales, colecciones y revistas divulgaban la literatura social, ácida, de complicidad con el lector colectivo que acudía a esta literatura para identificarse en los problemas cotidianos e intentar, más que una evasión, una comunión ideológica. En los años treinta la literatura se convirtió en un arma social eficaz. (2001:381-382)

Cuando llegó el momento de levantamiento del verano del 36, no dudaron en ponerse al servicio de aquellos con los que habían estado comprometidos hasta el momento: obreros y clases bajas de la sociedad, denunciando la barbarie de uno y otro bando. Esto los condenó primero al exilio, y luego al silencio hasta bien finalizado el régimen franquista:

Precisamente esta conjunción de conceptos [literatura y sociedad] caracterizó el ideal último de una generación de escritores sometidos a un olvido obligado tras la contienda civil [...]. Se trata de un heterogéneo grupo de unos treinta escritores y escritoras conocido como del “Nuevo Romanticismo”. (Bravo Cela, 2001: 379)

Es pues esta ausencia de partidismo lo que provocó que estos autores fueran apartados de la memoria histórica oficial, pero son parte —tanto ellos como la masa protagonista de sus obras— de la intrahistoria de la “tercera España”.

Manuel Chaves Nogales y la tercera España. Una revisión de *A sangre y fuego*

Idiotas y asesinos se han producido y actuado con idéntica profusión e intensidad en los dos bandos que partieron España (Chaves Nogales, 2011:5)

Desde que se descubriera en nuestro país —tardíamente— la obra de Manuel Chaves Nogales, ya se le había situado en ocasiones dentro de la tercera España por su talante pacifista y liberal, así como por su declaración abierta en



el prólogo de *A sangre y fuego* donde se describe como “antifascista y antirrevolucionario” (2011:3-4):

Yo era eso que los sociólogos llaman un “pequeñoburgués liberal”, ciudadano de una república democrática y parlamentaria. Trabajador intelectual al servicio de la industria regida por una minoría burguesa capitalista heredera de la aristocracia terrateniente, que en mi país había monopolizado tradicionalmente los medios de producción y de cambio [...] a fin de cuentas, yo iba sacando adelante mi verdad de intelectual liberal, ciudadano de una república democrática y parlamentaria. (2011: 3-4)

Su alegato en contra de todo extremismo no se queda en el prólogo y el uso de la primera persona, si no que va más allá y a lo largo de toda la obra Chaves Nogales continúa haciendo, si le queremos llamar de alguna forma, “propaganda” de la tercera España.

Los personajes de *A sangre y fuego* son representativos en el sentido de que no importa a qué bando pertenezcan, todos ellos son víctimas de la escisión de España y acaban siendo vapuleados por uno u otro bando; son personas que se han visto arrolladas por la barbarie.

Uno de los capítulos más representativos en este sentido es el denominado “El tesoro de Briesca”, en el que el comité revolucionario de Briesca y el camarada Arnal intentan poner a salvo de los fascistas el “tesoro artístico y arqueológico del pueblo” (2011:138). El inicio de este relato ya comienza con un denominado “hombrín” por parte del autor, un diminutivo que pone de manifiesto la “pena” con la que quería presentar al personaje: un “hombrín insensato” que “testarudo y valiente [...] se obstinaba en seguir haciendo, bajo el bombardeo de las bombas rebeldes, el inventario del tesoro artístico” (2011:137).

Al igual que estos personajes pudieran parecer “héroes y mártires”, como el autor indica en el título de la obra (Valls, 2018:151), también podrían tomarse como antihéroes los mismos soldados republicanos que huyen con el ataque de los sublevados:

Pero en Briesca no había ya camionetas; de las que quedaron se habían apoderado, apenas salieron para el frente los milicianos, unos cuantos cobardes que las utilizaron para huir en dirección a Madrid; también se habían llevado el auto de Arnal. (Chaves Nogales, 2011: 142)



A pesar de que Chaves Nogales no se declara seguidor de ninguno de los bandos, hace alusión a la barbarie de ambos; en el capítulo “La gesta de los caballistas” ilustra la forma en que el bando sublevado ejerce la violencia sobre un grupo de campesinos sevillano:

El pueblo —replicó el marqués— siempre es cobarde y cruel. Se le da el pie y se toma la mano. Pero se le pega fuerte y se humilla. Desde que el mundo es mundo, los pueblos se han gobernado así, con el palo. De este es de lo que no han querido enterarse esos idiotas de la República. (Chaves Nogales, 2011: 51)

También en “El tesoro de Briesca” se aprecia la barbarie del bando republicano, cuando el “comandante militar del sector” aparece en la plaza del pueblo tras el ataque sublevado y mata a uno de los milicianos que se le encara por desertor:

El comandante, fuera de sí, desesperado, gritando como un energúmeno, se echaba sobre ellos y al que cogía le abofeteaba rabiosamente [...] Hubo uno que no se dejó agraviar [...] Tropezó con el cañón de la pistola tendido hacia su pecho [...] El militar sacudió con toda su fuerza la pierna aprisionada, y sintió claramente cómo el tacón de su bota se hundía en la cara ensangrentada de aquel hombre. (Chaves Nogales, 2011: 143-144)

En el capítulo “Consejo obrero”, la figura del autor se puede ver reflejada en el personaje del obrero Daniel, como bien sostiene Cintas Guillén en el libro titulado *El periodista comprometido: Manuel Chaves Nogales, una aproximación*:

En las intervenciones de Daniel (que parecen reflejar las propias ideas del autor) vemos un alegato a favor de la libertad y la independencia frente al consejo obrero, que sólo busca sometimiento. (2009:163)

En este capítulo también se refleja la falsa polaridad que había en la sociedad española del momento: los protagonistas, Daniel y Bartolo, son dos obreros a los que lo único que les interesa es trabajar a cambio de comida para ellos y su familia. Quieren ser libres y tener derechos, pero los sindicatos querían poder, así que los trabajadores debían sindicarse si querían seguir con sus derechos y decidirse por uno u otro bando; no había lugar para lo neutral:

Hoy, el obrero que no tenga su carné de un sindicato revolucionario es un paria al que cualquier miliciano puede matar como a un perro. Los comunistas no van a dar el carné. Nos lo darán los anarquistas, que necesitan obreros de verdad en sus sindicatos. Tan revolucionarios como los de la UGT seremos con nuestro carné de la CNT en el bolsillo. (Chaves Nogales, 2011: 260)



La “ideología contra la atrocidad” como sostiene Riera, es la única que hay en una guerra civil, donde lo que se busca, al igual que hacían aquellos que eran la tercera España, es la libertad y la democracia; en palabras de Riera: “la gran mayoría de personas lo único que quieren es seguir con su vida” (2016: 53-54). Así lo retrata Chaves Nogales al final del capítulo de “Consejo obrero” cuando dice:

Daniel, convertido en miliciano de la revolución, luchó como los buenos. Y murió batiéndose heroicamente por una causa que no era la suya. Su causa, la de la libertad, no había en España quién la defendiese. (2011: 284)

Es pues, *A sangre y fuego*, una obra que ha de entenderse en un contexto literario y de ficción, pero que está llena de pinceladas de realidad y testimonio del autor que no se pueden pasar por alto:

[...] Y todo ello sin poder obviar el peso, el protagonismo, que tanto el testimonio como el pensamiento siguen teniendo en la lectura literaria, aunque deba compartirlo con otras virtudes retóricas, estructurales y lingüísticas. (Valls, 2018:152)

Esto es, pues, lo que le otorga calidad y validez a la obra —además de su valor literario—, pues ha de tenerse en cuenta a la hora de leer *A sangre y fuego* que el fin último de Chaves Nogales era dar cuenta de lo que ocurría en el país, de dar voz a los olvidados y de mostrar la barbarie —a través de la ficción, por razones obvias— de un país que estaba hundiéndose a sí mismo. Escribía, como sostiene Manuel Vicent en *Los últimos mohicanos*, a pie de calle, ya que sabía de primera mano lo que ocurría en el país, y redactaba unas crónicas poco críticas —por razones obvias de censura—, pero brillantes (2016: 68). A pesar de todo, una vez terminada la contienda no fue recordado ni como exiliado: “Tal vez este hecho se deba a que, en uno y otro bando, él nunca se consideraba de los nuestros, sino dueño de la voz libre, comprometida con la democracia y consigo mismo” (Vicent, 2016: 68).

Conclusiones

Más allá del mero hecho de ser un grupo muy dispar unido por la ideología de la libertad, la tercera España tiene como finalidad un fuerte compromiso social con



aquellos que fueron silenciados ya durante la guerra, y que se vieron obligados a luchar por una causa que no era la suya. Muchos escritores e intelectuales decidieron no luchar con armas, pero sí utilizar sus palabras como arma para batallar por la libertad. Dice Riera:

[...] en realidad sólo una minoría puede realmente ser descrita como fuerte o incondicionalmente adherida a un polo u al otro, mientras que la mayoría tiende a permanecer, sin comprometerse o comprometiéndose débilmente, formado parte de una “zona gris” entre dos polos. Esta realidad ha sido señalada por Edward Malefakis al referirse al caso concreto de la Guerra Civil Española afirmando que “en todas las guerras civiles, la mayoría de la población pertenece probablemente, al menos en el inicio del conflicto, a algo equivalente a lo que llegó a ser llamado en 1936-1939, la Tercera España: aquella que no creía en ninguna causa con la intensidad suficiente como para estar dispuesto a derramar sangre por ella”. (2016:53-54)

Dentro de esta tercera España, por lo tanto, tienen cabida también, a mi parecer, los autores del grupo del Nuevo Romanticismo, quienes, a pesar de mostrar un compromiso político durante la II República, decidieron dejarlo de lado al inicio de la contienda por no sentirse representados por el bando que habían elegido e impulsado:

Ya no se permite la neutralidad ni el deporte intelectual —dirá Baroja en uno de sus artículos de la guerra, coincidente con lo que decía Arconada—; hay que ser de la derecha o de la izquierda. Para mi gusto esto es un poco primario y sin interés. No se aceptan los términos medios: o comunista o fascista. Los escritores españoles que, por lo mismo que no teníamos una actitud deportiva, nos creíamos lejos de la lucha, nos hemos encontrado en medio de la pelea. Somos obligatoriamente beligerantes, pero beligerantes ¿de qué lado? No lo sabemos [...] Nosotros no tenemos un enemigo, sino dos; los blancos y los rojos. (Torrente Ballester en Trapiello, 2011:39)

Así pues, dentro de este grupo y Chaves Nogales tiene un papel fundamental como representante de esta tercera España ya que, desde su situación privilegiada de periodista, nunca abandonó su compromiso ferviente con aquellos que fueron silenciados —aunque él correría la misma suerte— y jamás dejó de darles voz a través sus escritos:

Cuando estalló la guerra civil, me quedé en mi puesto cumpliendo con mi deber profesional [...]. Yo, que no había sido en mi vida revolucionario, ni tengo ninguna simpatía por la dictadura del proletariado, me encontré en pleno régimen soviético. Me puse entonces al servicio de los obreros como antes lo había estado a las órdenes del capitalista, es decir, siendo leal a ellos y conmigo mismo. Hice constar mi falta de convicción revolucionaria y mi protesta contra todas las dictaduras, incluso la del proletariado, y me comprometí únicamente a defender la causa contra el fascismo y los militares sublevados. (Chaves Nogales, 2011: 5-6)



En este sentido cabe destacar que las crónicas de Chaves Nogales, publicadas en muchos diarios españoles como *Ahora*, y en otros extranjeros como *Evening Standard*, fueron fundamentales para conocer la España del momento. Incluso cuando se encontraba en el exilio, nunca dejó de atender a los acontecimientos que sucedían en su país. Así lo sostiene Cintas Guillén en *Chaves Nogales. El oficio de contar*:

Los acontecimientos que se narran no dejan lugar a la fantasía: todo lo que se cuenta está sacado de la realidad, de la propia realidad personal del escritor y lo que había visto y oído en sus últimos días en España, y de las noticias que le llegaban a su casa de Montrouge, traídas por otros exiliados. (2011: 236)

Así pues, la mayoría de sus escritos periodísticos fueron recogidos en obras que hoy gozan de gran calidad literaria, como sucede con *Los secretos de la defensa de Madrid*, o con el propio *A sangre y fuego*. Según Cintas Guillén en *El hombre que estaba allí*, la intención de Chaves Nogales no era hacer un relato literario, sino aportar información de tipo veraz y real a través de sus artículos:

El de Chaves Nogales es más bien un periodismo narrativo. Lo que tiene de literario su periodismo es más bien espontáneo, algo no buscado especialmente como recurso literario. Es producto de su formación literaria. (Suberviola y Torrente, 2013: 58)

En este sentido, punto de partida de *A sangre y fuego* es el conocimiento y experiencia de esta “intrahistoria” por parte de Chaves Nogales que, al ser periodista, conoció de primera mano los acontecimientos que sucedían en la España del momento y viajó hasta donde ocurrían. Desde su exilio en Francia no dejó de lado esta labor, por lo que siguió en contacto con quienes estaban en nuestro país inmersos en los hechos bélicos del 36. Dice Cintas Guillén:

No creo que tuviera ninguna pretensión política y si la tenía, era algo anecdótico en su vida. Su principal pretensión fue siempre la de hacer bien el periodismo que hacía, pero lógicamente como periodista estaba muy cerca del poder. Estaba en la calle, pero también en los entornos de la autoridad porque se podían conocer más de cerca los acontecimientos. (citado a través de Suberviola y Felipe Torrente, 2013: 58)

**BIBLIOGRAFÍA**

- BRAVO CELA, Blanca (2001). “Actualidad del grupo del ‘Nuevo Romanticismo’”, en *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: I Congreso Nacional de literatura y sociedad*, pp. 377-388.
- CASTAÑAR, Fulgencio (1992). *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- CINTAS GUILLÉN, M. Isabel (2009). *El periodista comprometido: Manuel Chaves Nogales, una aproximación*, Andalucía: Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia. Junta de Andalucía
- CINTAS GUILLÉN, M. Isabel (2011). *Chaves Nogales. El oficio de contar*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- CHAVES NOGALES, Manuel (2013). *A sangre y fuego*, Barcelona: Libros del Asteroide.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (2013). *El Nuevo Romanticismo*, Stockcero.
- ESPINOSA, Francisco (2014). “Literatura e historia. Manuel Chaves Nogales y la ‘tercera España’”, en *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, 44, pp. 136-161, en <https://roderic.uv.es/handle/10550/48885> [Fecha de consulta: 6 de julio de 2023].
- FUENTES, Víctor (2006). *La marcha al pueblo de las letras españolas*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- GALA CAJIGAS, J. Miguel (2011). *El Nuevo Periodismo de Manuel Chaves Nogales*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Trabajo Final de Máster].
- MARTÍNEZ, M. Lara (2016). “La crítica literaria al maniqueísmo en la guerra civil. *A sangre y fuego* y *El rey y la reina*”, en *Siglo: actas del V Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, pp. 191-198.
- PRESTON, Paul (2012). *Las tres Españas del 36*, Barcelona: Penguin Random House.
- RIERA, Joaquín (2016). *La Guerra Civil y la Tercera España*, Madrid: Almuzara.
- SUBERVIOLA, Daniel y TORRENTE, L. Felipe (2013). *Chaves Nogales, el hombre que estaba allí*, Madrid: libros.com
- TRAPIELLO, Andrés (2011). *Las armas y las letras*, Barcelona: Ediciones Destino.
- VALLS, Fernando (2018). “Un estudio en marcha: sobre los cuentos de *A sangre y fuego*, de Manuel Chaves Nogales”, en *Orillas: revista d'ispanística*, 7, pp. 149-166. En http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/07_09valls_rumbos/ [Fecha de consulta: 6 de julio de 2023].
- VICENT, Manuel (2016). *Los últimos mohicanos*, Madrid: Alfaguara.
- VILCHES DE FRUTOS, M. Francisca (1982). “El compromiso en la literatura: la narrativa de los escritores de la generación del Nuevo Romanticismo (1926-1936)”, en *Anales de la literatura española contemporánea*, 7, pp. 31-58.

Diablotexto *Digital*



**La representación cultural del abuelo franquista
en las novelas *Entre hienas* y *El monarca de
las sombras***

***The cultural representation of type of Francoist
Grandfather in the novels *Entre hienas* and
El monarca de las sombras***

**MARÍA ÁNGELES SÁNCHEZ LAGUNA
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ**

mariasanch@gmx.net
<https://orcid.org/0000-0002-1339-0170>

Fecha de recepción: 23 de diciembre de 2022
Fecha de aceptación: 20 de abril de 2023

Diablotexto Digital 13 (junio 2023), 122-134
DOI: 10.7203/diablotexto.13.25810
ISSN: 2530-2337



Resumen: Desde la perspectiva “giro victimario” y usando la definición de postmemoria mi artículo analiza dos formas de representación cultural que coexisten en la literatura española en relación con la Guerra Civil y el Franquismo. Por una parte, la cultura del honor en *El monarca de las sombras*, que desde una perspectiva emocional da sentido a la historia familiar justificando al abuelo franquista. Por otra parte, la cultura de la victimidad en *Entre hienas* que está escrita desde una perspectiva ética, reparando el daño causado a las víctimas y cuya trama revela las implicaciones del abuelo con el franquismo y el nazismo.

Palabras clave: Memoria cultural, postmemoria, giro victimario, victimidad, honor, literatura, franquismo, nazismo.

Abstract: From the perspective of perpetrators and using the definition of postmemory I expose two forms of cultural representation that coexist in the spanish literature related to the Civil War and Francoism. On the one hand the culture of honour in *El monarca de las sombras*, that is written from an emotional perspective to give a sense to the family story by justifying the grandfather as francoist. On the other hand, the culture of victimhood in *Entre hienas*, that is written from an ethical perspective by paying tribute to the victims and which plot reveals the implication of the grandfather with the Nazis and Franco’s regime.

Key words: Memory Culture, Postmemory, Perpetrator’s Perspective, Victimhood, Honour, Literature, Francoism, Nazism.



El trabajo científico de los sociólogos alemanes Harald Welzer, Sabine Moller y Karoline Tschuggnall publicado como ensayo en *Opa war kein Nazi*¹ y traducido al español como “Mi abuelo no era nazi” expone que la historia familiar de aquellos que fueron perpetradores o colaboradores durante el tiempo de la Alemania nazi se va transformando de generación a generación hasta cambiar su significado completamente en la mayoría de los casos (11). Según estos autores, en gran parte de las familias alemanas, los nietos idealizan la figura del abuelo hasta convertirlo en una figura heroica que se habría jugado su propia vida por ayudar a judíos, mientras que en otras familias la transmisión de la historia se apoya en su convencimiento de que los alemanes también fueron víctimas durante el Tercer Reich, pasando hambre y sufriendo los bombardeos de la guerra. Los autores alemanes distinguen en su obra entre un lenguaje científico y otro emocional: “metafóricamente hablando existe junto al vocabulario científico del pasado nacionalsocialista otro emocional para la interpretación del pasado (10). Al leer este libro, *Opa war kein nazi*, reflexioné sobre el caso español: ¿Ocurre lo mismo con las historias familiares de aquellos que fueron franquistas?

La catedrática de Derecho Penal Paz M.^a de la Cuesta Aguado distingue entre dos tipos de reacciones que la violencia del franquismo genera; la del honor y la de la reparación (De la Cuesta Aguado, 2020: 83-92), lo que daría lugar a las diferentes formas culturales que existen en la sociedad española de entender este periodo; la cultura del honor, en la que el reconocimiento social tiene mucha importancia y la cultura de la victimidad que busca la reparación y justicia de la víctima.

En este artículo se exponen dos ejemplos de la literatura española: uno en el que la transmisión de la historia familiar coincide con los resultados del trabajo de Welzer, Moller y Tschuggnall como es el caso de la obra *El monarca de las sombras* de Javier Cercas. El autor, desde una perspectiva emocional, plasma en su obra la historia de su tío abuelo falangista muerto en la batalla del

¹ Todas las citas de esta obra las tomaré de la siguiente edición: Welzer, Harald *et al.* ([2015] 2002). *Opa war kein Nazi*. Frankfurt am Main: Fischer.



Ebro del lado de los sublevados para convertirlo en una figura heroica, y desde esa perspectiva estaríamos hablando de la cultura del honor según explica De la Cuesta (2020). Mientras que otro caso muy diferente es la novela *Entre hienas* de Loreto Urraca Luque, donde las conclusiones de estos tres sociólogos alemanes no coinciden con este acto de lealtad familiar. Más bien sucede lo contrario puesto que la nieta reconstruye la historia de su abuelo, Pedro Urraca, con fuentes históricas de archivos, fotos, cartas y diarios personales para que el lector entienda la implicación del abuelo no sólo con el régimen franquista, sino también con el régimen nazi en la Francia ocupada y con el régimen de Vichy. Su trabajo consistía en perseguir y capturar tanto a los republicanos en el exilio como a los miembros de la resistencia francesa. Loreto Urraca no transforma a su abuelo en un héroe, sino que lo presenta como un perpetrador del régimen franquista y nazi. Según la autora, su abuelo era “los ojos de Franco en Francia”², exponiendo con esta novela las estrechas colaboraciones que existían entre la España franquista y la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial en Francia. En este caso se trataría de la cultura de la victimidad (De la Cuesta: 2020).

Tanto Javier Cercas como Loreto Urraca son autores que representan la tercera generación o generación de los nietos, cuyas historias familiares han sido heredadas de forma mediada a través de testimonios de la familia, fotografías, documentos procedentes de archivos, cartas, diarios y, por tanto, no han experimentado la guerra directamente. Estaríamos ante dos ejemplos de lo que Marianne Hirsch (2012) denomina postmemoria, término acuñado en los estudios sobre el Holocausto y la transmisión del trauma de las víctimas en las generaciones posteriores, es decir de aquellos que no vivieron el Holocausto en primera persona. La tesis de Hirsch ha sido criticada, entre otros, por Sebastiaan Faber (2015: 44-51), que entiende que la experiencia de la Shoah no permite trasladar el término de postmemoria a la Guerra Civil, ya que las persecuciones no fueron por motivos étnicos, sino políticos, y esa dimensión política de la memoria histórica en España de la Guerra Civil y el Franquismo es la que no se

² Página web de la obra *Entre hienas* realizada por la autora. Disponible en <http://www.pedrourraca.info> [Fecha de consulta: 30 de enero de 2023]



da en el concepto de postmemoria de Hirsch. Sin embargo, como argumenta la socióloga de la Universidad de Valencia Zira Box en su trabajo *Los atributos de la nación. Género y clase en la España franquista* se produce una fractura entre “aquella España viril, controlada y encuadrada y esa otra de chusma selvática, desgredada y horas desenfrenadas” (2019: 138) mediante un discurso que legitima la destrucción de la España republicana deshumanizándola también desde lo étnico al animalizar con el lenguaje al republicano.

En España tampoco existe consenso sobre la condición de víctima como sí lo hay con las víctimas del Holocausto. Baer, por ejemplo, ha explicado que “España hace una memoria defensiva. Todos se consideran víctimas” (Baer, 2023). Por este motivo, Sebastiaan Faber (2015: 44-51) prefiere hablar de acto filiativo o afiliativo, donde Marianne Hirsch habla de postmemoria.

En este trabajo quiero aplicar el concepto de postmemoria o acto filiativo, según Sebastiaan Faber, centrándome en la figura de los perpetradores, por lo que el trabajo de Harald Welzer, Sabine Moller y Karoline Tschuggnall ([2002] 2015: 7-17) resulta muy relevante para analizar estas dos obras literarias en relación con el franquismo.

Estrategias narrativas en *El monarca de las sombras*

Javier Cercas realiza una narración de su historia familiar, en la que describe a su tío-abuelo falangista como héroe, coincidiendo, como ya he mencionado antes, con las conclusiones de *Opa war kein Nazi*, y utilizando también las diversas estrategias que usan los familiares de perpetradores en dicha obra para la transformación de sus historias. En este artículo destacaremos principalmente tres:

La lealtad a la familia de la que se forma parte y con la que el descendiente se identifica³

En el proceso de confrontación de un hecho histórico con la memoria familiar entran en juego dos mecanismos diferentes; uno cognitivo para el hecho

³ Esta idea se toma de Welzer *et al.* [2002] (2015). *Opa war kein Nazi*. Frankfurt am Main: Fischer.



histórico, y otro emocional que se sitúa en el ámbito familiar. En otras palabras, se confronta la enciclopedia con el álbum de fotos de la familia, por lo que en casa se transmite una idea coherente y lo más positiva posible del pasado que, sin embargo, difiere de aquella que transmiten los libros de historia o la escuela, sobre todo en los casos de crímenes de lesa humanidad (18-43).

Cercas tiene que confrontar el hecho histórico de tener un tío-abuelo falangista que se sublevó contra el régimen democrático y legítimo de la República, con la historia familiar contada por su madre que adoraba a su tío de 17 años cuando ella era una niña y lo idealizaba como una persona joven, reflexiva y buena. En un acto de lealtad a su madre Cercas quiere regalarle esa historia en forma de libro, una historia digna y honorable. Por tanto, ofrece un retrato ennoblecido y humanizado del familiar falangista debido a la lealtad que siente hacia ella y su familia. En las páginas finales de la novela Cercas lo expresa de la siguiente manera: “un libro era el único sitio donde yo podía contarle a mi madre la verdad sobre Manuel Mena, o donde sabría o me atrevería a contársela” (2017: 269).

La justificación que elaboran las familias que tienen entre sus miembros a perpetradores

Del mismo modo que muchas familias con antepasados nazis justifican el alistamiento de sus antepasados en las SS cuando explican que si se hubieran negado también les habrían matado a ellos, Cercas justifica el alistamiento de su tío-abuelo en el ejército franquista exponiendo la idea de que él no sabía que estaba luchando en el bando equivocado y que luchó por unos ideales que, en realidad, no eran los suyos, justificando o atenuando los motores ideológicos por los cuales el tío abuelo decidió defender la causa franquista. En la novela, Cercas mantiene un diálogo interior en el que afirma lo siguiente:

Que tío Manolo no murió por la patria, mamá. Que no murió por defenderte a ti y a tu abuela Carolina y a tu familia. Que murió por nada, porque le engañaron haciéndole creer que defendía sus intereses cuando en realidad defendía los intereses de otros. [...] Que murió por culpa de una panda de hijos de puta que envenenaban el cerebro de los niños y los mandaban al matadero. (2017: 269)



El proceso de heroización del perpetrador en las historias familiares

Se reconoce la perpetración nazi, pero resulta imposible imaginarse al abuelo como perpetrador, por lo que se transforma la historia para darle un sentido más adecuado con las circunstancias sociales del momento, donde los nietos explican, incluso, que en realidad el abuelo salvó vidas de judíos arriesgando con ello la suya propia.

En el caso del *Monarca de las sombras* el protagonista, Manuel Mena, es un falangista que se enrola como voluntario en el ejército sublevado, llega a alférez provisional, forma parte del tabor de Tiradores de Infantería y muere en la batalla del Ebro a los 19 años. Javier Cercas se sumerge en la vida de su tío abuelo, que abrazó los ideales falangistas y apoyó a los sublevados, siendo cómplice del franquismo. Sin embargo, el autor narra que realmente su tío-abuelo se alistó a las filas falangistas para evitar que tuviera que ir su hermano mayor a la guerra que tenía mujer e hijos. De esta manera el tío-abuelo, Manuel Mena, sacrificaba su juventud y con ello su propia vida para que ningún otro miembro de su familia tuviera que luchar en el conflicto bélico. Por ese motivo Manuel Mena es comparado en la obra *El monarca de las sombras* con el héroe Aquiles de la *Ilíada* en la mitología griega: “Qué moría en combate como Aquiles en la *Ilíada*. Que su muerte era *kalos thanatos* y él moría por valores que lo superaban” (2017: 268). Además, Cercas explica también cómo su familia falangista ayudó a izquierdistas durante la contienda: “El hombre que salvó a mi abuelo era Francisco Cercas, todo el mundo le llamaba Paco y era el abuelo paterno de Javier Cercas, el autor de *Soldados de Salamina*” (2017:104). Esto lo explica en la novela *Delia Cabrera*, vecina de Ibahernando, nieta de un republicano de ese pueblo. Con esta estrategia el escritor muestra una insistente tendencia en su obra en buscar héroes y justificaciones para sus familiares franquistas, según afirma el historiador Francisco Espinosa (2017).

Atributos del soldado falangista

Estos mecanismos que usan los familiares de perpetradores (y que también ha usado Cercas en su obra) tiene una finalidad muy concreta. Si Manuel Mena, el tío-abuelo de Javier Cercas, había sido enterrado en su pueblo extremeño como



un héroe caído por Dios y por España, cuya muerte sirvió para crear una España nueva y franquista, hoy es un personaje incómodo para el escritor que, además, se reconoce como hombre de izquierdas, por lo que decide crear una historia que, aunque resulte bastante artificiosa, se adecue mejor a una democracia. De este modo el tío abuelo pasa de ser un héroe falangista a convertirse en un héroe trágico con el que Javier Cercas puede identificarse y dar sentido a su historia familiar.

Sin embargo, los atributos con que dota el autor a su tío-abuelo difieren de los atributos del soldado falangista típicos de aquel momento histórico, y que podrían explicar mejor la fascinación que encontró Manuel Mena en Falange. Zira Box analiza el lenguaje del Franquismo de la primera etapa para poder entender los niveles de violencia que se dieron durante la guerra y la represión, exponiendo las dos familias culturales franquistas; la falangista, que representa los ideales fascistas durante el primer franquismo, y la nacionalcatólica, que representa los ideales religiosos del Opus Dei con mayor influencia a mediados de los cincuenta (Box, 2019: 125-146). En ambos casos la representación, tanto del soldado falangista como la del soldado cristiano, es la representación de la virilidad. Los calificativos que se usaban para describir al soldado falangista que saldrá victorioso de la guerra eran los de un hombre “viril, valiente, fuerte, recto, sobrio, austero, trabajador” que se contraponían con los adjetivos que se empleaban para calificar a la España republicana; “afeminada, débil, cobarde, sucia, vaga, desaliñada, vividora”.

Pero la figura histórica de Manuel Mena queda descontextualizada para ser adaptada al momento actual con la que Cercas se puede identificar, ya que si hubiera representado al soldado falangista que luchaba para crear esa nueva España franquista, por ende tendría que encarnar esos atributos. Sin embargo, Javier Cercas convierte a su tío-abuelo en un joven noble, inocente e inteligente, pero que luchó en el lado equivocado. Un héroe que dio su vida no por la España franquista, sino por su familia. Cercas opina lo siguiente sobre la muerte de Manuel Mena al final de su novela:

porque su muerte no era una muerte absurda. Que no moría peleando por unos intereses que no eran los suyos ni los de su familia, que no moría por una causa equivocada. [...]



Que su muerte tenía sentido. Que moría por su madre y sus hermanos y sus sobrinos y por todo lo que era decente y honorable. Que su muerte era una muerte honorable. (2017: 267-268)

El policía franquista

Un caso muy diferente es la novela *Entre hienas* de Loreto Urraca. Como he mencionado antes, esta obra no coincide con las conclusiones de *Opa war kein Nazi*, sino que sigue una línea diferente. La autora intenta también reconstruir la vida de su abuelo, Pedro Urraca Rendueles, que trabajaba en Francia como policía franquista, a la vez que colaboraba con la Gestapo bajo el nombre en clave de “Unamuno”, y que ayudó tanto en la captura de exiliados republicanos como en la detención de miembros de la resistencia francesa, ganándose con ello el apodo de “el cazador de rojos” como descubriera el periodista Luis Gómez en 2008. Pedro Urraca detuvo al presidente de la Generalitat Lluís Companys junto a su secretario y los trasladó hasta la frontera española. Gracias a la red policial montada por Urraca, también se logró espiar los movimientos de otras personalidades republicanas en el exilio, como al propio Manuel Azaña y a toda su familia o a Federica Montseny, además de localizar cuentas corrientes y el patrimonio de los exiliados españoles. La propia autora crea una página web con un listado de 800 republicanos cuyos nombres fueron citados en 268 informes que elaboró su abuelo desde Francia para las autoridades franquistas⁴.

Su curiosidad fue tal que la llevó a descubrir la relación de Pedro Urraca con la Gestapo, así como el intento de deportación de la pintora judía Antoinette Sachs, hecho decisivo para que su abuelo fuese condenado a muerte en Francia en 1958 por colaboracionista con los nazis. Además de la posible intervención de su abuelo en la detención de Jean Moulin, jefe de la resistencia francesa fallecido en un tren cuando era deportado a un campo de concentración. Pedro Urraca también hizo una considerable fortuna al cobrar abundantes sumas de dinero a aquellos judíos que intentaban entrar desde Francia a España huyendo del nazismo, también se apropió de sus bienes a cambio de conseguir visados para poder atravesar la frontera y llegar a Portugal, desde donde muchos partirían hacia América. Cuando los nazis abandonan Francia en 1944, Pedro

⁴ Disponible en <http://www.pedrourraca.info> [Fecha de consulta: 30 de enero de 2023]



Urraca huye a Bélgica bajo el nombre de Pedro Rendueles, su segundo apellido. Allí realiza las mismas funciones que en Francia, espiar a los comunistas españoles huidos a ese país, pero en la época de la transición se cree que los nuevos diplomáticos debieron arrinconarlo como “un mueble viejo” hasta su jubilación en 1982, según explica su nieta en una entrevista.

Estrategias narrativas en *Entre hienas*

Para poder relatar la vida de su abuelo, Loreto Urraca también se sirve de tres estrategias que, sin embargo, son muy diferentes de las que usa Javier Cercas, ya que la finalidad de ambas obras es diversa. Si Cercas busca hacer pasar a un personaje incómodo de su familia falangista por un personaje aceptable socialmente en la democracia actual, Urraca pretende recordar y dar dignidad a las víctimas que sufrieron los atropellos de su abuelo franquista y colaborador de la Alemania nazi.

La desafiliación familiar

No tenemos en la obra *Entre hienas* un acto de lealtad a la familia, sino todo lo contrario, un acto de desafiliación familiar, que le resulta relativamente fácil al no haber tenido vínculos afectivos con la familia paterna. La primera vez que conoció a su abuelo personalmente fue a la edad de 18 años. La autora no guarda un recuerdo grato de sus abuelos paternos, como tampoco tuvo mucha relación con su padre, ya que se separó de su madre cuando ella era una niña. La novela *Entre hienas* comienza con una carta de la autora a su abuelo:

Poco antes de morir quisiste dictarme tus memorias. Insistías en contarme tus recuerdos y yo porfiaba en mostrarte mi desprecio. [...] Con tu muerte se cerró la etapa de mi juventud a la vez que terminaba la transición política del país que, como yo, empedría una nueva era sin haber restañado las heridas de iniquidad y odio. Pasaron años y me olvidé de ti. (Urraca, 2018: 11,12)

La perspectiva cognitiva

Esta perspectiva cognitiva de la que se sirve Loreto Urraca tiene un carácter más científico, a través del cual se describe con una amplia base histórica la perpetración; es decir, en la novela se detallan los hechos cometidos por su abuelo, que vienen desvelados por los documentos, las fotografías y cartas que



se encontraron en los archivos y que la autora lo presenta también en el libro cuando narra la historia de su abuelo:

Acudí a los archivos a descubrir quién eras y, leyendo los informes que enviabas desde París, me acordé de aquellos testimonios que no te quise escuchar. No me arrepiento, la memoria es incierta y selectiva [...] En cambio tus escritos desvelan cómo eras y con qué impunidad os desenvolvíais los franquistas en la Francia ocupada por los nazis. (Urraca, 2018:13)

El uso de la escritura como catarsis y justicia restaurativa

Cuando Loreto Urraca descubre en 2008, gracias al periódico *El País* la verdadera identidad de su abuelo y a lo que se dedicó siente enfado, rabia y vergüenza. Entre otras cosas porque entiende que se le había ocultado no solo una parte importante de su historia familiar sino una parte importante de la historia de España. Aunque no percibe a los Urraca como familia, el hecho de llevar su apellido y tener lazos de sangre con ellos es una carga de la que se quiere deshacer, según la autora, “para poder seguir viviendo con dignidad” (Urraca, 2018: 13). Tanto la escritura como la publicación de la novela sirven de catarsis para liberarse de la vergüenza que siente por ser nieta de una persona que causó tanto daño, incluso, ella misma se impone la función de dar justicia a sus víctimas y rescatarlas del olvido al que fueron abocadas en España. La novela, que como he mencionado anteriormente, empieza con una carta a su abuelo, la autora escribe lo siguiente:

Asumí que el estigma de tu lacra me acompañaría para siempre y sentí la necesidad de saber [...] Desterrando tu pasado te pongo en evidencia y expongo la magnitud de vuestros estragos. [...] Mientras busco más datos para recomponer tu verdadera historia, intento recuperar del olvido a vuestras víctimas para así liberarme del lastre de tu infamia y poder seguir viviendo con dignidad. (Urraca, 2018: 12-13)

Representación cultural del abuelo franquista: cultura del honor frente a cultura de la victimidad

Por tanto, estamos ante dos obras que presentan posturas diversas en relación con la representación cultural de la figura del franquista en la novela española.

Respondiendo a la pregunta inicial de si existirían familias españolas que heroizaran o victimizaran a sus abuelos franquistas, ciertamente, en *El monarca de las sombras* tenemos la representación cultural del soldado franquista



personificado en el héroe Aquiles desde una perspectiva emocional, cuya finalidad es la de justificar al tío-abuelo, que hoy resulta una figura incómoda para hacerlo pasar por un personaje más honorable. Sin embargo, en *Entre hienas* nos encontramos con una representación cultural diferente desde una perspectiva cognitiva y científica, cuya finalidad es la de liberarse del peso de la historia familiar exponiendo la perpetración realizada por su abuelo y dando justicia a sus víctimas a través del relato para que no caigan en el olvido.

