ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Núm. 21. 2009 (SERIE MONOGRÁFICA, Núm. 11)

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

LA MEMORIA LITERARIA DEL FRANQUISMO

Edición de Juan A. Ríos Carratalá

Director
Guillermo CARNERO ARBAT
Codirector
Enrique RUBIO CREMADES
Secretario
José María FERRI COLL
Consejo de Redacción:
Miguel Ángel LOZANO MARCO
Ángel Luis PRIETO DE PAULA
Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ
José Carlos ROVIRA SOLER
Carmen ALEMANY BAY
Mª de los Ángeles AYALA ARACIL
Remedios MATAIX AZUAR
Juan de Mata MONCHO AGUIRRE
Miguel Ángel AULADELL PÉREZ
Beatriz ARACIL VARÓN
Helena ESTABLIER PÉREZ
Eva VALERO JUAN
Comité Científico:
Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (CSIC)
Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia)
José ESCOBAR ARRÓNIZ (York University) †
Ana Mª FREIRE LÓPEZ (UNED).
Salvador GARCÍA CASTAÑEDA (Ohio State University)
David T. GIES (University of Virginia)
José M. GONZÁLEZ HERRÁN (Universidad de Santiago de Compostela)
Yvan LISSORGUES (Université de Toulouse-le-Mirail)
Francisco José MARTÍN (Università di Torino)
Piero MENARINI (Università di Bologna)
César OLIVA (Universidad de Murcia)
Leonardo ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)
Santos SANZ VILLANUEVA (Universidad Complutense de Madrid)
Russell P. SEBOLD (University of Pennsylvania)
Philip W. SILVER (Columbia University)
Mª del Carmen SIMÓN PALMER (CSIC)
Adolfo SOTELO VÁZQUEZ (Universidad de Barcelona)

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito legal:
Maquetación: Buenaletra
Impresión:

Anales de Literatura Española **se halla indizada en los índices RESH-CSIC y LATINDEX (catálogo). Asimismo aparece recogida en las bases de datos de calidad PIO, ISOC y MLA.**

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - NÚM. 21 - 2009

NOTA PREVIA

La literatura es una de las fuentes que alimentan y modelan la memoria histórica. Conscientes de esta circunstancia, hemos seleccionado los trabajos de una serie de especialistas universitarios para tratar de una época, el franquismo, desde la perspectiva de una memoria alentada por diferentes géneros literarios. Las catas de los artículos recopilados abordan desde la autobiografía hasta la novela, pasando por el drama y con el añadido del cine. Nuestro objetivo ha sido presentar distintas experiencias cuyo eje común es la dictadura que padeció España hasta la transición a la actual democracia. No pretendemos caracterizar ese franquismo como período histórico, sino mostrar varios ejemplos, necesariamente parciales, de cómo la memoria está en la base de la creación de unos autores dispuestos a que no se olvide una dictadura que podía ser vivida en las cárceles o en las playas de Ibiza, pero que acababa por afectar a todos y cada uno. Incluso al propio Francisco Franco, cuya novela aquí estudiada es un pueril intento de mistificar el pasado para justificar un presente impuesto a los españoles.

Agradecemos a todos los compañeros su colaboración, que ha permitido completar una labor iniciada con el número 19 de esta revista, dedicado al humor durante el franquismo, y que también está presente en la labor investigadora de diferentes miembros del área de Literatura Española de la Universidad de Alicante.

El próximo número de *Anales de Literatura Española* se consagrará al estudio de la novela lírica y la novela poemática en el Modernismo español. Dicho volumen será dirigido por el profesor Miguel Ángel Lozano Marco, a quien debe dirigirse toda la correspondencia. Los trabajos enviados deben ajustarse a las normas publicadas en este número. Tras su recepción serán revisados anónimamente por dos expertos cuyo dictamen positivo será imprescindible para su publicación.

ÍNDICE

José Paulino Ayuso
«Los dramas de la conciencia y la memoria» 11

Francisco Caudet
«¿Será ya todo silencio?» 39

Francisco Gutiérrez Carbajo
«La memoria de Julio Diamante» 67

Joaquín Juan Penalva
«*Diario* y *Los cuadernos de Segovia*: La memoria póstuma
de Luis Felipe Vivanco» 85

Juan José Lanz
«La memoria y su silencio: *Descripción de la mentira* (1977),
de Antonio Gamoneda, y la memoria callada del franquismo
y de la transición» 101

Ermitas Penas
«La vigencia de la novela de aprendizaje: Un análisis de
Carreteras secundarias, de Martínez de Pisón y
El viento de la luna, de Muñoz Molina» 117

Eduardo Pérez-Rasilla
«La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición.
La generación de 1982» 143

Juan A. Ríos Carratalá
«El paraíso ibicenco y Rafael Azcona» 161

José Romera Castillo
«La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas» 175

Gregorio Torres-Nebrera
«Imágenes fílmicas de la España del franquismo» 189

Rafael Utrera Macías
«*Raza*, novela de Jaime Andrade, seudónimo de Francisco Franco» 213

***

Los autores 231

Normas para la presentación de originales 235

LOS DRAMAS DE LA CONCIENCIA Y LA MEMORIA

José Paulino Ayuso

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Entre el teatro político y el teatro histórico debe haber un lugar para el de la memoria, que trata de la realidad pasada en función de su sentido para el presente de la sociedad, según Paul Ricoeur. Dentro de esta modalidad, en la trayectoria del franquismo, hubo una memoria impuesta de los vencedores y una memoria, ficcional e incluso imaginaria, de los vencidos. Con Buero comienza una reflexión inmediata acerca de la memoria herida y del olvido como enfermedad. El artículo sigue la línea de la reflexión más que la mera referencia a hechos y acontecimientos. Así, ya desde la democracia, se vuelve a la función restauradora de la memoria colectiva de los vencidos y al debate acerca de la memoria misma y la amnesia, como cuestión simbólica no resuelta, de la que se refieren varios ejemplos.

Palabras clave: teatro, memoria, Buero, franquismo, democracia.

ABSTRACT

In the 'theatre of the memory', during the Franco's regime, there was an imposed memory of the victors, and also a memory, fictional and even imaginary, of the defeated ones. Buero begins a reflection on the wounded memory and on the oblivion as a disease. In the democracy, there appears again the topic of the collective memory of the losing ones and the debate on the memory itself and on the amnesia, as a symbolic not resolved question.

Key Words: theatre, memory, Buero, Franco's regime, democracy.

INTRODUCCIÓN

Puesto que las memorias del franquismo pueden ser abordadas desde diversas perspectivas, deseo anticipar que las páginas que siguen responden a una doble

elección. Seleccionan obras dramáticas, en un recorrido relativamente amplio, desde el final de la guerra civil hasta la actualidad, para dirigirse a un apartado, de obras recientes, que establece el debate y que pretende ser el centro de interés para mostrar que, de diversas maneras, la cuestión se plantea y sigue abierta. Por otra parte, dejo de lado la atención particular a hechos concretos referidos y a personas evocadas, es decir, los detalles de la historia, con ánimo de fijarme en la función de la memoria misma y en las formas dramáticas en que ésta se presenta. Y para plantear esta cuestión he tomado como guía un pequeño tratado de Paul Ricoeur, seleccionando de él lo más pertinente, sin entrar en especulaciones: *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (1998). Precisamente, la primera cuestión abordada es la que sirve de marco a las consideraciones y aplicaciones del resto de este trabajo, pues plantea la posibilidad de hablar lícitamente de una «memoria colectiva».

Ricoeur parte de la constatación de la supuesta primacía de la memoria individual, la única, al parecer, que puede ser considerada. Le corresponden tres rasgos: es radicalmente singular y constituye por sí sola un criterio de la identidad personal; es el vínculo original de la conciencia con el pasado («la memoria es el presente del pasado»); y a ella corresponde la orientación del sujeto a lo largo del tiempo. A continuación, recurre a los estudios del sociólogo Halbwachs para establecer la necesidad de introducir también el concepto de «memoria colectiva». Y, de nuevo, resume unos hechos de evidencia fenomenológica: el primero y más importante, «que uno no recuerda solo, sino con ayuda de los recuerdos de otro», por lo que añade que «nuestros recuerdos se encuentran inscritos en relatos colectivos, que, a su vez, son reforzados mediante celebraciones y conmemoraciones» (Ricoeur, 1998:17). De esta proyección de la memoria en la vida pública tomamos una parte de nuestros recuerdos, pero, sobre todo, de ella tomamos el marco necesario para darles lugar, primero, y sentido, después. Porque la memoria individual parecerá significativa en tanto se inserte en el ámbito y como parte de una conciencia de memoria colectiva, que es propia de la comunidad histórica. Con todo, sigue discutiendo la legitimidad de ampliar la noción de memoria a un sujeto colectivo, para concluir que se trata de una transferencia analógica, de modo que «la memoria colectiva sólo consiste en el conjunto de las huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes» (Ricoeur, 1998:19). Aunque obviamente el autor no piensa en el teatro, sino en los ritos y celebraciones públicas (de los que el franquismo tanto se sirvió para la fijación de su memoria), aquí se verifica de modo literal la «puesta en escena» y la «representación», dado el carácter público y colectivo del hecho teatral.

El conjunto de fenómenos analizados y explicados «sugiere, más bien, la idea de una constitución simultánea, mutua y convergente de ambas memorias» (Ricoeur, 1998:19). Tal vez el argumento decisivo venga de considerar que los recuerdos se articulan y llegan a luz –con mayor o menor resistencia– por el lenguaje, que es, en principio, común y social, público y compartido. Y los términos y conceptos empleados son aquellos que están en uso y circulación. Más aún, la expresión lingüística de aquellos se forja también con imágenes (no siempre verdaderas) y adopta una forma de relato. Aquí hemos encontrado un punto de apoyo definitivo para la reflexión acerca de la memoria evocada, transmitida y reformada a través del teatro. Aunque mejor decir de esas memorias, que forman una parte integradas en la memoria colectiva. El propio Halbwachs definía así la relación de la memoria individual y la colectiva: «son los individuos los que recuerdan, en tanto miembros de un grupo […] Puede decirse que cada memoria individual representa un punto de vista sobre la memoria colectiva y que ese punto de vista cambia según el lugar que ocupo en ella y que ese lugar cambia a su vez según las relaciones que mantengo con otros medios» (Jaisson, 2008:101). Y en su primera etapa establece que el marco social para la memoria es el lenguaje.

Voy a plantear la exposición siguiente sobre esta relación entre la memoria individual y la colectiva, teniendo en cuenta otras nociones y considerando, además, que la relación entre ambas se establece lingüísticamente en el modo del relato, sea puramente ficticio (que lo será respecto del argumento inventado) o esté compuesto con materiales históricos reconocidos. Ahora bien, no siempre es fácil ni feliz la atención a las imágenes y hechos del pasado. Aquí se impone lo que Ricoeur, siguiendo a Freud, denomina el *trabajo* de la memoria. Ya somos conscientes de hasta qué grado existen resistencias sociales para aceptar o esclarecer el pasado en determinadas circunstancias o para recuperar los restos, como marcas o señales que testimonian también la verdad de ese pasado en tanto nos afecta e interpela.

Por tanto, creo que conviene establecer también de antemano dos pares de conceptos previos. Me refiero aquí a *memoria colectiva* con las características propias antes señaladas, en referencia a una comunidad humana, y no a *memoria histórica*, ya que esta equivaldría a la noción misma de historia, con sus aportaciones de hechos documentos y su exigencia de veracidad. La historia tiene que ver –dice Ricoeur– con la verdad, mientras que la memoria se refiere a la fidelidad, pues la historia trata de los acontecimientos y la memoria del sentido, es decir, respectivamente del pasado en cuanto pasado o del pasado en cuanto evocación del presente que se encamina hacia el porvenir. El otro par de conceptos es el más obvio (pero útil para nosotros) de *memoria* y *olvido*. Si he dicho que hay siempre un *trabajo* de la memoria, es decir, esfuerzo marcado por necesidades

de la identidad personal y por exigencias éticas, es precisamente porque existe el olvido, que tiene, a su vez, una doble dimensión: sea para evitar reconocerse (hacia atrás) en ciertas actuaciones, sea por necesidad de seguir viviendo hacia adelante, es decir, un olvido «terapéutico». En cualquier caso, el olvido mantiene una relación con la otra cara de la identidad.

El olvido puede abrir un espacio para la vida, pero los hechos y su influencia no quedarán cancelados mientras no sean objeto de recuperación por la conciencia, movida por un impulso ético.[1] Este es el núcleo de la reflexión dramática de Buero Vallejo, según mostraré, que indica fenómenos de oclusión del recuerdo que aparecen en la superficie de los hechos como casualidades, señales del pasado, vueltas y repeticiones. Aquí podría plantearse la cuestión de la deuda y del perdón, pero no seguiré ese camino. Lo que parece, a la luz de estas nociones, es que las memorias del franquismo tienden a presentarlo como aún no pasado, proyectándose en el presente y ocupándolo, dando pie a actos repetitivos, de carácter más bien dialéctico, con silencios o tomas de postura enfrentadas, que, sin embargo, reproducen (en un plano simbólico) los enfrentamientos originarios y muestran que no se han curado, sino reprimido, y por ello se manifiestan como memoria traumática. La cuestión, que tampoco puedo responder, es si la ficción del teatro ayuda a recuperar y sanar esa memoria. Así parece deducirse de algunos intentos, aquí referidos, de Sanchis Sinisterra y de Alonso de Santos, mientras otros abogan por no cancelar los hechos luctuosos con el olvido que sepulta sin duelo, como es el caso de López Mozo.

Así he vuelto sobre la cuestión de la relación entre la memoria colectiva y el teatro. La memoria, que atrae al presente los recuerdos, que son del pasado, más que una recuperación produce la ficción de una representación. A la memoria se le asocia la imagen, y, en ocasiones, la imaginación puede cambiar o sustituir la realidad vivida. En cualquier caso, para elaborar esas imágenes con sentido para el presente es necesario el lenguaje; por ello no se trata aquí de hablar de la marca o la huella (de los hechos) sino del *testimonio* (sigo a Ricoeur de nuevo). Según lo que he dicho antes, la recreación de la memoria no tiene necesariamente que atender tanto a la veracidad de los hechos (aunque alguna se exigirá) como a la recreación y a la crítica, conjuntamente, en relación con el sentido que concedemos a nuestro pasado y con el modo como nos situamos en la dialéctica de recuerdo y olvido. Por ello, la representación no necesita ser real, sino verosímil. Los dramas de los personajes individuales (reconocibles o no) encarnan los fe-

1. Escribe Ricoeur: «La amnistía que no es pronunciada por una instancia judicial, sino política, resulta más discutible, en la medida en que equivale a una amnesia institucional que nos invita a hacer como si el acontecimiento no hubiese sucedido» (Ricoeur, 1998: 63).

nómenos de la realidad social, porque «necesitamos el relato empírico [historia] y el de ficción para poder llevar al lenguaje nuestra situación histórica» (Ricoeur, 1999:153). Pues, en definitiva, de eso se trata, ya que la memoria, repitámoslo, está en función del presente y de un presente no sólo individual, sino colectivo, abierto y no concluso.