De una forma parecida lo plantea la catedrática de Derecho Penal de la Universidad de Cantabria, Paz M.^a de la Cuesta Aguado, quien explica que en España coexisten dos formas culturales de entender la violencia en relación con la Guerra Civil y el Franquismo:

Por un lado está la representación de la cultura del honor que se da en sociedades y entornos donde es la reputación la que hace a una persona honorable o no y donde la perspectiva emocional juega un papel importante. Y por otro, existe la representación de la cultura de la victimidad, cuya forma de entender la sociedad y las relaciones sociales es aquella que da voz y espacio a la víctima, con frecuencia ante un tribunal, donde se presentan datos y documentos. (2020: 83-92)

Conclusión

Desde el punto de vista literario definiendo que la clasificación que señala la catedrática Paz M de la Cuesta Aguado es también reconocible en estas dos novelas. La representación de la cultura del honor describe entornos y sociedades donde la reputación es importante y las emociones son el mecanismo para desarrollar la trama literaria, y esto lo encontramos en la obra *El monarca de las sombras*, en la que Cercas convierte a su tío abuelo, un soldado franquista, en héroe familiar trágico y le da así una reputación social acorde con la democracia actual.

Mientras que la representación de la cultura de la victimidad empatiza con la víctima desde una dimensión ética cuya finalidad es la de otorgarles justicia a través del cruce del testimonio con documentos, por lo que la historicidad juega un papel importante. En el caso de *Entre hienas*, la historia del abuelo-espía franquista se desarrolla desde una perspectiva empírica y cognitiva, en la que la autora pone de manifiesto en la novela el mal que su abuelo generó a sus víctimas, las saca del olvido en el que habían estado sumergidas, y refuerza su



papel para que obtengan justicia a través del recuerdo, al menos, dentro de los marcos literarios que otorga la novela.

En este sentido Cercas tendría una actitud defensiva frente a la violencia buscando salvar el honor de su familia y por tanto de sí mismo, mientras que Urraca buscaría la reparación de las víctimas aunque ella misma tenga una vinculación filial con los perpetradores.

Por último, esta relación afectiva que tienen ambos autores con su pasado familiar está mediada en los dos sentidos de los que habla Hirsch para el concepto de postmemoria (Faber, 2015: 45). Primero, la experiencia que tienen de la guerra se llevó a cabo de forma indirecta, con relatos familiares, fotos, datos en archivos, cartas, etc. Segundo, los nietos representan esa experiencia a través de la literatura en forma de novela.

BIBLIOGRAFÍA

- BOX, Zira *et al.* (2019). "Los atributos de la nación. Género y clase en la España franquista". En: *Alianzas y propaganda durante el primer franquismo*, Editorial Planeta, Barcelona, pp. 125-146.
- BAER, Alejandro (2023). "El problema de España es que hace una memoria defensiva. Todos se consideran víctimas". Entrevista. En <https://cadenaser.com/nacional/2023/02/02/el-problema-de-espana-es-que-hacemos-memoria-defensiva-todos-se-consideran-victimas-cadena-ser/> [Fecha de consulta: 2 de febrero de 2023].
- CERCAS, Javier (2017). *El monarca de las sombras*. Barcelona: Random House.
- DE LA CUESTA AGUADO, Paz M. *et al.* (2020). "El concepto jurídico-penal de violencia". En: *Libro homenaje al Profesor Diego Manuel Luzón Peña con motivo de su 70º aniversario*, Vol. 1, cap. VII, pp. 83-92.
- ESPINOSA MAESTRE, Francisco (2017). "Javier Cercas bloquea de nuevo el fascismo". EIDiario.es. En <https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/javier-cercas-mundo-egoficcion_129_3522200.html>, [Fecha de consulta: 3 de febrero de 2023].
- FABER, Sebastiaan (2015). "Posmemorias españolas". En: *Puentes de Crítica Literaria y Cultural* (abril de 2015), n.º 4, pp. 44-51.
- HIRSCH, Marianne (2012). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.
- URRACA LUQUE, Loreto (2018). *Entre hienas*. Madrid: Funambulista Editorial.
- WELZER, Harald *et al.* (2002). *Opa war kein Nazi*. Frankfurt am Main: Fischer.

Diablotexto *Digital*



**(Re)construir el pasado a través de la
ficción: la Guerra Civil española en la
ucronía**

***(Re)building the past through fiction:
the Spanish Civil War in the uchronia***

**FRANCISCO DAVID GARCÍA MARTÍN
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

fdgarcia@usal.es

<https://orcid.org/0000-0002-0216-5066>

**Fecha de recepción: 2 de agosto de 2022
Fecha de aceptación: 3 de marzo de 2023**

***Diablotexto Digital* 13 (junio 2023), 135-159
DOI: 10.7203/diablotexto.13.24988
ISSN: 2530-2337**



Resumen: Tras la muerte de Franco y el silencio impuesto por la dictadura sobre el pasado reciente del país, la ficción se convirtió en un instrumento de gran utilidad para intentar mostrar, a través de la memoria, lo que había sucedido durante la Guerra Civil española. En este trabajo pretendemos acercarnos a una serie de novelas ucrónicas sobre este periodo que exponen la capacidad que tiene la ciencia ficción para cuestionar nuestras sociedades a través de la diégesis, así como su potencialidad para cuestionarse la historia oficial mediante el extrañamiento que le permite su marco genérico.

Palabras clave: Ciencia ficción; ucronía; estudios de la memoria; literatura contemporánea española; Guerra Civil española

Abstract: After Franco's death and the silence imposed by the dictatorship on the country's recent past, fiction became a very useful tool in order to display, through memory, what had happened during the Spanish Civil War. Throughout this article we aim to approach a series of uchronic novels about this period that reveal the capacity of science fiction to question our societies through diegesis, as well as its potential to confront the official history with the help of the dissociation that its generic framework allows.

Key words: Science Fiction; Uchronia; Memory Studies; Spanish Contemporary Literature; Spanish Civil War



El olvido de la memoria republicana (Cuesta, 2008: 146-147) debido a los esfuerzos del franquismo, así como el mantenimiento de esta misma visión de nuestro pasado tras la muerte del dictador que ha continuado sin mirar a nuestra historia reciente (Colmeiro, 2015: 19), explican no solo la importancia que puede tener la ficción para reflexionar sobre un problemático episodio de nuestra historia reciente como es la Guerra Civil española, sino también la capacidad del subgénero ucrónico para recuperar la memoria perdida y cuestionarse la memoria recibida desde una perspectiva diferente. El objetivo de este trabajo es presentar un análisis de la visión sobre el final del conflicto a partir del estudio de cómo el subgénero ucrónico de la ciencia ficción se ha acercado a esta problemática. A través de la reflexión sobre la historia que pudo ser —pero no fue— la diégesis permite contemplar la realidad de nuestro pasado desde otra perspectiva. De esta manera, el extrañamiento sobre unos hechos que muchas veces quedan asentados en la visión endogrupal de una determinada sociedad puede abrir nuevas perspectivas sobre lo sucedido, así como sobre el papel de la memoria en todo este proceso.

Para lograr este objetivo, nos centraremos en cuatro de las ucronías más relevantes que han intentado reconstruir un final alternativo sobre la Guerra Civil. Se trata de *La Tercera República* (2016), de Eduardo Alvar, *En el día de hoy* (1976), de Jesús Torbado, *El desfile de la Victoria* (1977), de Fernando Díaz-Plaja, y *Los rojos ganaron la guerra* (1989), de Fernando Vizcaíno Casas. En ellas, únicamente intentaremos estudiar cómo se desarrolla este cambio histórico —que llamaremos nóvum, como más abajo se explicará—, a través de un desarrollo que, en lugar de seguir el orden cronológico de las novelas, opta por presentar al lector una narración ideológica medida desde la visión existente sobre la República. El cambio histórico que proponen todas estas ficciones se fundamenta, en esencia, en una victoria republicana que sirve de base tanto para la justificación de la labor del gobierno republicano durante la contienda —como se puede observar en la obra de Alvar—, como para su crítica —en la obra de Vizcaíno Casas—. Al mismo tiempo, se transita entre ciertas posturas intermedias que podrían corresponder a aquello que se ha llamado la Tercera España, tal es el caso de Torbado o de Díaz-Plaja. De esta manera, se podrá



observar el papel de la memoria española reciente sobre este momento histórico y su problemática.

El contexto histórico en el que se escribieron cada una de estas novelas no deja, sin embargo, de tener una importancia fundamental para entender tanto su concepción como su desarrollo. Aunque no nos detengamos en su análisis, no podemos dejar de mencionar el sustrato político que dio acogida a las obras analizadas, contextualizadas en tres momentos diferentes. Por un lado, Torbado y Díaz Plaja escriben durante los inicios de la nueva democracia española, momentos caracterizados por el aperturismo ideológico y por las discusiones dentro de la izquierda española sobre su definición ideológica (Mateos López, 2011: 166-167). Vizcaíno, por su parte, escribe condicionado por la expansión económica y de crisis que se vivieron a finales de la década de los ochenta (Avilés Farré, 2011: 184-185). Por último se encuentra Alvar, que escribe en una época actual marcada por una continuada inestabilidad política y por las consecuencias de la Gran Recesión de 2008 (Avilés Farré, 2011: 214-217). Así pues, la evolución ideológica y la visión sobre la guerra que se ha ido modificando en nuestro país permiten también entender las diferencias que se pueden encontrar en estas cuatro obras que vamos a analizar.

Además, la elección de estas cuatro obras responde también a la problemática que existe en torno a la creación y difusión de las ucronías en nuestro país. Hemos elegido para nuestro corpus unos autores que, por su amplitud en el tratamiento del tema —al centrarse en el final de la guerra, y no tanto en la figura de Franco o en el golpe de Estado del 18 de julio de 1936—, así como por su extensión diegética —al ser los únicos casos de relato largo que hemos podido localizar— permiten acotar un corpus de estudio que dejará para futuras ocasiones el acercamiento al género del relato corto, donde diversos autores —entre los que destacaríamos a la escritora Coché Echarren— ofrecen otras perspectivas de interés desde la ucronía centrada en la Guerra Civil.

La ciencia ficción y su papel en la recuperación de la memoria

La ciencia ficción no solo acoge en su interior obras que traten de máquinas, naves espaciales y planetas lejanos. Su capacidad de crítica sobre la sociedad



del momento se adentra también en el espacio cultural e histórico de un determinado endogrupo¹. Este género se convierte en un espacio ideal para desarrollar la ingeniería cultural de un determinado grupo humano (Shippey, 2016: 90). Como se ha expuesto en anteriores trabajos (García Martín, 2021, 2022b, 2022c), la conexión entre la ciencia ficción y la reflexión científica existe, pero no es, como pudiera pensarse en un primer momento, exclusiva (Noor, 2018: 132-142). En la ciencia ficción podemos encontrar un nexo establecido a principios del siglo XX en Estados Unidos entre dicha reflexión científica y la prospección que sobre ella se podría llevar a cabo mediante la ficción (Hastings, 2011). Una definición del género que incluya todas las obras que en él se encuentran debe partir de la idea de que en cada una de estas diégesis existe un elemento que, sin romper con las reglas de nuestro mundo y sin existir en nuestra realidad, podría llegar a ser posible dentro de ella. Es lo que se denomina como “nóvum” (Suvin, 1984: 95), un componente cambiante en el que se basa la “ficción proyectiva basada en elementos no sobrenaturales” que define a la obra perteneciente a este género (Díez y Moreno, 2014: 17).

A lo largo de este trabajo, encuadraremos estas ficciones dentro del subgénero ucrónico de la ciencia ficción; el cual, tal y como expone el profesor Julián Díez, es “una narración en la que el curso de los acontecimientos se vio alterado para dar lugar a un mundo diferente al nuestro, si bien verosímil” (Díez 2006: 7). Aunque no entraremos en los pormenores de su diferenciación, no podemos dejar de destacar que se trata de textos que también podrían ser estudiados desde los paradigmas de la *counterfactual history*, una técnica historiográfica de origen didáctico mediante la cual se procuran hacer preguntas sobre los acontecimientos históricos a partir de la ideación de un *turning point* o punto Jombar —lo que nosotros en este trabajo denominamos nóvum—; o de la *alternative history*, sistema a través de la que la historia busca utilizar la ficción para acercarse a lo sucedido en nuestro pasado (Bunzl, 2004; Gallagher, 2007; Randall, 2007; Rodwell, 2013). Todo ello permite al público lector adentrarse en

¹ Tomamos los términos de *endogrupo* y *exogrupo* del ámbito de la Psicología Social —por la utilidad que tienen dentro del análisis de la otredad—, entendidos respectivamente como aquello que pertenece y/o forma parte de un determinado grupo, y aquello que es externo a un grupo particular (Gaviria Stewart *et al.*, 2013).



la memoria colectiva de una sociedad que, como explica el historiador Jaques Le Goff:

fait partie des gros enjeux des sociétés développées et de sociétés en voi de développement, des classes dominantes et des classes dominées, luttant toutes pour le pouvoir ou pour la vie, por la survie et pour la promotion. (1988: 174)

La República victoriosa: algunas ucronías sobre la Guerra Civil

La lucha contra la desmemoria: *La Tercera República*, de Eduardo Alvar

La crítica de la España surgida a partir de la transición y su falta de memoria sobre el franquismo es el marco a partir del cual se construye *La Tercera República* (2016), de Eduardo Alvar. A través de sus páginas, la reivindicación del gobierno republicano y de su labor durante la guerra sumergen al público lector en un conflicto que no busca tanto reescribir la historia como hablar sobre el presente. El texto se plantea cómo podría haber sido España si se hubiera continuado en la senda de las medidas reformistas comenzadas en 1931, y la labor del gobierno durante el periodo republicano hubiera sido reivindicada. Alvar procura explorar qué habría pasado si España hubiese luchado junto a los aliados en la II guerra mundial contra el nazismo, y cuáles habrían sido las consecuencias de las que hubieran sido juzgados los responsables del golpe de Estado del 18 de julio de 1936. El autor —quien explica que ha preferido firmar con pseudónimo por miedo a las posibles represalias (Alvar, 2016: 276)— construye una obra que en sí misma procura situarse a medio camino entre la ficción y la realidad. El género de la ciencia ficción es utilizado, de esta manera, como una plataforma para estudiar la historia que pudo ser; una crítica a la falta de memoria democrática en nuestro país que encuentra en el marco ofrecido por la ucronía la manera ideal de juzgar el presente y censurar nuestra contemporaneidad:

De toda esta ingente tarea que aquí acaba, el autor de estas páginas la única cosa que realmente lamenta es que “La Tercera República” sea una ucronía y no un libro de Historia.

Si lo fuera, si la Batalla del Ebro hubiera tenido otro desenlace gracias a los planes de Azaña y Negrín, puede que hoy España no estaría envuelta en la preocupante deriva en la que se ha ido enmarañando desde el año 1978 en adelante.



Una en la que gran parte de esa sociedad, heredera del Franquismo, independientemente de su edad y sus experiencias vitales, sigue pensando que el país y sus habitantes de otras ideologías son, como en 1939, simple botín de una guerra despiadada. (Alvar, 2016: 283)

El lamento se convierte así en el *leitmotiv* de una narración que busca con la introducción del *nóvum* hablar a nuestra contemporaneidad sobre su legado franquista y la necesidad de que siga luchando contra él. La memoria se vuelve combativa en un texto que no busca tanto el recuerdo como la reparación, y para el cual la historia se vuelve maleable, precisamente con el objetivo de enseñar, por contraposición, una versión extrañante sobre lo sucedido durante el conflicto civil que ayude a entender nuestra propia realidad y a luchar contra el pacto de silencio elaborado durante la transición, tal y como explica Rosa (2018: xvii).

La Batalla del Ebro —al igual que en muchas de las ucronías escritas sobre la guerra, como más adelante veremos— es elegida como el momento adecuado para asegurar la victoria republicana. La importancia estratégica de este enfrentamiento —tras el que se produciría la caída de Cataluña— explica su configuración como elemento central para modificar el rumbo del conflicto (Casanova, 2016: 390). Una mudanza que solo será posible gracias al cambio de postura de los gobiernos de Londres y París, cuyo apoyo a la República será el factor determinante para la victoria de esta.

La conexión entre la cercana II guerra mundial y la Guerra Civil es explorada no solo como una realidad, sino desde la perspectiva de que las esperanzas del presidente Negrín pudieran haberse cumplido:

Franco tuvo suerte: si, en 1938, la crisis checa hubiera llevado a una guerra mundial, en vez de llevar a Múnich, tal vez el ejército francés habría intervenido para salvar la República. Si no se hubiera planteado el golpe de estado del coronel Casado, la guerra podría haberse prolongado hasta el verano de 1939. Inglaterra y Francia no se convirtieron en garantes de la independencia de Polonia hasta finales de marzo, y no empezaron a buscar la alianza con Rusia hasta mayo. He aquí lo cerca que estuvo Negrín de alcanzar su objetivo, es decir, de sacar la conclusión lógica del hecho de la intervención extranjera en el conflicto, y sumir la guerra civil española en la guerra europea. (Thomas, 2018: 1002)

La Tercera República se estructura a través de una serie de *flash forwards* y *flash backs* que se suceden a lo largo de sus 12 capítulos. Enrique Blau, general del ejército republicano y protagonista de la obra será el responsable de las reflexiones sobre la historia española que se sucederán a lo largo de todas sus



páginas. El papel clave de Alemania e Italia en la victoria franquista (Payne, 2008: 22-31) y la conversión del territorio peninsular en un campo de pruebas militares para la II guerra mundial (Casanova, 2014: 267) son explorados por Blau a partir de los diferentes escenarios bélicos en los que debe prestar funciones. Las reticencias del gobierno británico para apoyar los esfuerzos del gobierno español (Gluckstein, 2012: 17), así como su importancia en el triunfo de la política de no intervención que dejaría aislada a la República en la guerra (Morgan, 2010: 617) explican la relevancia que toma, en la trama propuesta por Alvar, el hecho de modificar esta postura y lograr así un cambio en el desenlace del conflicto civil. El cambio de postura de Chamberlain era, por lo tanto, un elemento crucial para modificar la situación del gobierno de Negrín y su capacidad militar (Bahamonde y Cervera, 1999: 59), pues ello habría permitido que los planes de Negrín fueran culminados con éxito y hubiera sido posible cambiar, de esta manera, toda la historia reciente de nuestro país. El propio Alvar afirma al respecto que su obra no es solo:

una novela de acción. Se podría definir también como “novela histórica”, pero eso es algo difícil de aceptar en tanto en cuanto especula no sobre acontecimientos históricos reales, sino con lo que hubiera pasado en España entre 1938 y 2016 si, gracias al llamado “Plan Negrín” (que ofrecía generosas condiciones, entre las que destacaríamos el hecho de acabar con la guerra sin represalias), la Segunda República española hubiera sido apoyada por Francia y Gran Bretaña en lugar de ser abandonada a su suerte frente a la Alemania nazi y sus aliados españoles, con el único recurso de contrarrestar este desequilibrio de la balanza bélica acudiendo a la Rusia de Stalin. (Alvar, 2016: 2)

Los cambios que se produjeron dentro del gabinete británico a comienzos de 1938 tampoco ayudaron a los continuos esfuerzos diplomáticos que el gobierno de Negrín estaba llevando a cabo en Londres. Como explica el historiador Julián Casanova:

Fuera de España, las cosas no iban mejor porque el 20 de febrero Anthony Eden, el único que no manifestaba abiertamente odio a la República en el gobierno de Neville Chamberlain, dimitió como ministro de Asuntos Exteriores de Gran Bretaña. (2014: 388)

La sustitución de Eden por Edward Wood, conde de Halifax, supondrá la instauración por parte de Londres —a pesar de los intentos de mediación llevados a cabo entre Negrín y Franco en febrero de 1939 (Alía, 2015: 157)— de



una política de apaciguamiento frente a la España franquista que marcaba como prioridad no incomodar a Franco (Bahamonde y Cervera, 1999: 463-468).

En el mundo diegético construido por Alvar, los esfuerzos de Enrique Blau como parte de una de las delegaciones republicanas que fueron a Londres para entrevistarse con el ministro Eden resultaron fructíferas. Además, aseguraron un apoyo internacional a Madrid que, a la larga, permitiría al ejército republicano ganar la guerra, como explica Alvar (2016: 25). Las acusaciones vertidas por Eden contra el gobierno republicano respecto al asesinato de Calvo Sotelo, a lo largo de esta entrevista que funciona como nóvum de la novela, serán rebatidas por Blau, y pondrán de relieve ante el público lector los esfuerzos de Alvar por mostrar cómo episodios como este fueron utilizados por la propaganda franquista para justificar el golpe de Estado ante las potencias internacionales, tal y como expone Viñas Martín (2019: 20).

La esperada ayuda internacional tanto de Londres como de París —dentro de la cual la aviación tendrá un papel de enorme relevancia— será el factor que permitirá a Alvar explicar la victoria republicana en el Ebro, unos meses después del encuentro con el ministro Eden. Las apreciaciones políticas que dieran comienzo a la novela dejan paso, poco a poco, a la violencia de la guerra, que es mostrada en toda su crudeza:

Blau, de repente, se vio con su fusil Suomi en una mano y corriendo hacia el agua, donde le esperaba un bote que había llegado de vuelta con el suelo de las tablas completamente encharcado de sangre. (...) Después, por encima del humo, Blau vio acercarse la orilla cubierta de cadáveres que flotaban, dispersando por el agua de color marrón toda su sangre, su preciosa sangre que se les escapaba con la vida sin que nadie pudiera hacer nada al respecto. (Alvar, 2016: 9-10)

La responsabilidad sobre el resultado de la guerra y todas las pérdidas humanas que se producen queda también explicitada en el relato de Alvar. El líder del ejército rebelde se convierte en la diana de estas críticas, que inciden en una extrema crueldad que se retrotrae a su paso por la Legión en el Norte de África: “Franco sabía lo que se hacía, aplicaba de maravilla todo lo que había aprendido en la Guerra de Marruecos, cuando luchaba contra esos mismos moros que ahora le servían a él” (Alvar, 2016: 10). Un temperamento que, como explica el historiador Enrique Moradiellos, se explica a partir de:



Su dilatada etapa de servicio marroquí, en el contexto de una despiadada guerra colonial y al mando de una fuerza de choque como era la Legión, reforzó las sumarias convicciones políticas de Franco y contribuyó en buena medida a deshumanizar su carácter. No en vano, combatiendo o negociando con los rebeldes jefes cabileños marroquíes, el joven oficial aprendió bien las tácticas políticas del “divide y vencerás” y la eficacia del terror (el que imponía la legión) como arma militar ejemplarizante para lograr la parálisis y sumisión del enemigo. (2018: 44-45)

La polarización llevada a cabo sobre el discurso se entremezcla, de esta manera, con una realidad que se deshace ante los ojos de los personajes. La dureza de la guerra que muestra la obra de Alvar, así como la materialidad a la que se acoge su discurso al recurrir al examen de los hechos contrasta con el examen del discurso franquista que se observa en la obra. La construcción del otro supone, de esta manera, la reelaboración de lo imaginado sobre un contrario sin que esto tenga necesariamente relación factual alguna (Said, 2005: 431). El peligro que entraña esta visualización maniquea del exogrupo por parte del endogrupo está en la deshumanización que se lleva a cabo sobre él (Livingstone, 2016: 425), y que dificulta en sí misma la distinción de la falsedad dentro del discurso (Asay, 2014: 157-159); de tal modo que permite a ficciones como las que estudiamos acercarse a la escurridiza verdad de manera más factible que mediante otros tipos de textos, como expone Bokulich (2016). El relato sobre otro republicano, tal y como era visto por el franquismo, se manifiesta así de manera incoherente e inconexa con la realidad. Unos alegatos que, frente al continuo esfuerzo de Enrique Blau por ceñirse a los estándares democráticos que este personaje cree que la República debe defender, muestran este otro reconstruido sobre los republicanos que carece de paralelo en la realidad:

“¡¡Rojos, hijosdeputa!!”, “¡¡Rusos de mierda!!”...

El grito y los disparos que llegaron ahogados desde el otro lado del río sorprendieron al comandante Blau de la brigada 206 del Ejército de Maniobra gubernamental.

Le sorprendió ese gesto de rabia y de indisciplina, en un Ejército, el de los sublevados agrupados en torno al general Franco, que siempre había hecho gala de ser el Orden frente al Caos, la Luz frente a la —supuesta— Oscuridad de la República. (Alvar, 2016: 5)

Alvar explora a través de su obra cómo la República se convirtió, para la dialéctica franquista, en el gran mal que asolaba España. Al evitar la compasión y la empatía hacia el exogrupo (Ekman, 2007: 178), el fanatismo se convierte en



el arma empleada por el ejército sublevado para intentar derribar la moral republicana (Alvar, 2016: 71). La obra, además, procura no caer ella misma en el maniqueísmo, y también explora las divisiones internas dentro del endogrupo. Blau se muestra así decidido a evitar cualquier tipo de desmán, aunque para ello tenga que impedir que un grupo de falangistas sean fusilados por sus propios soldados tras ser capturados:

El tono de su voz también era desafiante, chulesco, confirmando lo que le había dicho Azaña a Enrique Blau en alguna ocasión, que desde el desgraciado 18 de julio de 1936 en España se manifestaban dos formas de Fascismo: el Fascismo propiamente dicho y el Antifascismo que se había apoderado de las calles, imponiendo su ley en los primeros meses de confusión y anarquía agravados por la sublevación militar (Alvar, 2016: 65).

La lucha política se entreteje así con los episodios bélicos en una obra en la cual Negrín no tuvo que enfrentarse a la pérdida de confianza en su gestión (Preston, 2014: 61). La guerra avanza con las victorias republicanas, que dejan a la ciudad de Burgos como último bastión de resistencia franquista (Alvar, 2016: 81). Blau, en medio del fervor por la cercana victoria, procura aplicar las órdenes del gobierno relativas a evitar cualquier tipo de represalia. Se trata de un intento en retrospectiva de comparar la extensa represión franquista con los trabajos del gobierno republicano por evitarla. El conflicto termina así con el mejor trato posible a los derrotados, en una narración que parece buscar este contraste en negativo con nuestra propia historia más que la verosimilitud de lo narrado (Alvar, 2016: 95).

Sin desfile de la victoria o celebración de ningún tipo, por ser considerado como algo obsceno tras todo el dolor de la guerra (Alvar, 2016: 99), la novela terminará con lo que se considera la continuación de la Guerra Civil. Franco, tras lograr huir por los Pirineos, tendrá un espacio dentro del ejército de Hitler, y se convertirá en la nueva amenaza a la que debe hacer frente la reciente Tercera República española, fundada tras la guerra. Una supervivencia del dictador en la que, además, coinciden la mayoría de estas ucronías escritas sobre este periodo (Bizarro, 2019: 522-523). El contexto europeo se mezcla de esta manera con el español en un intento de mostrar al gobierno republicano del lado de las potencias aliadas. El destino de España será así parejo al de estos países, y la ucronía es utilizada para mostrar los lazos existentes entre ambos conflictos



(Hobsbawm, 2012: 166). La relación hispano-británica se refuerza en una similitud de sufrimientos que contribuyen a encajar a España en su nueva historia. La República victoriosa no cambia, como podría haber sucedido, la historia mundial, sino que lo que Alvar recrea es una España a la cual le sucede por semejanza lo que a otros países aliados, pero sin que la historia de estos cambie debido al nóvum introducido en la diégesis. El foco narrativo se concentra en el caso español, pero el papel otorgado a los bombardeos nazis sobre la península, así como la decisión que toma el gobierno español de resistir, permite reforzar la verosimilitud de la obra gracias a los nexos construidos con el caso británico (Paredes, 2011: 723).

La Tercera República termina de la misma manera que empezó, al intentar establecer ante su público lector los nexos existentes con nuestra propia historia. La historia real se transforma en ucronía dentro de una narración que procura, gracias a la ficción, poner de relieve la falta de memoria democrática y el silencio impuestos por el franquismo durante el siglo XX sobre lo sucedido durante la Guerra Civil y la República. Es por ello por lo que la metaliteratura se convierte en el final natural para una obra cuyo objetivo ha sido, desde el primer momento, manifestar los problemas de nuestra realidad a través de una ficción alternativa. De ahí que la reflexión genérica sirva como punto de unión entre ambos extremos de la novela:

Acaso ustedes han leído eso que llaman “ucronías” y que tan populares se hicieron en España y el resto del mundo tras la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, tras la muerte del ex-general Franco en la prisión de Spandau, un anodino y gris 20 de noviembre de ese año 1975.

Algunas, escritas desde el exilio por fascistas convencidos, trataban de demostrar que España había caído en el marasmo de 1936 y que sólo la mano de hierro de un gendarme sin escrúpulos como Francisco Franco habría llevado a este país a las más altas cimas, devolviéndole no sé qué grandeza imperial perdida [cursiva del autor] (Alvar, 2016: 254).

La República en la Victoria: fragmentación y contraposición a lo largo de *En el día de hoy*, de Jesús Torbado

La República valiente y concienciada de su papel democrático que nos presenta Eduardo Alvar en su obra se transformará en una diégesis donde la guerra y la conflictividad interna y externa acaparan cada página dentro de *En el día de hoy*



(1976), de Jesús Torbado. Publicada poco después de la muerte del dictador, el último parte de guerra del alto mando sublevado sirve, de manera contrastiva, para titular una obra que nos presenta la victoria republicana marcada por el contraste entre el triunfo de la democracia y la amargura que manifiestan los políticos. Además, junto con con la obra de Fernando Díaz-Plaja que estudiaremos más adelante, se trata de: “novelas de ficción política bastante desoladoras pues en ellas los nuevos gobernantes, Martínez Barrios o el general Rojo, obran de forma tan errónea como lo hicieran los franquistas” (Bertrand, 1994: 728-729).

La ucronía sirve así para reivindicar la reinterpretación de la historia española sin la censura del periodo dictatorial (Mechthild, 1999: 39), en una obra coral que busca relatar ante el público lector, a través de una serie de viñetas narrativas sobre personajes cuyas vidas se presentan aparentemente no conectadas, no solo el peso de un conflicto que marcó la vida diaria de todos sus participantes, sino también la complejidad de un país que no dejó atrás sus problemas tras la victoria republicana. El optimismo memorialístico de Alvar deja paso así, a través de los tres capítulos que componen la obra de Torbado, a un país que continúa dividido entre aquellos que siguen apoyando a Franco tras su derrota en 1938 y los líderes de la izquierda triunfante, quienes se encuentran inmersos en toda clase de luchas intestinas. De esta manera, los dirigentes izquierdistas españoles de mayor importancia tendrán su espacio en el texto, como es el caso de Indalecio Prieto, Julián Besteiro, Dolores Ibárruri o Julián Zugazagoitia. También tienen protagonismo los principales directores del bando rebelde, encabezados por el general Francisco Franco. A su lado aparecen también otros como Serrano Súñer, Isidro Gomá, o incluso Juan de Borbón. Asimismo, tienen su espacio en la novela el dictador portugués Antonio de Oliveira Salazar, el ministro de Relaciones Exteriores de Mussolini, Galeazzo Ciano, o el mismo Adolf Hitler.

A través de los diferentes protagonistas de la obra, la materialidad diaria de las dificultades vividas durante la guerra se entremezcla con las complejidades de la política peninsular, la cual se organiza —tras la victoria republicana en la Batalla del Ebro, gracias también a la ayuda internacional, que



conforma el nóvum de la novela— entre el maremágnum de opiniones sobre la gobernanza del país que presentan los vencedores y el temor, siempre presente, a un posible regreso de Franco. A modo de ejemplo, podemos mostrar cómo un político como Manuel Azaña intenta presentarse como un hombre de paz, mientras parece verse superado por la política de posguerra; todo ello en medio de un anticomunismo cada vez más fuerte que muestra palpables similitudes con el presentado desde la propaganda franquista:

El anticuario siguió leyendo el periódico. Claudio Sánchez Albornoz, refugiado en Buenos Aires, no sólo seguía viendo marxistas y rusos por todas partes, sino que afirmaba que el gobierno en pleno estaba vendido a Moscú y tarde o temprano caería en sus garras. Todos los burgueses de Izquierda Republicana –Azaña incluido- hablaban así. ¿Qué clase de izquierda era aquella que abandonaba la partida apenas recogidas las primeras bazas? Se preguntaba Robledo. Por lo menos el miedo de los curas estaba justificado. No sólo perdían sus prerrogativas y su rico pan cotidiano, sino que corrían peligro de perder también la cabeza (Torbado, 1976: 193).

La brújula moral que en el texto de Alvar era encarnada por el personaje de Enrique Blau desaparece ahora en la narración de Torbado para dar paso a la multivocidad de ideas y opciones morales que presentan una visión más cínica del país y de su gobernanza, además de permitir al público lector construir su propia opinión al respecto de lo sucedido a partir del rompecabezas político presentado en *En el día de hoy*. La detallada narración de las operaciones militares que culminaron en la victoria republicana en el Ebro (Torbado, 1976: 221-222) se expone así junto a un interés por la expresión metaliteraria y metahistórica del texto. El sufrimiento de los españoles permea en todos los ámbitos de la vida y de la política dentro de una obra sobre la que sobrevuela, en todo momento, la temida invasión nazi con la que termina en 1939 la novela. Torbado establece un discurso entre realidad y ficción que busca, en última instancia, hacer mella en la contemporaneidad en la que es publicada la obra. La eterna repetida pregunta sobre cuál podría haber sido el destino del país de haber sido otro el vencedor en la Guerra Civil se convierte en punto de origen de esta diégesis, así como en una manera de criticar la España heredada del franquismo, aunque sea a través de una visión teñida por la desesperanza:



De tales preguntas ha surgido este libro. No como una respuesta, ciertamente, sino como una proposición personal de lo que pudo haber ocurrido. En los dominios de la especulación imaginativa, caben muchas otras soluciones a esta fábula antihistórica. La que se ofrece aquí parte de una situación neutral —que posiblemente no satisfaga ni a troyanos ni a tirios— adoptada con ingenuidad inexperta y siguiendo los rastros de lo que España era a principios de 1939; España y algunos de sus ciudadanos más notorios, los cuales siguen en este cuento un rumbo insospechado, quizá incluso para ellos mismos. Confío en que los aún vivos no se sorprendan demasiado ni piensen que esta no-historia es injusta, agria o irrespetuosa con ellos, como tampoco quiere serlo con los protagonistas que murieron ya (Torbado, 1976: 193).

La banalización de la verdad (Stanley, 2018: 124) se entremezcla en el texto con las visiones de un Madrid con hambre y lleno terror por los temidos paseos de los milicianos y los bombardeos franquistas. Frente a las referencias más escuetas que se ven en la obra de Alvar con respecto a la violencia republicana, Torbado no duda en acercarse a estos episodios en su narración sobre la guerra. Sin embargo, a pesar de la visión desesperanzada sobre la política republicana que muestra, ello no lleva a la obra a la equidistancia ideológica. La condena del golpe de Estado se une, a través de los parlamentos de los personajes, al reconocimiento de una diferencia de gran relevancia entre las diferentes violencias ejercidas por ambos bandos. La distancia entre víctima y victimario se presenta así como una explicación (Torbado, 1976: 128-129) —no una justificación— ante las imágenes relatadas sobre el terror rojo. *En el día de hoy* busca exponer ante el público lector cómo estos episodios, aunque deban ser condenados en sí mismos, no pueden servir para igualar las motivaciones y objetivos de ambos bandos. Como explica el magistrado emérito del Tribunal Supremo José Antonio Martín Pallín:

La sublevación militar se apoyó en su origen en los bandos de guerra, abriendo el inevitable enfrentamiento entre fascistas y demócratas. No creo que fuese una lucha fratricida entre dos Españas, más o menos simétricas, sino el resultado de la violencia de unos pocos; por lo menos en el momento del golpe, previsto solamente para unos días. La guerra, inevitable al fracasar el levantamiento militar, fue agrandando, poco a poco, los espacios ocupados por los rebeldes e integrando, de grado o por fuerza, a los habitantes de las que llamaban zonas liberadas.

Espero no ser tachado de sectario si afirmo que la República, ante una situación de emergencia, ejerció las facultades constitucionales que le permitían suspender determinadas garantías cuando así lo exigía la seguridad del Estado en casos de notoria e inminente gravedad. No es necesario extenderse en demasiadas consideraciones para sostener la impecable reacción jurídica y constitucional de la República ante el golpe militar (2008: 26).



El olvido de la guerra: *El Desfile de la Victoria* de Fernando Díaz-Plaja y su España tensionada

Fernando Díaz-Plaja nos presenta una visión diferente sobre la victoria republicana en su obra *El Desfile de la Victoria* (1977). Contemporánea de la narración de Torbado, la política de los años en los que fue escrita se entremezcla con una visión contradictoria de lo sucedido durante la guerra, que queda perdida en el recuerdo. Al contrario que las obras de Alvar y de Torbado, esta novela centra su atención en lo sucedido tras el conflicto, y en las similitudes dentro de las relaciones exteriores entre la España franquista y la republicana. La diégesis está construida años después de que terminara el conflicto, el cual ya queda como parte del recuerdo; concretamente en torno a la Guerra de Vietnam (1955-1975). Las tensiones políticas entre los diferentes partidos de la izquierda se unen a las injerencias norteamericanas en la política española, así como los continuos retrocesos en las conquistas sociales obtenidas tras la guerra debido al avance de un capitalismo cada vez más voraz:

Cuando terminó la guerra, los norteamericanos estaban ya instalados militarmente en el Marruecos español y políticamente en Madrid. Empezó una presión psicológica intensa. España estaba situada en una zona demasiado importante como para dejarla a merced de un intento ruso, como había ocurrido en el este (Díaz-Plaja, 1977: 90).