Cierro esta introducción con otra de las sentencias de Ricoeur, que sirve para dar paso al estudio: «No debemos olvidar, por tanto, y también y quizá sobre todo, para continuar honrando a las víctimas de la violencia histórica» (Ricoeur, 1998: 40). De todo esto se trata aquí, de presentar y analizar las distintas formas que adoptan las memorias dramáticas del franquismo, a partir de la constatación de su necesidad y de los conflictos mismos de la memoria.

MEMORIAS DE LA VICTORIA Y DE LA EXCLUSIÓN

Quiero anticipar que no abordaré el teatro histórico, el considerado como tal. Hay abundante información, estudios y bibliografía sobre el tema (véase Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, 1999). Solamente inicio este recorrido con dos perspectivas, a partir de la ruptura provocada por la guerra civil y el exilio, y por tanto, con la proyección sobre dos memorias, en que se articulan dramáticamente los recuerdos de cada parte. Tampoco pretendo, de ningún modo, revisar exhaustivamente los casos. Más bien proponer algunos modelos.

1.– La instauración de una memoria restauradora

El final de la guerra civil dejó los escenarios en manos de los vencedores. Es natural que aparecieran en ellos dramas sobre la contienda. Estas propuestas sólo podían dirigirse a los espectadores convencidos. Y, aunque aparecen voluntaristas manifestaciones de altura dramática y cuidado en la fijación de personajes y caracteres, con frecuencia se recurre al melodrama, lleno de proclamas ideológicas que sustituyen a los rasgos psicológicos, o, a la inversa, en que se atribuyen a defectos de la voluntad (el odio, la revancha) lo que fue la reivindicación social o el planteamiento histórico de la lucha de clases. Los valores nacionales-tradicionalistas reviven en obras de comienzos de los años cincuenta. La pretensión de instaurar un orden nuevo, resultado de la lucha, lleva a la visión exclusivamente negativa del pasado inmediato. Así, cabe entender, desde nuestra perspectiva, que estas obras promueven la creación de una memoria para el futuro, tal vez no estrictamente en los primeros años, pero sí a medida que lo requieren el desgaste del tiempo y las carencias de la autarquía. Entonces había que renovar la memoria del hecho originario y marcar un antes y un después, con retóricas llamadas a la comprensión y al perdón. Me refiero a dramas

como *El cóndor sin alas* (1951), de Juan Ignacio Luca de Tena, y a *El estupendo Juan Pérez* (1952), de Ángel Zúñiga. Este último contiene buenas dosis de crítica social sobre los grupos aristocráticos, carentes de espíritu e inconscientes del significado profundo de lo que ocurría en los años treinta, algo que había hecho, a su modo, José María Pemán en *Almoneda* (1937). El desenlace, con la boda de Laly, aristócrata, y Juan, obrero, apunta a la creación de esa nueva sociedad que sale de la guerra.

Al comienzo era necesario también mirar atrás para asentar los valores de esta sociedad en una memoria recobrada. Si, por una parte, la retórica oficial hablaba de la instauración de un orden nuevo, por otra se mostraba, a la vez, como restauración de un tiempo también fundacional, con una idea política, el de Isabel la Católica, Cisneros, la conquista de América, etc. Ahí están algunas obras de la primera década y, por entonces también, las de José M.ª Pemán, como *La Santa Virreina* (1940), que prolonga de alguna manera su visión imperial y católica de *El divino impaciente* (1933).

Baste la mención para proponer la función de ese teatro militante desde la perspectiva de nuestro trabajo. Cualquier explicación más en este sentido llevaría a lugares conocidos y frecuentados. Pero parece necesaria la referencia porque establece de forma ejemplar la dialéctica de la memoria colectiva entre el pasado y el futuro, por su significado para el presente. Lo fundamental en su caso es precisamente reconocer el fundamento: la guerra necesaria. Desde ella se instaura una memoria de la victoria para siempre, cuyo núcleo es una supuesta memoria restauradora, la del Imperio.

2.– Exclusión y Memoria

Este apartado presenta dos vertientes complementarias. Se plantea, por un lado, la existencia de obras que pretenden ofrecer algún tipo de representación de la memoria, con situaciones y hechos ficticios y no vividos y experimentados por el autor. Y, por otro lado, atiende a obras que tratan de introducir la memoria de *los otros*, expatriados, que nunca quisieron dejar de ser del lugar propio, y cuya historia se pretende recuperar. Tanto en un caso como en otro podemos decir que son también *memorias del franquismo*, precisamente como memoria colectiva de la exclusión. La pregunta de cómo recordar lo que no se ha conocido o vivido exige volver un momento sobre la distinción entre los recuerdos (individuales) y la memoria (colectiva), en el sentido establecido por Halbwachs y Ricoeur. No se pueden tener recuerdos sin experiencia propia, pero sí memoria.

Tal memoria inventada o fantaseada no aporta datos verídicos, aunque puede recogerlos de informaciones solventes. Y con esos elementos es capaz de recrear un universo de relaciones, marcar pautas de conducta personal o social

que corresponden a una época. Por tanto, no se refiere a los hechos particulares sino al sentido general. En este lugar se ofrece, sobre todo, la extensa obra de Max Aub, escrita en México. Sus novelas de la guerra civil parten de hechos conocidos y padecidos por el autor; no así sus dramas posteriores, reunidos en las series «En la España de Franco» y «La vueltas». Así escribe el autor al presentar «Las vueltas»:

> Que yo sepa, no he estado en España desde el primero de febrero de 1939. Las obras –o la obra– que siguen, escritas en 1947, 1960 y 1964, suceden allí, y, más o menos, en esas fechas. Inútil decir que reflejan la realidad tal como me la figuré. ¿Qué tienen que ver con la verdad? Daría cualquier cosa por saberlo, por eso las publico (Aub, 1968: 939).

He aquí la cuestión imposible de la verdad, es decir, de la relación con la historia efectiva. Pero en el plano literario, las acciones son verosímiles: el regreso de una mujer, prisionera política, a su casa para encontrar una nueva situación familiar y social; el regreso de otro preso político, condenado a una muerte civil por adversarios y amigos, que han interiorizado la represión, unos años más tarde; y la vuelta más original, porque es la de un exiliado a España, que termina nuevamente expulsado. La ficción, en este caso último, se establece irónicamente de esta manera: «Nada de lo que sigue es invención. Me lo refirió –con puntos y comas– mi hermano. Se negó a escribirlo... Evidentemente, esta versión no es teatro, como él tuvo, en cierto momento, intención de que lo fuera; pero se parece bastante a la verdad» (Aub, 1968: 971).

La relación entre esta situación ficticia y los recuerdos verdaderos estampados en *La gallina ciega*, la semejanza de los personajes del diálogo teatral y de estas memorias, nos invitan a reconocer que también la ficción puede formar parte de la memoria colectiva (según la afirmación de Paul Ricoeur) si pertenece con autenticidad al marco histórico y social en que se sitúa. Y todavía puede recoger con mayor agudeza (y moderado apasionamiento subjetivo) la trama de los acontecimientos, si no la menuda enumeración de estos, acompañada por las abundantes referencias culturales y las menciones de autores con nombre supuesto o con sus propios nombres, tanto del exilio como de España.

Hay en el diálogo de Max Aub una idea principal que se puede decir de dos maneras: una, según el personaje protagonista: «Pavese tenía razón: lo terrible no es el exilio –el *confino*– sino volver», a lo que replica su amiga Mariana: «El hombre se va y no vuelve. Para volver habría que ser el mismo» (Aub, 1968: 986). Así que no hay retorno, como dice de otra manera el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez en su título: «Fin del exilio y exilio sin fin». No se trata tanto de un fenómeno de destierro o ausencia del lugar, como de destiempo. El exiliado que regresa lo hace a un sitio físico que puede ser conocido, pero difícilmente

reconocido, porque es otro el ámbito social, vital y moral, que ya no le pertenece. Y así, tampoco puede encontrarse de nuevo con el que fue. Su identidad se le aparece rota. Entonces, está condenado a vivir la tensión entre el presente y el pasado de su memoria y a ser ajeno a la memoria de los otros.

Este es el problema que plantean las obras que he mencionado. Establecen así la perspectiva de la memoria ajena o del otro en relación con la sociedad española actual. Constatamos que el exilio político, cultural, literario de 1939 pertenece a la historia, es uno de los efectos de la victoria militar y del régimen político fundado en ella. Así está ya tratado por la historia, reconocido en lo sustancial, aunque siempre haya lagunas y carencias, como en otros aspectos. Pero lo que está incorporado a la historia no pertenece aún a la memoria, porque el exilio no parece formar parte (como fenómeno general y colectivo, poseedor de su propia memoria) del legado de su cultura para los españoles. La exclusión política y territorial ha devenido exclusión de la memoria. Y por ello, la segunda expulsión del personaje Mi Hermano, en la obra referida de Max Aub, más que una acusación política, alcanza el valor de símbolo de una realidad compleja: no hay un lugar, ni físico ni mental, para la representación de ese pasado/presente del exilio. Sin embargo, las memorias múltiples del franquismo no pueden quedar completas si no se percibe la dimensión del hueco, si no se hace presente la ausencia.

De esta conciencia del vacío de la memoria y de la necesidad de colmarlo parten algunas dramatizaciones de exiliados, como *Las Republicanas*, de Teresa Gracia, sobre la vida en los campos de concentración franceses, y, especialmente *Morir del todo*, de Paco Ignacio Taibo, escrita para la exposición de 1983 sobre el exilio en México, con la intención de establecer un espacio de conocimiento necesario en la España democrática. Esta «Crónica representable», como la subtitula, refiere la vida de los «refugiados», mediante una retrospectiva de recuerdos, no siempre personales del autor, aunque muy próximos, relacionados con las formas de conducta cotidiana. Es una crónica sentimental, pero también documental, precisa, con referencias cronológicas y locales, que se remite a un ejercicio de memoria en primera persona: relato dramatizado, en su primera parte, del curso de los años, de 1939 a 1970; mientras el segundo acto está dedicado a más evocaciones y nostalgias de lo que allí se creó, para terminar con un recuerdo a los poetas muertos del Panteón Español de México, a través de sus poemas, con un mensaje fundamental: «no les dejemos morir del todo», pues el olvido es la muerte definitiva. Para evitarlo se recurre justamente a la palabra, como relato vinculante del presente al pasado.

El planteamiento dramático de este problema, desde la misma actualidad española, y con semejante mensaje final, corresponde a López Mozo en *El olvido*

está lleno de memoria (2003). Uno de sus aspectos fundamentales es la memoria crítica, planteada a partir de un debate dramático que aquí es solamente implícito, pues depende de las actitudes de los tres personajes, que resultan representativas: Edmundo es un actor que ha vuelto de su exilio en América, después de una larga carrera, y quiere alcanzar un puesto y un reconocimiento que considera merecidos; Julia es una joven periodista, que, en principio, desconoce por completo quién es ese personaje al que va a entrevistar, pero que se muestra cada vez más interesada, a medida que él recuerda; Alvar es un empresario que quiere aprovechar la experiencia del actor, pero, al tiempo, ignorar y ocultar su pasado, que considera ajeno al presente. «Por lo que sea, pasó tu hora... ¿Quién desea escuchar un revoltijo de calamidades y de fanfarrias inventadas? Llegas tarde». Porque, inmediatamente antes, le ha dicho: «No haberte ido» (López Mozo, 2003: 169).

Así, a través de las relaciones de estos tres personajes, con sus características sociales y psicológicas suficientemente trazadas, cada uno convencido de sus propias razones, aunque no siempre sean explícitos sus motivos, se establece como problema dramático ese «regreso imposible», no sólo por los cambios históricos objetivos, después de la dictadura y de la transición, sino por el olvido, que parecía ser, más que una consecuencia, una consigna de ese presente. El cambio de España comporta olvidar su pasado y, por ello, se plantea como una cuestión de discontinuidad. Frente a esto, la noble actitud de Julia pugna por saber y mostrar escribiendo. De nuevo, aparece la función conservadora y articuladora del lenguaje para la memoria colectiva. El actor exclama: «Callar... es matar los recuerdos». Por ello no quiere callar, y en una escena metateatral, que confunde al público de una representación de Calderón con el real, presente en el teatro, el actor, ya no Clotaldo sino Edmundo Barbero, reconoce y recrimina: «No se esfuercen por recordarlo. No lo han visto. Y de lo que no se ha visto no hay memoria. Es como si no hubiera existido». Para añadir: «Yo no soy nadie aquí. ¡Nadie! El público está... ciego y sordo. Eso lo resume todo» (López Mozo, 2003:178). La relación entre memoria, reconocimiento público e identidad personal queda, pues, establecida de manera explícita. Y, con su final, corrobora la relación contraria de exilio, olvido y muerte también planteada por Taibo.

La muerte en escena de Edmundo, agotado y despechado, parece el definitivo silencio sobre la memoria. Pero precisamente ésta lucha a muerte contra la muerte, por lo que Julia se dirige entonces al público, mostrando las fotos de la vida anterior del actor, en la serie de sus personajes, y les conmina: «Recuerden que tuvieron el privilegio de verle actuar en el papel más difícil, el suyo» (López Mozo, 2003:178). Con la historia de este actor (su nombre corresponde a una

persona real cuya biografía recorre los hitos del teatro español de la República y el exilio), López Mozo se sitúa frente a las dificultades de la vuelta, anticipadas (y luego experimentadas) por Max Aub, dificultades cuya causa no es sólo vital, sino también social: la decisión colectiva de no recordar, esa «amnistía» como amnesia, frente a la que propone la necesidad y la obligación de la memoria. De esto volveré a hablar más tarde. Baste concluir reconociendo que la memoria de la que se trata aquí es justamente la memoria de la ausencia y que recordar no es sólo completar la propia identidad social, sino hacer justicia.

LA MEMORIA HERIDA: BUERO VALLEJO

Dedico este apartado a comentar unos dramas del autor en el franquismo y la transición, en que aparecen ejemplarmente los tiempos y los trabajos de la memoria. En efecto, después de los dramas históricos, que dejo de lado también, Buero propone en la década de los setenta y comienzo de los ochenta una serie de dramas de la mala conciencia social, cuyo rasgo común es el olvido culpable, más o menos voluntario, y la vuelta vindicativa de la memoria, en relación con los conductas individuales durante el régimen de Franco. Aunque, en verdad, son veinte años los que hay que atender (1967–1986), a través de cuatro obras representativas.

La primera es *El tragaluz*, ya que en ella se encuentra un doble proceso de recuperación de la memoria en busca de los orígenes de un mal que, en apariencia individual, resulta social. Deben investigar los personajes hacia su propio pasado, en busca del momento que determinó la situación familiar y la enajenación del padre. Esta es la tarea necesaria que no se quiere afrontar, y que se centra no tanto en el hecho, sino en cómo se cuenta tal hecho originario, que coincide con el final de la guerra y se arrastra hasta el momento presente de la historia familiar. Por otra parte, en la representación del drama, los espectadores asisten a un espectáculo que es la concreción, en forma de imágenes proyectadas, del supuesto pasado, es decir, y aunque de forma fragmentaria y discontinua, en escenas sueltas, es posible reconstruir la historia sucesiva en términos con los que confrontar el presente del público mismo, recuperando como una memoria desconocida (en la ficción) lo que es, sin embargo, el presente real del público. He aquí el doble proceso: confrontación de los personajes con su verdadero pasado y del espectador con su presente como pasado ficticio.

Paul Ricoeur emplea la imagen del archipiélago como conjunto de recuerdos, separados unos de otros, y la memoria como la acción (voluntaria) de navegar por ellos, recorriéndolos. Me parece natural y propia la aplicación a este caso, dada la forma de presentación fragmentaria de las islas de acción dramática, que se rescatan e iluminan entre mares de vacío y oscuridad. Ese recorrido hacia atrás

es doloroso y terrible para los personajes, porque se trata de alcanzar un fondo, la *terra ignota* de un recuerdo clausurado o enmascarado bajo un relato, idéntico en los hechos, pero invertido respecto a su sentido: ¿Qué ocurrió cuando Vicente subió al tren, dejando a la familia, y no bajó?

Buero busca en esa obra los orígenes en un pasado reciente y todavía vivo (se acababan de celebrar los «25 años de paz»), que responde a la pregunta de dónde venimos históricamente, como sociedad que surge de una guerra. El debate entre Mario y Vicente se entiende como el debate entre memoria y olvido. Y las ráfagas de voces que relacionan el presente de ambos con su pasado infantil es otro modo de activación de ese archipiélago de los recuerdos. El olvido impone la prosperidad del presente económico, que encuentra en sí mismo su justificación y es el fundamento necesario de Vicente, mientras que sigue actuando como un mal que esconde su causa, como enfermedad en la alienación del Padre, y se convierte en otro mecanismo negador del recuerdo. Así, la situación dramática, con su dualismo de espacios escénicos y caracteres, muestra que el presente está enfermo de pasado. La curación, ya que no hay cambio, resultará traumática también. Pero de la tragedia representada se puede desprender un resultado positivo: la terapéutica de la memoria para el espectador, enfrentado a sus propios recuerdos o a los recuerdos sociales. Por ello es la sociedad la que puede reconocerse y recuperar cierta forma de memoria, que es, gracias a la representación dramática, su memoria colectiva.

A comienzos de los años setenta, la guerra, con sus crímenes y consecuencias, se presenta levemente enmascarada en *Llegada de los dioses*. Allí hay una situación idílica, protagonizada por un maduro pintor que recibe la visita de su hijo ciego. En verdad fue un combatiente y torturador, y para él se impone la necesidad del olvido. No recordar es ser otro, pues el fundamento de la identidad es el recuerdo. «Olvida [la guerra] hijo mío, y esperemos que nunca vuelva. Yo ya no soy aquel». En cambio el hijo, desde su ceguera, provocada según parece como reacción por la conducta criminal del padre, descubierta de súbito, dice: «Nunca ha terminado… la guerra no te ha abandonado» (Buero, 1994:1373). La imagen del espectro del torturado asciende desde el subsuelo como aparición del pasado/pasado, que regresa para vengarse en el presente, aunque sólo lo percibe la conciencia alucinada del hijo, que evoca así el recuerdo y confronta a su padre con la justicia de la memoria.

La primera parte del drama conduce hacia la ruptura de la oclusión del pasado y la recuperación del recuerdo. A partir de entonces comienza el esfuerzo del padre para conciliar ese pasado con las convenciones actuales: «ya nadie puede remediar lo que hizo…»; «los hubo más crueles…» (Buero, 1994:1377) son las frases del recurso a la justificación. Y, como en la obra anterior, también

aquí el éxito y la feliz prosperidad se ofrecen como justificación en sí mismos para ocultar un origen criminal. Los recuerdos son fantasmas que inicialmente perturban solamente la conciencia del hijo. Sin embargo, no son propiamente suyos, sino inducidos y derivados de la historia de otro, del hijo de la víctima. Esos recuerdos parecen no afectar al padre, pero son, con metáfora de la obra, una bomba oculta bajo su suelo vital. Cuando Felipe dice: «lo peor ya se lo tragó el pasado» está a punto de sonar el teléfono para comunicar la explosión de esa bomba que mata a Nuria, la hija. Es otra vez la imagen del resto oculto del pasado, capaz de aniquilar la felicidad del presente y la esperanza del futuro. El pasado criminal no ha pasado realmente, mientras no se descubra y sane. Si no, es un destino de muerte. Al fin, para todos llegará una evidencia: «Nos acecha en el aire y bajo el suelo… Sí, la guerra sigue viva». Y Julio reconoce: «Nunca sabré por qué la ceguera. Sólo sé al fin que no soy un dios, sino un enfermo de tu mundo enfermo» (Buero, 1994: 1407). De nuevo Buero recurre a la metáfora de la enfermedad individual como producto social. Es la enfermedad del olvido de la historia, tal como la muestra esta «fábula» que, en apariencia, habla de otra sociedad, pero en realidad se refiere a la España del tardofranquismo, en que el desarrollo económico se ha consolidado.

Buero establece repetidamente esta relación entre ocultación o falseamiento de la verdad en la memoria y la enfermedad. El trauma (individual o social) tiene que ver con la ruptura entre el pasado y el presente; es entonces cuando aparecen los fantasmas de la conciencia, y sólo una acción investigadora que venza esas resistencias y establezca la verdad dará posibilidades de vida auténtica al presente. Y en esta dialéctica se insertan las dos obras siguientes. En primer lugar, *Jueces en la noche*. Estrenada en 1979, el franquismo resulta ahora ya un pasado, pero todavía en realidad presente, con restos como los atentados y las amenazas de un golpe militar. El personaje principal ha sido importante figura del Régimen, como ministro, involucrado también en los aparatos económicos y financieros. En el origen de su matrimonio y de su fortuna está cierta conducta criminal, que quiere ocultar y olvidar y, por tanto, en su presente aparentemente feliz, en el que se ha transformado en demócrata, se enmascara (con el recurso escénico de las caretas) la infelicidad, el desamor y la desgracia. La enfermedad se llama ahora depresión y afecta a su mujer, una de las víctimas inocentes. Estamos ante la obra más concreta en cuanto al tratamiento del fenómeno de la corrupción moral de franquismo, con numerosas alusiones inmediatas.

La cuestión de la conducta y su responsabilidad se plantea, de este modo, en el orden social y en el orden moral: «¿Habrá que recordar u olvidar según os conviene?» (Buero, 1994:1687). En el aspecto personal, la consideración de

Juan Luis respecto de la enfermedad de su esposa ante la amiga psiquiatra es: «a tu juicio, yo soy el culpable de su enfermedad» (Buero, 1994:1683). La labor de esa amiga, respecto de Julia, es ayudarle a recuperar la verdad del pasado, oculta bajo una historia que disfrazó su verdadero sentido con un relato engañoso de la detención de su primer novio, Fermín, y de su cobardía. Verdaderamente, Julia no puede olvidar porque nunca logró entender y creer que ese pasado hubiera sido el que se dice que fue: «Tina, pienso demasiado en aquello, como si acabara de suceder» (Buero, 1994: 1663). Y ello determina una especie de repetición compulsiva de vuelta a los mismos lugares (los del origen de la historia). Se puede apreciar la habilidad de Buero para plantear, de modo diferente, una situación psicológica y social semejante a la de *El tragaluz*.

En el presente de Juan Luis coinciden dos tendencias opuestas. La vuelta impensada del pasado, en la figura de Ginés, antiguo inspector, ahora activista mercenario, y compinche de su engaño primero; y la oferta de su padrino político de un puesto en una importante empresa, con grandes remuneraciones. Son las dos caras de su realidad, contradictorias pero ambas propias y relacionadas. Y así, con la claridad que ahora se permite, Buero habla de una historia criminal de dos cabos, tan enlazados que forman una sola: individual y colectiva. Y aquella representa a ésta.

Pero las víctimas, olvidadas, no han desaparecido, y desde su presente no existencia dialogan con el culpable:

> JUAN LUIS.– Hace muchos años de aquella ejecución…[2] Otros tiempos. ¡Y yo era un niño en nuestra guerra!
> CHELO.– Nosotros no hemos venido para recordarla. Es usted quien la ha recordado.
> VIOLÍN.– Creemos, como tú, que hay que dejarla atrás.
> D. JORGE.– Pero no pretenda que los años posteriores se borren igualmente.
> VIOLÍN.– A esos años sí hay que juzgarlos. Y a quienes en ellos se hicieron hombres (Buero, 1994: 1687).

El texto distingue: «los años y los hombres», es decir, las circunstancias históricas y la acción individual de los que se sumaron a la victoria en una sociedad quebrada:

> Hicieseis lo que hicieseis, vosotros o vuestros padres, erais los ángeles; los vencidos, o sus hijos, los demonios. El dolor de un pueblo sacrificado; la agonía de las familias divididas, la sangre de los muertos y asesinados en los dos bandos, la inmensa pena de la España desgarrada… ridículamente degradada (Buero, 1994: 1705).

2. No se menciona cuál sea, ni tiene por qué corresponder a ninguna condena real, pero puede pensarse en la ejecución de Julián Grimau, por ejemplo, en 1963, que es una fecha plausible.

El olvido, por tanto, es imposible y la ocultación del pasado le hace pervivir como enfermedad social (de la que la individual es metonimia). Ya no se trata de la guerra, según propone el texto anterior, sino de la larga perduración del régimen de Franco, por lo que, frente a la afirmación más propia de la transición como «dejar atrás», en esta obra se reclama la necesidad de un juicio ético que explique la condición moral del presente. La memoria del franquismo, sin embargo, no iba a ser públicamente explorada todavía más que de esta manera teatralmente simbólica, en que las víctimas se constituyen en jueces con autoridad, pero sin poder efectivo, bajo la forma de un trío de música clásica.

Las fantasmagorías mentales de los personajes en estos dramas de Buero tienen una versión menos intensa en la obra *Lázaro en su laberinto* (1986), aunque no menos traumática. El símbolo es aquí bastante explícito. Si los «jueces» eran las víctimas no reconocidas de la historia, que se levantan desde la conciencia de Juan Luis, el «laberinto» representa el proceso mismo de esa conciencia que busca establecer su verdad personal a partir del recuerdo, imposible sin embargo, porque aparece duplicado, como una encrucijada o un juego de espejos. La doble historia de una sola verdad: fue Lázaro valiente y salió en defensa de su novia, atacada por ultras, o fue cobarde y contempló paralizado la agresión. Nadie puede resolverle la duda, y menos al saber que ella no se marchó fuera, sino que murió, posiblemente como resultado de las lesiones. Ha estado esperando una llamada que le estableciera la verdad en su memoria, pero ya nunca se producirá.

La sociedad española ha avanzado en el tiempo. Buero da cuenta también de ello. La guerra es ya el pasado para estos personajes, ni siquiera habla del tiempo más duro del franquismo, sino de la salida de él y de los conflictos por la resistencia del llamado entonces «bunker». Pero lo que le interesa es el conflicto mismo de la conciencia y el necesario esfuerzo de la memoria. De nuevo la enfermedad mental se materializa en un signo sensible, el sonido del teléfono que sólo Lázaro oye. El pasado no resuelto sigue ocupando el espacio del presente, en forma de alucinación o de proyección: Amparo se le presenta con rasgos semejantes a Silvia, su novia perdida, sin que se llegue a desvelar si el parecido es real o inducido. Pero eso no importa tanto. Todo es muestra de la inutilidad del olvido: «Es una vieja historia… ¿vieja? Después de los días que pasé en cama noté que había perdido mucha memoria». «Pero lo sigues recordando» (Buero, 1994:1911).

Lázaro, al explicar que recuerda la historia de dos maneras distintas, añade: «Me engaño a mí mismo, pero no sé cuál es el engaño… Dirás que estoy enfermo y tendrás razón» (Buero, 1994:1914). Ya sabemos que esa enfermedad es social, pero se plantea ahora la necesidad de afrontar la verdad de las conduc-

tas personales. Antes éstas pretendían justificarse falsamente con la situación social y se mostraban presas de su propio devenir. Ahora esa coartada ya no le es posible al personaje.[3] Conocer la verdad sería el principio de su curación, como se le dice: «sólo tú puedes encontrarla». Pero el daño está en el origen y la conclusión es a la vez abierta y pesimista: «Entonces, quizás nunca sabré» (Buero, 1994:1946). Esto se representa escénicamente (aunque dudo de su valor dramático) en el debate de las dos máscaras de su recuerdo, que no llegan a ningún resultado.

La proyección del caso emblemático de Lázaro sobre la sociedad, representada por los espectadores presentes, se propone en la acotación final: comienzan a sonar timbres de teléfono por varios lugares de la sala, de manera envolvente. Su sonido es la llamada de la conciencia a la memoria colectiva. Y si algo queda claro en el proceso de la obra es que en el fondo de estos comportamientos está el miedo. Podemos deducir o suponer que este sentimiento fue provocado por la política represiva y marcó tantas vidas (Buero, 1994:1949). Entonces, la sombra del pasado (no su luz) nunca abandonará a quien no puede determinar qué fue la verdad y qué no lo fue. En consecuencia, no puede reconocerla, reconocerse a sí mismo y, tal vez, perdonarse… El olvido sigue siendo la enfermedad, porque el pasado nunca termina de ser presente.