La obra refleja así la situación estratégica de España en el contexto de la Guerra Fría, mientras narra las discusiones entre dos de sus principales protagonistas; Pablo Arconada, quien luchó en la guerra y sigue defendiendo las ideas y los valores del PSOE, y su hijo Carlos, quien se ve atraído por una oposición política que ve al franquismo y a la figura de Franco con nostalgia, ante los problemas económicos y sociales del presente. Nuestra historia se ve así narrada en negativo, dentro de una obra que busca más este contraste y la manifestación de las diferentes opiniones e ideologías políticas que la crítica que veíamos en otros autores. El género ucrónico es utilizado así para construir una España en la que la tensión política vivida contra el régimen dictatorial de Franco se reproduce ahora, en sentido parejo, contra el sistema republicano surgido tras la guerra. La acción se estructurará en torno a un intento de atentado contra el presidente Julián Besteiro y otras autoridades en el Desfile de la Victoria anual (Díaz-Plaja, 1977: 211-212), aunque el foco de la narración se centrará en la



evolución política del personaje de Carlos, asociado a los grupos terroristas de la Falange que se encuentran detrás de este atentado.

El anticomunismo que veíamos que ganaba terreno dentro de la República de Torbado se presenta ahora ante el público lector como un elemento asumido y defendido por el gobierno español:

El *New York*, el *Times*, *Le Figaro* empezaron a comentar críticamente [durante la Guerra Fría] el contraste entre una república oficialmente demócrata y el gesto abiertamente marxista con que se saludaba en la calle y –lo que era peor– en lo que tenía que ser baluarte del orden occidental, el Ejército. Varias visitas de los embajadores respectivos al presidente del gobierno –Prieto en aquel momento– habían bastado para remachar la operación y un día, en la *Gaceta*, habían leído los españoles que el saludo puño en alto ya no era obligatorio (Díaz-Plaja, 1977: 12).

Toda la simbología marxista extendida tras la guerra comenzará así a ser perseguida por un gobierno que busca acercarse a países que, como Estados Unidos, veían estas muestras ideológicas con malos ojos. La intencionalidad metahistórica de esta diégesis queda patente en la presentación de nuestra historia vista a través de un espejo, al reflejar una imagen que se centra más en los parecidos posibles con la dictadura franquista que en las diferencias: “Cualquier parecido entre los personajes y las situaciones de este libro y la realidad... podría haber sido lógico” (Díaz-Plaja, 1977: 7).

Lo sucedido durante la guerra, así como las razones de la victoria Republicana se presentan ante el público lector a través del recuerdo. El nóvum coincide con la Batalla del Ebro, que vuelve a situarse como la victoria clave del gobierno de Negrín que hará posible la derrota de Franco (Díaz-Plaja, 1977: 32). El principal cambio que introduce Díaz-Plaja frente a los otros autores que hemos estudiado se encuentra en su concepción de la ayuda internacional que al final recibiría la República como una consecuencia —y no la causa— de las victorias republicanas durante el conflicto:

... y el mundo creyó que en las manos republicanas había una escalera real. A la simpatía general de las masas proletarias se unió la admiración por la jugada, y París – porque París era el punto donde miraba más directamente la empresa– se llenó de manifestaciones. Los sindicatos echaron a sus hombres y mujeres a la calle. Los gritos de 1936, «Armes pour l’Espagne», volvieron a sonar, pero esta vez más que como un ideal de voluntad, como un acuerdo preciso.

(...) La Asamblea francesa estalló; la izquierda, desde la moderada a la comunista, atacó al gobierno, que buscó, en vano, apoyo a la derecha. Esta, por vez primera, pensó en dos peligros: un país demócrata amigo de Francia, la República, ahora más potente de lo que parecía antes, o bien, los aliados de Hitler en los Pirineos. Alemania al este,



Alemania al sur. La derecha no podía ser amiga de los asesinos de curas, de los destructores de la propiedad privada, pero tampoco podía cambiarlos por la cruz gamada... En la votación final la derecha se abstuvo. (Díaz-Plaja, 1977. 34-35).

El valor mostrado por un ejército que muchos consideraban casi derrotado se convierte en el revulsivo necesario para acabar con el aislamiento internacional de la República. Las constantes preocupaciones de Negrín por limpiar la imagen de su gobierno en relación con los ataques a la Iglesia Católica se suceden (Díaz-Plaja, 1977: 44) junto a la llegada de estos apoyos internacionales y la alegría de algunas de las regiones y ciudades que, como Zaragoza, vuelven a manos gubernamentales (Díaz-Plaja, 1977: 45). Los recuerdos del personaje de Pablo Arconada son los que introducen al público lector en este contexto bélico, centrado más en el aspecto político de la situación que en la materialidad del conflicto. La guerra, al contrario de lo que sucedía en Alvar y en Torbado, es vista, desde la distancia de la memoria, como una etapa lejana de felicidad para el espíritu republicano que se confunde y desvanece en el presente diegético de divisiones y enfrentamientos en el que viven los personajes. En esta línea, la ciudad de Salamanca es construida desde el texto como uno de los grandes bastiones peninsulares del franquismo, y una de las últimas plazas en ser conquistadas por el ejército gubernamental. Arconada relatará este hecho en su recuerdo desde una posición agrídulce, pues la añoranza le hace recordar la alegría que mostró incluso esta ciudad ante la llegada de los republicanos, en contraste con su realidad del momento:

Salamanca... abril de 1939. Una compañía de soldados que desemboca en la Plaza Mayor y él, Pablo, joven, sin una onza de grasa, fuerte y seguro de sí mismo, al frente. Una masa que llega atropellándose a abrazarle, a besarle, viejas, sobre todo: —¡Hijos, hijos, cuánto habéis tardado! ¡Cuánto hemos sufrido esperándoos! —«Gritos de «Viva la República», «¡Viva la libertad!», «Muera el fascismo» y, de vez en cuando, desmayos. Se amontonaban en el centro insignias de madera de la Falange, banderas rojigualdas, yugos y flechas, que algunos mozalbetes se preparaban a quemar. Pablo se negó. No iban a estropear la plaza más bonita del mundo con sus humos. Que las llevaran al asilo de la ciudad, al menos servirían para calentar a los viejos en el invierno salmantino. Y los muchachos vitorearon como hubieran vitoreado la hoguera. (...) Todo era un espectáculo en la Salamanca ocupada por la República (Díaz-Plaja, 1977: 74-75).

La II guerra mundial será, al contrario que en las otras ucronías sobre este tema, el motivo de la dependencia de España hacia Estados Unidos. La ayuda de



Washington en la frontera pirenaica será compensada por Madrid con una serie de concesiones que, con el paso de los años, van derribando —como hemos apuntado— las diferentes conquistas sociales surgidas tras la guerra. El discurso del personaje de Carlos Arconada se centrará en los problemas provocados por el avance del neocapitalismo estadounidense y por lo que se percibe como pérdida de la identidad tradicional española, debido a la imposición cultural de la globalización norteamericana. Ello ayuda a explicar, para Díaz-Plaja, el interés que la romantización del pasado español y que discursos como el de la Falange suscitan para alguien que, como Carlos, no ha vivido de primera mano la realidad del franquismo. Una crítica que, en definitiva, permite a esta ucronía utilizar el marco de la ciencia ficción como instrumento para criticar un discurso que se encuentra basado en la tergiversación de la realidad:

Estos mitos, por lo general, se basan en la creencia en un falso pasado uniforme que perdura en las tradiciones de los pueblos y zonas rurales, apenas contaminados por la decadencia liberal de las ciudades. Esta uniformidad —lingüística, religiosa, geográfica, o étnica— puede ser de lo más normal, nada alarmante en algunos movimientos nacionalistas, pero los mitos fascistas se caracterizan por buscar la singularidad fabricando una gloriosa historia nacional en que los miembros de la nación elegida gobernaron a otros como resultado de conquistas y logros que llevaron a la creación de la civilización. Por ejemplo, en el imaginario fascista, el pasado siempre va asociado a unos roles de género tradicionales y patriarcales. La estructura específica del pasado mítico fascista refuerza su ideología autoritaria y jerárquica. Que las antiguas sociedades casi nunca fueran tan patriarcales —ni tan esplendorosas— como las trata la ideología fascista es irrelevante. Esta historia imaginada justifica la imposición de una jerarquía en el presente y dicta cómo debe comportarse y qué aspecto debe tener la sociedad actual. (Stanley, 2018: 14).

La distopía comunista: Fernando Vizcaíno Casas y su novela *Los rojos ganaron la guerra*

De 1989 es otra de las ucronías escritas sobre la victoria republicana, titulada *Los rojos ganaron la guerra*. En ella, su autor, Fernando Vizcaíno Casas, presenta ante el público lector una República de características distópicas en la que gran parte de los males con los que la propaganda franquista alertaba sobre el comunismo se han convertido en realidad. A través de su lenguaje combativo, la obra explora una supuesta utopía socialista surgida de la victoria republicana en la guerra que esconde, sin embargo, una brutal dictadura. La realidad y la ficción se confunden así a lo largo de unas páginas que buscan enumerar los fallos del nuevo Estado español surgido tras la guerra, utilizando para ello la



capacidad de crítica que tiene el subgénero distópico (Booker, 1994: 1-22). Los gobernantes de esta República —entre los que se encuentra la histórica militante del Partido Comunista Español Dolores Ibárruri— solo piensan en su enriquecimiento personal y en el poder, mientras las malas condiciones en las que vive la población contrastan con los discursos triunfalistas que se produjeron al ganar el conflicto:

*Hace más de dos años, cuando el gobierno decidió salir de este Madrid heroico para poder atender mejor las necesidades de la guerra, nuestros enemigos de siempre y los emboscados y los cobardes dijeron que aquello suponía que teníamos perdida la guerra. Pues bien: si ahora volvemos, si vuestro gobierno vuelve a instalarse en su sede natural, está claro que eso quiere decir que la hemos ganado (inenarrable entusiasmo en el público). La bestia fascista, clerical y capitalista se bate en retirada (ovación); hasta sus aliados la abandonan, mientras nuestros amigos, en cambio, están más a nuestro lado que nunca (gritos de «¡Viva Rusia! ¡Viva Stalin! ¡Viva Lenin!»; la muchedumbre entona *La Internacional*, Negrín abraza largamente al embajador soviético, Rosenberg). Madrid fue la tumba del fascismo; ahora ya lo es España entera” (Vizcaíno Casas, 1989: 26-27).*

La intención del autor, como él mismo manifiesta, es utilizar la ucronía no para reivindicar la memoria olvidada de la República —como veíamos en otros autores—, sino para presentar, a través de la ficción, aquello en lo que se habría convertido España de no haber ganado Franco la guerra, como una manera de presentar en la ficción los temores con los que el franquismo intentó legitimarse tras el golpe de Estado (Vizcaíno Casas, 1989: 13). Ya desde el propio nombre que recibirá España tras la guerra —Unión de Repúblicas Socialistas del Estado Español—, el miedo a la URSS y a sus políticas se convierte en *leitmotiv* de toda la trama. La obra, compuesta por diez “ficciones” a modo de capítulos —el último de los cuales presenta dos variantes contrapuestas— no esconde en ningún momento su intención metaliteraria de ser un ejercicio de imaginación, rompiendo de esta manera la inmersión del lector dentro del espacio diegético. La Batalla del Ebro vuelve a ser el *nóvum* elegido para explicar la victoria republicana en el conflicto. Sin embargo, ahora será el apoyo soviético el principal responsable del éxito gubernamental. Vizcaíno Casas busca defender a través de su diégesis la visión de una parte de la historiografía sobre la Guerra Civil que concibe el conflicto como una revolución ante la cual los golpistas dirigidos por Franco habrían intentado resistir:



The pertinent question, however, is what would a republican victory have produced? If the People's Army had achieved victory in, say, 1937 or 1938, what form of government would have ensued – the left-liberal administration of early 1936 or a hard-line communist regime? The accelerated collapse of the republican government in the spring and summer of 1936 and the onset of civil war, which triggered the revolutionary upheaval, followed a different path from the chaos that ensued from the First World War. Yet there was one similarity to the Russian revolution: this was the communist determination to eliminate their left-wing allies once the war had been won against the right (Beevor, 2006: 478).

La paradoja de esta obra se encuentra en que, a pesar de su intento de construir una distopía sobre la posibilidad de que Franco no hubiera ganado la guerra, muchas de las descripciones que se observan en el texto —sobre el hambre, la falta de vivienda, el estraperlo o la corrupción de los gobernantes (Hernández Burgos y Leira-Castiñeira, 2020) — guardan sin embargo un enorme parecido con la realidad que se vivió durante la dictadura franquista:

La vida cotidiana en la URSEE está llena de contradicciones. Muchos se enriquecen, mientras el pueblo pasa hambre. Cada día son mayores las necesidades alimenticias y más escasos los racionamientos; lo cual propicia el auge del mercado negro, que el gobierno no consigue erradicar, pese a las enérgicas medidas dictadas. Incluso han sido ejecutados varios estraperlistas, convictos y confesos de su inmoral tráfico. Pero, además de esos poderosos delincuentes, enriquecidos con insólita rapidez, hábiles en comerciar fraudulentamente con cargamentos de harina, vagones de carne o toneladas de aceite, hay también otros estraperlistas modestos, por lo general gentes del campo, que van y vienen a las ciudades con unas cuantas rstras de chorizos, algún saco de patatas o varios kilos de garbanzos. (...) Diariamente la prensa informa de las sanciones que el gobierno impone a los delincuentes del mercado negro (Vizcaíno Casas, 1989: 173-174).

Vizcaíno Casas busca, en definitiva, construir la República imaginada desde la propaganda franquista a través del marco que le ofrece el subgénero de la ucronía pero, para ello, no refleja la memoria olvidada del país a modo de crítica, sino que elabora una España muy parecida a la del periodo dictatorial en la que únicamente parecen haber sido modificados sus símbolos y el nombre de sus dirigentes.

Conclusiones

El estudio que hemos presentado sobre una serie de ucronías que han intentado adentrarse en lo sucedido durante la Guerra Civil española nos ha mostrado la capacidad de la ciencia ficción para explorar la historia desde un punto de vista



diferente. El hecho de que estemos ante un momento de nuestra historia controvertido e ideológicamente disputado durante todo el siglo pasado permite entender cómo la subjetividad que ofrece la ficción se puede convertir en un medio de gran utilidad para explicar, desde la emocionalidad y la memoria, las controversias que surgieron en esta época. La ucronía se sirve así de la historia para presentar, al modo de los espejos cóncavos del Callejón del Gato de Valle Inclán, una imagen distorsionada de nuestro pasado que, gracias a la capacidad extrañante del género, permite, de manera paradójica, alcanzar una explicación más extensa sobre una realidad histórica que resulta difícil de aprehender.

El corpus analizado nos permite ofrecer, además, una serie de conclusiones sobre la importancia de diferentes eventos de la guerra. Los debates historiográficos sobre las razones para que la República perdiera la guerra (Viñas Martín y Hernández Sánchez, 2009; Holguín, 2015; Egea Bruno, 2016; Bahamonde Magro, 2019; Aguilera Povedano, 2019; García Martín, 2022a) encuentran así una coincidencia dentro de estas ficciones en una serie de elementos repetidos a lo largo de ellas. La Batalla del Ebro se convierte así en el episodio clave para entender tanto la derrota como la victoria de las armas republicanas, mientras que la ayuda internacional de Londres —y, por extensión de París— al gobierno legítimo es utilizada con insistencia por estos autores para comprender cómo la República hubiera podido derrotar a las tropas franquistas. Asimismo, la figura del general Franco, su formación en el norte de África dentro de los cuadros de la Legión, así como las diferentes decisiones que tomó durante el conflicto también explican la relevancia que, desde estos textos de ciencia ficción, se da a este personaje histórico; una manera de contraponer la relevancia de su personalidad a la memoria de lo sucedido durante la dictadura, y así reforzar ante el público lector el efecto extrañante sobre ella (Ginzburg y Davidson, 2009: 83). La relevancia del anticomunismo, junto a las conexiones que permiten concebir la Guerra Civil como un preludio de la II guerra mundial son aspectos también destacados a través de unas ficciones que buscan enfrentar sus diferentes Repúblicas ante el juicio de la historia. La memoria es recuperada así, en definitiva, mediante la revisión metahistórica que permite el



marco ucrónico, como una manera de luchar contra el olvido y la tergiversación que la dictadura impuso durante décadas sobre el recuerdo de nuestro pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA POVEDANO, Manuel (2019). “El golpe de Casado en Madrid: estado de la cuestión y mitos resueltos 80 años después”, *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, 39, pp. 621-644.
- ALÍA, Francisco (2015). *La agonía de la República*. Barcelona: Crítica.
- ALVAR, Eduardo (2016). *La Tercera República*. Gran Bretaña: Hibernian soldier books.
- ASAY, Jamin (2014). “Against “Truth””. *Erkenntnis*, 79, pp. 147-164.
- AVILÉS FARRÉ, Juan (2011). “Consolidación de la democracia y apertura exterior: Los gobiernos de Felipe González”. En Juan Avilés Farré, Ángeles Egidio León y Abdón Mateos López. *Historia Contemporánea de España desde 1923*. Madrid: UNED y Editorial Ramón Areces, pp. 171-195.
- AVILÉS FARRÉ, Juan (2011). “La España actual: Los gobiernos de Aznar y Zapatero”. En Juan Avilés Farré, Ángeles Egidio León y Abdón Mateos López. *Historia Contemporánea de España desde 1923*. Madrid: UNED y Editorial Ramón Areces, pp. 197-218.
- BAHAMONDE, Ángel y Javier CERVERA (1999). *Así terminó la Guerra de España*. Madrid: Marcial Pons.
- BAHAMONDE MAGRO, Ángel (2019). *Madrid 1939*, Madrid: Cátedra.
- BERTRAND, Maryse (1994). “Teoría y método narratológico para el estudio de la novela política de la Guerra Civil Española”, *Hispania*. 77, 4, pp. 719-730.
- BIZARRO, David (2019). “Franco no murió en la cama: revisionismo, hauntología y necropolítica del Franquismo”. En *España salvaje*. Madrid: La Felguera, pp. 515-536.
- BOKULICH, Alisa (2016). “Fiction as a Vehicle for Truth: Moving Beyond the Ontic Conception”, *The Monist*, 99, pp. 260-279.
- BOOKER, M. Keith (1994). *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*. Westport (Connecticut): Greenwood Press.
- BUNZL, Martin (2004). “Counterfactual History: A User’s Guide”, *The American Historical Review*, 109, pp. 845-858.
- CASANOVA, Julián (2014). *Historia de España. República y guerra civil (vol. 8)*. Barcelona: Crítica/Marcial Pons.
- COLMEIRO, José (2013). *Memoria histórica e identidad cultural*. Barcelona: Anthropos.
- COLLINS, Randall (2007). “Turning Points, Bottlenecks, and the Fallacies of Counterfactual History”, *Sociological Forum*. 22, 3, pp. 247-269.



- CUESTA, Josefina (2008). *La odisea de la memoria*. Madrid: Alianza Editorial, 2008
- DÍAZ-PLAJA, Fernando (1977). *El Desfile de la Victoria*. Barcelona: Librería Editorial Argos.
- DÍEZ, Julián. "Ucronía: soñar la historia". En Julián Díez (ed.). *Franco, una historia alternativa*. Barcelona: Minotauro, 2006, pp. 7-13.
- DÍEZ, Julián y Fernando Moreno (eds) (2014). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.
- EGEA BRUNO, Pedro María (2016). "El final de la Guerra Civil: Cartagena, marzo de 1939", *Hispania Nova*, pp. 139-164.
- EKMAN, Paul (2007). *Emotions revealed*. Nueva York: St. Martin's Griffin.
- GALLAGHER, Catherine (2007). "War, Counterfactual History, and Alternate-History Novels", *Field Day Review*, 3, pp. 52-65.
- GARCÍA MARTÍN, Francisco David (2021). "La ciencia ficción como espejo distópico: el universo diegético de *Iris*, de Edmundo Paz Soldán", *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 113-144.
- GARCÍA MARTÍN, Francisco David (2022a). "Besteiro contra Negrín: el coronel Segismundo Casado y la lucha por el poder en una República agonizante", *Aportes*, 108, pp. 185-221.
- GARCÍA MARTÍN, Francisco David (2022b). "La desaparición de la verdad: injusticia y destrucción de la realidad en *Las visiones*, de Edmundo Paz Soldán". En Borja Cano, Marta Pascua y Sheila Pastor (eds.). *Formas precarias en las literaturas hispánicas del siglo XXI*. Berlín: Peter Lang, pp. 209-223.
- GARCÍA MARTÍN, Francisco David (2022c). "El sentido de la historia en la serie televisiva *The Foundation* (2021)", *Impossibilia*, 24, pp. 160-186.
- GAVIRIA STEWART, Elena, Mercedes LÓPEZ SÁEZ e Isabel CUADRADO GUIRADO (coords) (2013). *Introducción a la Psicología Social*. Madrid: Sanz y Torres.
- GINZBURG, Carlo y Arnold I. DAVIDSON (2009). "El oficio de historiador y la filosofía", *Pasajes*, 29, pp. 80-95.
- GLUCKSTEIN, Donny (2012). *A People's History of the Second World War*. Londres: Pluto Press.
- HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio y Francisco J. LEIRA-CASTIÑEIRA (2020). "Los rostros del hambre", *Historia Social*, 97, pp. 79-98.
- HOBBSAWM, Eric (2012). *Historia del siglo XX (1914-1991)*. Barcelona: Planeta.
- HOLGUÍN, Sandie (2015). "How Did the Spanish Civil War End? . . . Not So Well". *American Historical Review*, 120, pp. 1767-1783.
- MARTÍN PALLÍN, José Antonio (2008). "La Ley que rompió el silencio". En José Antonio Martín Pallín y Rafael Escudero Alday (eds.) (2008). *Derecho y memoria histórica*. Madrid: Trotta.



- MATEOS LÓPEZ, Abdón (2011). "Transición y consolidación democráticas, 1975-1982". En Juan Avilés Farré, Ángeles Egido León y Abdón Mateos López. *Historia Contemporánea de España desde 1923*. Madrid: UNED y Editorial Ramón Areces, pp. 149-170.
- MECHTILD, Albert (1999). "La Guerra Civil y el franquismo en la novela desde 1975", *Iberoamericana*, 23, pp. 38-67.
- MORADIELLOS, Enrique (2018). *Franco. Anatomía de un dictador*. Madrid: Turner.
- MORGAN, Kenneth (2010). *The Oxford History of Britain*. Oxford: Oxford University Press.
- NOOR, Mohamed (2018). *Live Long and Evolve*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- PAREDES, Javier (coord.) (2011). *Historia Universal Contemporánea II*. Barcelona: Ariel.
- PAYNE, Stanley (2010). *¿Por qué la República perdió la guerra?* Barcelona: Espasa.
- PRESTON, Paul (2014). *El final de la guerra*. Barcelona: Debate.
- RODWELL, Grant (2013). *Whose history? Engaging History Students through Historical Fiction*. Adelaide: University of Adelaide Press.
- ROSA, Isaac (2018). "Antes de que sea (otra vez) demasiado tarde". En Jason Stanley. *Facha. Cómo funciona el fascismo y cómo ha entrado en tu vida*. Barcelona: Blakie Books, pp. xiii-xxiii.
- SHIPPEY, Tom (2016). *Hard Reading: Learning from Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- STANLEY, Jason (2018). *Facha. Cómo funciona el fascismo y cómo ha entrado en tu vida*. Barcelona: Blakie Books.
- SUVIN, Darko (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- THOMAS, Hugh (2018). *La Guerra Civil española*. Barcelona: Debolsillo.
- TORBADO, Jesús (1976). *En el día de hoy*. Barcelona: Planeta.
- VIÑAS MARTÍN, Ángel y Fernando HERNÁNDEZ SÁNCHEZ (2009). *El desplome de la República*. Barcelona: Crítica,
- VIÑAS MARTÍN, Ángel (2019). *¿Quién quiso la Guerra Civil?* Barcelona: Crítica.
- VÍZCAÍNO CASAS, Fernando (1989). *Los rojos ganaron la guerra*. Barcelona: Planeta.

Diablotexto *Digital*



**Mujer, Guerra Civil y represión
franquista en *Un largo silencio*,
de Ángeles Caso**

***Women, Civil War and Francoist Repression
in Un largo silencio, by Ángeles Caso***

**XIYAO XIA
CHONGQING INSTITUTE OF FOREIGN STUDIES
/ UNIVERSIDAD DE SEVILLA**

xiaxyao@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4964-6342>

**Fecha de recepción: 28 de noviembre de 2022
Fecha de aceptación: 28 de abril de 2023**

***Diablotexto Digital* 13 (junio 2023), 160-173
10.7203/diablotexto.13.25628
ISSN: 2530-2337**



Resumen: *Un largo silencio* es una novela publicada en los albores del siglo XXI, en medio de los llamamientos en pro de la recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil española. En esta obra, Ángeles Caso revela la represión franquista, en colusión de la cultura misógina, que martirizó a las mujeres republicanas como grupo marginal, denostado por ser mujeres y por haber defendido la igualdad y la República española. Este trabajo pretende ahondar en la perspectiva femenina de la autora que ha convertido a las mujeres en protagonistas en la lucha contra la dictadura, y destacar su intención de despertar el interés del público en relación con la memoria histórica.

Palabras clave: Ángeles Caso, *Un largo silencio*, Guerra Civil española, Mujeres republicanas

Abstract: “Un largo silencio” is a novel published at the dawn of the 21st century, in the midst of calls for the recovery of the historical memory of the Spanish Civil War. In this work, Ángeles Caso reveals the Francoist repression, in collusion with the misogynistic culture, that tormented Republican women as a marginal group, reviled for being women and for having defended equality and the Spanish Republic. This work aims to delve into the feminine vision of the author, who has turned women into protagonists in the fight against the dictatorship, and to show her intention of arousing public interest in historical memory.

Key words: Angeles Caso, *Un largo silencio*, Spanish Civil War, Republican women



Un largo silencio (2000) es una novela de Ángeles Caso galardonada con el Premio de Novela Fernando Lara. Está ambientada en el contexto histórico de la Guerra Civil española y la inmediata posguerra, y se centra en el calvario bélico que experimentaron las tres generaciones de mujeres de la familia Vega, quienes son las absolutas protagonistas de la historia y partidarias del bando republicano. La abuela Letrita es una mujer valiente y serena que encabeza la difícil adaptación de toda la familia. La hija mayor, María Luisa, aunque con el marido encarcelado y el padre muerto, no se deja vencer y sigue luchando por sus seres queridos. Feda y Alegría, las hermanas de María Luisa, a pesar de ser débiles e ingenuas antes de la guerra, maduran de la noche a la mañana debido a los contratiempos. Cada una de ellas tenía una vida normal hasta que la guerra se lo arrebató todo y mantener el silencio se convierte en la única opción para sobrevivir.

A pesar de que esta novela fue publicada hace más de veinte años, no ha recibido mucha atención por parte de la crítica. Sin embargo, Ramblado Minero (2004; 2009) y Giménez Micó (2011) la han analizado, centrándose en el tema de la memoria histórica y la invisibilidad de la mujer durante la guerra. Basándonos en estos estudios previos, este trabajo pretende explorar la perspectiva femenina de la autora al abordar las historias de las mujeres anónimas derrotadas en la Guerra Civil española y poner de manifiesto su intención de despertar el interés del público hacia la memoria histórica, que ha sido ignorada durante mucho tiempo.

Memoria histórica y las mujeres invisibles

Durante la dictadura franquista, la censura totalitaria y eclesiástica en el ámbito cultural resultó en la escasa producción de literatura testimonial por parte de escritores que pertenecían al bando derrotado en la Guerra Civil. Cuando finalmente se dio a conocer, gran parte de su valor crítico en relación con la realidad histórica que la motivó se había perdido (Izquierdo, 2013: 5). Además, la literatura escrita por mujeres tenía aún menos oportunidades de ser publicada en aquel contexto:



La ideología machista del régimen franquista nutre la acción de la censura que pone toda clase de barreras a la actividad creadora de las mujeres. Muchas sufrirán su acoso de forma sistemática, verán sus obras mutiladas o sufrirán denegaciones y pasarán a engrosar la lista de obras inéditas, lo que contribuirá a su marginación. (Gurruchaga, 2009: 190)

Con el fallecimiento de Franco en 1975 la sociedad española comenzó una transición hacia las libertades civiles “sobre tres pilares que, en nombre de la reconciliación nacional, promovían la desmemoria y el desconocimiento del pasado: la amnesia, la amnistía y la equidistancia” (Becerra Mayor, 2018: 75). En la primera etapa, con el objetivo de facilitar una transición pacífica, las decisiones tomadas a nivel político acordaron el olvido de los aspectos controvertidos del pasado reciente de España, lo cual se consagró en la Ley de Amnistía de 1977. Este “pacto de olvido”, que “buscaba evitar la instrumentalización política del pasado traumático de España” (Fernández, 2022: 14), también implicó el indulto a las personas responsables de los delitos cometidos durante el régimen de Franco, quienes nunca tuvieron que rendir cuentas ante la justicia. Esta amnesia se debió a diversos factores, como el temor a represalias políticas y la necesidad de supervivencia (Izquierdo, 2013: 3).

Durante la década de 1980 surgieron los primeros relatos testimoniales sobre la Guerra Civil española, en los que personas se animaron a contar sus recuerdos sobre la guerra y la dictadura por primera vez. La creciente atención por la recuperación de la memoria histórica en España se atribuye en gran medida a la fundación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) en el año 2000, así como la posterior promulgación de la Ley de Memoria Histórica en 2007, bajo el mandato del presidente José Luis Rodríguez Zapatero, perteneciente al Partido Socialista Obrero Español (PSOE). Un hito adicional significativo en este proceso fue la reforma del Código Civil, aprobada en 2002, la cual permitió a más de un millón de personas exiliadas por motivos políticos o emigrantes económicos durante la dictadura, así como sus descendientes, recuperar la nacionalidad española. Dichos sucesos contribuyeron de manera significativa a la difusión del tema en la sociedad española y fomentaron una mayor conciencia acerca de la relevancia de la recuperación y el recuerdo de la historia del país.



A partir de entonces, se han publicado numerosas obras de autores pertenecientes a la generación de los “nietos” de la guerra, es decir, aquellos nacidos en torno a la década de los 60. Su enfoque del pasado histórico difiere mucho del de sus “padres” y “abuelos”, ya que sienten que les han robado la historia y necesitan llenar el vacío causado por su desconocimiento sobre el pasado (Fernández, 2022: 18). Estas novelas pueden ser consideradas como una manifestación evidente de la ruptura con el “pacto de olvido” que predominó durante la transición democrática. La cuestión de la inculpación y la necesidad de exigir cuentas por la tragedia desatada durante la Guerra Civil es un tema recurrente en la literatura contemporánea que aborda este momento histórico (Becerra Mayor, 2018: 83).

Durante este periodo, se ha observado una desigualdad en la atención prestada a las obras escritas por hombres y mujeres en relación con la Guerra. Los estereotipos de género han llevado a considerar que la guerra es un ámbito exclusivamente masculino, lo que ha generado una falsa creencia de que las historias de guerra contadas por mujeres no son “historias” verdaderas. Sin embargo, escritoras como Ana María Matute (*En esta tierra*, 1955; *Los hijos muertos*, 1958, etc.), Dulce Chacón (*La voz dormida*, 2002) o Almudena Grandes (*El corazón helado*, 2007) nunca dejaron de contar la historia traumática de su país. Estas novelas se destacan por centrarse en personajes femeninos y adoptar un enfoque personal, explorando la historia desde una perspectiva de abajo hacia arriba y poniendo énfasis en las vidas anónimas (Fernández, 2022: 21-22).

La novela *Un largo silencio* (2000) se enmarca en el contexto cultural de la recuperación de la memoria histórica en España. El título de la obra alude a las represiones que sufrieron las mujeres republicanas durante el régimen franquista, lo que resultó en el silenciamiento de toda una generación. Aunque la autora no vivió personalmente la Guerra Civil ni sus consecuencias inmediatas, su intención es dar voz a las mujeres silenciadas durante ese periodo y recuperar la memoria de las vencidas. Para ella, esta recuperación “no es un conflicto, es una necesidad, un derecho y una obligación moral” (Almela *et al.*, 2008: 204). Su propósito no es avivar sentimientos de rencor, sino



simplemente recuperar la memoria histórica.

Múltiples represiones contra las mujeres republicanas

Aunque tradicionalmente se ha subestimado el papel de la mujer en la guerra debido a su falta de visibilidad en el campo de batalla, los sufrimientos que han experimentado nunca han sido menores. Como señala Osborne, las guerras han causado estragos en la población civil y han dejado heridas e invalideces a ambos géneros de forma indiscriminada (2009: 169). Las mujeres han estado expuestas no solo a la escasez y el desorden generalizados, sino también al riesgo de la violencia sexual y física. Si exploramos la trama, los traumas que las mujeres han sufrido a causa de la Guerra Civil y la dictadura franquista son reveladores.

La pérdida de hogares es una de las consecuencias más inmediatas y directas que sufren las mujeres en conflictos devastadores como la Guerra Civil. En el texto se describe cómo las casas de Castrollano quedan convertidas en montones de escombros tras el fin de la guerra, dejando únicamente “las calles bordeadas de penosas ruinas, casas agujereadas como puertas de infiernos, casas apuntaladas como viejas inválidas, casas vacías, frías y deshechas” (Caso, 2011: 14). La familia Vega se ve obligada a refugiarse en la casa de una amiga, mientras que la casa de doña Asunción, madrina de María Luisa, “conserva solo la pared trasera y algunos restos de las laterales [...] No quedan muebles, ni cortinas, ni puertas, y hasta la bañera y el retrete y los grifos han desaparecido” (Caso, 2011: 29-30). Estas descripciones ponen de relieve la situación precaria y desesperanzadora a la que se enfrentan las mujeres y sus familias tras la guerra.

Además de quedarse sin techo, ellas también pierden a sus seres queridos, ya sea de forma directa o indirecta. El personaje de Miguel, el hermano de las mujeres de Vega, se ofrece a apuntarse en la milicia en los primeros momentos de la guerra, a pesar de que Letrita conozca muy bien la crueldad del conflicto, ella no lo impide:

No dijo ni una palabra. Preparó el equipaje imprescindible en un par de maletas, guardó en una bolsa las cosas de más valor [...] Y todavía conservó el valor en la despedida de Miguel [...] Muchos de ellos no volverían. Letrita lo supo, pero se calló, y hasta le dio un



sopapo ligero a Fedá al ver que se echaba las manos a los ojos para tapar las lágrimas.
(Caso, 2011: 41-42)

El fallecimiento de Miguel representa una dolorosa realidad que experimentaron muchas familias durante la Guerra Civil. La crudeza y el horror de la contienda resultan palpables en las palabras de las mujeres de la familia, quienes se ven obligadas a hacer frente a la muerte: “Lo de la guerra iba en serio, y era la muerte y el miedo y la tristeza y la rabia y la desolación” (Caso, 2011:46). El personaje de Miguel es solo una de las muchas víctimas de la guerra. En la calle “se hablaba de ejecuciones en masa, de encarcelamientos multitudinarios, de delaciones insospechadas” (Caso, 2011: 117). Es un infierno de que no pueden escapar y que las marca para siempre.

Pese al hecho de que estas mujeres no han participado directamente en la guerra, el hecho de presenciar la masacre, los destrozos y las atrocidades cometidas contra civiles puede llevar a una ruptura del sistema de creencias, y tiene un impacto en su propia identidad (Hunt, 2010: 10). Esto es evidente en el personaje de María Luisa, quien, a pesar de ser una mujer optimista y fuerte, se derrumba y pierde la esperanza frente a los escombros de su pueblo natal: “Eso que llaman la vida es un ente propio, una especie de ser supraterráneo, infantil y caprichoso, dedicado a jugar con las personas, exactamente igual que cuando ella jugaba de pequeña con su muñeca” (Caso, 2011: 22).

Por otro lado, el régimen franquista llevó a cabo una purga política que generó una gran preocupación en las mujeres de Vega. A pesar de que la Guerra Civil española terminó oficialmente en 1939, la tragedia continuó para los republicanos. Las mujeres de Vega se ven obligadas a encabezar la familia debido a la ausencia de sus maridos y al final de la guerra ya no les queda dinero para sobrevivir. Además, su inclinación política les impide conseguir empleo sin el certificado de adhesión al Movimiento Nacional. El personaje de Alegría, al regresar a Castrollano, intenta pedir trabajo en la droguería donde trabajaba antes de la guerra, pero es rechazada sin compasión por su antigua jefa. Las mujeres republicanas son consideradas peligrosas y no son empleadas en ningún sitio. Incluso al intentar pedir ayuda a sus antiguos amigos, nadie se atreve a tenderles la mano por temor al peligro. Las mujeres llegan a pensar que



“era más humano lo que hacían antes, convertir a los vencidos en esclavos y no dejarlos morir de hambre como están haciendo ahora con ellas” (Caso, 2011: 203).

Además de la tiranía inhumana como sello de los vencedores durante el franquismo, para las mujeres republicanas encargarse de la tarea de adquirir los productos para el consumo familiar las expone a un mayor riesgo de los bombardeos o disturbios. María Luisa y su amiga Teresa se encuentran en una situación desesperada y tienen que pasar al contrabando para generar algún ingreso, recorriendo largos viajes en tren a riesgo de ser arrestadas. Sin embargo, los viajes en los trenes de tercera clase con asientos de madera empeoran las antiguas enfermedades de Teresa, la obligan a guardar cama y ocasionan su trágico final. Es una muestra más de la difícil situación a la que se enfrentan las mujeres republicanas en el franquismo, forzadas a tomar medidas extremas para sobrevivir en un mundo hostil y peligroso.

Al mismo tiempo, el retroceso general en términos ideológicos bajo el régimen franquista afectaba también a la educación laica instaurada por la Segunda República, que buscaba la igualdad entre sexos establecida en la Constitución de 1931 (Sonlleva Velasco, 2020: 43). En las zonas dominadas, la educación que se sigue por el bando franquista está basada esencialmente en los dogmas católicos y patrióticos. Las depuraciones llevadas a cabo por el régimen resultaron en la expulsión de un gran número de profesores y maestros. El 27,48% del profesorado de instituto es sancionado, y el alcance de las depuraciones es amplio, no solo los más sospechosos, sino también todo el profesorado desafecto al nuevo régimen y que propagaba en las aulas ideologías contrarias al régimen (Martín Zúñiga, 2010: 244). Tanto María Luisa como Teresa, dos personajes de la novela mencionada, fueron depuradas por su apoyo al bando republicano y perdieron sus trabajos como profesoras de colegio. Este tipo de represión política tuvo consecuencias duraderas para la vida de las personas, ya que en muchos casos significaba la imposibilidad de volver a trabajar en su profesión, lo que a su vez afectaba su estabilidad económica y su posición social. Además, la educación que se impuso durante el franquismo se basaba en valores conservadores y religiosos, lo que restringía la libertad de



pensamiento y la promoción de ideas progresistas o críticas del sistema.