En esta serie de obras, Buero ha mostrado el proceso de la memoria herida que deviene herida de la memoria en la vida de sus personajes y de la sociedad. Plantea con claridad sus trampas y la necesidad de un juicio ético, que parece sólo puede venir desde fuera. Ni Vicente, ni Felipe ni Juan Luis están en condición de reconocer su pasado y, en consecuencia, de renunciar a su presente. Su explicación apela simplemente a las circunstancias de modo relativo o comparativo; su justificación es la riqueza y bienestar creados; su defensa, la lejanía del tiempo y la discontinuidad o cambio personal. En los dramas de Buero ninguna de estas fórmulas vale. Sólo es necesario recordar para reconocer y sanar. Pero Lázaro muestra que la memoria estaba todavía presa de su laberinto.

LAS MEMORIAS REVIVIDAS Y LAS MEMORIAS DEBATIDAS

En la transición a la democracia, la recuperación de una parte olvidada de la memoria, la de los vencidos, recibió atención especial por dos acontecimientos teatrales, que han seguido repitiéndose: los estrenos de *Las bicicletas son para el*

3. Otro caso es el de la hermana, que por interés y egoísmo ha estado ocultando la realidad a su hermano. La idea de la complicidad pasiva y culpable aparece aquí de modo semejante a *La doble historia del Dr. Valmy* y otros.

verano (1982), de Fernando Fernán Gómez, y de *¡Ay, Carmela!* (1987), de Sanchis Sinisterra, ambas llevadas al cine con éxito. Las diferencias son notables, sin embargo. Mientras la obra de Fernán Gómez era una reconstrucción nostálgica, veraz, como crónica personal de la guerra en una familia republicana, y, por tanto, un ejercicio de la memoria, el drama de Sanchis Sinisterra, en las circunstancias de la guerra –y del combate mismo–, buscaba seguir una investigación sobre el teatro, sus límites y su magia, como ha recordado el autor y recoge Aznar Soler en su edición (1998). Pero hay en ella imágenes probablemente imborrables, como la de Carmela con la bandera y el canto, en remedo degradado pero valiente de la alegoría de la República. No voy a volver sobre estas obras, por conocidas y citadas, como tampoco a otros ejemplos de drama histórico, que incluyen los casos parciales de *El camarada oscuro*, de Alfonso Sastre, y de *Historia de unos cuantos*, de Rodríguez Méndez. En todas ellas, como dice este último autor (2002), se presenta la visión de los perdedores de la guerra y, más allá, de la historia. Todos son dramas de estética realista, que ofrecen datos y elementos de la realidad social que conduce hasta el franquismo.

Para centrar el nuevo recorrido me refiero a obras más recientes y me fijo en ellas para establecer dos pares que muestran cierta relación en cada uno de ellos. En el primero, se recrean de modo ficcional situaciones propias del franquismo para dar cuenta de las condiciones de la vida y mostrar la fractura producida por la guerra civil. El tratamiento dramático, sin embargo, me parece suficientemente distinto del mero drama histórico, aunque diferente en cada caso. Y de esa diferencia habrá que inferir alguna consecuencia. En el segundo par se crean las situaciones dramáticas adecuadas para establecer un cierto debate histórico, centrado precisamente en la cuestión de la memoria, y, por tanto, en las relaciones del pasado con el presente. Tanto una como la otra posibilidad me parece que responden a la misma necesidad y exigencia, que se expresa en las palabras antes citadas de Ricoeur: «No debemos olvidar, también y quizás sobre todo, para continuar honrando a las víctimas de la violencia histórica. En este sentido, puede decirse que la memoria se encuentra amenazada» (1998: 40). Esto valdría también para los dramas de Buero, como muestra *Jueces en la noche*, pero no fue entonces el centro de su interés.

Hablo primero de la ficción teatral como recuerdo verdadero. Y se trata, sobre todo, de un recuerdo que se forma con datos de la propia experiencia y con otros testimonios de familiares, de conocidos, de historias que aparecen en la prensa y que terminan por fundirse para formar cierta visión personal de la memoria colectiva, con una perspectiva propia (como apuntaba Halbwachs) y, en este caso, reflexiva. Los dramas de Sanchis Sinisterra y de Alonso de Santos, que ahora considero, recogen elementos de la tradición para actualizarlos. No

se trata de la historia, que se da por supuesta, sino del modo como fue vivida y sufrida, es decir, de la memoria.[4]

Coinciden ambos autores en referirse a hechos conocidos para explicar la fundación de un sistema político y social sobre la violencia. La violencia como origen y razón de legitimidad histórica, que se proyecta en una permanente fractura moral, con la división de vencedores y vencidos. Corresponde a la posición simétricamente opuesta a la memoria impuesta por los vencedores. Como no es un ejercicio de historia, no se trata de analizar o discutir, sino de no dejar en el olvido, primeramente, que el hecho originario fue la sublevación militar y la guerra, pues lo más difícil, en este aspecto, es «contar de otra manera los acontecimientos fundadores de nuestra propia identidad colectiva, principalmente nacional» (Ricoeur, 1998: 48).

El elemento central del interés por estos hechos y de la perspectiva con que se presentan es también un debate, a partir de una toma de postura implícita. Desde una democracia consolidada y no discutida, tampoco puede echarse en olvido el propio pasado, que nos pertenece aunque ya no sea directamente nuestro (no pertenezcamos a él), y que viene marcado por unas señas de identidad externas específicas, totalizadoras y excluyentes. Es Sanchis Sinisterra quien ha puesto de manifiesto, en sus notas, tituladas «Una propuesta del autor», la relación entre el presente y el pasado de esta manera:

> El teatro, que siempre quiere hablar a sus contemporáneos, se vuelve a menudo hacia el pasado para nutrir el presente, para dotarlo de raíces, de sentido, de densidad […] En vez de usar el pretencioso término de *teatro histórico*, prefiero hablar de teatro de la memoria (2003: 187).

Y, poco más adelante, concreta la intención: «El *teatro de la memoria* es uno de esos rincones en los que pretende conjurar el olvido, revisitar el pasado para entender un poco más el presente y quizás para ayudarnos a escoger un futuro… o incluso a luchar por él» (2003:188).

Terror y miseria del primer franquismo responde a estas premisas de su autor, incluso en el tiempo de su escritura. Parte de una necesidad de recordar para hacer justicia, según corresponde al comienzo de la transición (1979); y sigue por una necesidad posterior de no olvidar (que no es lo mismo) que brota de los años finales del siglo (1999-2002) con su prosperidad.[5] Este «panorama de la

4. Sanchis Sinisterra ha explicado esta dimensión de la memoria colectiva: «Y aunque mi padre, profesor de Física y Química, fue represaliado y encarcelado, no tengo recuerdos concretos de aquellos años sombríos. Por tanto, he debido *fabricarme* una memoria que alienta en estas escenas». Y añade sus fuentes: parientes, amigos, profesores… y, «sobre todo, leyendo, leyendo mucho: libros, revistas, documentos, cartas…» (2003:189), que son las fuentes y los archivos de esa memoria.
5. «Un gran sector de la sociedad española, en estos años de la (larga) marcha hacia la democracia, adopta ante los oscuros cuarenta una actitud, sin duda comprensible, de afanoso olvido…» (Sanchis,

España de posguerra en su más anónima cotidianidad» supone el hecho originario y lo prolonga sobre distintos momentos, en una secuencia discontinua de diez años, que abarca distintos grupos sociales.

El núcleo –casi nunca explicitado– podría estar en esta secuencia de diálogo entre dos mujeres, parientes, que estuvieron en distinto bando:

> MARGA.– … como antes.
> CARMINA.– No.
> MARGA.– No, ¿qué?
> CARMINA.– Como antes, no. Nada es como antes.
> MARGA.– ¿Por qué no?
> CARMINA.– Ha habido una guerra, Marga. ¿Lo recuerdas?
> MARGA.– La guerra acabó hace tres años, Carmina. La guerra acabó.
> Ahora vivimos en paz otra vez. ¿No puedes olvidar?
> CARMINA.– Puedo olvidar, sí. Espero poder. Pero nada es como antes.
> (Sanchis, 2003:114).

Carmina ha perdido a su esposo, probablemente exiliado, y está acogida a la casa de Marga. Y aquí aparece esa doble posibilidad del olvido, el fácil e interesado, que quiere dejar atrás el hecho, y el terapéutico, que tiene que esforzarse para seguir viviendo. Cada uno corresponde a un bando. En cualquier caso, la nueva sociedad, que fue una restauración del modelo antiguo, se establece sobre la violencia y la división, y mantendrá una forma de memoria conmemorativa propia en actos, ritos civiles y religiosos, fechas y solemnidades. Ante ella, el mismo olvido terapéutico resulta difícil.[6]

La perspectiva desde la que se presentan estas nueve escenas está marcada por el título, calco de otro de Bertolt Brecht, que comporta connotaciones morales insertas en las referencias históricas de sometimiento y exclusión de los vencidos. De este modo, las escenas de Sanchis Sinisterra, que recorren desde la huida por la derrota, con la destrucción personal que acarrea, hasta la situación emergente de nuevos grupos político–religiosos y la consolidación de la nueva casta de triunfadores, se plantean como la necesaria construcción de una memoria colectiva, de un esfuerzo ético contra el olvido, memoria concreta y viva, referida a situaciones familiares y cotidianas, a veces con cierto amargo humor («Por el amperio hacia Dios»).

Decantada claramente hacia la ficción se presenta *La cena de los generales*, de José Luis Alonso de Santos, basada en una supuesta cena de Franco con los jefes

---

2003: 31. Texto inédito de 1980). Y completa esto después: «Veinte años más tarde, ante el alarmante giro a la derecha de la sociedad española y la –en mi opinión– reaparición de *síntomas* neofranquistas en la clase política, me propuse reanudar y concluir el antiguo proyecto, impulsado por los mismos propósitos: ofrecer a la memoria un cobijo digno y compartible» (Sanchis, 2003:189).

6. «Abolir el pasado –el contenido de la memoria– o maquillarlo ha sido siempre, y muy especialmente en el siglo XX, un objetivo prioritario de los totalitarismos» (Ricoeur, 1998:187).

de sus ejércitos, en los salones del hotel Palace, poco después de la ocupación de Madrid. La falta de cocineros, encarcelados por «rojos», sitúa al teniente encargado de los preparativos ante un problema que sólo se resuelve sacándolos temporalmente de la cárcel. La situación, sin embargo, se hace difícil porque los camareros forman sin excepción con los vencedores, algunos de forma militante en la Falange. Por debajo de las incidencias de la preparación y los enfrentamientos verbales y gestuales entre ambos grupos, se desarrolla la trama de una boda clandestina entre dos miembros de la cocina, que termina en un golpe de efecto para alcanzar un final «casi feliz» (y característico de Alonso de Santos). Establece así el autor una suerte de parábola acerca de la situación de la posguerra y la dramatiza.

En este sentido, la referencia histórica implícita es la misma que en Sanchis Sinisterra: una sociedad que se pretende nueva, pero que se funda sobre la violencia y que remite a la ruptura social y al enfrentamiento como legitimación de sí misma. En un momento, María, ayudante de cocina, comenta: «¿Por qué nos tienen ese odio? Ya han ganado la guerra…» (Alonso, 2008: 858). Verdaderamente no hace falta más. Por otra parte, ambos autores eligen también una perspectiva que se centra en situaciones cotidianas, con personajes anónimos, más atentos a la verdad de lo verosímil que a la exactitud de los hechos. Aunque en esto hay una gran diferencia entre uno y otro. Finalmente, tratan con particular atención a los vencidos, por deber del presente. Las expectativas anteriores a la sublevación y el resultado de la guerra civil ofrecen un contraste doloroso para estos jóvenes prisioneros (y más claramente para la pareja que no pudo casarse antes de ser detenidos). Aparece aquí el tema de las promesas incumplidas del pasado, que se ha convertido para ellos en un presente de represión y en memoria dolorosa. Y el final que propone Alonso de Santos trata precisamente de hacer que esas promesas puedan verse cumplidas en la ficción, como rectificación simbólica y moral de la realidad histórica (los novios se casan e incluso podrán escapar).

Más allá de estas semejanzas de fondo, propias de la época, se imponen las diferencias de talante personal y literario. Por ello, la comparación entre las dos obras ofrece contrastes y puntos de vista complementarios para abordar este tema de las memorias dramáticas del franquismo. La diferencia esencial es la que ya he anticipado. Sanchis Sinisterra opta por una ficción veredictiva, que resume en un caso ejemplar los de muchos (comprobables), con sus circunstancias, según categorías y tipos: la mujer viuda sin serlo, la viuda de guerra con un hijo, el profesor depurado, el exiliado, el clandestino, el escondido, etc. Alonso de Santos, en cambio, se decanta por una historia imaginaria que impone desde el comienzo su condición ficcional, con sucintas pero inevitablemente ominosas referencias a la realidad exterior. A partir de ahí, el tratamiento dramático de cada uno se sitúa en un extremo opuesto del otro. *Terror y miseria…* se frag-

menta en escenas independientes, breves, que dan al espectador un conjunto de situaciones que responden, de forma directa e inmediata, a la realidad de la España vencida, sobre todo. Mientras que *La cena de los generales* desarrolla la acción básica mediante una trama argumental, con doble nivel, disolviendo de alguna manera la inmediatez testimonial.

Al observar las características de los personajes y del lenguaje dramático, se percibe bien la diferencia entre una perspectiva (de Sanchis Sinisterra) que llamaremos «fría», que recurre al patetismo duro y cuyo humor queda helado en una atmósfera opresiva e intransigente, y otra perspectiva más «cálida» (de Alonso de Santos), que busca en todo momento situaciones de aproximación humana personal, que contiene buenas dosis de sentimentalidad y humor, aunque tampoco renuncia a insertar momentos de violencia directa, en contraste con otros de relativa y abierta comicidad, ni a conmover con los mismos recursos. Cuando comienza la obra encontramos la siguiente acotación: «Todo tiene un aspecto tristón y mortecino, como la rota España de aquel momento» (Alonso, 2008: 806). Luego entran las dos mujeres: «vestidas con ropas de presa y las cabezas rapadas […] Tienen una pinta patética, y los cocineros se quedan muy conmovidos al verlas así» (Alonso, 2008: 819).