A pesar de que hombres y mujeres enfrentan heridas y muertes por igual durante la guerra, las mujeres, debido a la naturaleza profundamente patriarcal y totalitaria del régimen franquista, sufren abusos adicionales por parte de los hombres: “Si dura fue la represión del régimen franquista para los hombres, durísima fue para las mujeres republicanas, a las que había que añadir en su sufrimiento un plus misógino” (Peinado Rodríguez y Anta Félez, 2013: 36). Las mujeres republicanas sufren una serie de represiones que se combinan y refuerzan entre sí, lo que agrava aún más su situación de marginalidad: “Las mujeres vencidas tras la Guerra Civil fueron víctimas de doble represión: por ser mujeres y por ser rojas” (Ranz Alonso, 2019: 60). La agresión sexual representa una forma de represión particularmente cruel y específica que enfrentan las mujeres en el contexto de la guerra. En la obra en cuestión, se presenta el caso de María Luisa, quien, con el fin de obtener el traslado de su marido encarcelado y enfermo, se ve obligada a aceptar el chantaje sexual del director de la prisión. Esta situación ilustra claramente la desigualdad de poder que caracteriza las relaciones entre las mujeres del bando derrotado y los hombres del bando victorioso. Como ha señalado Kesic, las formas de violencia infligidas contra las mujeres en tiempos de guerra pueden variar en intensidad y alcance, abarcando desde asesinatos, violaciones y torturas, hasta la imposición de embarazos forzados, el encarcelamiento y la prostitución forzada, así como insultos verbales y actos degradantes (2001: 28). Desde la perspectiva de los ganadores, el abuso del cuerpo de las mujeres derrotadas se convierte en un símbolo de la ocupación de las tierras enemigas, por lo que estas son consideradas como un botín de guerra.

El protagonismo femenino en la guerra

La historia ha evidenciado que, aunque las mujeres han desempeñado roles convencionales de esposas y madres durante tiempos de paz, en tiempos de conflicto se han convertido en combatientes y defensoras heroicas de sus ideales. Con los maridos ausentes debido a la guerra, han asumido todas las responsabilidades familiares, mientras que algunas también han participado



activamente en actividades políticas.

Durante siglos, se ha considerado que los hombres son los principales actores de la guerra y se les ha atribuido una predisposición natural hacia la agresión, el combate y la depredación (Alberdi y Matas, 2002: 21). No fue hasta las últimas décadas que esta creencia comenzó a evolucionar. Investigadores han señalado que los hombres no son soldados naturales, sino que requieren de la educación y socialización para considerar que las actividades militares son varoniles y honorables, lo que se conoce como “masculinidad militarizada” (Enloe, 2000: 3). En su obra *El cáliz y la espada* (1988), Riane Eisler sostiene una idea similar respecto a la relación entre los hombres y la guerra. Eisler indica que es el sistema social el que idealiza el poder de la espada, enseñando tanto a hombres como mujeres a equiparar la verdadera masculinidad con la violencia y el dominio, considerando a aquellos hombres que no aceptan este ideal como débiles o afeminados (1988: XVIII). Un hombre que defienda la paz, así, simplemente no se ha socializado con esta masculinidad militarizada. En la trama, se puede observar la liberación de algunos personajes masculinos de la masculinidad tóxica. El personaje de Emiliano no muestra ningún interés en la política o en la guerra. Para él:

Lo de la guerra le pareció no sólo una cosa horrible, sino además totalmente ajena a su vida. Cuando comprendió que lo iban a movilizar, decidió que no estaba dispuesto ni a matar ni a morir por un rey o un presidente o un dios o una peseta. (Caso, 2011: 169)

El personaje de Manolo, representado como un hombre anarquista en la obra, es otro ejemplo de individuo que rechaza la noción de la masculinidad militarizada. En su caso, su principal interés es viajar y buscar aventuras, sin preocuparse por las expectativas sociales que se le atribuyen como hombre. Esta actitud desafiante hacia las normas establecidas, especialmente en cuanto a la valoración de la fuerza y la violencia como características esenciales de la masculinidad, sugiere la posibilidad de una construcción alternativa de la masculinidad que trascienda los estereotipos tradicionales. Es importante destacar que la representación de personajes masculinos que escapan de la masculinidad tóxica en la obra sirve para cuestionar las bases de la violencia y el dominio que se atribuyen al género masculino en el contexto de la guerra y la



política.

A pesar de la concepción tradicional que otorga protagonismo exclusivamente a los hombres en tiempos de guerra, la historia nos revela que las mujeres también han desempeñado un papel crucial en los conflictos bélicos, como las brigadistas y milicianas durante la Guerra Civil española. En el texto, un ejemplo notable es el personaje de Alegría, quien se une a las actividades clandestinas de los grupos femeninos desde el comienzo de la guerra, “repartiendo propaganda antifascista por las calles y trabajando en el cuidado de los niños de los barrios obreros” (Caso, 2011: 119). De manera similar, Margarita no se limita al ámbito doméstico y comparte las ideas políticas de su esposo comunista, incluso llegando a considerar la posibilidad de ir personalmente al frente de batalla: “Se sentía capaz de ir al frente, de empuñar un arma, de pasar necesidades, de matar si era preciso” (Caso, 2011: 152). Este fenómeno desafía la idea de que las mujeres son inherentemente pacíficas y destaca su capacidad de acción y resistencia en situaciones de conflicto.

A través de los personajes que aparecen en la novela, se desafían las ideas preconcebidas sobre la relación entre la mujer y la guerra. Se evidencia que las mujeres no están exclusivamente para servir a los hombres ni para cumplir con las responsabilidades familiares durante los tiempos de conflicto. Sin embargo, también es importante destacar que existen mujeres que aceptan y refuerzan la dicotomía entre géneros y, por lo tanto, refuerzan el sistema patriarcal de la guerra. Un ejemplo de ello es la madre de Margarita, una mujer tradicional que impide que su hija se una a la guerra debido a que tiene hijos a su cargo. Esta división de roles de género es producto de la socialización y la ideología que se ha impuesto en la sociedad, que ha creído en la existencia de naturalezas opuestas entre hombres y mujeres, perpetuando la imagen de la mujer atrapada en el ámbito familiar y del hombre como el protector y defensor en el campo de batalla. La autora de la novela expone el malestar que sienten algunas mujeres por no poder participar en la lucha en la primera línea del frente de combate.

Además de las aspiraciones políticas, las mujeres han realizado notables contribuciones y sacrificios en la retaguardia. Han desempeñado diversas



funciones, como la de enfermeras y trabajadoras, pero se les ha excluido del combate. Debido a que sus funciones son en gran parte provisionales y complementarias, rara vez se les ha reconocido su papel como militares. Además, ellas se encargan del cuidado de toda la familia y deben hacer frente a la escasez y las privaciones de todo tipo. Algunas se han incorporado a trabajos en fábricas para compensar la falta de mano de obra. La economía de retaguardia, especialmente en el bando republicano, dependía en gran medida del trabajo de las mujeres en “fábricas, talleres, oficinas y servicios sanitarios, en la producción de artículos de consumo básicos y en el mantenimiento de las redes de comercio entre las ciudades y pueblos” (González Fernández, 2006, p. 126). María Luisa es un ejemplo de la importancia del papel de las mujeres en la economía de retaguardia durante la Guerra Civil. Además de desempeñar su trabajo como profesora, ella trabajaba como conductora de tranvía los fines de semana para suplir a los hombres.

Conclusiones

Ángeles Caso, como una de las escritoras comprometidas socialmente, que se esfuerza por visibilizar las historias olvidadas de las mujeres y por recuperar la memoria histórica española. Caso nos pone de manifiesto el sufrimiento que experimentaron las mujeres republicanas durante la guerra y la posguerra franquista, el cual ha sido ignorado durante décadas. Los personajes femeninos del bando republicano, al igual que cualquier civil que vive la tragedia, se enfrentan a opresiones multifacéticas que no se limitan a la pérdida de hogares y seres queridos. Al revivir la memoria histórica, la pluma de la autora reconstruye para nosotros las imágenes femeninas durante la Guerra Civil. Partiendo desde una visión femenina, la escritora gijonesa evoca la experiencia femenina mutilada por la sociedad patriarcal. Las mujeres republicanas no solo resisten las represiones como vencidas, sino que también aguantan estoicamente las humillaciones y violaciones como mujeres de los vencidos. Además, la resistencia y constancia que se revelan en los comportamientos de las mujeres republicanas no solo desvelan la gran personalidad de estas, sino que también contribuyen a confirmar la participación activa que tienen en la



historia de conflictos políticos e ideológicos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERDI, Inés; MATAS, Natalia (2002). *La violencia doméstica: Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*. Fundación “la Caixa”. En https://fundacionlacaixa.org/documents/10280/240906/es10_esp.pdf/48d3dc8c-f44e-45d2-946f-256cec7ee7bc [Fecha de consulta: 15 de febrero de 2023].
- ALMELA, Margarita *et al.* (eds.) (2008). *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- BECERRA MAYOR, David (2018). “La Guerra Civil en la novela española actual. Entre el consenso de la transición y el consenso neoliberal”, *Revista Chilena de Literatura*, 98, pp. 73-103.
- CASO, Ángeles [2000] (2011). *Un largo silencio*. Barcelona: Editorial Planeta.
- EISLER, Riane [1987] (1988). *The Chalice and The Blade: Our History, Our Future*. New York: Harper & Row Publishers.
- ENLOE, Cynthia (2000). *Maneuvers: The International Politics of Militarizing Women’s Lives*. Oakland: University of California Press.
- FERNÁNDEZ, Alba (2022). Memoria Histórica y Compromiso Feminista en los Episodios de una Guerra Interminable, de Almudena Grandes. Available from ProQuest Dissertations & Theses Global; ProQuest One Literature. (2700275674). En <https://wsl.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/memoria-histórica-y-compromiso-feminista-en-los/docview/2700275674/se-2> [Fecha de consulta: 10 de febrero de 2023].
- GIMÉNEZ MICÓ, María José (2011). “Mujeres en la guerra civil y la posguerra”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 36.1, pp. 187–205.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Ángeles (2006). “Víctimas y heroínas, la mujer en la Guerra Civil”. En Leandro Álvarez Rey (coordinador), *Andalucía y la Guerra Civil: estudios y perspectivas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 109-129.
- GURRUCHAGA, Lucía Montejo (2009). “Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género”, *Foro Hispánico: Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, 34, pp. 187–205.
- HUNT, Nigel C. (2010). *Memory, War and Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press.
- IZQUIERDO, José María (2013). “La narrativa del nieto del derrotado: últimas novelas sobre la guerra civil española.” Biblioteca virtual red ELE.
- KESIC, Vesna (2001). “From Reverence to Rape: An Anthropology of Ethnic and Genderized Violence”. En Marguerite Waller & Jennifer Rycenga (eds.), *Frontline Feminisms: Women, War, and Resistance*. London: Routledge, pp. 25-39.
- MARTÍN ZÚÑIGA, Francisco *et al.* (2010). “La depuración franquista de los docentes: Control y sometimiento ideológico del profesorado de instituto”, *Historia de La Educación*, 29, pp. 241–258.



- OSBORNE, Raquel (2009). *Apuntes sobre violencia de género*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- PEINADO RODRÍGUEZ, Matilde & ANTA FÉLEZ, José Luis (2013). "Educar para el matrimonio en femenino: modelos y prácticas en la literatura de posguerra", *Athenea Digital*, 13, 2, pp. 35–45.
- RAMBLADO MINERO, María de la Cinta (2009). "Compromiso político y memoria clandestina: la reivindicación del pasado republicano en la narrativa actual". En María Angeles Encinar & Carmen Valcárcel (eds.), *Escritoras y compromisos: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid: Visor Libros, pp. 501-514.
- RAMBLADO MINERO, María de la Cinta (2004). "Novelas para la recuperación de la memoria histórica: Josefina Aldecoa, Ángeles Caso y Dulce Chacón", *Letras peninsulares*, 2, pp. 361-381.
- RANZ ALONSO, Eduardo (2019). "La represión franquista contra la mujer", *Femeris: Revista multidisciplinar de estudios de género*, 4.3, pp. 53-70.
- SONLLEVA VELASCO, Miriam *et al.* (2020). "La educación femenina en la Guerra Civil española: Un análisis desde las voces de la infancia de clase popular", *Revista Educación, Política y Sociedad*, 5.1, pp. 39–59.

Diablotexto *Digital*



**Metamorfosis de España y la mujer
o el *Doble Esplendor* de Constanca
de la Mora**

***Metamorphosis of Spain and women
or the Double Splendour of
Constancia de la Mora***

**LORENA GARCÍA SAIZ
UNIVERSITAT JAUME I**

logarsaiz@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-1618-4476>

**Fecha de recepción: 22 de diciembre de 2022
Fecha de aceptación: 14 de junio de 2023**

***Diablotexto Digital* 13 (junio 2023), 174-190
10.7203/diablotexto.13.25795
ISSN: 2530-2337**



Resumen: La autobiografía *Doble Esplendor*, de Constanca de la Mora, nos acerca desde la mirada de una mujer burguesa y acomodada a los principales acontecimientos políticos de España en las primeras cuatro décadas del siglo XX, en un tránsito donde el viraje político en el país va acompañado del personal de la protagonista, ya que De la Mora decide abrazar la causa republicana y defenderla hasta en el exilio. El artículo busca reivindicar su voz como testigo de excepción de una época que recogió en sus memorias —su única obra— que, paradójicamente, triunfaron en Estados Unidos tras su publicación, mientras que quedaron silenciadas en España hasta la democracia.

Palabras clave: Autobiografía, Mujer, Exilio, República

Abstract: The autobiography *Doble Esplendor*, by Constanca de la Mora, takes us through the eyes of a well-to-do bourgeois woman to the main political events in Spain in the first four decades of the 20th century, in a transition in which the political change in the country is accompanied by the protagonist's personal change, as De la Mora decides to embrace the Republican cause and defend it even in exile. The article seeks to vindicate her voice as an exceptional witness of an era that she recorded in her memoirs —her only work— which, paradoxically, triumphed in the United States after their publication, while they were silenced in Spain until democracy.

Key words: Autobiography, Woman, Exile, Spanish Republic



Constancia de la Mora Maura (Madrid, 1906-Guatemala, 1950) fue una aristócrata española que apoyó la causa republicana durante la Guerra Civil. Era nieta del político conservador Antonio Maura (que fue el presidente del Consejo de Ministros media decena de veces durante el reinado de Alfonso XIII), así que vivió en un ambiente acomodado y conservador. Posteriormente, pasó a ser una destacada militante comunista, se casó con el general Hidalgo de Cisneros — jefe de las Fuerzas Aéreas Republicanas— y dirigió la Oficina de Prensa Extranjera de la República.

Todos estos elementos de su vida quedaron recogidos en su autobiografía *Doble esplendor*—escrita ya desde el exilio— su única obra literaria¹. Fue escrita en inglés en Estados Unidos en 1939 —bajo el título *In place of Splendor: the autobiography of a Spanish woman*—, y fue elogiada por el escritor y periodista Ernest Hemingway y acogida favorablemente por la crítica (Samblacat, 1997). En 1944, la editorial *Atlante* (México) la publicó en castellano. Tardó casi cuatro décadas en ser reeditada en España (1977), de la mano de la editorial *Grijalbo*².

Asimismo, estas memorias también son un interesante documento sobre la historia de las mujeres españolas en la primera mitad del s. XX que se rebelan contra las convenciones sociales de su clase. Y esto se hace a través de la perspectiva y voz de una mujer que, si bien tiene ciertos privilegios por su condición burguesa, no solo aporta esta mirada, sino que la amplifica para hablar también de las limitaciones y constricciones de las mujeres por el rol al que estaban sometidas, que se traducían en la falta de oportunidades laborales, formativas y de derechos.

¹ Se considera la autobiografía como género literario, teniendo en cuenta las reflexiones de Pozuelo, que ahonda en el proceso de catalogación de la misma como tal y del que señala que “la acción de exhibir un yo, y lo que ello implica, barriendo la frontera muy segura de los espacios público, privado e íntimo, era impensable en la Grecia y Roma clásicas, la Edad Media y durante buena parte del primer Renacimiento. [...] Hubo que esperar a la segunda Modernidad, la iniciada en la Ilustración, para que su uso se convirtiera en un género, con su propio horizonte de expectativas” (2005: 9).

² Samblacat comenta como Juan Grijalbo, fundador de esta editorial, trabajó previamente tras su llegada a México en 1939 en la editorial *Atlante*, antes de crear la suya en 1949, por lo que “no parece extraño por lo tanto que las memorias de Constancia de la Mora, que tan brillante historial habían tenido antes de su primera edición en castellano, pasara a formar parte del cupo de títulos merecedores de una nueva reedición” (1997, 181).



Así pues, *Doble esplendor* contribuye a seguir poniendo en valor el género autobiográfico — en este caso, el escrito por mujeres— y las voces españolas de quienes se exiliaron —la suya fue una de las primeras—, aspectos que se irán viendo a continuación.

Memorias de España a través de la autobiografía. *Doble Esplendor*, de Constanca de la Mora

Acercarse a la figura de Constanca de la Mora a través de sus memorias supone conocer el contexto de la SEGUNDA República española (1931-1939) y el ambiente previo y posterior al establecimiento y derrota de la misma. Para ello, la autora divide su autobiografía en capítulos, en los que vida y contexto político se van compaginando en un eje temporal lineal y continuo, desde su infancia hasta su exilio. Así, los dos primeros apartados los dedica a la etapa de la monarquía con Alfonso XIII (1886-1931) y la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) y la dictablanda³ del general Berenguer (1930-1931) —bajo el nombre “Mi infancia en la España tradicional (1906-1923)”, y “Matrimonio: la meta de la mujer española (1923-1931)”, respectivamente. La tercera sección supone el momento divisorio en su autobiografía con la proclamación de la SEGUNDA República —“Despertar de España (1931-36)” —, y el cuarto capítulo, junto con el epílogo, los centra en la Guerra Civil y su posterior exilio con los epígrafes “Es preferible ser viudas de héroes que esposas de cobardes (1936-39)” y “¡Viva la República!”.

Constanca de la Mora nació en enero de 1906, como hemos señalado anteriormente, en una familia de la alta burguesía emparentada con la aristocracia —sus progenitores eran Germán de la Mora y Abarca y Constanca Maura Gamazo— y creció en el seno de la alta sociedad madrileña, a cuyas

³ El diccionario de la Real Academia Española recoge la siguiente definición, de la que señala su forma irónica: “Dictadura poco rigurosa en comparación con otra” [Fecha de consulta: 10 de junio de 2023]. Concretamente, fue un término acuñado por la prensa para hacer referencia a la indefinición del gobierno del general Dámaso Berenguer, que ni siguió la anterior línea de la dictadura emprendida por Primo de Rivera, ni restableció la Constitución de 1876 —aprobada al principio del reinado de Alfonso XII y que fue la base de régimen político de la Restauración borbónica—ni convocó elecciones a las Cortes Constituyentes (García Queipo de Llano, 1997).



costumbres nos acerca en sus primeros recuerdos de infancia y adolescencia, en los que deja entrever su desacuerdo e incomodidad con las tradiciones propias de esta clase social. En ese sentido, se muestra crítica con la educación que las niñas recibían —basada en esa idea de “ángel del hogar” (Cantero, 2007, 2011), donde la mujer está sujeta a su papel como madre, esposa y hermana y al servicio y cuidado del esposo, la familia y el hogar—, un concepto que se recuperará tras la instauración del Franquismo tiempo después. Así, recuerda como, después de unos años en manos de institutrices inglesas e irlandesas, en 1915 asistió al Colegio de las Esclavas del Sagrado Corazón de Madrid, un centro de élite para niñas inspirado en el ideario de los jesuitas, sobre el que señala que

la educación que allí recibíamos no tenía nada de moderna... Las clases tenían el mismo aspecto triste y frío que el resto del colegio. Después de seis años de ardua asistencia al Colegio de las Esclavas del Sagrado Corazón de Madrid, salí con ligeros conocimientos de Geografía, Religión y Literatura Inglesa”. (De la Mora, 1977: 21-23)

Otro ejemplo de su proceso de concienciación ideológica contraria a las costumbres de la alta burguesía y nobleza tiene que ver con su crítica a la caridad que practicaban estas familias. Es el caso de la visita que realizaban ella y las compañeras de su centro educativo a los colegios “de niños pobres”:

Una vez al año las niñas de mi colegio íbamos al edificio donde estaban las pobres. En fila, vestidas con nuestros uniformes negros, llevando cada una de nosotras en la mano una onza de chocolate y un bollo, llegábamos a la escuela para aprender a ser caritativas...Teníamos que ser buenas y caritativas con las niñas pobres, pero no tenía que ocurrírse nos jugar con ellas...Yo aborrecía esta ceremonia...Sentía verdadera vergüenza. (De la Mora, 1977: 48-49)

A los catorce años, los padres de la autora de las memorias le permitieron completar estudios en un internado de Cambridge regentado por religiosas católicas, el St. Mary's Convent. De la Mora estuvo desde 1920 a 1923, tiempo que definió como el período más feliz de su infancia y adolescencia y que no se pudo alargar pese a su insistencia, por lo que regresó a Madrid para ser presentada en sociedad.

Fue aquel, sin duda, el periodo más feliz de mi infancia. Aprendí, entre otras cosas, a valirme por mí misma... a salir a la calle sin institutriz, a comprarme las cosas que iba



necesitando... Aprendí también que los hombres y las mujeres pueden hablar y salir juntos de paseo e ir al cine y tomar el té ...Yo había visto cómo, en Inglaterra, muchas de mis amigas y compañeras de colegio buscaban trabajo y llevaban una vida muy distinta. (De la Mora, 1977: 49-51).j

Su vuelta a España coincidió con las críticas a la dictablanda —ya explicada anteriormente— de Primo de Rivera y las secuelas de la derrota de Marruecos. De la Mora se casa en 1926 con el malagueño Manuel Bolín, quien mantiene un estilo de vida ocioso —lo que supuso tener que pedir favores a familia y amigos para poderle encontrar trabajo estable y una fuente de ingresos—, y se traslada a vivir a Málaga, donde nace su hija María Lourdes (Luli). Finalmente, deciden separarse y Constancia de la Mora regresa a Madrid, pero deja en sus memorias reflexiones sobre la visión que la mujer burguesa tenía del matrimonio y de los roles asignados al marido y a la esposa, donde el hombre era el mantenedor de la familia y la mujer no se preocupaba de las cuestiones económicas:

No tenía yo, entonces, ninguna noción del valor del dinero; no sabía lo difícil que era ganarlo, ni se me ocurría pensar que podría llegar un día en que no tuviese lo suficiente para comprar lo que necesitase. [...] Hasta mi matrimonio, estaba convencida de que, cuando se pertenece a una clase social tal como mi familia y mis amigos, el dinero no tenía fin. (De la Mora, 1977: 88)

Asimismo, subraya como el papel del patriarcado se hace extensivo a las políticas que el gobierno aplicaba, con las que buscaba mantener los roles de sumisión de la mujer. Al respecto realizaba la siguiente reflexión:

[Primo de Rivera] Se llamaba a sí mismo feminista. Pero su “feminismo” era verdaderamente extraordinario.[...] La concesión de algunas, muy pocas, medidas de elemental justicia a las mujeres no fue debida a ningún criterio de política liberal o avanzada, sino con el fin de conservar y mantener todas la antiguas tradiciones católicas y conservadoras del país. (De la Mora, 1977: 85)

Constancia de la Mora relata cómo, tras comprobar que su matrimonio hace aguas, decide trasladarse a Madrid y alquilar una casa para vivir sola con su hija. Además, encuentra trabajo en la tienda de arte popular de Zenobia Camprubí — esposa del poeta Juan Ramón Jiménez—, todo ello rompiendo con los moldes habituales de las mujeres acomodadas. Fue el comienzo de su metamorfosis personal y política, ya que no solo cambia su vida, sino que para España



comienza una etapa nueva en 1931 con la proclamación de la Segunda República. De ahí que el tercer capítulo de su autobiografía se denomine “Despertar de España. 1931-1936”. Un proceso de cambio que describe a los lectores de este modo:

Llegué a Madrid en marzo de 1931 para empezar una nueva vida, y me di cuenta de que España entera se disponía a hacer algo muy parecido. [...] Fue para mí un verdadero descubrimiento... De repente todo había cambiado. Me había transformado en ciudadana de España. (De la Mora, 1977: 127)

Esto implica que Constanza de la Mora admite cómo anteriormente —por su condición de mujer y su posición burguesa— no había contado con espacios para el intercambio y desarrollo de ideas políticas y miradas críticas, cuestión que se modifica sustancialmente en ese tiempo de la SEGUNDA República:

No habría sido capaz de sostener cuatro discusiones políticas en toda mi vida, pero pocos días después de mi regreso a Madrid no sabía hablar de otra cosa [...] Trabajaba por las mañanas en la oficina del Patronato Nacional de Turismo y por las tardes en la tienda de Arte Popular. Por las noches me reunía con mis amigos para hablar y discutir, hasta altas horas, de las cuestiones políticas del momento. La vida me parecía buena, libre y feliz. Tenía veinticinco años y empezaba a comprenderme a mí misma y a comprender a mi patria. (De la Mora, 1977: 192-193)

Por tanto, las consecuencias de ese proceso de catarsis y profunda transformación pasan por la ruptura entre el “querer ser” y el “deber ser”, es decir, se contrastan las imágenes de una “mujer nueva o moderna” frente a la de “mujer ideal”, resultado del concepto del citado “ángel del hogar”. A esto se suma la entrada de Constanza de la Mora en un proceso de autoafirmación, autodescubrimiento y de ruptura con el pasado (Samblacat, 1997) que la confronta directamente con su familia y amistades previas a esta nueva etapa:

Si desear que cambien las cosas en España es ser republicana, entonces soy republicana; si el querer que haya justicia es ser republicana, entonces sí que soy republicana...si desear que coman los campesinos muertos de hambre es ser republicana, entonces soy republicana... [...] A los quince días no me quedaba un solo amigo de mi infancia y juventud. Pero había adquirido un tesoro desconocido para mí hasta entonces: aprendí a pensar ¡y el que una mujer se permitiese el lujo de tener ideas y discurriese era precisamente lo que tanto preocupaba a aquellos entre quienes yo había vivido toda la vida. (De la Mora, 1977: 137-138)

Poco tiempo después de proclamarse la Segunda República, De la Mora conoce a Ignacio Hidalgo Cisneros, militar que durante la Guerra Civil se convertirá en



jefe de la Fuerza Aérea Republicana. Meses más tarde, se convertirá en la primera española de clase alta que se acoge a la recién aprobada Ley del Divorcio en 1932, para contraer nuevamente matrimonio con dicho aviador, con quien reside en Roma y Berlín de 1933 a 1935, ya que fue nombrado agregado de aviación en ambas embajadas españolas.

Con el golpe militar contra la Segunda República, Constanza de la Mora e Ignacio Hidalgo Cisneros ingresaron en el Partido Comunista (De la Fuente, 2006), si bien es cierto que la militancia efectiva en un partido de izquierdas no aparece explicitada en las memorias de esta autora. Tal vez esta decisión se debiera a que estas obras fueron encargadas y escritas para el público norteamericano (De la Fuente, 2006). Este rechazaba de plano todo lo vinculado al comunismo, fruto del contexto sociopolítico de telón de acero entre Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) (Quiles, 2014: 23).

Con el estallido de la Guerra Civil, entre otras funciones, Constanza de la Mora se encargó de la Oficina de Prensa Extranjera en Valencia —al dominar varios idiomas— y de la censura de la información que mandaban los corresponsales a sus respectivos países, aspecto al que se quería hacer frente desde el gobierno republicano:

Habíamos comprendido, y con razón, que la mejor arma de que disponíamos en contra de las mentiras que circulaban en el extranjero sobre el Gobierno de la República, era la verdad. Y que la verdad de los hechos había de resultar la mejor “propaganda”. La principal dificultad que teníamos que vencer era que “la verdad” no continuase siendo desconocida. (De la Mora, 1977: 316)

También acerca a los lectores en dichas memorias el horror de las guerras, con testimonios directos sobre los bombardeos a la población civil. Concretamente, los de Barcelona, donde reside unos meses:

Desde la noche del 15 de marzo hasta el atardecer del 18, escuadrillas italo-germanas volaron sobre la ciudad, descargando la muerte, con horrenda puntualidad. Cada tres horas. De día y de noche. DE DÍA Y DE NOCHE. [...] Barcelona en 1939 no era Madrid en 1936. La población civil hambrienta, viviendo bajo el enervante chirrido de las sirenas, las horribles explosiones de las bombas, el terrible espectáculo de los cadáveres despedazados, de los heridos y mutilados, no era la misma población joven, fuerte, vigorosa y entusiasta de los primeros meses de la guerra. (De la Mora, 1977: 382)



Constancia de la Mora logró huir a Francia para, posteriormente, exiliarse en Nueva York en 1939, donde se plantea seguir con la labor de defensa del proyecto de la Segunda República, con la idea de recabar apoyos internacionales:

Una mañana recibí un telegrama invitándome a ir a los Estados Unidos. Para Ignacio fue una gran alegría. Desde la primavera de 1937 había estado recibiendo cables de amigos y el Comité de Ayuda a España rogándome que fuese a exponer la causa del pueblo español ante los norteamericanos. [...] Perdida Cataluña, la situación había cambiado mucho y necesitábamos, más que nunca, ayuda el extranjero. (De la Mora, 1977: 447 y 448)

En ese mismo año publica sus memorias, escritas durante la primavera y parte del verano, en inglés —bajo el título *In place of Splendor: the autobiography of a Spanish woman*, como se explicó al inicio del artículo—, que fueron presentadas en Nueva York por la entonces primera dama de los Estados Unidos, Eleanor Roosevelt. El objetivo de dicha autobiografía era conmover a la opinión norteamericana y forzarla a modificar su papel neutral frente al conflicto en España, en aras de la acción humanitaria.

Mientras escribía el libro, además, llegó la noticia de la capitulación del coronel Casado⁴, con la entrada de Franco en Madrid. Desde ese momento, De la Mora se centró en denunciar el trato inhumano que infringía Francia a los refugiados y las represalias políticas que sufrían los vencidos que habían quedado en el interior.

Sorprende el poco tiempo que tardó Constancia de la Mora en escribir sus memorias al poco de exiliarse, en un idioma que no era el materno y mientras realizaba labores de concienciación para recoger apoyos al proyecto de defensa

⁴ Hace referencia al golpe de Estado en febrero de 1939 del coronel Segismundo Casado, jefe del Ejército del Centro, que derribó el gobierno republicano del socialista Juan Negrín a principios de febrero. Este militar consideraba que no era posible seguir la resistencia por la falta de armamento y transporte y la desmoralización de las tropas. A esto se sumaba el fracaso sufrido por el ejército Popular Republicano en la ofensiva del Ebro y la posterior caída de Cataluña. Para llevar a cabo dicho golpe contó con el apoyo de redes de espionaje franquista y la Quinta Columna de Madrid, entre otros agentes. Así, Madrid se convirtió entre el 5 y el 13 de marzo en el centro de una pequeña guerra civil, dentro de la Guerra Civil. Finalmente, el Consejo Nacional de Defensa se hace con el control de Madrid tras duros enfrentamiento entre las tropas republicanas e inicia las diligencias con el Gobierno de Burgos con el objetivo de acordar la paz. Fracasadas estas, el 26 de marzo Madrid es tomado por las tropas franquistas sin ofrecer resistencia por parte del Ejército Popular republicano. Pocos días después cae el resto de la zona republicana (Casanova, 2007).



de la Segunda República. Ante esto, De la Fuente (2009) recoge dos posibles teorías, centradas ambas en que contó para escribir la autobiografía con ayuda externa para su redacción, ya que usa un tono de cronista que no coincide con el empleado en textos escritos anteriormente.

Así pues, una primera opción habla de la ayuda del periodista Jay Allen⁵ —uno de sus anfitriones en Nueva York y a quien conoció en Madrid cuando este estaba de corresponsal—, y el círculo de los intelectuales Ernest Hemingway y Martha Gellhorn⁶, que la acogen y alaban su obra. Una segunda posibilidad es que dichos escritos fueran redactados o retocados por la guionista Ruth McKenney, según revela Margaret Hooks, la biógrafa de la fotógrafa Tina Modotti (De la Fuente, 2009), es decir, que actuara de “negro” —es decir, persona que trabaja anónimamente para lucimiento y provecho de otro, especialmente en trabajos literarios (RAE, 2023)—, al servicio de la República española (Fox, 2008).

El libro gozó de una gran acogida por parte del público norteamericano, gracias a que la autora de las memorias trata de ocultar sus vínculos comunistas, además de saber qué aspectos de su vida contar y cómo hacerlo sin despertar sospechas (Fox, 2008).

Al respecto, Viñas (2008) comenta que esta decisión le permitió “codearse durante un tiempo con la *crème de la crème* de la inteligencia norteamericana de izquierdas y entrevistarse con Eleanor Roosevelt. Siempre ocultó cuidadosamente su afiliación comunista. Al final, salió tarifando”. En ese sentido, Fox considera que

En 1939, el lector americano medio de *Doble esplendor* podría haber aceptado fácilmente el autorretrato de Constanca como republicana liberal y antifascista sin sospechar que fuera comunista. El hincapié que hace en sus orígenes aristocráticos también contribuía a fomentar esta imagen con eficacia. Sin embargo, en retrospectiva

⁵ Jay Allen (Seattle, 1900- Carmel-by-the-sea, 1972) fue un periodista estadounidense que estuvo como corresponsal para varios medios norteamericanos y se especializó como corresponsal de guerra en Europa, donde cubrió e informó de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial (Fox, 2008).

⁶ Martha Gellhorn (San Luis, 1908-Londres, 1998) fue una escritora y periodista estadounidense, que destacó especialmente en su faceta como corresponsal de guerra. Cubrió la SEGUNDA Guerra Mundial desde varios países, como Finlandia, Hong Kong, Birmania, Singapur y Gran Bretaña. Estuvo casada con Ernest Hemingway.



resulta bastante fácil leer entre líneas. [...] En sus narraciones elogia todo lo que tiene que ver con la Unión Soviética. Su admiración era evidentemente sincera, puesto que en diciembre de 1936 envió a su hija Luli, de nueve años, a Odessa. Luli permanecería allí, sin su madre, hasta 1945. Aunque muchos niños republicanos fueron enviados a Rusia, la mayoría lo fueron cuando la guerra ya estaba bastante más avanzada. Luli fue de uno de los primeros niños en abandonar España, lo cual indica no sólo la fe de su madre en el sistema soviético, sino también lo bien conectada que estaba en los círculos comunistas. (2017: 97)

Tiempo después, tras esa fervorosa acogida al otro lado del océano, se le cierran las puertas y el apoyo norteamericano. Esto ocurre mientras se toma unas vacaciones en México. Entre las posibles razones de que se afincara allí justo cuando la crítica norteamericana estaba alabando su autobiografía puede ser el hecho de que su marido no se manejara bien con el inglés y, por otra parte, el miedo a que la relación que Ignacio Hidalgo Cisneros mantenía con la URSS durante la Guerra Civil imposibilitara su estancia en EEUU. Todo se precipitó rápidamente:

Constancia, en un principio, eludió su militancia ante la prensa neoyorkina. Por poco tiempo. Ella misma pasó de heroína a villana, al serle denegado el visado para volver a Estados Unidos un año después: el fantasma de su militancia comunista y el escenario de caza de brujas que se dibujaba le cerraron las puertas del país que inicialmente se le había rendido. (De la Fuente, 2009)

Así, desde México y sin posibilidad de retorno a Estados Unidos, dedicó sus esfuerzos a los refugiados y a apoyar a los exiliados de la República y a los presos políticos que se encontraban en las cárceles españolas y trabajó como secretaria y traductora en la Embajada soviética. Además, tradujo su autobiografía al español en 1944, bajo el título *Doble esplendor*.

Permaneció en este país hasta su muerte en 1950. Cinco años antes, su hija Luli se reunió con ella, cuando terminó la Segunda Guerra mundial, y la acompañó hasta su fallecimiento. Constancia de la Mora perdió la vida en un accidente de tráfico en Guatemala, la víspera de cumplir cuarenta y cuatro años. De este modo, se cerró de forma trágica una vida de leyenda.

Poner en valor el papel de la autobiografía femenina

Así pues, la vida de Constancia de Mora y su autobiografía contribuyen también a conocer más a fondo la historia de prácticamente la primera mitad de siglo en



España, junto con todos los cambios sociopolíticos que se gestaron. Pese a ser su única obra, puesta al servicio de la defensa y promoción de unos valores políticos concretos, es un gran testimonio de dicha época, en la que también se recoge la mirada desde el exilio.

Por tanto, se pone en valor con el caso de Constanca de la Mora el papel de la autobiografía, donde la escritura se entiende como sistema de representación del ser y, al mismo tiempo, como un recurso idóneo utilizado por el/la autor/a para conocerse y comprenderse; en este caso, aclarar las causas por las que decidió alejarse de una vida que se consideraba “ideal” para una mujer de sus orígenes, explicada a través del recuerdo de lo vivido.

A esto, se añaden una serie de razones políticas en la escritura de sus memorias para obtener un fin determinado. Concretamente, “acabar con la apatía y el aislacionismo de los americanos, haciéndoles testigos, a través de su propia historia, de lo que estaba sucediendo en España” (Fox, 2017: 182). También permite la apropiación del derecho de autoría-autoridad para presentar públicamente su yo en un acto de afirmación de su propia identidad, negándose a perpetuar como únicos los roles que la sociedad le ha impuesto tradicionalmente (Heilbrun, 1994: 113).