Estas dos maneras dramáticas de abordar la misma situación histórica y los mismos hechos, referidos en la memoria colectiva, apuntan hacia dos modos de relacionar el presente con las imágenes del pasado (pues aquí el teatro tiene ese poder de presentar la imagen misma de la memoria), siempre en busca de dar sentido a la experiencia y a la posibilidad de la convivencia social. Sanchis Sinisterra muestra el pasado en su agria realidad, lo atrae sobre el presente con su calidad testimonial para que no se olvide o se diluya entre las tendencias negadoras o restauracionistas y nostálgicas. El recuerdo sirve para advertir y corregir. No se trata de memorias diferentes u opuestas (de los vencedores o de los vencidos), sino del esfuerzo y, otra vez, del *trabajo* de la memoria, pues el olvido es siempre la amenaza latente, frente a la absolución interesada del pasado. Por el contrario, Alonso de Santos aleja el pasado, lo refiere al origen que no hay que olvidar, pero que requiere ser comprendido.[7] Y por ello no basta reconocer el testimonio social, sino atender a los comportamientos individuales. La obra termina con una realización de «justicia poética» (castigo de la persona más sectaria) y con un gesto de nobleza, que permite ese desenlace que apunta hacia

7. Ni esta comprensión ni el planteamiento humanamente «cálido» de la obra permiten ser interpretados como una actitud de justificación indiscriminada o una coartada encubridora de los hechos en el propósito dramático del autor. Queda clara su simpatía, aunque también su idea de la necesidad y posibilidad de las relaciones por encima de las fracturas ideológicas. Digamos que introduce un elemento de salvación.

la felicidad por medio de la libertad. El pasado/pasado ha sido y ya no parece repetible. Es distinto del presente (aunque esté en su origen) y por ello desde el presente hay que tratar de conocerlo: «he intentado […] tender un puente que dé valor hoy a los conflictos y enfrentamientos de esos días ante los ojos del espectador actual» (Alonso, 2008: 803). Los supone alejados y, por tanto, tiene que tender un puente para relacionarlos con el espectador. Esta visión vendrá acompañada de humor y de comprensión, puesto que no es ajena, pero tampoco llega a resultar presente. Así habría que leer esta otra afirmación del autor en su Nota: «La comedia, su tono y su lenguaje, será el estilo unificador que aglutine los conflictos dramáticos –e históricos– con la dimensión temporal de la obra. Miramos atrás sin ira, con la piedad humana que da la distancia y el arte» (Alonso, 2008: 803).

De esta manera, el conflicto dramático recrea en otra clave –la de la comedia– el conflicto histórico. De ahí su valor de memoria. Se trata de una muestra de la posible mirada indulgente, no sobre los hechos violentos o la crueldad institucionalizada, sino sobre la desnuda vida humana que, en esas circunstancias, aún trata de realizar unos valores (sin énfasis) y que, a través del dolor y del riesgo, llega a superar su propia situación de miseria. Alonso de Santos no propone igualdad o simetría en las conductas de un grupo y otro. Tampoco me parece que se trate de olvido y perdón, menos aún de reconciliación o amnistía (sigue sin buscar el énfasis en el tratamiento de la historia), sino más bien, según sus palabras, de ver desde la propia distancia, que es la nuestra, y a través de una comprensión cargada de emoción, lo más triste de nuestro pasado.

Ante esta dualidad de planteamientos, se puede pensar que tal vez los dos, el «horror» y el «humor», son necesarios y útiles para un presente sano, capaz de recuperar e integrar estas memorias selectivas de un pasado inmediato, y de encontrarle sentido desde un cierto proyecto común. Porque la otra alternativa es el silencio y el olvido que transforma ese pasado en un espacio vacío y transparente.

Y a esto me refiero con el comentario de las dos obras siguientes, que plantean el asunto en términos de debate. Son ejemplos paradigmáticos y contrapuestos de la necesidad de la memoria como recuperación del pasado y actualización permanente del legado histórico. No basta que el presente sea consecuencia de determinados hechos, para que eso se muestre con plenitud y con sentido, es necesario que se mantengan en la memoria colectiva y adquieran su valor concreto en el punto y momento desde el que se mira.

Por una parte, tenemos la necesidad de la memoria para el vencedor, de manera que el recuerdo de su victoria le mantenga siempre en el lugar único (Caudillo), referido al hecho fundacional de su poder y de su sistema. De algún

modo regresamos al inicio de estas páginas, pero evidentemente con otra perspectiva temporal, pues la obra que refiere así la cuestión está escrita en 1976, por lo que se propone, de esta manera, como una suerte de memoria crítica y en debate. Por otra parte, hay una memoria de los vencidos o de los represaliados durante el franquismo que ha parecido borrarse, de acuerdo a cierta perspectiva ideológica y aun estética, y a una urgencia o necesidad o comodidad política de supuesta reconciliación. ¿Puede esto último eliminar o prescindir de lo primero? ¿Sobre qué se funda ese mismo acuerdo, ese edificio de nuevo uso de la democracia? También esta memoria debe ser mantenida. Este es el motivo del debate de la segunda obra.

Última batalla en el Pardo, de Rodríguez Méndez, plantea una situación dramática con algunos aspectos originales: su referencia única es la guerra civil, y su personaje principal es el mismo Franco (que, en la inmediatez de su muerte, debió interesar al dramaturgo, que trató de desvelar su enigma). No se trata ya de recordar solamente o de analizar los hechos, sino de reproducir, con otros medios y recreando las circunstancias, la victoria y sus causas. Es lo que pretende Franco al invitar a un general vencido a encontrarse con él en un ficticio campo de batalla, pues lo que ocurrió no puede ser cambiado, sino solamente repetido. Y ésta es su memoria: volver sobre el hecho fundacional de su poder y de su régimen como resultado sólo de su actuación personal. Para satisfacer esta necesidad quiere renovar permanentemente su referencia mediante una suerte de ritual castrense, de celebración íntima en que los papeles están asignados y son inmutables. Tanto el escenario como el personaje se presentan adecuadamente configurados para esta función, iconizados, si puede decirse: la escena crea el espacio sagrado del refugio de trinchera, aislado, «islote de resistencia» en el Palacio de El Pardo, frente al exterior y al devenir del tiempo, y dentro de él, la figura de Franco, no en su condición de gobernante, sino de general, vestido de campaña.

La estrategia de la intriga parece conducida por la imposición del vencedor sobre el vencido. Del primero es la iniciativa de los encuentros, pues necesita recordar una y otra vez; y en esos encuentros se repite la actitud de ataque de uno y de defensa del otro, siempre con el mismo final, pues, tal como dice Franco, el espíritu defensivo aboca a la rendición. Aunque en verdad apenas puede haber defensa del otro, cuando en el drama Franco es un personaje bien definido en sus gestos, indumentaria, nombre y pasado, mientras «el general vencido» carece de nombre, apenas de historia y aparece con un rostro impreciso y un indumentaria civil. Además, ese espacio, cerrado y de combate, corresponde a la conciencia de Franco, donde éste se siente identificado como lo que es: «Aquí, en estos amorosos recuerdos, es donde me vuelvo a reencontrar a mí mismo»

(Rodríguez Méndez, 2005: 416). Por otra parte, el proceso del tiempo en que se realizan los encuentros desgasta más al vencido que al vencedor. Parece que esa derrota, repetida y siempre renovada, contribuye a minar su salud y le conduce a la muerte, que el vencedor interpreta también como su última victoria.

En relación con el planteamiento histórico de la acción, se advierte un especial cuidado en la revisión de los hechos militares, aunque sin ocupar todo el centro de interés. Dos son los aspectos más significativos, según los enuncia el personaje principal. Primero, que el presente no es más que la consecuencia y administración de la victoria: «La actualidad no es ni más ni menos que la consecuencia lógica de nuestra cruzada» (Rodríguez Méndez, 2005: 430). El pueblo parece haberlo aceptado así y, en cierta forma, también olvidado, por eso el general vencedor requiere al vencido, pues que, decía Ricoeur, uno no recuerda solo, sino con ayuda de los recuerdos del otro. Y éste es el papel del vencido. Hay así una estrecha relación entre *victoria* y *memoria*: ésta es necesaria para mantener viva a aquélla; y en medio, entre ambas, su aprovechamiento político. Y segundo aspecto, que la victoria fue necesaria por muchos motivos, entre los cuales enumera la desunión del enemigo, la falta de profesionalidad, no aprovechar un ideal común, el espíritu meramente defensivo; y además, por su lado, la convicción de la victoria, la estrategia y el planeamiento estrictos, la unión firme, el motor de la religión, etc. Debido a este planteamiento militar, en la obra se habla de procesos, planes, fuerzas y estrategias, pero escasamente de valores. Y cuando algo de esto se dice, nunca lo hace el general vencido, porque para el vencedor el único valor esencial es él mismo.[8]

Tal vez en este punto encontramos el sentido principal de esta obra, que se niega a la simplificación y no muestra interés por las justificaciones ideológicas o políticas. Se trata aquí del fatalismo de la victoria de Franco y de su consolidación (ya que la perspectiva dominante es la suya, como he dicho): «Ustedes perdieron porque no querían ganar», lo que significa que no hay un determinismo ajeno a los determinantes históricos y humanos, y esto es claro para Franco: «yo siempre supe que ganaría […] La fatalidad soy yo» (Rodríguez Méndez, 2005: 428). Y aquí hay que anotar que no se puede confundir la figura real e histórica con su duplicación como personaje dramático. El que habla así es el Franco ficticio, y a través de sus palabras nos parece acceder al significado histórico de este debate que ha forjado Rodríguez Méndez. No es la justificación del resultado de la guerra y de sus consecuencias, menos aún de su comienzo, sino la explicación del

8. La legitimidad democrática, la fidelidad al orden constitucional y una cierta supremacía moral fueron constantes referencias de los exiliados en sus memorias de la derrota. Esta dimensión moral no aparece con claridad en el general vencido. ¿Un signo más de su derrota o una omisión del autor?

proceso. Dicho de otro modo, la obra trata de la imposición del punto de vista del vencedor como único posible durante un largo tiempo y la fijación necesaria de su propia memoria, utilizando como mediación al adversario.[9]

De ahí el planteamiento dramático en escenas independientes que son encuentros en que la reproducción de la historia se realiza como un simulacro de combate entre dos memorias asimétricas, por las que se va filtrando el sentido. Esta reproducción ficticia y simbólica de la guerra muestra que, para el vencedor, los hechos se han convertido en un derecho, no sólo de conquista, sino de destino: debían ganar la guerra porque actuaron como vencedores. Y a partir de aquí se establece el principio de permanencia: «Espero morir en paz, en el poder… y perpetuada mi memoria» (Rodríguez Méndez, 2005: 440).

Ya que la rememoración no puede ir más que en un sentido, pues lo acontecido no se cambia, parece echarse de menos un tercer elemento, una conciencia crítica ajena al debate. Si no, parecería que la historia tuviera que repetirse y que el vencedor nunca dejaría de serlo. Aquí es preciso, entonces, apelar al juicio moral del espectador, esperar una reacción ante este supuesto de la necesidad histórica y de su memoria. Al fin, cuando el drama se escribió, las consecuencias de esa situación estaban todavía vigentes en todas sus formas institucionales y eran estrictamente más parte del presente que de la memoria. Entonces y después suscita, sin duda, una serie de interrogantes que su acción verbal y dialéctica no cancela ni decide.

En *El arquitecto y el relojero* (2000), López Mozo sigue fiel a la idea ya presentada en su obra sobre el exilio, antes comentada. La nueva obra reduce a dos la nómina de personajes dialogantes, con ayuda ocasional del utilero y los tramoyistas. Se plantea dramáticamente, pues, desde una dicotomía en aspectos estructurales, dentro de la cual se inserta el debate sobre una parte de las marcas de la memoria colectiva y su presencia o eliminación. El punto de partida es histórico, ya que se refiere a una reforma del edificio más conocido de la Puerta del Sol, de Madrid, para adecuarlo al nuevo destino (1996–1998). Así, lo que se estableció en el siglo XVIII como Real Casa de Correos, pasó luego a Ministerio de Gobernación, a Dirección General de Seguridad en el franquismo y a sede de la Presidencia de la Comunidad de Madrid.

Tal como comienza el drama, con proyecciones de grabados y fotografías del edificio desde su construcción, aparece la memoria antes que los recuerdos, paradójicamente, ya que éstos pueden crearse a partir de las imágenes. Pero el

9. Decía antes que en estas obras la alternativa a la memoria era el olvido; así hay que entenderlo aquí, como el silencio del general vencido, pues, al terminar la lectura, difícilmente recordamos más que su situación subordinada y vacilante.

edificio sostiene uno de los relojes más famosos de España. Así se establece un ámbito teatral de la representación (espacio sobre la fábrica y al pie del reloj) con valor simbólico: el mismo edificio, estable, permanente y cuyo proceso hemos contemplado, es referencia histórica, aunque degradada por su largo y poco respetuoso empleo, edificio enfermo, como la misma sociedad a la que ha servido; y el reloj es el tiempo, a la vez sucesivo e inalterable, permanencia que rige el tiempo humano como tiempo histórico, pero que requiere también cuidado y conservación particularmente delicados. Y ahí está el Relojero, para mantener y cuidar, como está el Arquitecto para restaurar, sanar, renovar, «con audacia y nuevas ideas», el edificio. La edad de cada uno no parece insignificante: el Relojero puede haber nacido (como el autor) a comienzos de los años cuarenta. Y el Arquitecto, a comienzos o mediados de los sesenta.

Pronto aparecen las dos actitudes opuestas. El Arquitecto planea una reforma radical en estos términos: «Mi obra será una muestra de luz y transparencia que eliminará los rincones más oscuros de este edificio. Tras esta fachada que certifica su edad, surgirá un espacio sin barreras […] Un espacio inocente y virgen. Un espacio en blanco, como las páginas de un cuaderno sin estrenar, puesto a disposición del hombre actual para que escriba su historia» (López Mozo, 2001: 34). El peligro que salta a la vista del Relojero es que con esto se arrase lo que es también parte de la historia (y de la edad del edificio, por tanto) y que no se muestra hacia fuera (fachada), no en el rostro sino en sus vísceras. Pues todo es edificio o sociedad. «Aquí han ocurrido cosas que no debemos olvidar» (López Mozo, 2001:37). Y el verbo empleado es significativo, porque está apelando directamente al deber de la memoria, como registro ético de la sociedad. El Arquitecto mantiene que «nada que merezca ser salvado, desaparecerá». Se refiere a lo antiguo, aquello que ya no importa vitalmente ahora y encierra una imagen colectiva positiva y gloriosa, como la sublevación del 2 de mayo. Pero no la proclamación de la República y menos aún las prácticas de tortura y los sótanos de los calabozos del franquismo. Recordar lo reciente es para él inoportuno. Y parece que no sólo por reciente.

El fundamento de esta posición (en que se trata de sintetizar una línea política de la transición) se reduce tal vez a tres series de enunciados básicos de los motivos: motivos estéticos de preferencia minimalista, una pureza posmoderna que alberga una ideología; motivos políticos que se resumen en la prudencia con que conviene gobernar (no molestar, parece); motivos prácticos: es más importante administrar que recordar. Pero hay incluso una filosofía, la del humanismo abstracto y el adanismo histórico: «A nadie me debo, más que al hombre […] pretendo crear un espacio a la medida del nuevo ciudadano» (López Mozo, 2001: 62), el «cuaderno en blanco».