Asimismo, mediante el género autobiográfico se produce un proceso de apropiación y reconocimiento colectivo de esas memorias individuales, lo que da sentido público a esas experiencias en una determinada etapa histórica. Tal y como subraya Tavera, “el pasado constituye una forma de «reconstrucción colectiva» que, como es lógico, no excluye mecanismos selectivos de apropiación y reordenación” (2005: 202).

De este modo, en el caso de Constanca de la Mora, el texto autobiográfico se entiende como una nueva oportunidad para lograr la victoria de la Segunda República y sus ideales:

No puede olvidarse, sin embargo, que doce millones de españoles han vivido durante dos años bajo un régimen verdaderamente popular. [...] Nada podrá impedir nuestra libertad perdida, porque miles, millones de españoles, continúan dispuestos a entregar sus vidas. [...] El pueblo español, unido, edificará una verdadera patria con su sangre y con su heroísmo.

¡VIVA LA REPÚBLICA! (De la Mora, 1977: 461)



Por tanto, “la escritura juega el papel de sueño posibilista que permite el ajuste de cuentas y el exorcismo de demonios” (Bravo, 2003: 40). Esto se observa en las reflexiones de las últimas páginas de *Doble esplendor*, en las que Constanza de la Mora señala que “ahora, más que nunca, continúo convencida de que el amor a la libertad y a la justicia no ha perecido en el pueblo español, que este amor vive y seguirá viviendo” (De la Mora, 1977: 460). En este sentido, Quiles señala como en obras autobiográficas de republicanos exiliados, como es el caso de la autora de este artículo o Isabel Oyarzábal, entre otros casos,

hay intención de posteridad, de pervivir en el tiempo y de pasar el testigo a las nuevas generaciones de españoles. No escriben para sí, para su espacio cerrado, y aunque en un primer nivel de comunicación quieren exponer la verdad republicana a un lector extranjero, en un nivel más profundo está la decidida intención de llegar a los ojos de los españoles del futuro. De ahí que sus textos sean claramente reivindicativos. Son baluartes de la República y memorias de resistencia frente a la España fascista y franquista. (2014: 5)

En esta línea, se aprecia cómo parte de las autobiografías femeninas escritas en el exilio son unas “memorias de combate” (Samblacat, 1997), ya que recogen las experiencias de la Segunda República o la Guerra Civil española. Es el caso de *El único camino* (Memorias de la Pasionaria) (1979), de Dolores Ibárruri; *El éxodo: pasión y muerte de españoles en el exilio* (1977) o *Mis primeros años* (1987), de Federica Montseny; *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (1953), de María Lejárraga o *Cuatro años en París* (1947), de Victoria Kent. De este modo, cuando la mujer exiliada toma la pluma para contar su vida, “lucha desde la barricada de la memoria para ganar la guerra” (Samblacat, 1997: 179). Como consecuencia, más allá de que quien sostenga la pluma sea anarquista, comunista o socialista, “estas memorias de mujeres liberan de la derrota de la Historia con su doble esplendor: personal y colectivo” (Samblacat, 1997: 183).

Las mujeres comienzan a hacer uso de la autobiografía —junto con las cartas, los diarios y la novela— de forma masiva a partir del siglo XIX ya que, por un lado, al tener menor acceso cultural y formativo les era más sencillo utilizar los géneros literarios que “no requerían grandes conocimientos previos de reglas y normas, como la poesía lírica o la tragedia, o que no implicaban visibilidad pública, como el teatro” (Lozano, 2017: 66) y, por otra parte, con el tratamiento de temas cercanos a su vida cotidiana, desarrollaban un alto grado de



introspección y libertad en su búsqueda de identidad y espacio propio.

Al respecto, Lozano (2017) destaca como la literatura escrita por mujeres desde finales del XIX hasta la actualidad se caracteriza por contar con un punto de vista autorreflexivo, intimista y analítico sobre la identidad propia y la realidad desde el que abordan temas cercanos a la vida cotidiana, como lo doméstico, las relaciones con los demás, el amor o la maternidad. Hay, pues, unos rasgos —de forma generalizada— de escritura femenina común que obedecen a causas contextuales y culturales

porque las mujeres han conformado un grupo minoritario con respecto a la escritura, lo que les ha hecho adquirir rasgos grupales. Lo que sí existe es una serie de temas y símbolos que abundan en la literatura escrita por mujeres, independientemente de su nacionalidad y de la época en la que vivieron. Se trata de contenidos relacionados con la identidad de la mujer, su posición en el mundo, la relación con otras mujeres, la ausencia de modelos a los que imitar (como las denomina Laura Freixas, las «madres simbólicas»), la maternidad, el papel del amor y de las relaciones con otras personas, las dificultades para desarrollar una carrera profesional y conciliarlo con la vida doméstica, el cuerpo, la belleza y el paso del tiempo, las relaciones madre-hija o entre hermanas o amigas. (Lozano, 2017:64)

En este sentido, Constanza de la Mora también muestra en sus memorias diversos aspectos de la vida de las mujeres y su realidad en la época, vinculados al ámbito de lo personal, familiar y cotidiano, cuestiones que rompen con el canon rígido de la autobiografía tradicional masculina (Pacheco, 2004) y que también deben tenerse en cuenta, ya que pueden ayudar a ampliar la comprensión del contexto sociocultural e histórico de la época que se aborda. Smith (1987) señala como el sujeto autobiográfico desde el origen de la autobiografía en el Renacimiento ha sido concebido como masculino, por lo que define este género —basándose en la teoría de Lacán— como reconocimiento de inscripción y adaptación de dicho sujeto al orden patriarcal, lo que contribuye a reinscribir la ideología genérico-sexual y la identidad individual acorde a unos roles y estereotipos para hombres y mujeres. Esto hace que

la mujer tenga un doble obstáculo a la hora de escribir autobiografías, por ser éste un «género androcéntrico» y porque a la hora de escribir su vida la mujer tiene que luchar contra los estereotipos que la cultura le asigna y, en particular, el haberla desprovisto de una «vida pública», negándole por consiguiente capacidad para convertirse en sujeto autobiográfico. La estrecha relación entre el orden simbólico del patriarcado y la forma de expresar la identidad en la autobiografía convierten en problemas para la mujer elementos esenciales de la autobiografía como género, desde el impulso a escribir su



vida hasta la estructuración del contenido de su autobiografía, la lectura y escritura de su yo, la autoridad de su voz, la elección de perspectiva narrativa o incluso la naturaleza misma de la idea de representación. (Loureiro, 1991: 5)

Así, desde la crítica feminista se aboga por el “destronamiento del ya famoso sujeto universal, supuestamente neutro, pero en realidad occidental/blanco/masculino, [y que] discute el concepto humanista/liberal/positivista que asocia la autobiografía con la grandeza de una vida pública” (Araújo, 1996: 77). Con ello pretende hacer frente a la exclusión de las mujeres, habitualmente separadas de lo público, y cuyos textos autobiográficos desarrollados más allá del espacio familiar e íntimo, han sido más excepcionales que representativos (Smith, 1987:8).

Por tanto, esta reflexión visibiliza, por una parte, las dificultades a las que se enfrentan las mujeres cuando escriben autobiografías, pero al mismo tiempo, ayuda a valorar los aspectos que aportan dichos textos autobiográficos, que tienden “más hacia la mezcla genérica que a la aceptación de unas pautas de composición que les permitan estructurar un proyecto autobiográfico al uso” (Pacheco, 2004: 407) y que han sido muy usadas por estas como vehículo de expresión artística y personal.

En definitiva, Constanza de la Mora y sus memorias —que no ven la luz en España hasta 1977— son claves en los acontecimientos de las primeras décadas del siglo XX en España, que además visibilizan la voz de mujer como testigo de la historia y muestran el papel de esta en aquella época. Asimismo, contribuyen a poner en valor el género de la autobiografía escrita por mujeres, ya que sus aportes también son enriquecedores y amplían la lectura del contexto histórico y sociocultural en el que se enmarcan —tal y como hemos visto mediante el análisis literario con perspectiva de género y la crítica feminista—, y se suma a una genealogía de escritoras que usan sus recuerdos como hilo de sus tramas histórico-literarias.



BIBLIOGRAFÍA

- ARAÚJO, Nara (1996). "La autobiografía feminista, ¿un género diferente?", *Estudios: revista de investigaciones literarias*, n.º 8, pp. 181-190.
- BRAVO, Blanca (2003). "El mito de la II República en el recuerdo, el gobierno republicano en las autobiografías españolas (1939-2000)", *Historia del presente*, n.º 2, pp.25-40.
- CANTERO, M^a Ángeles (2007). "De "perfecta casada" a "ángel del hogar" o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX", *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, n.º 14. En <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm> [Fecha de consulta: 19 de diciembre de 2022]
- CANTERO, M^a Ángeles (2011). "El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán", *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º 21. En <http://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-6-%20pardo.htm> [Fecha de consulta: 19 de diciembre de 2022]
- CASANOVA, Julián (2007). "República y Guerra Civil". En Josep Fontana y Ramón Villares (coord.), *La Historia de España*, vol. 8. Barcelona: Crítica.
- DE LA FUENTE, Inmaculada (2006). *La roja y la falangista. Dos hermanas en la España de 1936*. Barcelona: Planeta.
- DE LA FUENTE, Inmaculada (2009). "Una vida, ¿dos autobiografías?", *Revista Clarín*. <https://revistaclarin.com/1190/constancia-de-la-mora-una-vida-%C2%BFdos-autobiografias/> [Fecha de consulta: 19 de diciembre de 2022]
- DE LA MORA, Constanca (1977). *Doble esplendor*. Barcelona: Crítica.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2022). Real Academia Española <https://dle.rae.es/> [Fecha de consulta: 12 de junio de 2023]
- FOX, Soledad (2008). *Constancia de la Mora. Esplendor y sombra de una vida Española del siglo XX*. Sevilla: Espuela de plata.
- FOX, Soledad (2017). *Connie. Biografía de Constanca de la Mora*. Sevilla: Renacimiento.
- GARCÍA QUEIPO DE LLANO, Genoveva (1997). *El reinado de Alfonso XIII. La modernización fallida*. Madrid: Historia 16, pp.126-131.
- HEILBRUM, Carolyn (1994). *Escribir la vida de una mujer*. Madrid: Megazul.
- LOUREIRO, Ángel (1991). "Problemas teóricos de la autobiografía", *La autobiografía y sus problemas teóricos*, n.º 29, pp.2-8.
- LOZANO, Pilar (2017). *El papel de las mujeres en la Literatura*. Madrid: Santillana. En <http://cpptalarrubias.juntaextremadura.net/actividades1819/materialcoeducacion/MATERIAL%20PARA%20ENTREGAR/LIBROS%20SANTILLANA%20el%20papel%20de%20las%20mujeres%20en%20diferentes%20%C3%A1reas/EL%20PAPEL%20DE%20LAS%20MUJERES%20EN%20LA%20LITERATURA.pdf> [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2022]
- MITCHELL, Juliet (1974). *Psychoanalysis and feminism*. New York: Vintage Books.
- PACHECO, Bettina (2003). "La autobiografía femenina en la España contemporánea: hacia una poética de las diferencias". *Actas XIV Congreso Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)* (Vol. III), pp.407-412. En https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_3_049.pdf [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2022].



- POZUELO, José Manuel (2005). *De la autobiografía: Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- QUILES, Amparo (2014). "Dos mujeres modernas: Isabel Oyarzábal Smith (1878-1974) y Constanca de la Mora Maura (1906-1950)". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. En <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjm446> [Fecha de consulta: 19 de diciembre de 2022].
- SAMBLACAT, Neus (1997). "Navegando contra Leteo. La memoria transterrada: Constanca de la Mora y Clara Campoamor", *Lectora: revista de dones i textualitat*, n.º 3, pp.177-187.
- SMITH, Sidonie (1987). *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fiction of Self-Representation*. Bloomington: Indiana University Press.
- TAVERA, Susanna (2005). "La memoria de las vencidas: política, género y exilio en la experiencia republicana", *Ayer*, n.º 4, pp.197-224. En <https://xdoc.mx/documents/la-memoria-de-las-vencidas-5fd2ff302867a> [Fecha de consulta: 18 de diciembre de 2022].
- VIÑAS, Ángel (2008). "Biografía de Constanca de la Mora, por Soledad Fox", *Revista de Libros*. En <https://www.revistadelibros.com/soledad-fox-recupera-a-constanca-de-la-mora/> [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2022].

Diablotexto *Digital*



Las voces de la delación: La cultura popular como lugar de memoria en *El vado* y *Mosén Millán* de Ramón J. Sender

The Voices of Denunciation: Popular Culture as a Place of Memory in El vado and Mosén Millán by Ramón J. Sender

**LOLA BURGOS BALLESTER
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ / GEXEL (UAB)**

doloresburgos@uah.es
<http://orcid.org/0000-0002-2941-8633>

**Fecha de recepción: 2 de enero de 2023
Fecha de aceptación: 4 de julio de 2023**

***Diablotexto Digital* 13 (junio 2023), 191-208
DOI: 10.7203/diablotexto.13.25869
ISSN: 2530-2337**



RESUMEN: Bajo la dictadura, las ficciones narrativas que establecían memorias divergentes sobre la guerra civil, ajenas al discurso oficial franquista, eran solo posibles desde el exilio. Ramón J. Sender fue uno de estos escritores expatriados que problematizaron el poder, la traición y la venganza como claves de la lucha política. Nos proponemos analizar las voces de la delación a partir de los personajes perpetradores de *El vado* (1948) y *Mosén Millán* (1953). Con ello, pretendemos subrayar el proyecto literario senderiano de crear una memoria marginal a las historias oficiales que, como contrapeso, contaba con la atracción de la cultura popular.

PALABRAS CLAVE: Exilio; Popularismo; Delación; Memoria; Ramón J. Sender

ABSTRACT: Under the dictatorship, the narrative fictions that established divergent memories about the conflict and the repression, outside the dictates of Franco's official discourse, were only possible from the position of exile. Ramón J. Sender was one of these expatriate writers who problematized power, betrayal and revenge as keys of the politic struggle. We propose to analyze the voices of the denunciation based on the perpetrator characters of *El vado* (1948) and *Mosén Millán* (1953). In doing so, we intend to empathize the Sender's literary project of creating a marginal memory to the official stories that, as a counterweight, had the attraction of the popular culture.

KEYWORDS: Exile; Popularism; Denunciation; Memory; Ramón J. Sender



*El hombre es su memoria.
¿Te figuras un mundo sin memoria? No.
La memoria es la base de la humanidad
(Aub, 2019: 241)*

Apuntaba¹ Francisco Ayala en el proemio a *La cabeza del cordero* que, durante la guerra civil, ni siquiera “la comunión de la sangre era excusa frente a aquella otra comunión insensata” (Ayala, 1949: 124). Esta última alianza irracional apelaba claramente a un compromiso ideológico, una fe ciega en unos ideales políticos o religiosos con los que se comulgaba hasta sus últimas consecuencias, incluso hasta la anulación de la propia conciencia moral. Ayala literaturizaba en su relato “El regreso” este conflicto o, en sus propias palabras, este *tajo* que escindió a los españoles en dos bandos irreconciliables. En aquel cuento quedaban representados los grandes protagonistas colectivos de la contienda de 1936: los delatores, encarnados por Abeledo, y los delatados, cuya voz correspondía a un narrador innominado del cual apenas conocíamos su condición de exiliado en Buenos Aires. Esta misma distribución de papeles se corresponde con otras muchas narraciones del exilio, como, por ejemplo, con los nombres de María del Refugio y de Gaspar Bellido, actores de la trama del relato “Cirios rojos” (1957) de Segundo Serrano Poncela. En “Librada”, de Max Aub, el personaje anticomunista Gregorio Castillo denunciaba cómo “la violencia, la delación, la hipocresía, o lo que nosotros llamamos así, han pasado de las clases dirigentes a la masa, o están en trance de pasar; pero ya no como tales, sino como vigilancia, deber, sacrificio” (Aub, 2020: 369). En otros términos, este imperativo de la justicia no siempre era aplicado en un sentido descendente, desde las autoridades al pueblo. Por el contrario, y lo que resultaba de mayor gravedad, la narrativa exiliada representó con frecuencia cómo la gente común, envenenada por el odio, asumía el papel de juez y de verdugo de sus semejantes. Más allá de en su producción literaria —entre la que también podemos destacar algunos episodios de su serie de los *Campos* (1943-1968) o el drama *Morir por cerrar los ojos* (1945)—, Max Aub materializó esta crítica a los verdugos en sus ensayos de *Hablo como hombre* de 1967 y

¹ Este artículo ha sido elaborado con el apoyo de una ayuda de Formación de Profesorado Universitario concedida por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU 19/03934).



en su diario *Enero en Cuba* de 1969. Desde su propia voz, y no ya a través de sus personajes, Aub manifestaba su repugnancia hacia este sistema de control que imprimía en los sujetos un constante sentimiento de desconfianza y dificultaba la forja de vínculos sociales sinceros, consecuencias de “convertir el mundo en un inmenso cuartel policiaco, y hacer del espionaje una virtud cardinal” (Aub, 1967: 39).

No es casualidad, ni tampoco un hecho puntual, que tres de los escritores más representativos del exilio –Ayala, Serrano Poncela y Aub– elijan las persecuciones, la represión y las denuncias políticas como hilos conductores de varias de sus obras. Esta recurrencia, lejos de caracterizar únicamente una inclinación temática de esta triada de autores, define un tópico habitual en el *ethos* cultural del exilio. La predisposición de los escritores de la diáspora republicana a examinar críticamente las perpetraciones y la dimensión moral que la guerra dejaba al descubierto tenía sin duda una clara conexión con sus propias biografías, pues muchos de ellos habían sido víctimas de estas traiciones y delaciones y, como consecuencia, en algunos casos habían ingresado en prisiones o campos de concentración. Además, estas ficciones narrativas que establecieron memorias divergentes y ajenas a los dictámenes del discurso oficial franquista solo podían ser efectuadas por los desterrados. En el interior del país, se acataba el relato histórico que los vencedores proyectaban en su construcción de un estado totalitario y toda literatura acusatoria debía desleír su objeto de crítica para evitar cualquier identificación histórica.

En este artículo, nos proponemos analizar las voces de uno de estos asuntos morales, la traición, a partir de los personajes delatores de dos novelas del intelectual exiliado Ramón J. Sender: *El vado* (1948) y *Mosén Millán* (1953). La primera de ellas fue publicada en 1948 en el número octavo de la colección de Toulouse La Novela Española. Se trata de una narración breve en la que se abordan los problemas de conciencia derivados de una denuncia que cuesta la vida al acusado y cuya trama sirvió de claro antecedente para la escritura de la segunda obra mencionada, después titulada *Réquiem por un campesino español*, que vio la luz en la Colección Aquelarre de México en 1953. Más



concretamente, con estos textos pretendemos indagar en el papel desempeñado por la literatura popular –oral, colectiva, épica y espontánea– como lugar de memoria de las víctimas y como contrapunto al silencio impuesto por los victimarios.

El popularismo como máxima del exilio republicano español²

Los españoles que partieron al exilio con el final de la guerra civil habían asumido la herencia directa de las políticas de la Segunda República, que, mediante la creación de escuelas y bibliotecas populares, el fomento del libro de avanzada o las Misiones Pedagógicas, redujo el índice social de analfabetismo e hizo de la educación no un privilegio, sino un derecho fundamental. En materia cultural, se revalorizó el folclore tanto en el ámbito académico como por su significación política y se le otorgó una calidad e importancia parejas a la denominada poesía culta. De la naturaleza de este periodo prebélico se hacía eco Guillermo de Torre, en la revista porteña *Cabalgata*, durante su exilio en Argentina en 1946. Diez años después de que la sublevación militar iniciara la guerra civil, publicaba el artículo titulado “El tema de las generaciones. La supuesta generación española de 1936”. Al margen del debate que entabló con José Herrera Petere en torno a las categorías que debían estructurar la historiografía de la literatura española, De Torre definía la época republicana como aquella “en que lo intelectual se manifiesta por vía de expansión popular –Misiones Pedagógicas, La Barraca,

² El término “popularismo” que encabeza este epígrafe se aplica a nuestro análisis únicamente como designador de una actitud que pretende revalorizar la cultura popular. La claridad de este concepto contrasta con el sentido poco definido de otras palabras como “populismo”, cuya acepción más empleada asume una connotación negativa. “Populismo”, por lo general, define aquella estrategia política llevada a cabo para atraer a las clases populares no desde una postura honrada y natural, sino motivada por unos fines utilitarios. En consecuencia, aquel acercamiento sincero al pueblo y su folclore que sugiere “popularismo” contrasta con este esfuerzo artificial de entablar con el mismo unos vínculos forzados y desiguales. De igual modo que eliminamos este matiz político, precisamos que nada tiene que ver el significado que aquí asume el término “popularismo” con el concepto homónimo (*Popolarismo*) con el que se conoce la doctrina democristiana del Partido Popular Italiano –más tarde, Democracia Cristiana– de Luigi Sturzo. Excluyendo cualquier tipo de alcance político que pueda sugerir “popularismo”, insistimos en que, en las diferentes ocasiones en las que se repite dicho término en las siguientes páginas, con este tan solo se hará referencia al esfuerzo premeditado de los exiliados y, más concretamente, de Ramón J. Sender por recuperar y dotar de protagonismo a la voz narrativa del pueblo español.



Ciudad Universitaria— antes que mediante obras de pura y nueva literatura” (Torre, 1946: 6).

En consonancia con esta declaración, cabe destacar la reivindicación que la revista madrileña *Octubre*, dirigida por Rafael Alberti, realizaba de los poetas anónimos, desconocidos por su aislamiento geográfico o por su imposibilidad económica de contactar con la urbe³. En su primer número, en verano de 1933, se definía la copla como el registro de “toda la vida nacional, todos los dolores de la clase oprimida, en sus oficios, en sus empleos, en sus profesiones, en la intimidad de su familia, en sus alegrías, en todas sus reacciones como ser humano, en sus participaciones históricas” (Anónimo, 1933: 2). Un hilo visible une estas consideraciones y la carta de presentación de la revista del exilio *Romance*. A pesar de las diferencias ideológicas que separan la marcada inclinación comunista de *Octubre* y la aspiración cultural panhispánica de la cabecera difundida en la capital mexicana, los redactores de *Romance*, en su número inicial de 1940, también hacían una apología explícita del valor de la cultura popular. De nuevo, aquí se caracterizaba el romance castellano como “medio de expresión maravilloso de los sentimientos populares españoles, crónica viva de la historia, de la nacionalidad española, [...] símbolo de una cultura popular que enriquece la tradición más pura de la cultura humana” (Anónimo, 1940: 2). Desde la distancia física del destierro, se continuaba entonces el elogio a estos versos de autoría colectiva, verdadera inspiración de los artistas con nombre propio y un autorretrato indiscutiblemente fidedigno que el pueblo español realizaba de sí mismo.

A este proyecto que patrocinaba *Romance* parecía sumarse la publicación *Independencia*, fundada también por los desterrados españoles en

³ Desde su experiencia de exiliado, Alberti siguió defendiendo la dimensión social y política de la literatura escrita antes y durante la guerra civil en el bando republicano. El Patronato Hispano Argentino de Cultura (PHAC), en su colección Cuadernos de Cultura Española, publicaba en 1942 *El poeta en la España de 1931*, cuya edición incluía además el *Romancero de Fermín Galán y los sublevados de Jaca*, extractos de la obra teatral *Fermín Galán* que estrenó el poeta gaditano en verano de 1931 (Larraz, 2018: 137). Dos años después, la misma casa editora difundió en el *Romancero General de la Guerra Española* las estrofas que durante la contienda publicó la revista *El Mono Azul*, promovida por la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, y que ahora recopilaba también Alberti en este volumen como testimonio de la tradición artística española menos reconocida.



México. De un modo simbólico, iniciaba su difusión en 1944 con la alusión a las siguientes palabras que escribió Gustavo Adolfo Bécquer un siglo antes, en 1861: “El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones. Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época” (Bécquer, 1944: 5). Igualmente reseñable es la aparición, en la misma plana en la que se recordaba la opinión de Bécquer, del ensayo “Goya: genio de la pintura” de Carlos Marichal López, pintor y artista tinerfeño exiliado por entonces en el país azteca. Esta defensa de la obra y figura de Goya, cuyos grabados goyescos de los “Desastres de la guerra” eran reproducidos en la portada de este número de la revista, es otra muestra más del interés de los desterrados republicanos por los grandes arquetipos del realismo español, caracterizados por su marcado carácter popular. Además, junto con las dimensiones literaria y pictórica, en la página anterior el naturalista Odón de Buen dirigía su encomio hacia el talento del pianista y compositor Enrique Granados para registrar en sus obras “esa inspiración en los giros melódicos y ritmos populares, que hacen que nos sea tan fácil el llegar a ellas, por ser la expresión más pura del espíritu de España” (Buen, 1944: 4).

Sin embargo, quizá el caso más paradigmático de esta manifestación de los exiliados a favor de un arte popular, que necesariamente debía responder a una estética realista, lo encontramos un año después en el *Discurso de la novela española contemporánea* que Max Aub publicó en El Colegio de México. En este texto, censuraba explícitamente el clasicismo y elitismo de las vanguardias históricas amparadas por Ortega y Gasset y, por contraste, reivindicaba la raigambre popular de la tradición artística nacional como una constante que debía guiar, en el momento presente, la producción de la literatura de posguerra:

Porque en España, el arte nunca ha sido clásico —o cuando intentó serlo fue malo, sin interés, puro remedo gabacho—, sino popular. Y lo popular, como dice muy bien Ortega, nunca ha resultado clásico. Ni Velázquez, ni Goya, ni Cervantes, ni Lope, ni el Arcipreste, ni Santa Teresa, ni Galdós no fueron, sino artísticamente populares y realistas que llevaron a cabo su obra para un público más amplio que el que generalmente disfrutaba del arte en el resto de Europa. Y quienquiera que vaya en contra de ello, en España o en cuanto España fecundó, fracasará sin remedio; a menos



que se contente, de antemano, con un puestecillo polvoriento en bibliotecas o museos.
(Aub, 1945: 85)

Estos referentes que Aub nombra eran, sin duda, la guía estética de una gran parte de los exiliados que aspiraban a continuar su carrera intelectual en los países de acogida. Esta tesis se apoya en otro texto que, pese a defender una opinión afín a la de Aub, se distancia notoriamente del *Discurso* por su carácter propagandístico y su autoría colectiva. Se trata de un manifiesto cultural que publicaba Séneca en 1940 bajo la firma del Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles en México (CTARE), organismo dependiente del Servicio de Evacuación a los Republicanos Españoles (SERE) que asistía personal y profesionalmente a los exiliados y perseguía su inserción en la sociedad mexicana. En sus páginas, se definía el exilio como una empresa espiritual que debía perseguir un objetivo prioritario: representar y reforzar aquellos valores intrínsecamente españoles que habían sido extirpados por el franquismo. Dichos valores definían un pensamiento “clean, popular, liberal and passionately human” (CTARE, 1940) que estaba representado por arquetipos como Cervantes, Lope de Vega o Galdós, mencionados tanto en este panfleto como en la obra aubiana referida.

Si la derrota de la guerra civil, que había medido la fuerza de dos bandos enfrentados, había desembocado en un régimen de corte dictatorial, los republicanos, según su propio discurso, debían librar todavía una segunda batalla en la que los rebeldes se encontraban desarmados: la de la cultura. A los exiliados, por lo tanto, les correspondía seguir la senda de un arte popular y progresista. Para ello, debían perseverar en la creación y difusión de nuevos productos artísticos que simbolizaran la voz del pueblo y evidenciaran que la victoria franquista había significado la usurpación de la tradición y de la soberanía de la gente común. En consonancia, aunque Aub apelaba a un sentido estético en su construcción de una historiografía literaria, indudablemente en la reciente posguerra sus críticas hacia un posicionamiento clásico y elitista, opuesto al realismo, se encontraban fuertemente connotadas política y éticamente.

Reconociendo el carácter apologético del manifiesto del CTARE, parece interesante rescatar este texto más desconocido por dos razones: en primer



lugar, por la disyuntiva que establece entre la fuerza y la inteligencia, cuyos valedores estaban bien delimitados en función de su ideología y emplazamiento dentro o fuera de España; en segundo lugar, por la distribución de la tradición española entre dos herederos de perfiles éticos contrarios: los exiliados, depositarios de la cultura de la democracia, y los sublevados, que portaban consigo un pensamiento ortodoxo y reaccionario desde el que se pretendía acallar la voz antigua de las clases populares. Ambos aspectos remiten al famoso poema “Reparto” de León Felipe, perteneciente también a esta primera etapa del exilio con la guerra civil todavía como un acontecimiento latente. De nuevo, se diferencian los poetas –“hombres allá en la Colina, que observan los signos estelares, sostienen el fuego prometeico y cantan unas canciones que hacen crecer las espigas” (Felipe, 1939: 25)– de las “harcas victoriosas” de Franco, a quien apela directamente en sus versos. Los bienes materiales que representan el triunfo militar –la hacienda, la casa, el caballo y la pistola– se contraponen a aquellos otros bienes de categoría espiritual que conectan con lo más profundo del ser español: “la voz antigua de la tierra” (1939: 26), esto es, la canción –y, más concretamente, la canción popular–.

Sin intención de realizar una lista exhaustiva de referencias al popularismo del exilio republicano, que se surtiría de fuentes inagotables, podrían mencionarse todavía otros muchos ejemplos de esta actitud. La serie de artículos “Els cants de treball a Mallorca” que publicó el músico Baltasar Samper, junto con las partituras de estas tonadas de trabajo, en *Pont Blau* en 1952 es una muestra más de ello. También lo es el énfasis que se puso en el carácter eminentemente popular de tres grandes mitos del exilio, Federico García Lorca, Miguel Hernández y Antonio Machado, o la *demofilia*, como el poeta sevillano se refería a este apego por el pueblo andaluz (Machado, 1937: 6). Todas las referencias mencionadas, pese a las diferencias ideológicas que orientan las lecturas de intelectuales y medios, coinciden en la madurez espiritual, la pureza, la verdad y la singularidad de la obra popular y social, capaz de reflejar de manera fidedigna los avatares de la intrahistoria de España.

La literatura popular: una denuncia de la delación



Considerando las referencias y los antecedentes mencionados, no sorprende encontrar entonces en Ramón J. Sender a un defensor de la tradición popular, fuertemente vinculada con su primera infancia en varios pueblos aragoneses. Aunque en *Crónica del alba* ya incorporaba numerosas canciones campesinas y romances, es en *El vado* y en *Mosén Millán* donde este tipo de composiciones adquiere un potencial crítico e incrementa su valor como testimonio. Ambas novelas coinciden en la caracterización de sus protagonistas Lucía y Mosén Millán: individuos que viven en pequeñas poblaciones rurales y que soportan el peso simbólico de la culpabilidad. Prisioneros de su memoria y de su conciencia, reconstruyen su intervención en la guerra y su papel de colaboradores con la represión franquista. En este remordimiento que les impone el recuerdo, la propia naturaleza va a actuar como cómplice de los personajes fusilados y, por extensión, de toda la comunidad. Así sucede en *Mosén Millán* con la presencia constante del potro de Paco que, sin su dueño, recorre las calles e incluso los pasillos de la iglesia profanada; o con el silencio apabullante en las rocas del carasol donde solían reunirse los campesinos antes de ser asesinados por los falangistas que habían ocupado el pueblo. En *El vado* es el río, ya presente desde el mismo título, el que adopta esta función, un espacio al que la perpetradora acude para limpiar su ropa y que, paradójicamente, saca a relucir la mácula de su comportamiento. No solo el elemento del agua, sino también el del aire coadyuva a eternizar esta desazón, pues la intensidad del viento impide que la delatora confiese su actuación a su hermana, viuda del delatado, que desconoce el parentesco fraterno que mantiene con la denunciante.

“Estaba de espaldas a las huertas y al pueblo” (Sender, 1948: 11), llega a decir Lucía en un sentido locativo, pero que también adquiere una interpretación figurada. Esta incompatibilidad entre lo natural –lo tradicional, lo popular– y los delatores se traduce, por contraposición, en una alianza de los violentos represores con el victimario; o, dicho de otro modo, de los sublevados con los oligarcas y el clérigo *Mosén Millán*. Esta fórmula Estado–Oligarquía–Iglesia amparaba una actitud moral favorable a la desmemoria, tal y como recomendaba el alcalde don Valeriano al afirmar que “olvidar no es fácil, pero



aquí estoy el primero” ([1953] 2021: 51). Sin embargo, el propio mosén, al bautizar a Paco, allá por la década de 1910, pronunciaba la expresión legal *ad perpetuam rei memoriam* ([1953] 2021: 26), ‘para perpetuo recuerdo del asunto’. En efecto, el rostro de aquel feligrés, descreído con los años, va a permanecer en su conciencia no precisamente inmaculada a través del testimonio que ofrece la literatura popular. Ante el peligro de que la muerte de Paco sea ignorada, son los propios ciudadanos de esta aldea aragonesa quienes deciden crear una narración, en forma de romance, paralela a las versiones oficiales. Resulta interesante que sea el monaguillo, para mayor inri, quien recite estos versos en la propia sacristía, y que sea reprobado por unos verdugos que valoran esta composición como una chanza, una broma inoportuna, y no con la seriedad que requiere. Su contenido, que presenta un interesante parecido con la elegía “El crimen fue en Granada” de Antonio Machado, reconstruye la historia de la delación y desvela también su autoría, fragmento cuya escucha evita Mosén Millán. La recopilación de estas estrofas, referidas en diferentes momentos del relato de un modo fragmentario e incompleto al arbitrio de la memoria del monaguillo, posibilitan contrastar la voz del pueblo, que insiste en la recuperación del pasado, con la de los implicados en el fusilamiento de Paco, quienes apuestan por el presentismo:

Ahí va Paco el del molino
que ya ha sido sentenciado,
y que llora por su vida
camino del camposanto.

...y al llegar frente a la tapia
el centurión echa el alto.

...ya los llevan, ya los llevan
atados brazo con brazo.

Las luces iban po'l monte
y las sombras por el saso...

...Lo buscaban en los montes,
pero no lo han encontrado;
a su casa iban con perros
pa que tomen el olfato; ya ventean,
ya ventean las ropas viejas de Paco.

...en la Pardina del monte
allí encontraron a Paco;



date date a la justicia,
o aquí mismo te matamos.

Ya lo llevan cuesta arriba
camino del camposanto...

aquel que lo bautizara,
Mosén Millán el nombrado,
en confesión desde el coche
le escuchaba los pecados.

Entre cuatro lo llevaban
adentro del camposanto,
madres, las que tenéis hijos,
Dios os los conserva sanos,
y el Santo Ángel de la Guarda...

En las zarzas del camino
el pañuelo se ha dejado,
las aves pasan de prisa,
las nubes pasan despacio...

...las cotovías se paran
en la cruz del camposanto.

...y rindió el postrer suspiro
al Señor de lo creado. –Amén.

El arrepentimiento que invade al cura se agrava, además, por el vínculo estrecho que había mantenido con el difunto Paco, a quien acompañó en todos sus ritos de paso, incluida su muerte. La frase de Ayala con la que se iniciaba este artículo asume, de hecho, esta problemática: “ni siquiera la comunión de la sangre era excusa frente a aquella otra comunión insensata”, afirmaba el escritor. Aunque a la víctima y al victimario no los une un parentesco biológico, Mosén Millán sí insiste en numerosas ocasiones en reconocer en Paco a su hijo espiritual, fruto de su unión con la “Santa Madre Iglesia”. Como responsable de la conducción de su alma, había obrado en beneficio de una educación moral que cumpliera el decálogo de los mandamientos. Predicando con el ejemplo y aferrándose al octavo de ellos, “no darás falso testimonio ni mentirás”, el protagonista privilegia su relación ministerial con Dios, a quien debía “un cariño por encima de la muerte y la vida” ([1953] 2021: 86), sobre el afecto que supuestamente sentía por Paco. Esta férrea lealtad –o *comunión insensata*, que diría Ayala– orienta el destino del acusado, lo cual no dejaría tan claro que Mosén Millán, con esta delación, cumpliera con el quinto precepto de la doctrina



católica, “no matarás”. Y ni siquiera con el tercero, “no tomarás el nombre de Dios en vano”, pues trata de justificar su actuación apelando al designio divino de esta deidad que, si también permitió la muerte de su propio hijo, “más inocente que vosotros” ([1953] 2021: 95) según valora el mosén, cómo no iba a consentir este final para los campesinos que iban a ser fusilados.