Naturalmente se mantiene la apariencia de la historia (la fábrica con su fachada), mientras de ella se extirpa la parte viva que es la memoria. Y al borrar esa memoria del tiempo (que preside el reloj) se cambia su identidad, que resulta ser también la pretensión: «por dentro será otra». Se ve que, al hilo del debate, brotan los problemas esenciales: el cambio y la permanencia en relación con la identidad social y colectiva, la orientación de una sociedad en el tiempo (de dónde viene, hacia dónde va), la relación con el pasado inmediato, especialmente con el negativo o traumático, la necesidad de los recuerdos apoyados en huellas o testimonios, etc.

Frente a esta posición de autosuficiencia, el Relojero acusa al Arquitecto de borrar las huellas y, por lo tanto, de impedir que se pueda hacer justicia a las víctimas de los «tiempos de silencio» (López Mozo, 2001: 37-38). Advierte de que, con la reforma, quedará «un edificio sin memoria» (45), porque, al pasar dos o tres generaciones, «ejercitándose en el olvido voluntario», sobrevendrá fatalmente la amnesia. Y por todo ello añade:

> El hombre sin recuerdos se convierte en un ser estúpido.
> En un cadáver.
> Sólo vive el que recuerda […]
> Reivindico un espacio mínimo,
> un espacio al que se acceda traspasando la puerta de una celda […]
> un lugar semejante a los que existían aquí,
> abajo, en los sótanos…
> (López Mozo, 2001: 46-47)

A continuación, evoca la función de ese edificio en la represión política y como lugar de tortura para muchos detenidos (algunos arrojados por las ventanas): «cadáveres de españoles, en definitiva» (López Mozo, 2001: 52). En este punto del debate la escena recrea, mediante proyecciones, algunas prácticas de esas sesiones de interrogatorio, de modo que la memoria negada (por la obra del Arquitecto) siga siendo imagen viva para el espectador de la obra. Y repite la pregunta al final: «Qué fue de ellos, qué fue de ellos…» (López Mozo, 2001: 64). El Arquitecto responde con los motivos que ya he resumido: razones estéticas y políticas desaconsejan mantener o instalar una réplica de ese habitáculo. Se guardarán las cosas para otra ocasión.

El edificio renovado se inaugura con una nueva cúpula, una transparencia de la luz que no ilumina nada, o, si acaso, a los propios personajes que ahora lo ocupan. Entonces el Relojero arroja la enorme bola de la maquinaria y los documentos y materiales rescatados y escondidos por él, para terminar lanzándose él mismo a ese vacío de aire y luz que ha creado la cúpula de cristal. Si seguimos con el desarrollo del símbolo, se puede decir que el personaje, testigo y conciencia del tiempo, se lanza por el vacío actual de la cúpula para romper

ese teatro de la luz y la nada, que sustituye y oculta el teatro de las sombras y el silencio.

Algunas consecuencias parecen deducirse de este debate (no maniqueo, pero en absoluto neutral). La primera, que no se trata en ningún momento de un juicio (penal, político ni siquiera social), sino del reconocimiento necesario de la realidad oculta en la oscuridad. Porque no se pueden eliminar impunemente las sombras de la historia. La segunda, que en la nueva sociedad (porque tiene que ser nueva) ha de estar presente de algún modo el recuerdo de las víctimas, por razón de justicia. La tercera, que se trata de no olvidar, lo que no es igual a recordar. Ambas fórmulas (a pesar de su semejanza) se diferencian en matices importantes de la relación entre el pasado y el presente. Recordar puede ser volver hacia atrás, rescatar con la conciencia un pasado ya extinguido en su valor o responsabilidad. No olvidar es seguir llevando el peso de ese pasado como exigencia ética actual. Y esto es una necesidad para que ese pasado confiera peso, densidad y conocimiento plenamente humanos a la construcción del presente colectivo.

No hay desenlace porque no hay solución ni síntesis satisfactoria en el debate. Todo parece que vuelve a empezar, como si lo visto en la representación fuera un sueño premonitorio que va a cumplirse de inmediato, o una parte de un proceso inacabable. La dicotomía, con que se ha planteado la obra al inicio, se transforma así en la dialéctica misma de la historia entre novedad y permanencia, técnica y maestría, estética y ética, negación y rememoración, olvido y recuerdo, pasado y presente, en fin.

* * *

Esta propuesta de revisión se ha fijado necesariamente sólo en algunas obras y aun en parte de las muchas posibilidades que éstas ofrecían. Queda pendiente estudiar, en relación con la memoria, otros aspectos de la teatralidad y también las formas y estrategias dramáticas con que la memoria puede ser evocada y recuperada, dentro del horizonte de expectativas de los diferentes grupos de espectadores actuales. El recorrido, como dije al comienzo, se ha centrado en el hecho mismo de la memoria, en relación con su necesidad y de su dificultad. Pero, al menos y en conclusión, con lo mostrado puede quedar constancia de que el teatro español ha sido también testigo de los conflictos de la memoria, los ha integrado como parte de su representación, e incluso, con censura y sin ella, desde la inmediatez, la lejanía o la ausencia, ha creado su propia memoria.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1999), *Teatro Histórico (1975-1998). Textos y representaciones* (José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds.), Madrid, Visor.

ALONSO DE SANTOS, José Luis (2008), *Obra Teatral*, 2, Madrid, Castalia.

AUB, Max (1968), *Teatro Completo*, México, Aguilar.

BUERO VALLEJO, Antonio (1994), *Obra Completa. I, Teatro* (ed. de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco), Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

JAISSON, Marie (2008), «La topografía legendaria y la investigación sobre la memoria colectiva en Maurice Halbwachs», *Anthropos*, 218, pp. 96-109.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2001), *El Arquitecto y el Relojero*, Alicante, Ayto. de Alicante.

— (2003), *El olvido está lleno de memoria. Ade Teatro*, 98, pp. 160-178.

RICOEUR, Paul (1998), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife/UAM.

— (1999), *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidos/UAB.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José M.ª (2002), «Mi generación realista», en Salvador Montesa (ed.), *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.

— (2005),Teatro escogido, II, Madrid, AAT.

SANCHIS SINISTERRA, José (1998) *Ñaque, ¡Ay, Carmela!* (ed. de Manuel Aznar Soler), Madrid, Cátedra.

— (2003), *Terror y miseria en el primer franquismo* (ed. de Milagros Sánchez Arnosi), Madrid, Cátedra.

TAIBO, Paco Ignacio (1983), *Morir del todo*, *Primer Acto*, 201, pp. 52-77.

Fecha de recepción: 1 de mayo de 2008
Fecha de aprobación: 15 de octubre de 2008

¿SERÁ YA TODO SOLAMENTE SILENCIO?

Francisco CAUDET

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

La traición y el regicidio o crimen de Estado de Macbeth sirve de punto de partida para tratar del levantamiento militar de 1936 contra la legitimidad republicana y lo que siguió a abril de 1939: represión en el interior (cerca de doscientos mil fusilados republicanos) y el exilio (en un primer momento, medio millón). Esta tragedia colectiva y la necesidad de ser narrada, así como los problemas narratológicos que ello suscita, son cuestiones planteadas también en este artículo.
Palabras clave: represión, exilio, narración, Guerra Civil, posguerra.

ABSTRACT

Taking the perfidy and the regicide in Macbeth as a starting point, this paper centres on the military raising of 1935 against the republican legitimacy and the circumstances later to 1939: repression and exile. It also examines the need to relate this collective tragedy and the narrative problems caused bay this need.
Key words: repression, exile, story, Civil War, postwar.

Era un asesino deseo, Macbeth, el que anidaba en ti y en tu temblorosa mano. Tu perturbada mente había llenado tu mano, Macbeth, de demasiada asesina ansiedad. A esa mano tuya la impulsaba un enfermizo deseo de ser y habitar únicamente un tiempo sin culpa, un tiempo de sangre sin memoria, un tiempo de muerte y desolación sin tiempo. Un tiempo sin ayer ni mañana para la culpa deseabas. Un tiempo sin sucesión de horas y días, un tiempo de olvido deseabas.

Con tu mano, Macbeth, con tu asesina mano deseabas tú asesinar el tiempo, ese era tu deseo, tu único deseo, tu obsesivo deseo, tu enfermizo deseo, tu asesino deseo.

Con tu mano, Macbeth, con tu mano apretada a la daga, azuzada tu enfermiza mente por el pastoso aire de una boca, acaso una pintarrajeada mueca, que susurraba a tus espaldas una plegaria diabólica, te has quedado asido a ese instante eterno en la espera y en el acto, tiempo suspendido en el aire que se desea eterno, que se desea no sea nunca acto y al cabo irremediablemente es acto, pasaje, tránsito, tiempo, tiempo que se sucede, tiempo que se vuelve conciencia o mirada o tan simplemente una palabra que grita en la noche y aporrea el cerebro:

> How is't with me, when every noise appalls me?
> What hands are here? Ha! They pluck out mine eyes!
> Will all great Neptune's ocean wash this blood
> Clean from my hand? (*Macbeth*, II, II).

El tiempo es, no lo pudiste tampoco tú, Macbeth, sortear, conciencia, palabra. El tiempo, que necesitabas detener y acallar, es siempre, acaba siendo siempre, un impertérrito narrador. Lo es, lo acaba siendo siempre, para que tú, Macbeth, no puedas nunca borrar los rastros de sangre en tus ensangrentadas manos.

Narrar, el movimiento de la palabra, o la palabra en movimiento, es un camino, una meta. De ahí acaso el rechazo de lo superfluo, de «lo que se encuentra mal hilvanado» y que por ello «resulta difícil de entender» (Aristóteles, 1993: 74-75). Rememorar, o sea narrar, es, pues, tejer, trenzar, tramar. O accionar, poner en marcha una sintaxis, un engranaje de aire, a veces el carraspeo de una pluma, que alimentándose de un cúmulo de fragmentos, de historias sin aparente relación o con expresa relación, configura un sistema de energías y de tensiones, de compulsiones, y también de resistencias, cuyo punto último de llegada es un quimérico horizonte plagado de sentido.

Los recuerdos, que las más de la veces emergéis inesperadamente, a trompicones, ¿sois el espíritu o la materia que nos conforma y nos define, que nos señala de dónde venimos, quiénes hemos sido, quiénes somos o ya no somos?

Rememorar, como narrar, es una forma de enseñar y de cubrir y de pausadamente, sin prisa alguna, morosamente volver a mostrar, o con prisa, a trompicones, atropelladamente, tal las aguas de un río van transcurriendo lentamente por un cauce, rozando casi aquietadas las sinuosas riberas, o toman carrerilla y sorpresivamente se abalanzan sobre las pronunciadas riberas de los meandros, tal la pluma del escritor, una geografía, un cauce aquietado, que, de pronto, inesperadamente, cambia de ritmo, impulsa, da fuelle a las aguas, a las palabras, y se deslizan vertiginosamente…

Por estos o similares procedimientos, las palabras tejen un sentido que tiene una dimensión colectiva, pues ese sentido tiene como destinatario a individuos

que forman colectividades, grupos de ciudadanos. Las palabras construyen discursos sobre las expectativas del ayer y del hoy, siempre con el concurso de individuos formados o modelados por el grupo, individuos que con esa mediación tienden a un mañana imaginario cuya urdimbre se remonta a otro tiempo, el ayer y el precario hoy. Así, las palabras fundan discursos sobre el humus de la necesidad. Así, las palabras inventan, trastruecan el ayer y el hoy. Son un torbellino de gestos, de sentidos. Suya es la potestad de articular, de crear, de inventar un lenguaje que es, ha de ser siempre, de uno y de todos; que es, ha de ser siempre, propio y comunal.

Rememorar puede ser –¿a qué negarlo?– una tergiversación, una deformación. Otra vez, la daga de Macbeth. Esa daga que simboliza la peor de las maldiciones. El mundo está, sí, poblado por todas partes de Macbeths y de *ladies* Macbeth. Porque prolifera desde siempre la necesidad de inventar una genealogía, un pasado. Con esa argamasa inventada nos poblamos –¿quién escapa a ello?– de fantasmas. Somos narraciones, una invención que puede clavar la daga en la garganta del ayer, que puede condenar al tiempo pasado al silencio. La predisposición a remediar ese hecho –el «I have done the deed» (*Macbeth*, II, ii)–, prestándole al pasado silenciado o tergiversado nuestra voz, nunca ha de resucitar lo que fue y ya no es, lo que ya no será jamás. No podemos viajar por el tiempo, no podemos volver a lavar nuestras ensangrentadas manos dos veces en la misma agua. Somos tiempo, tránsito, una daga suspendida que acaba cayendo como los granos de arena, tiempo somos que se desparrama, que cubre y ahoga, que difumina cuanto ha sido y ya no es ni será. Y la conciencia de lo que fue nos atrapa en sus redes, nos inmoviliza. Hasta cuando corremos, hasta cuando pensamos estar huyendo, hasta cuando tenemos la certeza de haber huido del ayer.

El ayer, una imagen en nuestro cerebro. Una imagen que nos impulsa a recobrar lo fugaz, lo que fue. Imagen que pasamos junto con otras en una moviola, recuerdos en movimiento. Y así lo que fue ya es solo cuento, palabras. Materiales de una hipotética construcción. La memoria está demasiado a menudo huyendo de sí. Por las desoladas llanuras del ayer se pierden demasiados recuerdos. Tal esos oscuros pájaros que siempre están emigrando de su soledad, se pierden, sí, demasiados recuerdos.

Alada es la memoria, fragmentaria es la estructura de su vuelo. Un vuelo que necesita, como nosotros, una dirección, un sentido. Constituir un todo unitario. Un todo unitario, un vuelo con una orilla, con una meta.

Diverso, fragmentario y unitario es el *Guernika* de Picasso, ese mítico fresco de la guerra civil española, como lo es *El laberinto mágico* de Max Aub (Caudet, 2000), ese fresco literario sobre la diáspora de los republicanos. Cada poema, cada cuento, cada novela, cada obra de teatro, cuanto escribió y dijo Max Aub

desde que abandonó a la fuerza España en los primeros meses de 1939, es un cúmulo de trazos, de pinceladas, un ir llenando un lienzo de colores y formas, de manera esforzada, paciente, voluntariosa, hasta que nada más cupiera en él, pero sabiendo de la imposibilidad de toda empresa que pretenda abarcar lo inabarcable. Ese magno proyecto de construir, palabra a palabra, trazo a trazo, pincelada a pincelada, una totalidad que fuera la expresión de la experiencia individual de Max Aub y, a la vez –*El laberinto mágico* comparte ese proyecto con el *Guernika*–, la del resto de los republicanos. Porque, a fin de cuentas, si algo evidencia de manera paradigmática los desastres de la guerra civil, de la represión y el exilio posteriores, es que se trata de un tiempo marcado por el sello de lo colectivo y, por ello, aunque solamente fuera por ello, también su reconstrucción ha de tener esa marca. Como concluye Emilio Lledó en *Memoria de la ética* (1994), lo colectivo acaba siempre conformando la estructura de lo real.