Considerablemente distinto es el caso de *El vado*, una delación motivada por los celos que siente Lucía, sin ninguna conciencia política ni religiosa, por el matrimonio de su hermana con el sujeto delatado. En contraste con la obra anterior, no se produce un reparto tan evidente de la culpa entre varios personajes –los delatores y los verdugos–. Aquí los ejecutores del crimen no aparecen en escena y únicamente Lucía asume esa responsabilidad ética. Tampoco existe esa lucha entre dos fuerzas que pugnan por el olvido y el recuerdo, sino que se impone un silencio generalizado en todos los ciudadanos del pueblo. Sí coinciden, sin embargo, en la importancia nuclear que Sender otorga a las canciones populares en ambos textos. Si en *Mosén Millán* el poema había sido creado *ex profeso* tras el fusilamiento de Paco, en esta segunda novela se recupera una estrofa de apenas cuatro versos que la protagonista escuchaba cantar a su abuelo durante su niñez: “El alcalde de Manila / lamperolina, lamperolana / tenía una hija moscarda” (1948: 16). Esta sucinta y ambigua frase, que se recuerda precisamente en el segundo aniversario de la muerte de la víctima, no denuncia ninguna ejecución contemporánea ni señala a su autora. La multiplicidad de sentidos que deja abierta favorece, no obstante, la interpretación reprobatoria que le concede la delatora, connotándola a la luz de su comportamiento de un significado que no tenía inicialmente. Esta *hija moscarda* a la que se refiere la canción y que tanto había intrigado a Lucía es identificada ahora con un avispon, animal que curiosamente emplea su hermana Joaquina para nominar a los *delatores soplones*. La protagonista cree sentir en su cuerpo una metamorfosis que la transforma en aquel insecto que metaforiza la perpetración:

La piel de los brazos se le erizaba como si le fueran a nacer pelos. La greña que golpeaba su mejilla, [se] alzaba a veces como una antena de insecto. En el reflejo del agua sus brazos apoyados verticalmente –y sobre ellos el busto descansando– parecían tomar la forma quebrada de las patas de las moscas. (1948: 17)



Aunque esta canción no alcanza a tener ese significado político en la memoria colectiva que poseía el romance de Paco, pues en ella no se reconocen a los culpables ni se esclarece la verdad de los hechos, sí adquiere una función social relevante. Esta estrofa, difundida generación tras generación y depositaria de una sabiduría ancestral, propicia que la delatora se conciba como tal y que quiera desprenderse, mediante la confesión pública, del peso de su culpa. Sin embargo, el agua –que anteriormente hemos catalogado de cómplice de la víctima– se encargará de recordar a Lucía la imposibilidad de librarse de esa carga moral. En su discurrir por el río, la corriente parece cantar los versos del abuelo y advertir a la delatora con frases como “Moscarda, tú hablarás... tú hablarás... pero no lo dirás” (1948: 19), que sería el equivalente al ya mencionado *ad perpetuam rei memoriam* de Mosén Millán. Este mismo vado que condena a Lucía a través de su sonido, le devuelve también el rostro de su víctima, entrevisto entre las sombras de las piedras y el reflejo de las nubes, así como otra imagen que adquiere una interpretación simbólica y que incide en estos intentos vanos de expiación: un moscardón –es decir, Lucía– queda atrapado –esclava de su secreto– en un laberinto de juncos verdes que lo retienen –su propia conciencia–. Esta lectura adquiere mayor coherencia si se atiende al propio título de la novela, conformado únicamente por este elemento central del vado que define un terreno firme del río, pero con poca profundidad. Esta primera característica, la consistencia del suelo, podría hacer referencia a la dureza de la realidad presente y a la inviabilidad de modificar el comportamiento pasado. El segundo rasgo, la escasa profundidad, aludiría a una verdad aún no digerida, superficial, y a las heridas abiertas que todavía no han cicatrizado y que configuran el trauma de Lucía.

Consideraciones finales

Con esta propuesta de análisis de *El vado* y *Mosén Millán*, hemos pretendido determinar la implicación de Sender en la construcción de una memoria colectiva que, pese a su marginalidad con respecto a las historias oficiales, cuenta con la legitimidad ética que otorga la cultura popular. En ambas novelas hay una representatividad de todos los elementos de la delación: la víctima, el



victimario y sus respectivos aliados. Aquella, la víctima, responde a un mismo perfil en las dos narraciones: campesinos que con mayor o menor conciencia de clase han sido entregados a sus verdugos por un miembro de confianza de su círculo más cercano. Estos delatores, Mosén Millán y Lucía, actúan por obediencia ciega a la autoridad que los anula como sujetos con autonomía moral, por miedo o por venganza ante rencillas familiares de escasa importancia. Son figuras manipuladas por los orquestadores de una guerra promovida con fines políticos; instrumentos necesarios para poder limpiar el pueblo de los enemigos, como reconocía el centurión que operó en el fusilamiento de Paco. Al respecto, Sender ofrece una imagen muy crítica de la institución eclesiástica como colaboradora del bando sublevado. Si en *Mosén Millán* aparece este sacerdote delator, arrepentido de su beso de Judas, en *El vado* se retrata a un cura intransigente, personaje secundario incondicionalmente entregado a la causa franquista que aparece tan solo en una ocasión para reconocer en el sujeto delatado a un “enemigo de Dios” que no merece compasión alguna. Ante esta actitud anticristiana, la protagonista Lucía parece acoger la opinión de su creador Sender cuando reflexiona sobre la inocencia de los aldeanos fusilados: “¿Cómo podía Dios hacer enemigo suyo a un hombre limitado en su honradez campesina a su trabajo y al cuidado de su familia?” (1948: 10).

Como auxiliadores de los difuntos, aparecen el pueblo y la naturaleza en una simbiosis telúrica y ancestral que se expresa simbólicamente a través de la poesía y la música. Estos testimonios atesorados literalmente en la memoria de los ciudadanos resultan incompatibles con el discurso impuesto por los vencedores. Se trata de dos versiones contradictorias de una misma realidad: una de ellas fanática, propagandística, asumida como verdad absoluta, transmitida por escrito, supuestamente culta, justificadora de la barbarie de la guerra civil; la otra, periférica, de carácter más íntimo y personal, oral, popular, de mayor complejidad psicológica e ignorada en los grandes relatos históricos. Esta última es la que configura la narrativa de un escritor vencido en la guerra civil como Ramón J. Sender. No solo dota de conciencia y personalidad a sujetos rurales que habían permanecido hasta el momento en el anonimato,



sino que además introduce romances, como el de Paco el del Molino, y canciones populares, como la que entonaba el abuelo de Lucía, que juegan un papel central en el desarrollo de la trama y adquieren una significación histórica. Conviene recordar que sendas composiciones son evocadas en el aniversario de la muerte de las víctimas, unos versos que recuerdan a los perpetradores su actuación durante la guerra civil, situándolos como antagonistas de las verdades ancestrales, y que contribuyen a asentar una verdad silenciada en balde. La literatura popular es, entonces, doblemente delatora, pues constituye un testimonio que delata y señala a los sujetos delatores. Postulamos, en definitiva, que Sender celebra en estas dos novelas el éxito de esta cultura *vox populi*, bien porque estas estrofas son cantadas por una mayoría popular o porque motivan la confesión pública de una traición.

En último lugar, cabe preguntarse qué sentido tiene entonces que Sender concediera una mayor atención a los ejecutores del crimen y no tanto a los ejecutados. Incluso ya desde el propio título original de *Mosén Millán* dirigía su mirada hacia el delator y no hacia el delatado; un foco que se desvía tan solo en apariencia a partir de 1960 con el segundo y definitivo título, *Réquiem por un campesino español*. Como señala Sánchez Zapatero, “escribir sobre los verdugos no ha de interpretarse como una forma de perpetuar la posición de poder que mantuvieron en la configuración de la memoria colectiva durante décadas, sino, más bien, como una forma más de reparación de las víctimas” (Sánchez Zapatero, 2021: 30). Esta cita puede aplicarse perfectamente a Sender, quien, con esta representación literaria de la perpetración, no persigue justificar la delación, acaso sí humanizar a los perpetradores o problematizar las consecuencias de su actuación. Contrario al reduccionismo moral y al carácter anecdótico que configura la novela de los vencedores, el autor aragonés pretende ofrecer una imagen más veraz y compleja de la guerra. De acuerdo con la lectura de Squires (2020), el romance de Paco no establece un binarismo moral entre delatores y delatados, sino que explora los efectos del conflicto en aquellos que sacrificaron sus valores y relaciones por un móvil ideológico. No es, por lo tanto, una composición propagandística ni beligerante, a diferencia del maniqueísmo y politización que Bertrand de Muñoz identifica



en otras canciones de la guerra en *Romances populares y anónimos de la guerra de España* (2006: 59). Por el contrario, persigue la explicación profunda de la propia tragedia y no solo la conmemoración del mártir.

El protagonismo no reside en los héroes de grandes empresas militares o en los dirigentes políticos, ni siquiera mencionados por Sender. Ahora escuchamos el arrepentimiento de los cómplices de los verdugos, figuras generalmente anónimas que obran con la palabra y no con las armas. Responden a las identidades de un cura y una joven de una población rural que, en ningún momento, excusan la violencia de la represión franquista ni la aniquilación sistemática de todo sujeto susceptible de ser sospechoso. Sus discursos, lejos de justificar su colaboración con el bando sublevado, subrayarían el proceder abusivo de los rebeldes y, en consecuencia, reclamarían justicia para las víctimas. Si estas últimas sufren la condena póstuma de la desmemoria, al menos los victimarios, como compensación, son identificados tanto en esta narrativa del exilio como en las propias canciones populares que siguen vivas en la memoria de cada pueblo de España, resistiendo la actuación del tiempo y de aquellos que imponen el olvido como actitud moral ante el pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1940). "Propósito", *Romance* (febrero), 1, p. 2.
- ANÓNIMO (1933). "Antología folklórica de cantares de clase", *Octubre* (junio-junio), 1, pp. 2-4.
- AUB, Max (2020). *Yo no invento nada. Relatos de El laberinto mágico*. Madrid y Granada: Cuadernos del Vigía.
- AUB, Max [1968] (2019). *Campo de los almendros*, Barcelona: Castalia.
- AUB, Max (1998). *Diarios (1939-1972)*. Ed. Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba.
- AUB, Max (1967). *Hablo como hombre*. México: Joaquín Mortiz.
- AUB, Max (1945). *Discurso de la novela española contemporánea*. México D.F.: El Colegio de México; Centro de Estudios Sociales.
- AYALA, Francisco (1949). *La cabeza del cordero*. Buenos Aires: Losada.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1944). "Bécquer y la poesía popular", *Independencia* (julio), 1, p. 5.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (2006). *Romances populares y anónimos de la guerra de España*. Madrid: Calambur.
- BUEN, Odón de (1944). "Granados, músico español", *Independencia* (julio), 1, p. 4.



- COMITÉ TÉCNICO DE AYUDA A LOS REPUBLICANOS ESPAÑOLES EN MÉXICO (CTARE) (1940). *Cultural creations of the Comité técnico de ayuda a los españoles en México: (The Technical Committee of Help to Spaniards in Mexico)*. México D.F.: Séneca.
- FELIPE, León (1939). *Español del éxodo y del llanto: doctrina, elegías y canciones*. México D.F.: La Casa de España en México.
- TORRE, Guillermo de (1946). "El tema de las generaciones. La supuesta generación española de 1936", *Cabalgata* (octubre), 1, p. 6.
- LARRAZ, Fernando (2018). *Editores y editoriales del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento.
- MACHADO, Antonio (1937). "Carta a David Vigodsky", *Hora de España* (abril), 4, pp. 5-10.
- MARICHAL LÓPEZ, Carlos (1944). "Goya, genio de la pintura", *Independencia* (julio), 1, p. 5.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2021). "Víctimas y victimarios en la literatura española, de la Guerra Civil a la actualidad: el caso de *Dicen*, de Susana Sánchez Arins." *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* (2021), 26, pp. 21-37. DOI: <https://doi.org/10.7203/qdfed.26.22096>
- SENDER, Ramón J. [1953] (2021). *Réquiem por un campesino español*. Barcelona: Destino.
- SENDER, Ramón J. (1948). *El vado*. Toulouse: La Novela Española.
- SQUIRES, Jeremy (2020). "The Anarchist Poiesis of the Ballad in Ramón J. Sender's *Réquiem por un campesino español*." *Romance Notes* (2020), 60, 2, pp. 383-394. DOI: <http://doi.org/10.1353/rmc.2020.0027>

Diablotexto *Digital*



**Joan Sales. Un proyecto editorial
de reconstrucción cultural**

***Joan Sales. A Publishing Project
of Cultural Reconstruction***

**MARTA PASQUAL I LLORENÇ
UNIVERSITAT DE GIRONA**

marta.pascual@udg.edu
<https://orcid.org/0000-0001-6681-2114>

**Fecha de recepción: 3 de septiembre de 2022
Fecha de aceptación: 20 de febrero de 2023**

***Diablotexto Digital* 13 (junio 2023), 209-218
DOI: 10.7203/diablotexto.13.25202
ISSN: 2530-2337**



Resumen: Después de unos años de exilio en México, Joan Sales regresó a Barcelona el 1948 con la obsesión de publicar en catalán tanto como fuese posible. Desde la editorial Ariel, empezó su tarea de intentar agrietar el régimen franquista a través de la literatura infantil. Continuó más tarde con la creación de la colección “El Club dels Novel·listes” y terminó creando la editorial “Club editor”. Este artículo se propone mostrar las diversas estrategias utilizadas por el editor para flanquear la censura y crear una plataforma cultural que contribuyese a la reconstrucción cultural de un país desmoronado después del año 1939.

Palabras clave: Traducción literaria, censura, edición, literatura catalana, posguerra

Abstract: After a few years of exile in Mexico, Joan Sales returned to Barcelona in 1948 with the obsession to publish as much as possible in Catalan. From the publishing house Ariel, he began his task of trying to crack the Franco regime through children's literature. He continued later with the creation of the collection "El Club dels Novel·listes" and ended up creating the publishing house "Club editor". This article aims to show the various strategies used by the publisher to outflank censorship and create a cultural platform that would contribute to the cultural reconstruction of a country that had crumbled after 1939.

Key words: Literary translation, Censorship, Edition, Catalan literature, Postwar



Joan Sales i Vallès (1912-1983) es el autor de *Incierta gloria*, una novela polifónica -publicada por primera vez el año 1956 y ampliada en cada edición sucesiva- en la que el autor quiso dejar testimonio de su experiencia vivida durante la Guerra Civil Española. Sin embargo, *Incierta gloria* es mucho más que una novela de guerra, también es una novela de posguerra, de amor, filosófica, una novela antidogmática y antimaniqueista en la que se pone de manifiesto la mentira del negro y también la mentira del rojo. Quizá este es el motivo -por la incomodidad que tal complejidad puede causar en los lectores- que explica que haya sido necesario el paso de los años para que la novela haya podido entrar en el canon literario. Pero, más allá del novelista, es prescriptivo subrayar que Sales desarrolló muchas otras facetas en el ámbito de las letras. Poeta (*Viaje de un moribundo*), traductor (de Dostoievsky, Kazantzakis y Delluc) y adaptador de relatos para niños y jóvenes, fue también el creador de la colección “El Club dels Novel·listes” el año 1955 bajo el sello de Aymà, colección que, cuatro años más tarde, en 1959, se convirtió en la editorial Club Editor, en pleno funcionamiento en la actualidad.

El trabajo de Sales como editor forma parte de un proceso de cambio cultural que tuvo lugar en España desde finales de los años 50 en el que la cultura se convirtió en el caballo de Troya de la lucha contra el régimen. Una vez acabada la guerra de España, en la que Joan Sales participó como soldado voluntario en el frente republicano, el futuro editor tomó la decisión de continuar su lucha. Cambió las armas por la pluma pero su espíritu combativo se mantuvo fuerte durante todo el franquismo. De hecho, la lectura de las cartas inéditas que se conservan entre el editor y su socio Xavier Benguerel, y también de las cartas entre el editor y el escritor Lluís Ferran de Pol (con quien fue también compañero de exilio) nos muestran a un hombre que solo puede entenderse en un contexto de lucha y de censura en el sentido de que todos los impedimentos derivados del régimen franquista tenían sobre él un efecto fortalecedor y no hacían sino aumentar sus ganas de lucha. Estos epistolarios, que forman parte del fondo privado de la familia, resultan una fuente inagotable de información de enorme riqueza literaria y filológica para los investigadores.



Exiliado primero en Francia y luego en México, pasando también un tiempo intermedio en República Dominicana, Sales regresó a Barcelona el año 1948 con la sola obsesión de publicar en lengua catalana tanto como fuese posible. Estas fueron, de hecho, sus palabras exactas, las que utilizó en una entrevista que aparece publicada en el libro *Plomes Catalanes Contemporànies*, de Lluís Busquets i Grabulosa (Busquets, 1980: 67). Su perseverancia y su persistencia empezaron ya en tierras mexicanas, donde creó la combativa revista *Quaderns de l'exili*, consultable íntegramente en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.¹ Fue durante el exilio cuando aprendió el oficio de linotipista trabajando en los Talleres Gráficos de Editorial Minerva y tuvieron lugar sus primeras experiencias editoriales. Allí, el editor Bartomeu Costa-Amic le publicó sus primeras ediciones (Jacint Verdaguer, Teodor Llorente, Prat de la Riba y Màrius Torres). Esta fue, pues, su primera incursión en el mundo editorial y el lugar que le permitió desarrollar sus primeras reflexiones teóricas sobre el oficio, las reflexiones que significaron la base de todas sus posteriores ideas teóricas en torno a la edición. Muestra de ello se encuentra en una carta inédita -conservada en el Fondo para la Historia de la Educación de la UdG- que Sales escribió el 2 de setiembre de 1946 a un maestro gerundense también exiliado en México, Antoni Bargés. En ella, Sales reflexiona sobre la importancia de pensar en el lector y para ello considera básico acompañar siempre el texto de notas, mapas, ilustraciones, prólogos, etc.

En efecte, en Costa-Amic em va encarregar el pròleg, les notes i la modernització del text del *Canigó*, treball que faig gustosament, i per cert us volia escriure, ja que el text que faig servir és la còpia mecanografiada que en vau fer vós, i on ja hi he trobat la meitat de la feina llesta; vull dir, l'ortografia perfectament modernitzada, cosa que m'estalvia moltíssim treball. Volia fer constar en el pròleg l'ajut inapreciable que m'ha estat el vostre treball, i és això el que us volia escriure. En Costa-Amic m'ha ensenyat el mapa que vau fer, i que he trobat admirable. [...] Que jo sàpiga, serà la primera edició del *Canigó* acompanyada d'un mapa minuciós del teatre de l'epopeia; la idea em sembla magnífica i us en felicito. Estic segur que aquest mapa facilitarà moltíssim la lectura d'aquesta obra mestra verdagueriana al públic corrent, que moltes vegades troba fatigosa la lectura dels grans poemes simplement perquè els editors no pensen a acompanyar-los degudament de notes, mapes, il·lustracions, pròlegs, etc. que ajudin a fer-los comprendre al lector sense estudis, que és el lector corrent (Sales, 1946, carta inédita).

¹ Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/quaderns-de-lexili/> [Fecha de consulta: 5 de febrero de 2023].



Todo ello debe ser siempre puesto en contexto, ya que cobra mucho más sentido si tenemos en cuenta que durante los años 60 apenas existía ninguna revista de crítica literaria en lengua catalana (la primera publicación periódica en catalán y no eclesiástica después de la Guerra Civil no apareció hasta el 1966, y fue *Tele/Estel*); por ese motivo, toda la información que pudiera incluirse en el mismo libro -utilizando el espacio de las páginas introductorias (prólogos, notas, introducciones), notas al pie o ilustraciones-, era para Sales una manera de cubrir las carencias de la época.

Fue también en México donde Sales, al lado de Lluís Ferran de Pol, Raimon Galí i Josep Maria Ametlla, fundó la revista *Quaderns de l'exili*, una revista combativa y muy politizada y con la mirada puesta en Cataluña. Esta revista, con sede en Coyoacán, se publicó entre los años 1943 y 1947, y bajo el emblema de un mapa de los Países Catalanes, manifestaba como su primera misión realizar la unidad nacional de catalanes, valencianos y baleares. Hablaban de dogma: “tres países y una sola nación”. En sus números, se trataban cuestiones políticas, cuestiones sobre la lengua y se hacían críticas literarias. La personalidad de Sales se entrevé en cada una de sus líneas, no solo cuando los artículos están firmados por él. De hecho, algunos artículos están firmados por nombres que no son otra cosa que pseudónimos de Sales (Marc Vallès o Masades de Segura).

Cuando el régimen franquista abrió la primera brecha a los exiliados el año 1948, permitiendo que por primera vez pudieran regresar sin ser fusilados, Sales volvió inmediatamente. Y regresó dispuesto a aprovechar cualquier posibilidad de luz que la censura dejase entrever. En aquel momento, el régimen sólo permitía la publicación de libros de carácter religioso o folclórico (Gallofré, 1991), pero Sales fue capaz de utilizar esa mínima apertura para poner en marcha un auténtico proyecto literario escondido bajo una apariencia tan inofensiva como puede parecer la literatura infantil y juvenil. Así pues, bajo el sello de Ariel, escribió cuatro volúmenes de *rondalles* y una versión adaptada de *Tirant lo Blanc* destinada a los lectores jóvenes. El crítico Joan Triadú se percató de ello y escribió que asumiendo su condición de escritor se propuso contribuir



a plena dedicación a la reconstrucción nacional por la vía de un nuevo renacimiento cultural al servicio de esa idea (Triadú, 2000: 415-428).

También Núria Folch, la esposa de Sales, reflexionó sobre la importancia de publicar libros destinados a los más jóvenes, consciente de que había un vacío que hacía falta rellenar. La viuda de Sales explicaba en un prólogo de *Rondalles* que se le ocurrió hacer antologías de cuentos que, de cara a la censura, mintiendo sobre el tiraje, pudieran pasar por ediciones reducidísimas solo para bibliófilos. En realidad, Sales escribía para el gran público, procurando ofrecer narraciones que pudieran agrandar a todas las edades y familiarizaran al público con los grandes nombres y épocas de la historia literaria catalana. Con tirajes de tres mil ejemplares, Sales celebraba que hubiera tres mil familias que quisieran que sus hijos siguieran sabiendo leer y escribir en catalán. Estos volúmenes no son para nada inofensivos y, en realidad, pueden leerse como una continuación del dogma propugnado en la revista *Quaderns*. Un análisis de los cuentos elegidos nos lleva a la conclusión que pretenden ser un reflejo de la cultura popular valenciana, balear, catalana, es decir, hay en este proyecto una voluntad de recoger la cultura catalana incluyendo todo el territorio y todas las épocas. Y así lo escribía en el prólogo refiriéndose a las *rondalles* elegidas: “procedente cada una de ellas de una de las tres regiones principales de nuestro idioma”. Sales consideraba que se trataba de un volumen capaz de “hacer sentir a los jóvenes lectores, como cosa viva y no meramente erudita, la continuidad de nuestra literatura narrativa a través del tiempo, del espacio y de las clases sociales” (Folch, 1992: 5).

La lectura de las cartas inéditas entre Sales y Benguerel muestra la enorme preocupación de Sales por contribuir al mantenimiento de la lengua catalana entre los grupos más jóvenes de la sociedad ya que se trataba del futuro del país. Así, debemos leer el tiempo que Sales dedicó a la publicación de literatura infantil como un auténtico proyecto literario para nada gratuito. En realidad, se trataba de una poderosa arma de catalanización y una de las pocas que podía contar con el visto bueno del régimen. Dirigiéndose a los jóvenes y ofreciéndoles el acceso a la cultura tradicional en lengua catalana, les abría las puertas a la cultura en mayúsculas. El éxito fue rotundo e incluso sabemos,



gracias a las susodichas cartas, que se consiguieron vender numerosos ejemplares en Perpignan, donde adoptaron dos de los cuatro volúmenes como texto para la enseñanza del catalán, y en Alguer. El papel de Sales fue mucho más allá de escoger unos textos y reunirlos bajo la forma de una antología, de hecho, hizo un auténtico trabajo de adaptación y reescritura con la voluntad de camuflar ciertos mensajes ideológicos (Pasqual, 2012).

Como se ha dicho anteriormente, en 1955 Sales, junto a Xavier Benguerel y Joan Oliver, fundó “El Club dels Novel·listes”, una colección dentro de la editorial Aymà. Cuatro años más tarde, en 1959, creó una editorial independiente y nació de este modo Club Editor. Gracias a la creación de esta editorial, Sales pudo materializar todas sus teorías lingüísticas y estilísticas y poner en práctica sus aprendizajes hechos en el exilio. Por eso, pensando siempre en primer lugar en el lector, muchos de los libros que editó iban acompañados de notas introductorias o prólogos firmados por él mismo.

De esta época en la que Sales ya trabajaba como editor en toda regla, resulta especialmente útil la lectura de los epistolarios entre el editor y distintos escritores, pues nos permite ver el funcionamiento interno de la editorial y a su vez conocer cuáles eran las estrategias de Sales para burlar la censura. Por ejemplo, resulta muy interesante observar cómo, paradójicamente, el hecho de tener que superar dificultades es lo que le daba la fuerza. Sales afirma, a través de una metáfora, que era el “túnel del franquismo” lo que le sostenía la esperanza de la claridad, la excitación de la lucha. Decía que era posible hacerse la ilusión de que si no existía una prensa catalana rica como la de antes de la guerra era simplemente porque estaba prohibido.

Así, a medida que el franquismo se fue debilitando, también lo hizo Sales, de carácter combativo y autor de frases como “las dificultades me dan agallas”. Sales luchó como soldado voluntario en el ejército republicano, fue un hombre de acción y lo fue también oponiéndose al régimen con la pluma como arma. “La pàtria em crida, al peu del canó” escribía a Benguerel, o “som al ball i hem de ballar”, decía a Ferran de Pol. “Estem decidits a seguir endavant per més que el camí sigui d'espines”. El objetivo de Sales era muy claro y era el de hacer lectores, tantos como fuera posible, con la finalidad de normalizar la literatura



catalana. Así lo dejaba claro en una carta a su socio Xavier Benguerel el último día del año 1960.

L'única obra eficaç és la del Club, o sigui, donar sistemàticament bones novel·les, llegívoles, intel·ligents, que enlairin el to general de la nostra literatura, que li donin sobretot un aire «normal» de literatura de debò, o sigui per ser llegida, lluny, ben lluny d'aquestes col·leccions de genis incompresos que solen ser les col·leccions catalanes (Sales, 1960, carta inédita).

Fueron muchas las novelas rechazadas por la censura. “Proponemos su denegación”. “¿Ataca a la moral? Sí”. Pero Sales no se rendía. En vez de desistir o de aceptar la eliminación de ciertos párrafos los insertaba reconvertidos en otra parte de la novela. Incansable siempre, consiguió en la mayoría de los casos esquivar la censura y escapar a sus reiteradas mutilaciones. No hay duda de que consiguió crear una plataforma cultural que contribuyó a la reconstrucción cultural de un país que, después del año 1939, había quedado absolutamente desmoronado. Fue sin embargo y paradójicamente la muerte de Franco aquello que marcó un cambio de rumbo y un giro en la actitud de Sales. En una carta que Sales escribió a Ferran de Pol el 28 de febrero de 1977 el mensaje y consiguiente estado de ánimo de un editor-soldado como lo fue Sales es de una elocuencia inaudita.

Mentre caminava pel túnel del franquisme em sostenia l'esperança de la claror [...] l'excitació de la lluita em sostenia [...]. Ara és com si ja haguéssim sortit d'un túnel de quaranta anys, però el panorama que trobem, ara que ja el podem veure a la claror del dia, és una Catalunya profundament desfigurada. Abans podíem fer-nos la il·lusió, i ens la fèiem, que si no existia una premsa catalana ufanosa com la d'abans de la guerra era simplement perquè ens la prohibien. Ara ja no prohibeixen res i ja ho veus (Sales, 1977, carta inédita).

Una vez fuera del túnel, pues, Sales se hundió. El 19 de febrero de 1977, Sales confiesa a Ferran de Pol su cansancio después de tantos años de lucha (no únicamente al frente sino batallando para construir una cultura catalana en tiempos de franquismo). “La meva vida ha estat una batalla contínua, sempre de derrota en derrota. Tinc les costelles tan ressentides de tantes patacades que em sembla que una mica de repòs ja me l'he guanyat” (Sales, 1977, carta inédita).



Terminó sus años pidiendo el reingreso como profesor de lengua catalana, cuerpo al que había entrado antes de la guerra, en 1932, y confesando, también a su amigo Ferran de Pol (carta inédita del 18 de noviembre de 1978), que quizá solo fue feliz durante la guerra porque en aquella época, al menos, había esperanza.

Estem dispersats, estem tristos, estem fotuts. De vegades em fa l'efecte que només hem estat feliços durant la guerra, durant aquells tres anys que aleshores ens van semblar tan llargs i que ara en el record em semblen tan breus, aleshores que almenys combatíem —enmig d'una immensa confusió però amb una gran esperança (Sales, 1978, carta inédita).

Sales murió en 1983 pero el trabajo de lucha que realizó quedará porque fue un editor en el sentido etimológico de la palabra, es decir, su función principal consistió en hacer salir, dar a luz. Sales fue alguien que ayudó a parir, que se implicó en el proceso editorial desde el principio hasta al final, alguien que estuvo muy lejos de ser un simple impresor. En sus cartas podemos, también, leer pasajes divertidos que ponen de manifiesto que Sales desempeñó auténticas gestas heroicas en pro de la edición catalana en tiempos de franquismo. Por ejemplo, en una carta del 19 de abril de 1961 explicaba a Benguerel que, llevando la contraria a todos los impresores que le decían que no había tiempo material de tener publicada una obra para cierta fecha, hizo poner en funcionamiento una imprenta del siglo XIX, del año 1873, para poder acabar de imprimir las copias de una novela, o que fue él mismo a las librerías el día del libro, Sant Jordi, para repartir 561 libros de la traducción que hizo al catalán de la novela *Los hermanos Karamazov*.

En definitiva, Sales era alguien que, como editor, seguía todo el proceso del libro, desde el principio hasta el final. Sus pasos fueron seguidos por su viuda, quien había colaborado desde el principio con la editorial ocupándose de la parte más comercial (oficialmente desde el año 1963) y quien, de hecho, tal como queda recogido en las cartas entre Sales y Benguerel, a partir de 1966 se convirtió en la única propietaria de la editorial. Y continúa en el presente, ya que hoy en día, la editorial sigue viva bajo la dirección de la nieta de Joan Sales, Maria Bohigas.



BIBLIOGRAFÍA

- BUSQUETS, Lluís (1980). *Plomes catalanes contemporànies*. Barcelona: El Mall.
- CASALS, Montserrat (2012). "Joan Sales, escriptor o editor?". *Serra d'Or*, 635, pp. 15-18.
- Epistolario inédito entre Joan Sales y Xavier Benguerel, anotaciones a cargo de Lluís Busquets i Grabulosa.
- Epistolario inédito entre Joan Sales y Lluís Ferran de Pol (1947-1983), prólogo, transcripción i notas a cargo de Josep-Vicent Garcia Raffi.
- FOLCH, Núria (1992). "Introducció". *Rondalles d'ahir i d'avui*. Barcelona: Club Editor, pp. 7-8.
- GALLOFRÉ, Maria Josepa (1991). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PASQUAL, Marta (2012). *La ploma contra el silenci*. Barcelona: Acontravent.
- PUIMEDON, Pilar (1996). *Joan Sales. La responsabilitat del supervivent* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- PLA, Xavier (2002). "Incerta glòria de Joan Sales o una poètica de l'excés". *Estudi General: Revista de la Facultat de Lletres de la UdG*, 22, pp. 529-554.
- SALES, Joan (1952). "Pròleg", *Rondalles d'ahir i avui*. Barcelona: Ariel.
- SALES, Joan (1951). "Pròleg", *Rondalles gironines i valencianes*. Barcelona: Ariel.
- SALES, Joan "Carta de Joan Sales a Antoni Bargés". Fons per a la Història de l'Educació de la Universitat de Girona, 26 d'agost de 1946.
- TRIADÚ, Joan, (2000). "Joan Sales: compromís personal i creació literaria". En Ferrán Carbó (coord.), *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 415-428.

Diablotexto

Digital



Pretextos



Diablotexto *Digital*



-PRETEXTOS PARA EL DEBATE-

“Escribo para perdonar ciertas actitudes”.
Diálogo sobre creación literaria con
Bárbara Blasco

SILVIA TÉVAR GARCILÓPEZ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

siltegar@alumni.uv.es
<http://orcid.org/0000-0002-1119-9591>

Diablotexto Digital 13 (junio 2023), 219-233
DOI: 10.7203/diablotexto.13.27071
ISSN: 2530-2337



“Yo creo que las palabras tienen que servir para llevar al centro, para llegar dentro”.

(Bárbara Blasco, 2022)

Bárbara Blasco es licenciada en Periodismo, en Dirección cinematográfica en el Centre d'Estudis Cinematogràfics y en Guion de cine en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños (Cuba). Ha publicado las novelas *Suerte* (2013) y *La memoria del alambre* (2018-2022). Su obra *Dicen los síntomas* vio la luz tras ganar el Premio Tusquets en 2020. En la actualidad se dedica a impartir clases en el Taller de Escritura Creativa de Fuentetaja y colabora de manera habitual con Valencia Plaza. También continúa escribiendo la que será su próxima novela.



Fotografía cedida por la autora



Tienes una trayectoria profesional fascinante. Eres licenciada en Periodismo. También estudiaste Dirección Cinematográfica en el Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya y Guion cinematográfico en San Antonio de los Baños. Además, anteriormente habías trabajado como teleoperadora, vendedora de enciclopedias, bailarina de cabaret, ayudante de mago, empleada de gasolinera, actriz... En fin, diferentes profesiones y todas ellas muy diversas. Por ello, me preguntaba cómo surge esto de dedicarte a la escritura.

Bueno, lo de dedicarse a la escritura es un poco optimista siempre, porque realmente “dedicarse” se dedica poca gente si uno piensa en dedicación cómo “ganar dinero”, como algo que permite sostenerse. Yo me dedico un poquito, de forma casi periférica, por las clases. Tengo también una escuela de escritura porque escribo cosas, porque las novelas ya dan un poquito de dinero... Pero vamos, no puedo decir que lo puramente literario sea un sustento realmente completo. Y bueno, antes de eso, todo lo que has dicho: me fui muy pronto de casa, a los 17 años, sin estudios, e hice diferentes trabajos hasta que estudié Periodismo a partir de los 30. La cosa de la precariedad tampoco es que mejorara mucho, porque el periodismo tampoco está como para para echar cohetes, así que bueno, sigo siendo cada vez menos precaria, pero no he salido yo creo de esa de esa precariedad. Es complicado trabajar en España, creo que sí.

Esa es otra pregunta que me planteaba: nos has comentado que diriges una escuela de escritura, por lo que ¿cuáles dirías que han sido los obstáculos o las mayores dificultades que has tenido que superar en este trayecto?

Bueno, en general yo creo todos vivimos un tanto la poca valoración por el trabajo intelectual y, en lo que a mí respecta, por el trabajo literario. Parece que, si no vendes algo material, es mucho más difícil venderlo, no solo en lo que atañe a las obras literarias o de escritura creativa, sino también en cuanto a las



correcciones de estilo, que cuestan mucho trabajo y tampoco están del todo bien pagadas. Ese es un poco el problema: el poco respeto, también hacia los artículos, que cada vez se pagan menos.

Hay que hacer muchas cosas para poder tener un sueldecito si uno se quiere dedicar solo a vender ese trabajo intelectual, esas ideas conformadas en forma de palabras, de frases, de textos... Es complicado. Pero bueno, yo creo que está todo bastante complicado, o sea, que tampoco nos vamos a quejar solo de lo literario. Creo que en general es bastante difícil entrar en el mercado laboral y tener un poco de estabilidad, sobre todo para la gente joven. Esto es lo más duro: no tanto poder sobrevivir con trabajitos, sino que haya un poco de continuidad y, sobre todo, de estabilidad de condiciones. Yo creo que de todos los trabajos que he hecho, ninguno es indigno. Limpiar váteres no es indigno, lo que es indigno es, a veces, la consideración social, las condiciones de trabajo: si no estás bien pagado, si no estás tratado con dignidad... Eso es lo indigno, pero los trabajos no.

Totalmente de acuerdo.

Bueno, pues no está mal tampoco trabajar en tantas cosas: da una visión un poco más amplia a la hora de poder ponernos en la piel de más gente. Incluso para escribir es útil, porque una parte de la escritura consiste en el trabajo del lenguaje. De hecho, te diría que para mí es casi la más importante y con la que más puedo disfrutar. También está, por supuesto, la construcción de personajes, la psicología, la parte de sociología: analizar el tiempo en el que vivimos y tratar de que eso quede en tus historias o hacer una proyección de hacia dónde vamos.

Sí, esa es una cuestión que me planteaba: cómo ha influido tu formación en Periodismo y en el ámbito cinematográfico a la hora de escribir tus novelas.

Pues uno nunca sabe bien qué influye de verdad. Es muy difícil decir qué parte de lo que hacemos se debe a algo de nuestro pasado. Supongo que todo deja



un poso. Yo creo que todo lo cinematográfico, es decir, el tiempo que yo quería hacer cine y que pensaba un poco más en imágenes y no solo en palabras, ha quedado, claro. Yo necesito ver. Ver la historia. Necesito que avance visualmente. Me gusta mucho la parte, si quieres, un poco ensayística o filosófica que tienen las novelas. Me encanta. Pero también necesito contar con la imagen, acompañándome con imágenes. Creo que la poesía también es imagen: la metáfora es una imagen.

Justo estaba pensando que en *Dicen los síntomas* utilizas metáforas superpotentes. De hecho, en relación con la construcción de la obra y con el proceso de escritura, me preguntaba cómo es tu creación. Se dice que la página en blanco es imponente, por lo que ¿sigues algún plan ya prefijado que te ayude?

Conscientemente no. Luego sí que voy descubriendo que sé mucho más de lo que quiero contar de lo que yo misma soy consciente, pero así de entrada no. Me parece terrible tener una historia clarísima y decir: “Vale pues ahora ya solo me queda escribirla”. Creo que no la escribiría nunca. Diría: “Pues ya está, ¿para qué tengo que hacer ese paso, si ya está?”. No. Yo descubro la historia escribiéndola. Yo la vivo abriendo ese blanco, entrando y viendo a ver qué hay ahí. Muchas veces lo de la metáfora esa del “folio en blanco” es un poco tramposa porque siempre se parte de que hay que construir la historia. Parece que tiene que venir y que uno la tenga que volcar. No, la historia hay que hacerla crecer. Uno tiene que ir construyéndola, por lo que es normal que empiece de nada. Está bien.

Con respecto al proceso de publicación, me preguntaba si nos podías contar un poquito más sobre cómo comenzaste a publicar: ¿fuieste tú la que accedió al mundo editorial? Y también en relación con este proceso de publicación: ¿has tenido algún tipo de obstáculo o de traba desde el mundo editorial por el hecho de ser mujer y, además, joven?