La represión franquista se cebó, tan irrefrenables fueron tras la victoria sus ansias de venganza, en la población civil. Hartmut Heine, que parte del principio de que «la liquidación física del enemigo político o su neutralización temporal mediante el encarcelamiento o el destierro casi siempre han sido los fundamentos sobre los que los regímenes autoritarios han establecido o consolidado su poder», observa, con todo, que a diferencia de en otros países, en el caso del franquismo «nos encontramos ante una situación donde a una fase de intensa represión, que se prolonga a lo largo de toda la guerra, le sucede otra etapa no menos cruenta, a pesar de que el enemigo ya ha sido militarmente derrotado» (Heine, 1990: 309).

Rafael Abella recuerda, en uno de sus estudios sobre la vida cotidiana en la España de posguerra, que si el país había estado «dividido en la guerra, todavía se dividió más en la paz», cohabitando, como si fuera lo más natural del mundo, «los afortunados que vivían en la ignorancia del carácter verdadero de la represión emprendida» y «los que la estaban sufriendo en carne propia o en la de sus allegados» (Abella, 1978: 53). En la prensa, ante la indiferencia o asentimiento de los primeros –continúa diciendo Abella–, no paraban de aparecer noticias del continuo goteo de ejecuciones. Así, en un artículo de *Las Provincias* de Valencia, aparecido poco después de terminada la guerra, se afirmaba, dejando constancia de esa situación: «La Justicia de Franco, la de la Nueva España, severa e imperturbable, va cumpliendo su cometido día a día, hora a hora, separando de la sociedad a aquellos que por sus delitos y crímenes constituyen un peligro y una mancha para la misma» (Abella, 1978: 56).

Las cifras de la represión franquista en los primeros años de la posguerra, aunque no faltan quienes pretenden minimizarlas –una forma, entre otras muchas, de hacer la apología, de manera consciente o subliminal, de la dictadura–, osci-

lan en torno a un número de víctimas no inferior a 150.000. Esta es la cifra que baraja Hartmut Heine. Rafael Abella, por su parte, señala: «Tan sólo hay un dato –que damos con ciertas reservas– proporcionado por el Ministerio de Justicia que habla de 192.684 personas "ejecutadas o muertas en prisión"; entre 1939 y 1944, lo que deja la incógnita de óbitos debidos a una u otra causa» (Abella, 1978: 56). Josep Fontana destaca de la represión franquista su naturaleza y función política. Las estadísticas que baraja de ejecuciones evidencian que «predominan de manera aplastante los campesinos y obreros» (Josep Fontana, 1986: 24).

La represión, por encima del debate en torno a las cifras, había sido, durante y después de la guerra, la estrategia del régimen para, primero, alcanzar el poder y, luego, mantenerse en él y lograr su legitimación. De ahí que pretender minimizar o incluso negar el uso y abuso indiscriminado de la fuerza por el régimen franquista, y para esas metas, resulte, por un lado, históricamente insostenible y, por otro, tal actitud pone de manifiesto una complicidad con ese tenebroso pasado.

Hay, además, quienes todavía defienden que el franquismo fue un fenómeno ajeno a la sociedad y que, por tanto, no fue expresión –amalgama o correa de transmisión– de unas ideologías e intereses económicos y de clase enraizados en sectores de la sociedad civil y religiosa. En el fondo de estos argumentos –como ocurre con el tema de la represión– hay unos propósitos de reescribir la historia del llamado eufemísticamente «régimen anterior». Pero esa reescritura apunta, sobre todo y principalmente, a rehabilitar –borrando, difuminando, haciendo ilegible, irreconocible el pasado– a los sectores de la sociedad que alentaron la rebelión militar y a cuya sombra conservaron viejas prebendas y encontraron nuevas maneras de medrar.

Frente a quienes defienden las tesis de que el franquismo fue un fenómeno sin conexión con ningún grupo social y que no tenía o representaba ninguna ideología, abogo, tal como hacen Benjamín Oltra y Amando de Miguel, por la existencia de ambas premisas, pero acentuando –añadiría yo– que la verdadera cuestión, la pregunta que hay que hacerse, es, además y sobre todo, cuáles fueron las relaciones de causa/efecto del franquismo con las fuerzas sociales, políticas, económicas y también, como no podía ser menos, ideológicas, que se amalgamaron y escudaron en él. Pues han sido esas fuerzas las que han definido, en última instancia, al franquismo. Benjamín Oltra y Amando de Miguel plantean el debate en estos términos:

> El franquismo no surge, pues, como régimen de equilibrio entre «todos» los intereses de clase, sino justamente al contrario, como instrumento eficaz del bloque agrario tradicional o de su expresión política, el Frente Nacional, para «liquidar la lucha de clases». Con el ascenso del franquismo salen vencidas la clase obrera y las fracciones republicanas y liberales de la burguesía y pequeña burguesía, así como

> las diversas formaciones político–culturales de las nacionalidades hispanas (Oltra y De Miguel, 1978: 71).

Aunque el concepto «bonapartismo» –ya empleado por Tuñón de Lara en los años cuarenta (Tuñón de Lara, 1947)– pueda parecer anacrónico o exógeno al fenómeno del franquismo –o del fascismo– del siglo XX, permite llegar a Benjamín Oltra y Amando de Miguel a unas conclusiones convincentes y, en consecuencia, perfectamente asumibles:

> El franquismo fue un movimiento lo suficientemente ideológico como para dar curso a la *Weltanschauung* de la derecha católica y lo suficientemente pragmático para saber que tenía que basarse en esas cuatro fuerzas sociales: el trono, el altar, la espada y el capital.
> La función clave del instrumento bonapartista en el franquismo –extensivo ello también a los fascismos– es que sólo el instrumento militar, o el estado militarizado es garante eficaz del orden y capaz de acabar con la lucha de clases. Para ello es preciso (como señalara Adorno para definir la personalidad autoritaria) «socializar» el terror, crear una imagen pública de permanente amenaza. Thalheimer hace extensiva esta función a todo «Estado de excepción» o dictadura: «Fascismo y bonapartismo prometieron a la sociedad burguesa "paz y seguridad", pero, para demostrar que ellos son indispensables como "salvadores permanentes de la sociedad" tenían que hacer creer que la sociedad se halla continuamente amenazada, en un estado permanente de desorden e inseguridad"».
> No cabe la menor duda de que el alzamiento de 1936 lo organizaron los militares, pero lo prepararon con el dinero de los burgueses y lo arroparon con las ideas de los intelectuales. Es más, la idea de rebelión fue machaconamente repetida por políticos e intelectuales desde los primeros momentos del período republicano. Y es que para hacer una guerra lo primero que hace falta es etiquetar al enemigo (Oltra y De Miguel, 1978: 78-81).

El franquismo, que tuvo la ideología de esas fuerzas que lo instrumentalizaron y que de él se sirvieron, se adaptó, al menos en un principio, al dictado de toda esta confluencia de intereses y de mentalidades que quiso salvaguardar. Pero además, el franquismo, al igual que esa amalgama de intereses y mentalidades, tuvo que replegarse a las exigencias que le impuso un mundo exterior, el de las llamadas democracias occidentales. Un mundo, de signo político distinto al franquismo, que comprendió en seguida que le resultaba muy práctico y beneficioso mantener en España el *statu quo* de la dictadura. Simplemente se le pidió al general que no hiciera manifestaciones estentóreas de su pasado fascista. Y así lo hizo, inventando él y su camarilla –nunca le faltaron fieles servidores– el engendro de la «democracia orgánica».

La carencia de escrúpulos o el oportunismo de adaptarse a las más variables circunstancias –es decir, el no reparar en los medios para conseguir unos fines– del franquismo y de sus valedores/cómplices no implica, en fin de cuentas, carencia de ideología ni tampoco que ésta tuviera originalidad alguna. Ni tampoco

cabe de ello deducir que la supervivencia del régimen se debiera necesariamente a la planificación o a la sagacidad del líder. Franco, con una ideología de detrito, se fue simplemente adaptando –siempre *manu militari*, como si España fuera un cuartel– al ritmo de los acontecimientos.

En el interior, se afanó en desmovilizar a la población por el tosco y brutal mecanismo de la violencia. Para Juan Martínez Alier, a diferencia de otros historiadores, el hecho básico de la vida política franquista fue la feroz matanza indiscriminada de los primeros años de posguerra, cuya posterior memoria –negar o soslayar la primera premisa consigue el efecto de minar su memoria– ha tenido también efectos devastadores.

Con todo, Martínez Alier tiende a relativizar la cuestión de la desmovilización del pueblo español en aquellos años –que terminó afectando incluso a la oposición clandestina–, pues se trataba solamente de una manifestación engañosa, situacional. Según argumenta Martínez Alier, los términos «movilización» –o «desmovilización»– deben ser sustituidos por el término «consciencia dual». Término este último que, en referencia al mundo obrero durante el primer franquismo, explica así:

> No puede decirse que los obreros están conformes o disconformes con la situación, sino que es más exacto decir que están a la vez conformes y disconformes: de un lado se creen impotentes para cambiarla y, en vez de asumir esa falta de fuerza y de confesar ese miedo y de tratar superarlos, muchos prefieren tomar una actitud fatalista y manifiestan un cierto recelo ante los militantes que pretender sacarlos de esa inactividad; de otro lado, a pesar de esa calma aparente, hay una profunda inconformidad con la situación, que a veces es difícil de descubrir porque se disimula bajo esa capa de fatalismo. Hacia dónde van a ir en sus actuaciones, depende de la fuerza de la represión política y de la persistencia del miedo. Por tanto, es erróneo tomar la «despolitización» como un dato, porque puede desparecer de un día para otro (Martínez Alier, 1978: 31-32).

Esa aparente despolitización, que a muchos ha de antojárseles muy real, porque en última instancia permitió al franquismo, sobre todo en su primera etapa, la más difícil, afianzarse en el poder. Y también permitió a sus valedores –hay que establecer estas relaciones, porque en ellas está la explicación, insisto una vez más, del franquismo– tener controlada a la clase obrera. José M.ª Marcet, en *Mi ciudad y yo. 20 años en una alcaldía, 1940-1960*, dejó de ello, aduciendo el ejemplo de los empresarios catalanes, una muy patente constancia:

> El obrero, aunque no exteriorizaba sus pensamientos, tenía la sensación y el encubierto temor de que no tardaría en caer en una nueva era de esclavitud en el trabajo, pues suponía que le sería impuesto de *manu militari*. Lo curioso es que tal mentalidad no se encontraba solamente entre los obreros. Algunos empresarios de regreso a la ciudad se dispusieron a hacerse cargo de sus industrias con la seguridad de que en lo sucesivo tendrían a los trabajadores férreamente sujetos a sus pies (Molinero, 1990: 21).

El franquismo acabó creando y alimentando una tupida red de intereses y complicidades que se fue ampliando a los distintos niveles de la sociedad. Al fin, todos debían algo al régimen, todos dependían de alguna forma del régimen, todos estaban más o menos vendidos al régimen. Esa dejación de la soberanía e integridad individual convirtió, como no podía ser de otro modo, en súbditos sumisos –y, claro, también en beneficiarios del sistema, cuya complicidad variaba según el nivel del beneficio– a los que, de distintas formas y maneras, apoyaron la rebelión militar; y, asimismo, a los que luego se subieron a ese carro. De ahí que todos hayan querido, en los últimos años, saltar de ese carro, como si nunca hubieran estado subidos en él, como si nadie hubiera estado implicado en la dictadura franquista.

Pero complicidad y dejación de soberanía e integridad personal era el peaje que pagar. Las dictaduras son producto de una situación corrupta que termina generando –como cabe deducir de estas palabras de Max Gallo– más y mayor podredumbre:

> Además de los grandes terratenientes, de los grupos financieros, de la Iglesia, de los militares de alta graduación que gozan de la más amplia libertad de acción, el régimen ha creado una tupida red de complicidades que penetra en la población: antiguos falangistas que no deben su puesto en un ministerio más que a su pasado político, porteros, guardianes de museos, funcionarios ligados al poder por una corrupción general de la que obtienen algunas migajas. Solidarios también del franquismo por *miedo* a una revancha de los republicanos vencidos, y tanto más prestos a defender al Caudillo en cuanto que son responsables de las venganzas ejercidas sobre los vencidos, ocupan puestos elevados en la jerarquía y temen represalias a la medida de las que ellos ejercieron. Cuando un republicano cae bajo las balas del pelotón de ejecución, el franquismo no se limita a matar a un enemigo desarmado, prisionero político ya vencido, sino que también encadena a todos los que participan más o menos voluntariamente, que van a sentirse y creerse cómplices, todos los que, piezas más o menos conscientes de la máquina, jueces, guardianes de prisión, escribanos, soldados de pelotón, oficiales, que han participado en la represión de una u otra manera, o simplemente consentido la ejecución. Y en España se ha matado mucho y se continúa ejecutando, luego hay muchos cómplices, que son también víctimas (Gallo, 1971: 147).

Por estos u otros derroteros, han ido abriéndose paso unas lecturas del pasado que conducen a tres negaciones y a una afirmación: el franquismo no tuvo ideología; el franquismo fue un fenómeno autónomo, sin conexión con ninguna clase social; el franquismo no fue un régimen ni fascista ni totalitario; España tiene una historia normal.

Estas líneas de argumentación explican el que a otras dos instituciones, la Iglesia y la monarquía –de las que me ocupo a continuación–, se las pretenda disociar del franquismo, exonerándolas de toda corresponsabilidad.