Bueno, gracias por lo de joven, que ya no lo soy. Yo empecé publicando en un blog. Ese fue mi primer contacto con el público cuando tenía treinta y tantos, y dije: “Esto es maravilloso, poder publicar antes de las redes, antes de que todo el mundo pudiera compartir lo que lleva dentro”. Era un momento en el que el interior era algo misterioso. Teníamos ganas de descubrir, por lo menos a través de la escritura. Ahora estamos muy hartos, pero entonces a mí me pareció maravilloso tener esa posibilidad.

Así escribí una novela que se llama *Suerte*. No era la primera, pero sí la primera que acababa. La anterior tenía una parte un poco biográfica de todo ese año que estuve con el mago y con el *ballet*. Quería mostrar un poco de ese mundo, pero fue tan alucinante que resultaba todo inverosímil. Entonces esa historia se quedó un poco en el cajón —que es otra metáfora que no hacemos realmente—. En algún disco duro se quedaría. Luego escribí *Suerte* y la presenté al premio Lengua de Sapo. Quedó finalista: por un voto no gané, pero uno del jurado me animó muchísimo porque realmente no tenía ningún *feedback*. No tenía ni idea. Yo pensaba que quería escribir, pero que lo hacía fatal y que era muy complicado. Eso me animó un poco, pero aun así ahí se quedó la novela hasta que unos años después conocí a Manuel Turégano, que acaba de montar Ediciones Contrabando, una pequeña editorial valenciana, y la publicó en 2015. Luego vino *La memoria del alambre*, que publiqué también con Contrabando en esa primera edición en 2018. La crítica fue buena, pero tuvo poca repercusión porque seguía estando en una editorial muy pequeña, con una distribución limitada. Por eso, ya en el 2020 presenté *Dicen los síntomas* al premio Tusquets y me lo dieron. Ello supuso entrar un poco más en eso que llamamos “el mercado editorial” y tener un poquito más de reconocimiento, es decir, contar con la maquinaria que permite una promoción mayor, que mandes el libro a la prensa cultural y lo lean, etc. Más adelante, Tusquets recuperó *La memoria del alambre* y lo reeditó el pasado febrero.



¿Y has experimentado algún tipo de obstáculo a la hora de publicar?

Volvemos un poco a lo mismo: a una le pasan cosas, pero no sabe bien atribuir las, entonces no sé a qué se debían exactamente. Si me preguntas abiertamente si he vivido el machismo en el mundo literario: sí, clarísimamente sí. Sí, sí, sí, sí, sí. Ahora mismo parece que están de moda las escritoras y creo que publicar no es más difícil, tal vez sea incluso más fácil siendo mujer y joven.

¿Y crees que para las mujeres publicar con una primera persona es algo más fácil que con un narrador en tercera persona?

Pues seguramente sí. Lo que pasa es que hay terceras personas que se acercan tanto a la primera que casi te olvidas de que son una tercera persona con una visión única. Pero sí que es verdad que la primera tiene ese tono de intimidad, de conciencia, que parece que te están contando la historia al oído, y entonces sí que es más atractivo. Además, parece que, como se han escrito menos historias desde el punto de vista femenino, ahora tienen más cabida en el mercado.

Yo, como te decía, no creo que sea más fácil publicar siendo mujer. Sí que parece que es más fácil entrar ahora, por primera vez después de siglos. Pero sí que es verdad que los verdaderos intelectuales, los que están bien considerados, los que tienen ese gran prestigio, siguen siendo hombres. Todo eso lo he vivido: en presentaciones, en charlas... Me acuerdo de una charla con mi editor. Era una de las primeras presentaciones en la que presentábamos una novela mía. Había alguien en el público que dijo: “don Manuel, don Manuel” y le hizo una pregunta refiriéndose a él como a una figura intelectual. No dudo de que Manuel sabía muchísimo y era muy intelectual, pero estábamos allí para mi novela. Luego, cuando se dirigió a mí, me tuteó: “Bueno, Bárbara”. Su tono era otro, y ya no era ni “doña Bárbara” ni ese respeto. Y como esta anécdota, muchas.

En general, las mujeres que escriben poesía han sido menos consideradas, pero me pasó que un hombre que escribía poesía —bastante floja,



además—, me dijo: “¿Tú qué escribes, novelitas?”. Y yo digo: “Bueno, sí, *novelitas*, mientras tú haces los grandes poemas del macho”. Sí. En este caso le dio hasta la vuelta. Sin embargo, también está bien. Yo intento mirar la parte positiva. He visto algunos escritores hombres que han tenido éxito en estos últimos años, y cuando los he vuelto a ver eran insoportables. Antes escribían cosas buenas y ahora están escribiendo basura para mí. De pronto, el éxito se les ha subido a la cabeza. Y digo: “Mira, tener un perfil bajo hace que pocas mujeres sean así”. Parece que ese perfil un poco más bajo nos favorece a la hora de llevarlo todo con un poquito más de naturalidad.

Muchas gracias por compartir esas experiencias. Y ya en relación con tu novela, *Dicen los síntomas*, me gustaría saber si ese yo ficcional lo creas de manera natural o si es una acción premeditada con alguna finalidad concreta. Una pregunta similar me surge sobre ese receptor interno que aparece en determinados momentos, por ejemplo, en las apelaciones al padre. Este gesto permite que los lectores podamos interiorizar en la psicología de Virginia, la protagonista, y que comprendamos con mayor profundidad la relación que mantiene con la figura paterna. Por tanto, me preguntaba si este referente interior lo creas de manera natural o si es deliberado y, en ese caso, si tiene esa finalidad u otra.

Yo creo que la voz y la historia surgen casi al mismo tiempo, o por lo menos para mí van de la mano. Si no la oigo, si no oigo a mi personaje, aunque sea a través del narrador en tercera persona; si no lo oigo, me es difícil ponerme a escribir. Por ello, esta historia siempre fue en primera persona. Quería que fuera exactamente muy muy sesgado el punto de vista, que contara lo que ella ve, que fuera casi un flujo de conciencia. De hecho, no se cuenta del todo por qué esa animadversión, o qué ha pasado con el padre, precisamente porque estamos dentro de ella, porque no necesita construirlo como si hablara desde fuera o hacia afuera. Me apetecía mucho escribir desde la sinceridad total, aunque fuera un poquito políticamente incorrecto, aunque fuera muy bestia, que es como somos casi todos cuando pensamos (luego, cuando hablamos, nos



comportamos de otra manera). Yo creo que la primera persona era el punto de vista adecuado para contar todo eso que quería contar. No creo que haya narradores mejores *per se*, sino narradores que se adaptan mejor a lo que uno quiere contar, que juegan con la historia, o que la construyen desde el mejor punto de vista posible.

A veces la protagonista se dirige al padre, sí, pero no deja de ser primera persona. Todo lo que este personaje hace (por lo menos hasta que aparece el extraño) va dirigido a la familia y, en concreto, a quien ha puesto las leyes en esa familia y a quien le ha dado un rol que ya no quiere tener: el padre. Por tanto, él está ahí también para buscar respuestas antes de que desaparezca, aunque no se las va a poder dar, evidentemente, por el coma.

Sí, de hecho, creo que uno de los puntos fuertes de la novela es precisamente la capacidad de identificación, por un lado, y el tipo de lenguaje, por otro. En el primer sentido, creas una protagonista como nosotros, de carne y hueso, en la que nos vemos reflejados. Y en cuanto al segundo aspecto, creo que utilizas lo que puede definirse como “dagas literarias”, es decir, sentencias muy cuidadas desde el punto de vista lingüístico y que, al mismo tiempo, realizan una radiografía de la sociedad actual increíble. No son grandes palabras ni frases grandilocuentes, pero sí que tienen un cuidado especial con el lenguaje, una forma casi poética, diría. Cuando creas *Dicen los síntomas*, ¿era esta tu voluntad? ¿Querías retratar nuestro mundo de esa forma? ¿Por qué escribes la novela?

Bueno, es muy difícil decir por qué se escribe. No lo sé. Por necesidad. Por empeño. Hay veces que dices: “¿Y para qué sigo escribiendo? ¿Para qué, si llevo dos novelas y parece que no voy a hacer nada nunca, que no va a llegar, que no consigues tener gente a la que le interese?”. Y aun así, sigues escribiendo. Escribes porque te apetece, porque lo necesitas y porque hay algún secreto que descubrir a partir de la escritura. Yo siempre salgo un poco más más calmada: mis obsesiones se calman un poco. No puedo decir que desaparezcan porque sería ponerle un poder a la literatura que creo que no tiene. Es mucho



más importante la vida y lo que sucede en la vida, pero sí que es verdad que me calma bastante. Me divierte a ratos, también. Y entonces escribo sobre todo por eso, por intentar comprender ciertas cosas, por perdonar ciertas actitudes. Al escribirlas siempre sorprende algo; pero también duele: la escritura son dagas que se clavan, es verdad. Cuando escribes, hay algo que descubres que es muy doloroso. No sé, para mí es casi una forma de vivir de verdad, más intensamente. Parece que si no hay un reflejo de esa vida en la literatura, esta es un poquito menos vida, ¿no? Pero bueno, supongo que si mañana me preguntas, te puedo decir otras causas, como que escribo para dedicarle otra novela a mi marido, o yo qué sé.

¿Y entonces dirías que la literatura puede ser la terapéutica?

Bueno, yo tengo un poco de manía a la palabra “terapéutica”. Si no fuera por eso, te diría que sí. Todo lo que nos pasa y nos hace sentir bien puede ser terapéutico: hacer deporte puede ser terapéutico, si quieres; comerte un chuletón también es terapéutico; pero claro, es absurdo decir que algo es “terapéutico”. La terapia es terapéutica. ¿Qué ayude? O sea, ¿qué la literatura ayuda a resolver traumas psicológicamente? Pues puede ser, también. Sí puede ser una función, sí; puede ser. Lo que pasa es que la literatura tiene tantas funciones que reducirla a eso me parece anecdótico, casi. Pero claro que sí: ver cómo resuelve un personaje determinados conflictos o dilemas nos puede ayudar o puede hacernos reflexionar. Recuerdo cuando leí *Madame Bovary* y entendí todo eso del amor romántico. Se me cayó una venda y dije: “Madre mía, entiendo esa huida hacia delante de ella”, porque yo también la había vivido y, al verla en un personaje, lo vi más claro. Pero bueno, no sé si tanto como terapia.

Y de nuevo en referencia a tu obra, una curiosidad es que los capítulos no están titulados: ¿a qué se debe esto? No sé si es una decisión tuya o de la imprenta.



No, no sé. Muchas novelas no tienen capítulos titulados. No tengo ni idea. No lo había pensado. En esta que estoy escribiendo, tienen un título, pero porque es algo que juega dentro de la historia. Digamos que, de alguna manera, los capítulos hablan a partir de ciertas frases y esas frases van a estar en el título también. Pero si no, no creo que sea necesario titular cada capítulo.

En *Dicen los síntomas* creas un juego metaliterario porque, en ocasiones, la protagonista escribe pensamientos y anotaciones en una supuesta libreta que los lectores vemos directamente. De hecho, al menos en mi edición, en algunas ocasiones esas reflexiones aparecen sueltas, en una sola página, como el sentimiento de culpabilidad que describe en la página 47. ¿Tiene ese juego metaliterario alguna voluntad concreta?

Sí, la verdad es que sí. Con ese juego sí que dije: “A ver cómo puedo meter esto”, porque a mí se me ocurrían frases que me encantaban, eran reflexiones que jugaban un poco hacer literatura, pero quedaba un poco forzado que ella pensara tan literariamente y se me ocurrió hacerlo así. Ella ha estudiado Filología, aunque trabaja en un bar, y tiene cierta vocación, cierto gusto por las palabras. Por eso lleva su libretita y va anotando cosas, frases o pensamientos que le suenan, ya con una voluntad de juntar las palabras de forma literaria, no solo de narrar. Uno tiene que ajustarse a la naturalidad de la trama: después de un diálogo no puede venir una parrafada muy muy poética o un fragmento tremendamente literario que se note, y me parecía que la fórmula para introducirlo era ese pequeño diario, un poquito literario, que lleva ella.

El desenlace de la obra creo que es un poco agrídulce. Entiendo que sí que hay un mensaje de esperanza, puesto que ella está embarazada, pero no termina de ser un final feliz al uso. ¿Querías dejar en los lectores y lectoras este poso final?

Bueno, yo creo que, para la procedencia de Virginia, es un final bastante esperanzador. Ella está yendo a consulta porque está embarazada, por eso está



esperando; y que el otro haya “desaparecido” es algo que ya se sabía. Entonces yo creo que sí es esperanzador, pero dentro de unos límites, que es un poco lo que yo creo de la vida. No hay esperanza total y absoluta porque yo no creo en el “y comieron perdices” y estas cosas; pero sí que me parece que se abre otra puerta, otra fase de la vida distinta y que creo que es mejor para ella.

A través de ese bebé que lleva en las entrañas parece que el extraño sigue estando ahí, con ella, ¿no?

Sí, sí. Y, sobre todo, yo creo que conocer el amor es lo que importa. Claro que importa perder el amor y, de hecho, es terrible, pero lo más importante es haberlo conocido, es saber que existe, que es algo que ella no había experimentado. Solo que le haya pasado ya le ha transformado, y eso ya es importante.

Sí, en ese sentido creo que hay un proceso de transformación en el personaje de Virginia: al principio se acuesta con un hípster por el mero hecho de tener hijos, pero después su forma de pensar, de sentir y de vivir cambian simplemente por la relación con este extraño.

Sí, a mí me interesa mucho el tema del amor. Ahora estoy un poco escribiendo sobre eso: sobre el tema de las relaciones en estos tiempos que corren una vez que ha caído el amor romántico y, sobre todo, sobre el rol tan horrible que se nos ha atribuido a las mujeres. Me interesa cómo nos relacionamos con el amor, cómo lo buscamos o cómo lo rehuimos. Creo que ahora mismo hay un poco de vacío. Estamos un poco perdidos por no repetir patrones, por huir de esa esclavitud, de lo que significaba el amor, muchas veces como forma incluso de ganarnos la vida, sobre todo para las mujeres. Hasta los años 70, en España, una mujer no podía abrirse una cuenta corriente a su nombre: llamémoslo amor, llamémosle prostitución, estaba abocada a tener que pasar por entregar algo que yo creo que no es entregable para poder vivir; y esto ha trastocado mucho. Ahora eliminamos todo esto y hay mucha más gente que dice “quiero estar sola”, es decir, que quiere vivir voluntariamente sin pareja o que opta por el poliamor, y



todo ello cuestiona de una forma bastante fuerte la pareja. Sinceramente, yo creo que no hay ninguna fórmula que sea perfecta: ni la pareja, ni la soledad, ni los tríos... Todo es muy complicado. Yo sigo apostando todavía por eso un poco arcaico que se llama “pareja”, pero por una pareja distinta, en igualdad y con libertad para ser como se quiera ser.

Ya para acabar, te quería hacer una última pregunta: ¿tienes algún referente literario, autor u obra? Y en ese caso, ¿cuál sería?

Ay, pues tengo demasiados referentes literarios; muchos, muchos y cada vez más, porque cada vez descubro más escritores y escritoras que me gustan mucho. De lo último que más me ha gustado ha sido *El beso*, de Kathryn Harrison, que es una obra absolutamente maravillosa que me la recomendó un alumno, Mario, que tiene 80 años. Es increíble. Creo que es del 97, o por lo menos en España la publicó Anagrama ese año, y es espectacular. Lo que cuenta tiene toques autobiográficos: narra un incesto, pero con un estilo impresionante. Hay toda una corriente que me interesa bastante, que tiene que ver con esa literatura a partir de la propia experiencia, y que hacen autoras como Annie Ernaux, o Delphine de Vigan, o Mary Karr. Me gusta muchísimo. Y Mariana Enríquez también me encanta, con esa mezcla de géneros: está un paso del terror y tiene un estilazo impresionante. ¡Hay tantas! Lorrie Moore: la releo y la releo cuando quiero hacer diálogos, cuando quiero ponerme en modo ironía. Umbral cuando quiero que se me pegue algo de esa poesía (aunque es imposible), de esa prosa que tenía tan espectacular. O García Lorca cuando quiero calentar un poco a nivel de lenguaje. Cuando estoy corrigiendo y necesito estilo me gusta mucho leer poesía: Juarroz, o Pizarnik, o Huidobro, con *Altazor*... Muchísimos. Hay libros que siempre despiertan de alguna manera: Berta García Faet, que es una poeta joven estupendísima... Todos ellos despiertan el hambre, las ganas de palabras. Te pones a picar un poquito y dices: “Uy, si es que quiero más. Y quiero escribir, además”. Esos son los libros que me gustan, que me aportan algo, sobre todo a ese nivel.



Creo que tienes un estilo y una voz totalmente auténtica y personal: conjugas frases muy cortas con reflexiones profundas, el ritmo acelerado con momentos de mayor pausa, un lenguaje más poético con otro más cercano y cotidiano... ¿Dirías que has ido trabajando tu estilo a lo largo del tiempo? ¿Cómo has ido fraguando tu propia voz?

Totalmente. Yo te diría que soy un poco impostora, porque al final todo es cerebral. A veces digo: “No, esto no suena bien. Repite. Frase corta. Frase larga. Vuelve a intentarlo. Hazlo así como han hecho otros y copia y roba de todo un poco”. Pero bueno, sí que hay algo. Para mí ese es también el proceso de escritura: cuál es la verdad que quiero contar. Yo misma tengo que ir deshaciéndome de todas esas ideas hechas, de esos clichés y esas cosas que parecen verdad pero que luego no lo son... Para mí eso es escribir: ir profundizando la idea. Lo malo es que la verdad tiene tantas capas que tú crees que has llegado y siempre hay una más, y una más, y una más. Esto es lo malo y también lo bueno de la literatura: que es tan compleja y que tiene tantos elementos que siempre se puede mejorar. Es una búsqueda de la verdad en el sentido literario, porque aunque no escriba directamente sobre mí, sobre mis circunstancias y mis experiencias, en verdad sí que lo hago sobre material que me es muy cercano. Sí que hablo de mis propias verdades, aunque sean ficción, aunque la metáfora a la hora de construir la historia no sea exactamente lo que me ha pasado a mí. No puedo escribir desde otro sitio. No podría escribir sobre temas que no me concernieran nada, que no me obsesionaran, sobre conflictos que yo no hubiera vivido. Es el conflicto en sí lo que me interesa.

Sí, y después trasladas esas preocupaciones a la literatura a través de pacto ficcional o de un pacto ambiguo.

Sí, la verdad es que sí. También mezclo. Creo que lo de los pactos está muy bien y que son como todo: tiene que haber realidad y también tiene que haber ficción. Está bien que existan las dos palabras y que podamos distinguirlo, claro que sí; pero las fronteras evidentemente son difusas. A mí me gusta que haya



ese trasvase y que yo no sepa si la realidad es una ficción, o si en la ficción cabe toda la realidad. Es como decir: “Bueno, hombre o mujer”. Pues afortunadamente estamos dejando de ser tan estrictos: no creo paremos de usar estos términos, pero el contenido y las fronteras ya han cambiado y son más difusas. Lo mismo sucede con la literatura: no sabemos decir qué es ficción, y tampoco creo que sea tan importante. Me interesa mucho más la verdad: que yo sienta verdad en esa historia, porque eso es lo que me va a provocar el interés; que haya pasado por quien la escribe, que no sea un ejercicio que sirva a otros fines, como pudieran ser los halagos literarios o la pedantería. Hay gente que se oculta un poco a través de las palabras, pero yo creo que las palabras tienen que servir para llevar al centro, para llegar dentro y, si no, pues no me interesa tanto.

Diablotexto *Digital*



-PRETEXTOS PARA EL DEBATE-

“Cuando escribes, miras el mundo de manera diferente y te fijas en distintas frecuencias”.
Entrevista a la escritora Gabriela Ybarra

SILVIA TÉVAR GARCILÓPEZ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

siltegar@alumni.uv.es
<http://orcid.org/0000-0002-1119-9591>

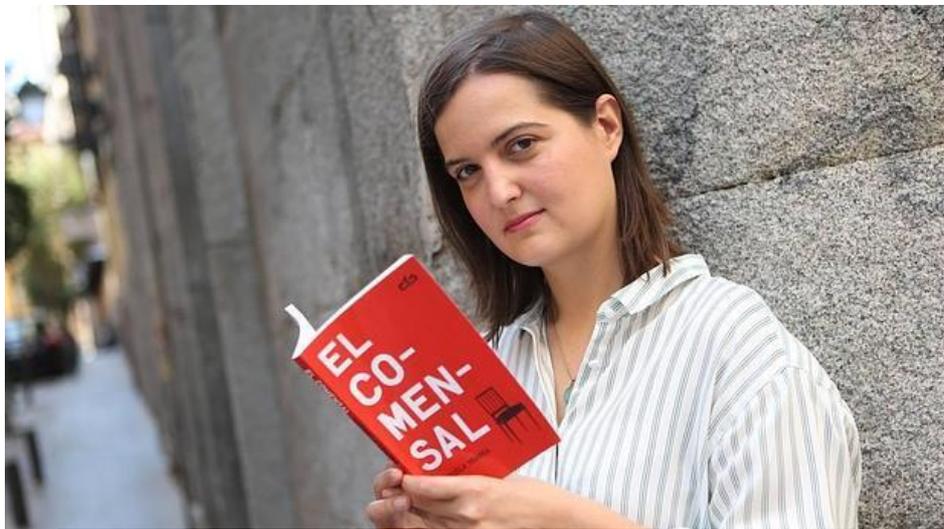
***Diablotexto Digital* 13 (junio 2023), 234-248**
DOI: 10.7203/diablotexto.13.27072
ISSN: 2530-2337



“Escribir es como una forma de estar, de procesar la realidad y de relacionarte con el mundo y con tus experiencias”.

(Gabriela Ybarra, 2022)

Gabriela Ybarra. Nacida en Vizcaya en 1983, cursó los estudios de Administración y Dirección de Empresas por la Universidad Pontificia de Comillas y más adelante realizó un máster en marketing por la Universidad de Nueva York. En 2015 publicó su primera novela *El comensal*, obra que ganó el Premio Euskadi de Literatura 2016 y que fue finalista del Man Booker International 2018. Además, la historia ha sido traducida al inglés y al italiano y ha sido adaptada al cine bajo la dirección de Ángeles González-Sinde. Actualmente reside en Madrid, donde trabaja analizando redes sociales y elaborando estudios de mercado, al tiempo que escribe artículos para diversos medios y trabaja en su segunda novela.



Fotografía cedida por la autora



Estudiaste Empresariales por la Universidad Pontificia de Comillas y después hiciste un máster en *Marketing* en la Universidad de Nueva York. ¿Cómo llegas al mundo de la escritura? ¿De dónde surge la idea de escribir?

Pues a mí me gustaba muchísimo escribir desde pequeña, era como parte de mis juegos. Por ejemplo, me gustaba mucho inventarme cuentos y que luego vinieran mis amigas a casa y representarlos como si fueran obras de teatro. Escribir estaba muy asociado a lo lúdico. Después fui escribiendo hasta que empecé a estudiar la carrera. A mí me hubiera encantado estudiar Filosofía o Filología Hispánica, pero la verdad es que tuve muchas presiones familiares para no hacerlo. Sinceramente, creo que fue un error no haber estudiado Filosofía o Filología porque me hubiera servido muchísimo más y hubiera disfrutado mucho más la carrera. Sí que es cierto que estuve de Erasmus en Birmingham y allí, en la Facultad de Hispánicas, me matriculé en las asignaturas de libre elección, en las que pude leer literatura de la Posguerra Civil española y alguna ficción mexicana. Mi interés ha estado siempre ahí.

Además, he tenido la suerte de crecer en una casa llena de libros. Mi padre es periodista y siempre nos ha inculcado mucho el amor hacia los libros. Por ejemplo, nos leía poemas antes de dormir a mis hermanas y a mí. Así que sí, en mi infancia he estado siempre pegada a un libro. Luego ya en la carrera sí que es cierto que leía algo menos. Me dispersé un poco. Nunca dejé de leer, pero menos. Fue después, durante la enfermedad de mi madre, que tuve muchísimo tiempo en las salas de espera, y entonces volví a leer otra vez compulsivamente, incluso un libro a la semana o más, que era lo que hacía antes de ser estudiante universitaria.

Nos has contado que, en parte, la elección de tu carrera se vio condicionada por una cierta presión familiar. No obstante, ¿crees que ha influido la formación en Económicas en tu escritura?



Mi padre era muy exigente y lo que me venía a decir era que yo valía más para otra cosa. Tuve la desgracia de sacar muy buenas notas en el colegio y ellos se generaron muchas expectativas conmigo sobre lo que yo podía llegar a hacer. Para ellos, el éxito era ser directiva de una empresa, pero a mí eso no era lo que me interesaba. Además, y aunque nunca lo hemos vivido como una competencia entre nosotras, cuando yo empecé la carrera, mi hermana pequeña empezó a publicar libros de poesía. Desde muy jovencita publicó cuatro libros y luego ya, años después, publicó un quinto poemario. Por eso, sentí que la escritora de la familia era ella. Y bueno, justo en el *impasse* en el que ella dejó de escribir, empecé yo.

¿ADE me ha servido? Pues me ha servido para ver que yo allí no estaba bien. Ese no era mi espacio en absoluto y cuando descubrí que tenía cierto talento para el *marketing*, que me abría una posibilidad más creativa, sí que pude ganarme la vida y disfrutar algo. Ahora bien, realmente cuando más siento que soy yo es cuando escribo. Un cliché que te dicen todos los escritores es que cuando escribes mal, sufres porque es muy difícil, y cuando no escribes, estás peor porque lo necesitas. A mí me pasa eso. Los clichés suelen tener una base de realidad y, en mi caso, se cumple.

¿Por tanto, entiendo que para ti la literatura es una forma de sanación, o de mirar y de vivir la vida?

Bueno, no es de sanación, no. No sé hasta qué punto es sanadora la escritura. Yo creo que es como una forma de estar en el mundo. Cuando escribes, miras el mundo de una manera diferente y te fijas en distintas frecuencias. Es como una forma de estar, de procesar la realidad y de relacionarte con el mundo y con tus experiencias. Es como un recurso que tienes para jugar con tu vida, de alguna manera. Lo que vives y las experiencias que tienes las puedes transformar en otra cosa, aunque no escribas algo autobiográfico, aunque se lo pongas a otro personaje y aunque te inventes una historia distinta, pero siempre el punto de partida suele ser algo que has visto, que has vivido o que has experimentado.



En cuanto al proceso de escritura, existe la metáfora de “la página en blanco”, que viene a expresar lo terrorífico que es ponerse a escribir desde cero. ¿Tú tienes algún esquema ya prefijado? ¿O como decía Pío Baroja, vas improvisando sobre la marcha?

Yo ya no sé tener un esquema prefijado y eso que lo intento a veces. Digo: “Me voy a ordenar, me voy a pensar”, porque me resulta más abarcable y más fácil eso de tener capítulos que vas rellenando. Pero no. De hecho, en *El comensal* desde luego que no. Empecé escribiendo sobre mi madre y no tenía ni idea de que iba a aparecer por ahí el terrorismo de ETA o mi abuelo. Es como un camino que emprendes, en mi caso de autodescubrimiento, y parte de la gracia está ahí, en el no saber dónde vas a terminar.

¿Y has podido hacer alguna especie de taller o curso de formación para escribir? ¿Y nos recomiendas que asistamos a algo así, como escritoras noveles, para perfeccionar la técnica? ¿O crees que no es necesario?

Yo sí lo recomiendo. Sé que hay autores que no lo recomiendan, pero no entiendo muy bien por qué. Es cierto que apuntarte a un taller de escritura no te va a convertir en Dostoievski, pero yo creo que sí que te va a ayudar a mejorar y a pulir cosas. Nadie se apunta a clases de violín esperando ser el primer violín en una orquesta, sino que, o tienes el talento para llegar hasta allí, o no lo tienes, pero desde luego que puedes aprender a tocar el violín, como también puedes aprender a escribir. Además, ello te va a servir en todas las facetas de tu vida porque nos comunicamos un montón a través de la escritura.

Yo me apunté a un taller de escritura después de que muriera mi madre. Hice un taller en Hotel Kafka con Eloy Tizón, que es un autor de relatos estupendo, y me ayudó un montón a desbloquearme. Me dio un montón de referencias, yo que venía del mundo empresarial. Además, también fue muy útil encontrarme con otras personas que, como yo, tuvieran interés en escribir o que leyeran. Y luego, hay una serie de errores de principiante que cometemos todos



y que, si te lo señalan, tardas menos en superarlos. Más adelante tuve un taller más largo con la que acabó siendo mi editora: Elvira Navarro. Mientras mi madre estaba enferma, estuve en Madrid con una excedencia de la universidad. Cuando falleció, me tuve que volver a Nueva York y allí ninguno de mis amigos leía nada. El ritmo de Nueva York es muy bestia, está todo el mundo haciendo cosas a todas horas, de fiesta y con muchas distracciones. Por eso, necesitaba un interlocutor, alguien con quien poder hablar de lo que estaba escribiendo, que me propusiera lecturas o que me diera su opinión sobre sobre mis textos. Así que sí, desde luego que fue superútil. Yo lo recomiendo muchísimo. A mí me ha ayudado un montón a crecer y me ha ahorrado mucho tiempo de estar perdida.

Y ahora internándonos ya en tu obra, en *El comensal*: el tema de ETA es una realidad que nos ha sacudido hasta hace bien poco y constituye una problemática sobre la que es muy difícil hablar. ¿Qué te lleva a escribir sobre ello y sobre el asesinato de tu abuelo? Y tras su publicación, ¿tenías alguna inquietud o miedo ante la reacción que podía ocasionar?

Acabé en ese tema sin proponérmelo. En un primer momento, no pensaba en escribir sobre ETA. Yo quería escribir sobre sobre lo que había supuesto para mí la muerte de mi madre y el duelo, pero mientras estaba escribiendo sobre el amor de mi madre, a veces me atascaba. No sabía cómo seguir. Había cosas sobre mi familia que no terminaba de entender. Por ejemplo: mi padre empezó a hablar sobre sobre mi abuelo y a decir cosas que me resultaban rarísimas como “Yo vi el rosario manchado de sangre” o “Yo ya he pasado por esto”. Incluso gente cercana a la familia me decía: “Bueno, tu padre ya tiene mucha experiencia con la muerte”. Yo pensaba: “¿Qué experiencia tiene mi padre con la muerte?”. Y entonces me di cuenta de que había ciertas cosas sobre mi familia que no podía comprender si no le encontraba un lugar al asesinato de mi abuelo. Yo sabía que había pasado, pero no lo había integrado como algo importante en mi historia. Había ocurrido antes de que yo naciera y tampoco veía cómo afectaba a mi vida, pero sí que afectaba, afectaba mucho, aunque no era capaz de verlo. Entonces empecé todo ese proceso de descubrimiento de ese dolor enquistado



en la familia, de ese duelo congelado. Durante el duelo mi madre me encuentro con otro duelo sin resolver, y entonces en mi proceso de duelo tengo que hacer un poco de duelo por los dos: por mi madre y por mi abuelo.

Cuando estaba escribiendo mi libro, ETA no estaba en su mejor momento, pero no había cesado en su actividad. El cese llegó de la noche a la mañana. Por eso, sí que me daba cierta cosa, pero no lo pensaba tanto porque no sabía ni si se iba a publicar. Lo escribía porque tenía la necesidad de contar esa historia, pero nunca había publicado, por lo que no sabía muy bien qué significaba publicar ni qué repercusión podía tener.

Las cosas fueron pasando poco a poco. Además, no tuve ni que buscar editorial porque, como te comenté, hice un taller con Elvira Navarro. Cuando a ella la nombran editora de *Caballo de Troya*, se acuerda de mí, me contacta y me dice: “Oye, ¿cómo vas con ese texto que estabas escribiendo? Porque me gustaba mucho y me encantaría publicarlo”. Para entonces yo no lo había terminado, por lo que me dio una serie de meses y, como no me quedaba mucho, lo acabé y se lo mandé. Así que ni siquiera pensé cómo fueron ocurriendo las cosas. Me dejé llevar. Luego sí que me morí de miedo cuando me empezaron a contactar los medios de comunicación, ya que el libro suscitó interés muy rápido, porque tampoco se había escrito mucho desde ese punto de vista tan cercano a las víctimas y quizás tampoco se había hecho en un momento en el que hubiera un lugar para ello, en el que la gente estuviera preparada. Se había escrito sobre todo en euskera, en los años más duros de del terrorismo, pero yo creo que la gente no estaba todavía preparada para esas historias.

Yo, que no había hecho una entrevista en mi vida, casi me muero cuando empiezan a hacerme unas preguntas complicadísimas, políticas, en las que tampoco había pensado porque no había teorizado sobre ello. Por eso me sorprendían mucho todas esas opiniones que se suponía que yo debía tener. Me desconcertaron muchísimo. Fue una experiencia muy muy curiosa la de hablar del libro al principio. Me temblaban las piernas y, si tenía una entrevista, no podía pensar en otra cosa hasta que la pasaba. Ahora ya por supuesto no me pasa. Me puedes preguntar cualquier cosa que no me voy a poner nerviosa porque



creo que ya he contestado todas las preguntas posibles y que ya he salido de todos los escollos posibles, así que ya tengo mucha seguridad.

Tranquila que yo preguntas políticas tampoco te voy a hacer.

Pero ya sé cómo salir de ahí. Fue todo un aprendizaje. Por ejemplo, una cosa que puedes hacer es decir que no lo sabes. Había muchas cosas que yo realmente no sabía, sobre las que no tenía una opinión porque no me las había planteado o sobre las que no estaba segura. Y había otras cosas sobre las que tampoco aportaba nada mi opinión. De lo que me he dado cuenta es de que, si contribuyo a algo en toda esta historia, en esa superación del trauma por el terrorismo o como lo quieras llamar, es siempre desde mi escritura y desde mi transformación de la realidad, de lo que he vivido. No creo que yo sea la persona adecuada para teorizar políticamente, ni me interesa ni quiero. Creo que se me va a ir la fuerza creativa si me pongo en ese lugar.

En el mismo prólogo de *El comensal* nos avisas a los lectores vas a trazar con nosotros un pacto ambiguo. Nos dices: “Esto que vais a leer tiene una parte de realidad y otra de ficción”. ¿Cómo surge esta decisión de escribir desde la autoficción y la docuficción? ¿Es natural?

No está en absoluto meditado porque ni siquiera yo sabía lo que iba a escribir. Empecé a partir de esa necesidad de contar el duelo por la muerte de mi madre, pero muchas veces me sentía constreñida por la realidad. Veía que, si solo contaba los hechos tal y como fueron, no podía contar la historia completa ni como yo la quería contar. Había veces en que la realidad era muy aburrida y tenía que editarla o cambiar cosas. También había partes que no conocía y que me tenía que inventar porque eran necesarias para que la historia funcionara. Fui siguiendo un poco las necesidades que me marcaba el texto. Muchas personas me preguntan por la voz narradora de la primera parte y la de la segunda. Les resulta muy curiosa la primera porque es como una primera persona que es un poco omnisciente. Sinceramente, no tengo ni idea. Yo pruebo



cosas y aquello que me funciona es aquello con lo que me quedo. Desecho mucho y escribo mucho.

Entiendo entonces que escribes *El comensal* en los últimos momentos la enfermedad de tu madre y lo terminas después. ¿O es tras la muerte de tu madre cuando empiezas a escribirlo?

Después, sí, pero muy poco después. A muy pocos meses, sí. Mi madre muere en septiembre, y ese mismo septiembre escribí un texto que ya estaba relacionado con el libro. Lo que yo no sabía era que luego iba a escribir un libro entero sobre ello, pero en aquel taller de Eloy Tizón al que me apunté ya el primer texto que escribí enmarcaba un poco esta historia. Y luego quizá empecé en enero a lo que es el libro propiamente dicho, pero sin saber nunca muy bien lo que estaba haciendo. De repente, empiezas a darte cuenta de que se juntan páginas y páginas, y de que es un tema que quieres seguir indagando y explorando, y ahí aparece la posibilidad de construir un libro.

Durante todo este proceso de escritura, ¿cuáles han sido tus principales apoyos?

Elvira desde luego fue un apoyo muy importante. Sobre todo ella y mis amigas, que me animaban y que me leían, como mi compañera de piso de Nueva York. Más adelante tuve una pareja que también me apoyó. Pero sobre todo diría que Elvira. Y, de todos modos, es un trabajo bastante solitario. O sea, no sé yo hasta qué punto los apoyos son tan vitales como quizás en otro tipo de emprendimientos. Por ejemplo, ahora estoy preparando una oposición y siento que es más importante tener un apoyo en una oposición que en la escritura de un libro, porque tienes unos plazos, hay más estrés... En cambio, en el tema del libro eres un poco tú contra la página en blanco. Eso sí que es una lucha de uno a uno. Te pueden leer y te pueden comentar, pero al final eres tú.



¿Y cuál ha sido la parte más difícil en ese proceso de escritura?

Hay bloqueos que son difíciles de superar. En *El comensal* tuve un par que me costó mucho superar. Uno de ellos fue, por ejemplo, cómo construir el personaje de mi madre. Mi madre y yo nos llevábamos fenomenal. Ella era una persona que tuvo una vida bastante tranquila, no había nada reseñable que la hiciera un personaje de novelas superatractivo, por lo que me costó muchísimo construir su personaje desde un punto de vista que fuera interesante. Ante ello, muchas veces las claves las encuentras en otros libros. En este caso yo encontré la clave para construir el personaje de mi madre en un poema de Elizabeth Bishop que se llama “El arte de perder” y que dice algo así como “El arte de perder no es difícil: tantas cosas nacen con la intención de ser perdidas, que su pérdida no es ningún desastre”. Esto es una traducción que te estoy haciendo así un poco sobre la marcha, pero ahí vi que mi madre era una persona muy desprendida y que, de alguna manera, había estado preparándose para su muerte desde hacía muchos años. Resultó tan natural que se fuera, que fue desde ese desprendimiento desde donde quise construir el personaje. Es cierto que muchas veces cuesta un montón dar con la clave, pero una vez que ya lo resuelves, se abre un camino. Al principio pensaba que me sucedía porque era una escritora novata que no sabía escribir y que por eso me atascaba, pero no, porque realmente hay veces que necesitas encontrar una clave para poder seguir. Eso es lo más difícil, pero los bloqueos también son necesarios. Se suele crecer con ellos. Si te pierdes por el camino, si vuelves a engancharte, normalmente lo que surge después es mejor.

Por tanto, la forma de superarlo supongo que es seguir escribiendo y seguir escribiendo.

A mí me ayuda mucho pasear o grabarme notas de voz. A veces también me resulta útil hacer ejercicios de escritura automática. Cuando no puedo más, me pongo 10 minutos en el cronómetro del móvil y escribo a lo loco. La mayoría de las veces lo que sale es un error, pero a veces encuentras alguna idea que está bien. Y bueno, leer también me ayuda muchísimo a superar los bloqueos,



aunque el libro no necesariamente esté tan relacionado. O buscar libros con estructuras que te puedan servir o que traten temas similares al tuyo.

Y hablando de lecturas: ¿cuáles dirías que son tus referentes literarios, los libros a los que más acudes? Puede ser alguno específico al que recurrieras durante la escritura de *El comensal* o más general.

Con *El comensal* sí que tuve algunos libros que fueron muy importantes porque me ayudaron a resolver esos bloqueos. Un libro que es maravilloso y que te recomiendo muchísimo se llama *Nox*, de Anne Carson. Es un poemario sobre un hermano que tenía que murió y al que casi no conoció. Personalmente, muchas veces no sabía si estaba legitimada para contar la historia de mi abuelo porque todavía había mucha gente viva que lo conocía y yo no lo había conocido. Por eso, a veces me sentía un poco culpable, pero leyendo ese libro de Anne Carson me di cuenta de que se podía escribir una historia muy bonita sobre alguien a quien no conoces. Además, tiene libros que son como una especie de diario de duelo. Son como un facsímil, casi de un cuaderno que ella tenía, como con recortes y muy bonito.

Por otro lado, el libro *El año del pensamiento mágico*, de Joan Didion, también me ayudó y lo tuve ahí presente. La primera vez que lo leí no me terminó de gustar porque yo creo que estaba demasiado reciente la muerte de mi madre y pensé “Hace unas cosas muy raras”, pero cuando pasó un año y empecé a tener la necesidad de volver a los hospitales, a los lugares donde mi madre había recibido su tratamiento, me di cuenta de que estaba haciendo algunas de las cosas que Joan Didion contaba en su libro. Por ejemplo, ella hablaba de que había guardado los zapatos de su marido fallecido por si regresaba y yo pensé: “Estoy volviendo al hospital donde se trató mi madre por si me la encuentro”. O sea, no es algo que hagas conscientemente, pero luego me di cuenta. En definitiva, es un libro que me gustó mucho y que me sirvió de inspiración, sobre todo en el tono.



Antes nos has contado que la literatura es para ti una forma de mirar, así que supongo que también te ayudaría a la hora de hacer el duelo con respecto a la muerte de tu madre, ¿o no?

Sí. Te ayuda en el sentido de que te sirve para poner en orden lo que has vivido y para darle un sentido. Con mi madre yo creo que sí que me ayudó y además fue bonito porque, de alguna manera, alargaba el tiempo con ella, y eso fue una despedida como especial, nuestra e íntima, aunque luego se ha hecho pública. Me gustó escribir sobre ella todas esas horas. En cambio, en el caso de mi abuelo yo no creo que haya sido tan sanador. Quizás escribirlo sí, pero la exposición pública yo creo que no es nada sanadora, que estén todo el rato preguntándote e intentando usar esa historia para lanzar otros mensajes. Es muy chocante que eso, de repente, se convierta en algo que vertebra mi identidad pública. Para mí es superdesconcertante.

Precisamente esa era otra cuestión que quería preguntarte: ¿en qué medida *El comensal* ha condicionado tu figura pública? ¿Y tus futuros libros? Porque, quizás, tras esta obra, hay determinados medios o lectores que están expectantes de leer otro libro sobre ETA. Y en relación con esto, ¿estás preparando una nueva creación?

Es chocante y de verdad que no fue fácil navegar toda esa exposición (bueno, igual para otras personas no es tanta exposición). O sea, la gente no me para. Yo no soy Justin Bieber ni Rosalía, pero, para mí, que era algo que se había llevado siempre en secreto, el secreto a ese nivel de exposición, que yo viví como moderado, es un salto muy grande. Y sobre todo es impactante el hecho de que nadie te conozca a que todo el mundo te conozca por ello y casi solo por ello. Eso es raro.

¿Y condiciona la forma de escribir? Sí que me la condicionaba al principio. Yo no quise saber nada sobre el tema de ETA. No leí ni un libro. Tardé mucho en leerme *Patria* y todos los libros que salieron. Me puse a leer literatura japonesa. O sea, quería ir a las antípodas. Acabé bastante harta. Sin embargo,



ahora fijate —y desde luego no es oportunismo porque me estoy tomando mi tiempo para escribir mi segunda novela—, pero he necesitado volver al tema del terrorismo —y no solo, porque hay otras cosas que aparecen ahí—, porque sí que siento que hay algunas cosas que están sin tratar y sin resolver que quiero explorar. Así que, en contra de mi voluntad, porque yo juré que no volvería a abrir ese tema del que estaba ya hasta las narices, he vuelto. Elvira siempre me dice que no escribimos los libros que queremos, sino los que podemos, y este caso es un claro ejemplo.

Tengo ya ganas de acabar con este tema, si te soy sincera. Mi objetivo con lo que estoy escribiendo ahora es un poco destruir esta historia porque, de alguna manera, siento que *El comensal* me ha congelado un poco en ese trauma de mi abuelo. He leído muchos libros sobre el trauma y hay uno que me gusta mucho que se llama *El cuerpo lleva la cuenta*. En él se cuenta que las personas que mejor superan el trauma son las que no recuerdan los hechos tal y como fueron, es decir, aquellos que más los distorsionan, aquellos cuya memoria más los va cambiando. Por eso, ahora tengo mucha necesidad de coger esta historia y de distorsionarla muchísimo, de hacer algo que no tenga nada que ver y, de esa forma, liberarme un poco de ella.

O sea, que será una novela de ficción, no autoficción.

Exacto. En este libro tengo más claras las estructuras de lo que quiero contar. Sí, creo que soy más consciente de hacia dónde va la historia que en el que en el primero. Sí, sí que lo creo.

¿Y cuando le diste a la editorial el libro sabías que va a tener tanta repercusión?

Que va. ¿Sabes cuántos ejemplares tenía la primera edición? Ni 200. La primera tirada fue de 400. Era una cosa minúscula, mínima. No me lo podía imaginar. De hecho, cuando lo entregué una parte de mí no quería hacerlo. Era como: “Dios mío, y ahora esto va a salir al mundo. Y lo va a leer mi familia, ¡qué horror!”. Me



moría de la vergüenza. Pero bueno, luego la gente lo leyó y le gustó. Bueno, hay gente a la que le gusta y gente a la que no, como todo en la vida; pero a mucha gente le gustó, así que el libro fue creciendo y creciendo y llegó hasta muy lejos.

Y finalmente, ¿nos podrías recomendar o darnos algún consejo o alguna pequeña indicación sobre cómo escribir?

Escribir. Ponerte a ello. Y si ves que te atascas y que no avanzas en una buena solución, puedes leer con un lápiz en la mano e ir cogiendo del libro que estés leyendo cosas que te puedan servir: una descripción que te guste, cómo se resuelve una trama... Yo siempre que me atasco me pongo a leer, y siempre escribo después algo. Bueno, siempre y cuando sea un buen libro de un buen autor o autora contrastados, que sepas que te va a gustar. Siempre está bien tener en la mesilla de noche unos libros de calidad que sabes que te van a dar ideas. Es imposible leer un libro de Virginia Woolf, por ejemplo, y no sacar nada de ahí. Hay autores que siempre te van a sumar. Cada uno tiene que encontrar cuáles son los suyos.

¿Y cuáles son los tuyos? Ya nos has comentado varios en relación con *El comensal*, pero ¿cuáles nos recomendarías en general? ¿Cuáles son los libros que más te han marcado?

¡Qué difícil es esa pregunta! Para el libro que estoy escribiendo ahora me están sirviendo mucho dos libros. Uno es *Las vírgenes suicidas*, de Jeffrey Eugenides, que me parece que es un libro espectacular. Me gusta muchísimo el punto de vista del narrador, un coro de vecinos que cuenta la historia de las niñas que viven encerradas en la casa. Y luego, otro libro que me está sirviendo un montón es la antología de *Spoon River*, de Edgar Lee Masters, que es de poesía pero que se lee casi como una novela. Es la historia de un pueblo contada a través de los muertos del cementerio, que hablan. Cada uno tiene como un poema de entre una y tres caras en el que cuentan su vida, con una capacidad de



emocionar muy muy grande. Y bueno, hay autores que siempre me dan ideas. Por ejemplo, Perec siempre me da alguna idea; me gusta revisitarlo. Y luego, autoras también. De hecho, casi siempre leo más mujeres, pero justo no sé porque ahora no me viene ninguna a la cabeza. Natalia Ginzburg, por ejemplo, me gusta un montón también. ¡Si es que me van a comer los libros! Siempre te hacen compañía. Últimamente me está gustando mucho leer poesía porque creo que tiene una capacidad de hacer compañía que no tiene la novela. Parece que la novela la lees una vez y que solo algunas las vuelves a releer. En cambio, los poemas los lees y los vuelves a leer, y cuanto más los conoces, más te acompañan.

Diablotexto

Digital



Sobretextos



Diablotexto *Digital*



SOBRETEXTOS: RESEÑAS

Marta Palenque (ed.): *Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer. Versos, melodías y pinturas*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 2023, 256 pp.

**JUANA MURILLO RUBIO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

juamuril@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-7683-0313>

Diablotexto Digital 13 (junio 2023), 249-253
DOI: 10.7203/diablotexto.13.26659
ISSN: 2530-2337



Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer, dos nombres en la esfera de la cultura española de la mitad del siglo XIX español, ocupan las páginas de este volumen dedicado a la producción artística menos conocida de los hermanos. El conjunto de estudios y acercamientos a la obra de ambos se produce desde distintos aspectos de interés aunando en su título las disciplinas en que ambos se mostraron como artistas indiscutibles: “Versos, melodías y pinturas”. Luis Méndez Rodríguez y Marta Palenque se encargan de orientar al lector en su trayecto, fruto de un largo quehacer en homenaje prolongado al poeta, entre los que se encuentra de forma profusa la presencia de la Universidad de Sevilla.

En la obra del poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer, recoge la voz de grandes especialistas como Rogelio Reyes Cano, quien abre el volumen señalando la influencia recibida por el escritor de mano de su mentor intelectual. Los inicios del poeta en la literatura son señalados en torno a una figura influyente que le aporta un acercamiento a la tradición poética española previa cuyo ritmo y modelo se manifestará a lo largo de su obra literaria. La semblanza del maestro, Francisco Rodríguez Zapata, esencial en la formación del niño aprendiz, desvela la cercanía entre este y la literatura de su época, entre su aprendizaje y la voluntad de formación que el adulto profesor manifiesta ante las evidentes capacidades de Gustavo. Reyes Cano traza una línea de semejanza entre algunas composiciones de ambos, maestro y discípulo, y tiene presente el gran homenaje que la literatura de la época entonó en torno a Alberto Lista.

La doble vertiente en ambos hermanos, poética y pictórica, se contempla en sendos acercamientos por parte de Jesús Rubio Jiménez y Teresa Sauret. La pintura de los Bécquer, reconocida y expuesta (en el caso de Valeriano en el museo del Prado de Madrid), es más desconocida en la persona del poeta, Gustavo Adolfo. Aparte de las ilustraciones que ambos compusieron para *La Ilustración de Madrid*, el volumen incluye la aportación inédita de algunos manuscritos ilustrados: Valeriano pinta el semblante del propio Gustavo dibujando y el poeta deja trazos de dibujos poco acabados junto a los versos de su rima LXXIII, ‘Qué solos se quedan los muertos’. La ambientación pictórica evoca un romanticismo poético simultáneo a la pintura del siglo, heredero



goyesco, en ocasiones, y visionario de un ambiente nocturno y dantesco en numerosas otras.

De otro lado, la pintura costumbrista, aparte de exhibir la formación de ambos hermanos, devuelve una imagen de Gustavo Adolfo algo alejada de la lectura común del poeta. Cercano a la literatura costumbrista del siglo XIX, participa en diversas publicaciones en las que deja la impronta de su percepción social sobre diversos acontecimientos, más bien intrascendentes, del momento. El retrato de la sociedad burguesa del siglo que agoniza y el ambiente que rodea al escritor en torno a la farándula llenan las páginas de algunas publicaciones y nos devuelve a un poeta cercano a los avatares del oficio periodístico. Esta visión de los autores se completa con la incorporación de material gráfico relativo a diversos personajes de la vida social, especialmente a la relación personal con algunas protagonistas femeninas de su biografía.

Rubio Jiménez rescata las ilustraciones que Valeriano realizara para la edición de *Corte y Cortijo*, novela de costumbres a cargo de Antonio Hurtado en 1870, obra literaria y gráfica que oscila entre la novela nacional o realista y la crítica costumbrista de la época, sin dejar de lado la inclusión de las, vistas con buenos ojos, influencias exteriores en la literatura española. Diez litografías acompañan la descripción de un libro que acompañó el avance de la novela realista decimonónica con una extensa nómina gráfica, común a la profusión de la prensa finisecular.

Se pueden contemplar también las reproducciones de los álbumes de Gustavo Adolfo que se conservan en la BNE. En estas se reconoce un romanticismo grotesco y simbolista que sorprende al lector al incluir en las escenas cotidianas (véase mujer en el confesionario) figuras animalizadas, osamentas y todo tipo de figuraciones fantásticas: monjas endemoniadas o diablasas que enseñan la doble cara de la mujer angelical y dulce propia de un prototipo femenino, entre otras. Sauret estudia con profundidad los modelos de mujer que el dibujante poeta expone en su galería, una relación que la autora compara con otros lienzos contemporáneos, atribuyendo al poeta sevillano una honda erudición en la composición de las mismas.



Acompañando el contexto nacional y localista de las publicaciones en que se prodigan los hermanos Bécquer, la originalidad del tono en que Gustavo Adolfo afronta la escritura poética, sin olvidar la configuración de sus leyendas o el fino análisis periodístico de la vida artística, dibujó una línea particular y única cuya trayectoria se dejará sentir en sus sucesores y seguidores literarios, Manuel Reina y Salvador Rueda. Ambos autores, envueltos en un incipiente modernismo, continúan la línea becqueriana que Emilio José Ocampos Palomar enumera al tener presente el imprescindible trabajo que Fernando Ortiz editara en 1985, *La estirpe de Bécquer (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*, sobre la herencia que los escritores finiseculares deben al poeta sevillano.

El segundo apartado del volumen homenajea la hispanista Robert Pagead y publica un texto inédito que repasa la moderna crítica textual cuyo foco es la inclusión de la obra del sevillano en las historias de la literatura del siglo XX. El repaso de una figura que se convierte en imprescindible en el trayecto histórico de una literatura para el cambio, no exenta de una atractiva historia personal cercana a la figura del bohemio finisecular que no tardó en deambular por la España del fin de siglo XIX.

El volumen incluye unas magníficas reproducciones, tanto de las ilustraciones que Valeriano produjo a lo largo de su carrera periodística como la reproducción de las cartas que Julia Bécquer, sobrina del poeta e hija de Valeriano, intercambia con Santiago Montoto entre 1935 y 1936 con motivo de organizar un homenaje a Gustavo en el centenario de su nacimiento. La correspondencia revela algunos aspectos, ante la búsqueda de datos por parte del organizador, sobre la vida cotidiana de los hermanos que completan la breve trayectoria vital de los sevillanos. Los testimonios de Julia remiten constantemente a la lectura de sus memorias, con las que contribuyó a perfilar la figura de los hermanos sevillanos.

Bécquer. Versos, melodías y pinturas hace gala de la heterogeneidad de la vena artística de los sevillanos al contener la variada producción que ambos cultivaron. Completa los perfiles biográficos de ambos hermanos y ofrece, de



forma inédita, una profusa documentación que acerca el archivo a los lectores, facilitando un acercamiento textual que los becquerianos agradecerán con sumo gusto.

Diablotexto *Digital*



SOBRETEXTOS: RESEÑAS

**Isabel Navas Ocaña y Dolores Romero López
(eds.): *Ciberfeminismos, tecnotextualidades
y transgéneros. Literatura digital en español
escrita por mujeres*. Almería: Editorial
Universidad de Almería y Ediciones
Complutense, 2023, 396 pp.**

**MARINA PATRÓN SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

mpatron@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-1124-8090>

Diablotexto Digital 13 (junio 2023), 254-260
DOI: 10.7203/diablotexto.13.26691
ISSN: 2530-2337



Desde hace ya varios años, y gracias al enorme avance de la tecnología, la literatura digital en español ha ido desarrollándose tanto a nivel creativo como teórico, logrando hacerse un hueco cada vez más significativo en el panorama literario. Con este volumen colectivo, las profesoras Isabel Navas Ocaña y Dolores Romero López, expertas en la materia, han querido actualizar el estado de la cuestión en torno a las artistas digitales españolas e hispanoamericanas y para ello han invitado tanto a las propias creadoras como a investigadoras de universidades españolas y extranjeras para que reflexionen sobre la consideración de la literatura y la poesía digital y lleven a cabo una revisión del canon digital, todavía demasiado anglo y androcéntrico, como denuncian en su trabajo Borham Puyal y Escandell Montiel.

El volumen está dividido en tres partes. La primera, “Cartografías transatlánticas”, está formada por cinco artículos que llevan a cabo la ardua tarea de dibujar las cartografías y genealogías propias de las artistas digitales hispanas. Esta parte se abre con el trabajo de Maya Zalbidea Paniagua sobre la colección *International Electronic Literature of Women Authors (1986-2021)* que ella misma creó. Desde 2014 se encuentra en acceso abierto en la web de la [Electronic Literature Knowledge Base \(ELMCIP\)](#) de la Universidad de Bergen y hoy en día sigue actualizándose. La colección incluye obras de literatura electrónica y ciberfeminismo desde su origen con la ficción hipertextual *Uncle Roger* (1986) de Judy Malloy hasta *Masked Making: Uncovering Women’s Craft Labor during COVID-19* de Lai-Tze Fan, Anne Sullivan y Anastisia Salter (2021), acogiendo también proyectos hipermedia de arte. En su trabajo, Zabildea Paniagua explora los aspectos transversales que tratan los hipermedia y los poemas que conforman esta colección, al mismo tiempo que lleva a cabo un concienzudo repaso por la historia de la literatura digital. A continuación, Ana Cuquerella Jiménez-Díaz se ocupa de estudiar las obras de autoras para reflejar cómo la voz de las mujeres ha estado siempre representada en la literatura digital y desentrañar la evolución de la creatividad desde comienzos de siglo, analizando las obras de autoras de generaciones distintas como Edith Checa, Dora García, Tina Escaja, Belén Gache, Marla Jacarilla, Alex Saum y Belén



García Nieto. Cuquerella también muestra la tendencia de la nueva generación de la literatura digital centrada en explorar el ámbito de la creatividad computacional a través de inteligencias artificiales. En su trabajo, María Isabel Morales Sánchez se aproxima a la obra de Belén Gaché, María Mencía y Alex Saum para analizar lo que se ha venido llamando “poética de la reescritura”, es decir, la reutilización de partes de textos que conectan al lector con una tradición literaria u oral, material y conceptual. Morales Sánchez evidencia cómo se articulan estos materiales en las obras de las autoras elegidas a partir de tres ejes temáticos esenciales: el lenguaje, la oralidad y la memoria. A continuación, Claudia Kozak propone una historia y una cartografía básicas de la literatura digital hispanoamericana y aporta una serie de archivos y bases de datos para descubrir la obra de diferentes artistas desde los orígenes de la literatura digital hasta la actualidad. Después realiza una lectura de dos piezas específicas que pueden dar cuenta de núcleos de interés en relación con la creación artística de las mujeres en las tecnoculturas contemporáneas: *Epithelia* (1997-1999) de Mariela Yeregui y *Mi tía abuela* (2018) de Frida Robles. Finalmente, Thea Pitman analiza la narración de las relaciones de cuidado y los intentos por construir comunidades de cuidado no heteronormativas y no blancas en la literatura digital latinoamericana. Para ello analiza los blogs de las escritoras/académicas/activistas afrocubanas Yasmín S. Portales Machado y Sandra Abd’Allah-Álvarez Ramírez y los videojuegos de ciencia-ficción/climaficción de la colombiana trans micha cárdenas *Redshift sand Portalmetal* (2014) y *Sin Sol / No Sun* (2020).

En la segunda parte del volumen, “Con voz propia”, leemos las experiencias y reflexiones de las propias autoras sobre su obra. Belén Gache abre este apartado con “Mary Shelley, Ada Lovelace y yo” donde repasa su trayectoria literaria y la pone en relación con estas mujeres del periodo victoriano por las que siente fascinación; Mary Shelley, autora de Frankenstein con el que comienza el género de la ciencia ficción, y Ada Lovelace, creadora del primer algoritmo computacional y propulsora de lo que ella misma llamaba “ciencia poética”. Con estas autoras se siente identificada por ser mujeres pioneras, por



disentir del canon establecido, por mantener un vínculo estrecho con la literatura y las máquinas, y por vivir en épocas de grandes cambios tecnológicos. Como la propia Gache señala: “más allá de las obvias diferencias epocales y geográficas, las tres somos mujeres que han jugado y seguimos jugando con la electricidad y con el lenguaje”. A Gache le sigue María Mencía con la explicación de su último proyecto de arte digital interactivo, *Voces invisibles. Mujeres víctimas del conflicto colombiano*, que ella misma ha coordinado y que ha congregado a un importante número de investigadoras multidisciplinares de diversas universidades. Con él se proponía dar voz a las mujeres colombianas y promover su participación en la construcción de la memoria a través de unos talleres de co-creación que buscaban incentivar la sensibilización con respecto a la auto-representación de las mujeres víctimas del conflicto colombiano. A continuación, se vierten las reflexiones de Tina Escaja sobre “*Mar y virus: propuesta oleatoria de una realidad mitigada o: «Esto (no) es un Poem@ CAPTCHA»*”. Su instalación *Mar y virus / Virus and the Sea* formaba parte de la exposición colectiva “Messages from the Anthropocene”, inaugurada el 13 de noviembre de 2020. Sin embargo, debido al confinamiento, Escaja decidió ampliar y expandir su instalación para convertirla en un proyecto global: a través de códigos QR que ella misma repartía invitaba a la comunidad mundial a que contara su experiencia con la pandemia a través de interfaces que todavía funcionan. Así se invitaba a la reflexión colectiva sobre la pandemia y sus consecuencias. En este artículo también se presenta el proyecto *Poem@ CAPTCHA*, derivado de *Mar y virus*, en el que Escaja subvierte el acrónimo CAPTCHA por “Completely Automated Public test to Tie Computers and Humans as Allies” para establecer enlaces directos entre humanos y máquinas. En el último capítulo de este apartado Alex Saum presenta su proyecto poético digital *Corporate Poetry* que lleva desarrollando desde 2020. Este está compuesto de seis poemas con diferentes temáticas: “Room #1”, que aborda la maternidad y la muerte; “Room #2”, que trata sobre la desaparición de miles de personas durante la Guerra Civil y el franquismo; “Room #3”, que evidencia la relevancia que el mundo digital ha cobrado a causa de la pandemia; el vídeo poema



“Backroom #2”; el poema en prosa impreso “Backroom #3” y el poema secuela llamado “Potential Ideas and Other Tiny Things that Live in Your Gut”. Estos poemas reutilizan y cuestionan el lenguaje corporativo de plataformas como Google Forms, Survey Monkey o Qualtricks para descubrir cómo la evolución de estas tecnologías se lleva a cabo gracias a la explotación capitalista de toda la vida del planeta.

El tercer apartado, “Voces de la crítica”, completa con otros cinco artículos la visión creativa iniciada en el anterior, al sumar a las voces de las autoras la de críticas que analizan su obra. Así, Gioconda Marún ofrece una nueva interpretación de la obra de Belén Gache, analizando sus primeros títulos - *Wordtoys*, *Góngora Wordtoys* y *Kublia Moon*- así como las más recientes *Poesías de las Galaxias Ratonas*, poniendo especial énfasis en la relación que guardan con las vanguardias y las neovanguardias del siglo xx, y sobre la pretensión de esta autora a quebrantar los principios de la semiótica tradicional y a reinventar los signos poéticos. Yolanda de Gregorio Robledo, por su parte, lleva a cabo una primera configuración de la poética de María Mencía a través de su contextualización, sus principales influencias, el estudio de sus poemas digitales y su evolución desde la materialidad del lenguaje al énfasis en la identidad cultural, el plurilingüismo y la memoria histórica. De esta manera vemos cómo la trayectoria artística de Mencía ha ido transitando desde la intertextualidad hacia el diálogo social y político con obras como *El Winnipeg, el barco de la esperanza / The Boat of Hope* (2017) o la ya mencionada *Voces invisibles*. Precisamente, del poema *Winnipeg*, el barco que llevó a miles de españoles de los campos de concentración franceses a Chile, se ocupa también Laura Lozano Marín en su trabajo. En él señala cómo el poema de Mencía aúna la historia de un país y su historia personal y autobiográfica, al mismo tiempo que se convierte en un instrumento de memoria colectiva que rompe con los silencios y el olvido de tantos años ofreciendo un nuevo enfoque sobre el exilio republicano. En su trabajo, Vilariño Picos reflexiona sobre la variedad de recursos semióticos propios de la literatura digital para revisar el concepto de poesía digital. Después se centra en la videopoesía y la poesía código producida



en España por artistas como Andrea Nunes, María Rosendo, Raquel Rei, Arancha Nogueira o Celia Parra, pero dedica especial atención a la poesía destructivista de Tina Escaja y sus proyectos *Código de barras* (2007), *Negro en ovejas* (2011), *13 lunas 13* (2011), entre otros, en los que se pone en evidencia su compromiso con el feminismo y el antiimperialismo. Finalmente, Miriam Borham Puyal y Daniel Escandell Montiel ofrecen una relectura de la obra de Alex Saum desde la exploración de los géneros literarios, las formas y su subversión; el diálogo intercultural e intralingüístico; y los aspectos diferenciales de su obra desde el punto de vista de la crítica feminista recurriendo al poema multimodal “beauty routine. a burning desire” que forma parte de *The Offline Website Project* (2019-2020).

El último apartado, “Las autoras y sus lectoras. El fenómeno fan en la red”, está compuesto por dos trabajos. El primero es “La narrativa contemporánea y las redes sociales: Megan Maxwell y sus guerreras” en el que Azahara Sánchez Martínez realiza un completo análisis sobre la figura Megan Maxwell, que emplea las redes sociales para la creación y la difusión de sus obras, que oscilan entre la literatura tradicional y la literatura digital. Gracias a las nuevas tecnologías y al desarrollo de Internet, la relación entre el escritor/a y el lector/a ha cambiado radicalmente y un ejemplo de la democratización de la autoría es la obra de Maxwell. El producto resultante de ese nuevo “proceso de marketing directo y a demanda” es “una novela construida desde y para sus fans”. Estas nuevas lectoras no se limitan a consumir el texto, sino que interactúan con él y se implican en su creación. Algo parecido se muestra en el trabajo de Liao Liang, que cierra el volumen. Este versa sobre el poder transformador de las plataformas digitales, especialmente Wattpad, en la producción literaria global. En estos espacios se crean comunidades literarias de jóvenes escritoras y lectoras que pueden así expresar y difundir sus ideas de liberación personal y social. Las creaciones más populares en Wattpad se adscriben al género de la ficción seriada, heredero directo de la literatura de quiosco de los siglos XIX y XX, al que las lectoras se suscriben. Nos encontramos entonces con una literatura comercial, rentable, multilingüe, de baja calidad estética cuyo contenido



va dirigido a lectoras jóvenes y nativas digitales, pero cuya motivación es la autoexpresión femenina.

Gracias al volumen *Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros* se lleva a cabo una muy necesaria actualización teórica de la literatura digital en nuestro país y en Hispanoamérica y se difunde y se da acceso a la obra de las artistas más destacadas e influyentes de los últimos años, llevando a cabo esa necesaria reescritura del canon que permite colocar a Tina Escaja, María Mencía o Alex Saum, entre otras muchas, en el lugar que les corresponde.

Diablotexto *Digital*



SOBRETEXTOS: RESEÑAS

Christina Bezari: *Transnational Modernity in Southern Europe: Women's Periodicals and Salmón Culture (1860-1920)*. Nueva York: Routledge, 2022, 208 pp.

**ALBERTO CUSTODIO ROMERO VALLEJO
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ**

alberto.romero.vallejo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7312-2979>

***Diablotexto Digital* 13 (junio 2023), 261-266
DOI: 10.7203/diablotexto.13.26645
ISSN: 2530-2337**



A lo largo del siglo XIX se produce en toda Europa una eclosión de la actividad editorial y de salón por parte de las mujeres. Tal hecho se traduce en toda una red de influencias y referencias que, simultáneamente, comienzan a conectar pensadoras y activistas de diferentes enclaves. Lazos que, por una parte, son un anticipo de la Modernidad y, por otra, son una muestra clara del cambio de siglo, de las costumbres de la sociedad y de la consideración femenina entre las clases altas. Fueron estas intelectuales aristócratas, burguesas y artistas bohemias, mujeres editoras y *salonnières*, amantes de las bellas artes, que, en busca de una mayor visibilidad en la esfera cultural, deciden tomar partido en la vida social y se convierten en figuras mediadoras entre lenguas y culturas.

Es este el tema central del primer monográfico de Christina Bezari, investigadora posdoctoral en Ghent University y especialista en literatura comparada, historia de las mujeres y estudios de traducción, que vio la luz a finales de 2022 y que lleva por título *Transnational Modernity in Southern Europe: Women's Periodicals and Salón Culture (1860-1920)*. El libro, escrito íntegramente en inglés, reúne un cuerpo importante de fuentes y materiales que la autora ha tomado y traducido del español, italiano, griego, portugués y francés, y que suponen ciertamente una novedad. El volumen se abre con un prefacio donde la autora dedica su estudio al lector interesado en explorar la diversidad de voces del pasado que todavía no han sido narradas y que tendrán el lugar que se merecen en su investigación. Ya se anticipa que el trabajo busca cruzar fronteras “to cross historical, geographical, linguistic and aesthetic boundaries” (vii) tendiendo puentes entre fronteras y diferencias históricas, geográficas, lingüísticas y estéticas, rasgo que enfatiza el carácter comparativo del volumen, y poniendo el foco en la actividad de la Europa del Sur.

El estudio parte de una selección de publicaciones periódicas femeninas de España, Portugal, Italia y Grecia, de entre 1860 y 1920, que se analizan a lo largo de los cuatro capítulos en los que se divide el monográfico. Estos apartados van precedidos por una introducción en la que Bezari establece el modelo comparativo e interdisciplinario con el que trabajará, a partir del análisis del estado de la cuestión relativo a los estudios transnacionales sobre la mujer. En el círculo de influencias que se pretende demostrar, se refiere seguidamente a



los centros innovadores y las periferias imitativas como consecuencia de la descentralización de la modernidad europea y la creación de “A Newly Networked World”, sección que se ocupa de comentar el carácter cosmopolita de los salones femeninos del XIX, que buscaban el éxito a través de los vínculos con autores, editores y empresarios prometedores. Estas redes permitieron a las mujeres, como señala la escritora, ocupar una posición relevante en el ámbito literario, huella que dejan en las publicaciones periódicas de la época, que reflejan en cierto modo las relaciones sociales, y que se van comentando en los siguientes epígrafes.

Los capítulos del libro muestran los intercambios textuales e interpersonales entre autores, editores y *salonnières* a través del salón, como espacio social, y de los periódicos a los que las autoras eran invitadas a colaborar, como lugar textual. Así, Bezari proyecta su análisis de las redes europeas en las crónicas de salones, artículos, cartas, traducciones, reseñas de libros o entrevistas que reforzaron los lazos entre los agentes culturales y las *salonnières*, y que conforman un corpus en el que se incluyen figuras canónicas y otras menos conocidas, incluyendo a Emilia Serrano de Wilson, Joaquina García Balmaseda, Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos, Ana de Castro Osório, Matilde Serao y Karllirhoe Parren. Para la autora, la actividad editorial y de salón de estas personalidades siguen en gran medida inexploradas, de ahí que el objetivo principal de su investigación sea proporcionar una visión conjunta de la interacción y la influencia mutua de las dos esferas: salón y periódico.

El primer capítulo se titula “Modern Salon Culture and the Emergence of Salón Chronicles in Southern Europe” y examina el desarrollo de toda esta actividad cultural femenina y la forma en la que las crónicas contribuyeron a la comprensión de la cultura de salón en España —aunque no menciona el papel y la influencia posterior de las tertulias y los cafés literarios del Cádiz de las Cortes, pues sale de los límites de la periodicidad de la investigación, que comienza en 1860—, Italia y Portugal, con la finalidad de educar, entretener e inspirar a las lectoras. Como Bezari explica, en estos tres países hubo discrepancia entre la percepción de hombres y mujeres de la cultura del salón, lo que motivó argumentos a favor y en contra de los círculos y encuentros de las



salonnières. Los tres subapartados en los que se divide esta parte del libro están dedicados a cada uno de los países mencionados y muestran la proliferación de la cultura de salón y las crónicas según la cultura nacional el papel de la historia y las clases sociales burguesas en la configuración de los espacios literarios y las diferencias entre las publicaciones femeninas en periódicos dirigidos por ellas mismas y en aquellos con editores hombres, quienes propiciaron y con quienes establecieron esas redes culturales, que se ilustran en el siguiente capítulo.

“Authors, Editors and Salón Organizers: Cross-cultural Exchanges and Transnational Networks” es el título de la segunda sección del volumen, que cuenta con otros tres subíndices, donde además de los influjos interculturales, se tratan dos tipos de mediación cultural: entre el salón y la prensa, que permitió a las mujeres editoras entrar en contacto con intelectuales extranjeros y legitimar el salón como espacio de producción cultural; y entre autores extranjeros y lectores, lo que permitía abrir un diálogo entre culturas e importar la obra de estos autores menos leídos al mercado literario en curso. Este hecho propició, sobre todo en el último tercio del siglo XIX, una mayor consciencia de la literatura y la cultura transnacional, que abogaba por la construcción de una comunidad que trasciende las fronteras nacionales, y el aumento de la comparación entre países europeos, especialmente los del Sur. Bezari demuestra, por tanto, que todos estos influjos facilitaron las colaboraciones entre mujeres que comparten unos mismos valores y aspiraciones, y cómo el mismo esquema se fue repitiendo en diferentes países.

Este sentido de comunidad femenina europea se explora en el tercer capítulo, “Women’s Editorial Strategies: Identity Formation and Community Building”, de nuevo con tres epígrafes que continúan los estudios de casos particulares, iniciados en el apartado anterior. Bezari argumenta de forma excepcional el interés común de las mujeres aristócratas y letradas de la Europa del Sur por la producción literaria y su deseo por participar en círculos intelectuales. Basándose en la teoría de Benedict Anderson sobre la prensa periódica como generadora de “imagined communities”, se enfoca en las estrategias que utilizaron las editoras para crear esas comunidades de lectoras y conformar identidades culturales; así lo aclara al afirmar que “the female press



provided readers with a sense of affiliation and belonging and offered a platform for sharing ideas and interests” (120). La autora busca con este capítulo, por tanto, relacionar el papel social y laboral que la mujer fue adquiriendo desde finales del siglo XIX y principios del XX en estos países, con la proliferación de textos en prensa que abogaban por el cambio social y la conciencia de los derechos femeninos.

El estudio concluye con “Periodicals and Salons as Spaces of Modernization”, como cuarto capítulo con otros tres subapartados que retoman la idea del impacto de los salones en los procesos de modernización europeos. La investigadora explora los cambios en la escena literaria gracias a la comercialización de la cultura y la promoción del trabajo de las mujeres editoras y las *salonnières*, que propiciaron la creación de un modelo sociocultural que se traslada de un sitio a otro y que se va enriqueciendo gracias a los viajes internacionales y el contacto por medio de la literatura. En este sentido, “Southern European women were able to shape processes of change through their participation in the cultural arena and by using their periodicals and salons as modernizing forces” (148), de manera que las mujeres se convierten, no solo ya en transmisoras culturales, sino en facilitadoras del progreso. Por último, el libro se cierra con las conclusiones y un índice de términos, autores y obras que facilita su consulta.

La investigación que se recoge en el volumen que reseñamos comenzó, como declara la propia autora “with no preconceived ideas of the numbers of women that would be implicated in each publication” (183) y sin pruebas de que existieran redes concretas de escritura y literatura femenina. Los resultados arrojan que estos flujos transnacionales en la Europa del Sur fueron una realidad, hasta cierto punto, que ha permanecido silenciada durante mucho tiempo, pero que como se aprecia influyó notablemente en el devenir político, social y cultural de las naciones a lo largo de los años. Las colaboraciones y diálogos, directos e indirectos, que se establecieron entre las *salonnières*, editoras y escritoras ayudaron a crear un imaginario colectivo y femenino y a engrosar el papel de la mujer en la vida pública, que no hubiera sido posible sin la actividad de estos espacios. Se hacía necesario, por tanto, llenar ese vacío crítico sobre las redes



culturales literarias femeninas, más allá de París y Londres, que desde la segunda mitad del siglo XIX ejercieron un papel decisivo en la defensa de la igualdad de la mujer. Y este libro de Christina Bezari instaura las bases para toda una serie de estudios que habrán de seguir realizándose sobre el universo de la literatura femenina en prensa y de los salones.