La Iglesia católica, que fue desde la proclamación de la República una abanderada del golpe militar, se aprestó a convertirse en la garante del régimen cuan-

do éste, al término de la segunda guerra mundial, necesitaba con urgencia borrar de la memoria de las democracias occidentales sus orígenes fascistas. La Iglesia católica era –lo había sido desde antes de comenzar la guerra– coherente con el espíritu del tristemente famoso telegrama de Pío XII a Franco, del 31 de marzo de 1939: «Levantando nuestro corazón a Dios, damos sinceras gracias con Su Excelencia por la victoria católica de España». Hay que ver en la cita que sigue la explicación última de las palabras del Papa y de la participación de la Iglesia en la «Cruzada»; es decir, el materialismo del espiritualismo de ese discurso y de esa conducta:

> Por fin, la Iglesia española aparecía liberada de los ataques que habían caracterizado al siglo XIX y que culminaron en la legislación laica de la República. La Iglesia aceptó de buen grado el cargo de autoridad legitimadora, que había de presidir a lo largo de las décadas venideras del franquismo. En realidad, la Iglesia y el Estado quedaron tan íntimamente unidas que se creó un modelo de nacional–catolicismo. Franco iba a arriesgar en esta ideología el futuro a largo plazo de su dictadura, preferentemente al falangismo totalitario (Cooper, 1967: 97).

Ferrándiz Alborz recordaba, en 1957, en la revista *España Republicana* de Buenos Aires, algo que de sabido demasiado a menudo se olvida: «Junto con los intelectuales, se expatrió una multitud de personas más humildes, obreros y labradores, que también representan una merma sensible para la nación». A continuación, añadía que era una grave equivocación dejar de lado este «aspecto del problema» o considerar «fuera de lugar relacionarlo con la cultura literaria, científica, artística». Entre otros motivos, seguía argumentando Ferrándiz Alborz contra tamaño error, porque:

> Una cultura no es sólo el libro que se escribe, el cuadro que se pinta, la escultura que se modela, la música que se compone, el fenómeno que se investiga, la clase que se desarrolla. Es también el campo que se ara, la casa que se levanta, el hierro que se forja, el motor que se mueve, etc. […] En Europa y América son continuos los lamentos –justificados– sobre la situación de los intelectuales españoles, como si ellos fueran toda la cultura española como si la cultura se mantuviera del aire y en el aire, sin una base social, realidad y circunstancia, de la cultura española. Y es esto precisamente lo que dramatiza más aún la situación de la cultura española (Ferrándiz Alborz, 1957).

Nadie discute que la suerte de los intelectuales exiliados y de su producción literaria y artística sea motivo más que merecido de atención y preocupación, pero ello se suele hacer a costa de olvidar que formaban una minoría en el cómputo global del exilio. José Pascual Buxó, en «Las alas de Ícaro», llega a decir:

> Una primera manifestación de su neurosis [de Dédalo] fue el menosprecio de aquellos otros que, hijos de modestos canteros que acompañaron a Dédalo en su destierro, como antes lo habían servido ingenuamente en la construcción del primer laberinto, no merecían equiparársele en el nombre ni en las obras (1995: 396).

El historiador Manuel Tuñón de Lara advirtió hace ya muchos años que no es posible comprender el exilio cultural sin tener presente que constituyó un éxodo de masas. El exilio fue una adversidad compartida por el exiliado cultural y el hombre del pueblo, así de simple y sencillo. Lo cual llevaba a Tuñón de Lara, hace ya años, a cuatro «rasgos esenciales» del exilio, de los que destacaré los tres primeros:

> 1. Se trata de un hecho de masas, multitudinario.
> 2. Este exilio de 1939, tradicional en nuestra historia de exilios, tiene una nota específica: al convertirse en un asunto de multitudes que abandonan sus raíces porque no tienen opción –es el exilio o la muerte o la privación de libertad– se configura como auténtico destierro.
> 3. Este exilio se proyecta –con caracteres de permanencia– en muy diversos países, tanto geográfica como cultural y socialmente (1977: 27).

Más recientemente, otros dos historiadores han recordado –lo que parece asimismo haber caído en tierra baldía– que

> explicar el exilio a través de la trayectoria de sus personajes relevantes, de su enorme proyección cultural en las Américas [...] es reduccionista, porque desde un punto de vista sociológico fue todo un pueblo el que emigró forzosamente al acabar la guerra civil. Visto desde esta perspectiva la historia del exilio debería abarcar, como quería Gramsci, «a todos los hombres, a tantos hombres como sea posible» (Martínez Leal y Martínez Sáez, 1995: 125).

Las estadísticas del exilio republicano, aunque no son completamente fiables –hay para ello motivos de índole diversa–, son elocuentes. Porque tanto las realizadas por Lois E. Smith, Javier Rubio, Vicente Llorens, o con anterioridad las detalladas en la *Memoria de Quintanilla* sobre los exiliados que llegaron a México en el *Sinaia,* la de *El Mercurio* de Santiago de Chile sobre los 2.000 exiliados del *Winnipeg*, que fletó Pablo Neruda, o las de *España Republicana* de Buenos Aires, la más detallada, corroboran, por encima de toda sospecha, que el exilio republicano estuvo compuesto en más de un noventa y ocho por ciento por una ciudadanía de obreros, campesinos y cuadros medios de distintas profesiones. Una de esas fuentes, la más detallada, es –lo acabo de mencionar– la de *España Republicana* de Buenos Aires:

> De los trescientos mil españoles que lograron salvar los Pirineos para no verse sometidos a la indignidad franquista y a su terror, se ha logrado hacer un censo por profesiones, de ciento sesenta mil. He aquí su clasificación:
> Obreros agrícolas, 45.918; técnicos de agricultura, 529; avicultores, 110; horticultores, 1.015; vaqueros, 797; panaderos, 9.721; carniceros, 917; fabricantes de conservas, 99; destiladores, 189; marinos, 2.688; pescadores, 1.091; ingenieros, 278; arquitectos, 46; albañiles, 8.590; marmolistas y picapedreros, 924; tipógrafos, 195; peones, 6.938; mecánicos, 5.110; torneros o ajustadores, 2.611; aserradores, 824; soldadores, 364; forjadores, 920; mineros, 2.721; carpinteros, 5.922; metalúrgicos, 3.783; obreros de aviación, 395; de construcciones navales, 293; de caminos de hierro, 413; del automóvil, 714; armeros, 105; de productos químicos, 565; electri-

cistas, 2.809; especializados en telegrafía sin hilos, 490; conductores de automóviles y mecánicos, 6.524; ferroviarios, 3.034; obreros del cuero y pieles, 705; tejedores, 3.311; de la seda, 63; sombrereros, 235; sastres, 928; zapateros, 1.568; médicos, 533; farmacéuticos, 258; enfermeros, 503; dentistas, 135; ópticos, 41; obreros del libro, 2.440; maestros de escuela, 2.053; intelectuales diversos, 2.378; empleados del comercio, 6.325; empleados de la administración, 3.616; oficiales del ejército, 1.832; de la marina, 310; de aviación, 210; técnicos diversos, 2.572; obreros sin clasificar, 19.338.

Entre estos ciento sesenta mil compatriotas emigrados, hay alrededor de cinco mil intelectuales clasificados así:

Abogados, 400; procuradores, penalistas, notarios y secretarios judiciales, 9; archiveros, bibliotecarios y arqueólogos, 32; arquitectos, 73; artistas y actores, 101; cineastas, 32; compositores de música, 24; decoradores, 1; escultores, 30; dibujantes, 52; grabadores, 4; ceramistas, 2; fotógrafos, 4; pintores, 109; músicos y danzarines, 18; escritores, 221; periodistas, 498; farmacéuticos, 40; funcionarios, 33; ingenieros aeronáuticos, 5; ingenieros de caminos, 19; ingenieros electricistas, 13; ingenieros geógrafos, 4, ingenieros de minas, 10; ingenieros industriales, 198; ingenieros militares, 18; ingenieros de montes, 5; ingenieros navales, 2; ingenieros químicos, 11; ingenieros del sonido, 2; ingenieros textiles, 3; ingenieros mecánicos, 2, y diversos, 56; doctores y licenciados, 45; médicos, 338; practicantes, 45; catedráticos de Universidad, 105; catedráticos de Instituto, 45; otros profesores, 131; profesores de escuelas normales, 146; sacerdotes católicos, 90; técnicos aparejadores, 20; comercio, banca y estadística, 105; meteorólogos, 2; peritos agrícolas, 65; peritos industriales, de montes y químicos, 180; peritos textiles, 5; pilotos de mar, 25; telegrafistas y radiotelegrafistas, 14; topógrafos, 39; veterinarios, 6; maestros, 1.301; estudiantes de diversas facultades y especialidades, 522.

Podemos afirmar que entre estos intelectuales están nuestros más altos poetas, músicos más inspirados, nuestros mejores médicos, nuestros mejores profesores; nuestros políticos más reputados.

Y entre los trabajadores –todo lo bueno y lo mejor– hay labriegos andaluces que le sacan zumo al relleno; tipógrafos de la estirpe de Ibarra, hortelanos de Valencia y de Murcia, ajustadores de Eibar, plateros de Córdoba, oríferes de Toledo, panaderos y albañiles de Madrid, ganaderos de Extremadura, electricistas de los grandes saltos modernos, mecánicos, viñadores, olivareros, mecánicos de aviación…

Estos son, para orgullo nuestro, la «horda roja» de que aullaban en los días del éxodo los miserables hijos de Caín que traicionaron a España y continúan ensangrentándola todavía («La "horda roja"», 1941).

Los refugiados fueron, desde un primer momento, un problema humano y económico para Francia, por lo que las autoridades francesas, que tomaron la decisión de internar a miles de españoles en campos de concentración, buscaron países que estuvieran dispuestos a acoger a cuantos fuera posible. Se pretendía así minimizar el problema que para ellos representaba un éxodo de tales proporciones. Los refugiados, por su parte, estaban dispuestos a abandonar cuanto antes el país porque, por un lado, el trato les resultaba vejatorio y, por otro, se avecinaba el estallido de la segunda guerra mundial y sus vidas, estando internados en territorio francés, corrían peligro.

Los países latinoamericanos que acogieron a los exiliados republicanos tenían sus propias políticas migratorias, que iban dirigidas prioritariamente a la captación de contingentes pertenecientes a las clases trabajadoras. Los representantes del Gobierno mexicano en Francia actuaron, en la mayor parte de los casos, según las directrices que recibían de su país. En el Cuarto Informe de Gobierno del presidente Cárdenas, fechado el 1 de septiembre de 1938, se anunció oficialmente que habría próximamente una reglamentación de la emigración de españoles y de otras nacionalidades. Se anunciaba, en ese informe, que tendrían prioridad los emigrantes que se dedicaran a la agricultura, la industria o el comercio de exportación. El Consejo Ejecutivo de Migración de México elaboró de manera más concreta, en los primeros meses de 1939, una serie de disposiciones especiales por las que se favorecía la emigración de los refugiados españoles en Francia, que incidían en lo ya establecido en el Cuarto Informe de 1938.

Lo mismo cabe decir de Chile. Pablo Neruda manifestó, en diciembre de 1939 –poco después de haber organizado la expedición de los «2.000 del *Winnipeg*»– que «su labor en Francia se hizo de acuerdo con las órdenes recibidas de su jefe el Ministro de Relaciones Exteriores»; y añadía:

> Mi país necesitaba capacidades calificadas, hombres de voluntad creadora. Necesitábamos especialistas. El mar chileno me había pedido pescadores. Las minas me pedían ingenieros. Los campos, tractoristas. Los primeros motores Diesel me habían encargado mecánicos de precisión (Neruda, 1974: 198).

Joaquín Edwards Bello dejaba constancia, en un artículo de septiembre de 1939, de que, en efecto, Neruda se había ajustado a las instrucciones de su gobierno, o lo que es lo mismo, a lo que necesitaba su país:

> Llegaron a Chile dos mil emigrantes españoles, la mayoría de ellos obreros. ¡Bienvenidos! Chile es un espacio sin pueblo. La primera impresión de los campos chilenos es de anemia, de ausencia de humanidad. Falta gente, mucha gente. Pero al pueblo chileno le desagrada el obrero extranjero, competidor (Edwards Bello, 1939).

Guerra, represión y exilio, historia protagonizada y sufrida en carne viva por miles y miles de republicanos, heridas abiertas de una colectividad que acaso solamente puedan cicatrizar reinventando un futuro en el que las historias perdidas o mal conocidas –la fosa, realidad y metáfora– de las víctimas sean la urdimbre para hilvanar una trama individual y colectiva, una historia individual y colectiva.

Los materiales de esa reconstrucción se remontan al pasado, a cuanto estaba, sigue estando, reducido a un cúmulo desperdigado de dolor y memoria acallada.

De dolor y memoria acallada que reclama la dignidad del recuerdo.

La represión y el exilio son una memoria acallada que ha de emprender un regreso al espacio–tiempo del ayer, porque es justo y lo necesita este hoy

de cada día, y desde él narrar, contar, dar testimonio y ser eso, memoria viva. Un regreso tal se ha de emprender a pesar de la inevitable erosión del tiempo en las cosas, y en la memoria también. Una erosión que no para de acosar, de hostigar, de desgastar, de ir poco a poco desdibujando, casi borrando, casi haciendo ininteligible, irreconocible los muñones del ayer. Si se desdibujara y se borrara, si se volviera irreconocible del todo el pasado, el tiempo de la infamia, una aséptica, grisácea paz –como impuesta por un conjuro o pacto de milicos y civiles– recubriría, o está recubriendo ya, este ignominioso espacio de este hoy.

Hayden White, en «El valor de la narrativa en la representación de la realidad», saca a colación que Hegel, en *Lecciones sobre filosofía de la historia*, planteaba que ni la «historicidad» ni la «narratividad» son posibles, que ni una ni otra –por otra parte, tan emparentadas, pues las anima por igual el mismo propósito de configurar la experiencia humana– son posibles, sin la noción del «sujeto legal», sujeto a quien corresponde ser medio y tema de la narrativa histórica. Hecha esa relación entre legalidad, historicidad y narratividad, no ha de sorprender –continúa diciendo Hayden White– la frecuencia con la que la narratividad, bien ficticia o real, presupone la existencia de un sistema legal a favor del cual o en su contra pudiera escribirse, narrar (White, 1992: 27-28). Y remontándose a los anales medievales señala además que el impulso a narrar los conflictos y efemérides estaba ya entonces vinculado al deseo por parte del narrador de representar a una autoridad, cuya legitimidad dependía de la clarificación, en la dirección de quien ostentaba el poder, de los hechos históricos (*El contenido de la forma*, 1992: 34-35).

En el pensamiento del sofista Protágoras, conservado de manera fragmentaria, encontramos razonamientos como éste: «El hombre es la medida de todas las cosas, de las que son en cuanto que son y de las que no son en cuanto que no son» (Barrio Gutiérrez, 1984: 18). Es decir, para Protágoras «cada hombre individualmente considerado, sería el determinante existencial de lo real» (Barrio Gutiérrez, 1984: 21). Pero como el individuo vive en una comunidad –la *pólis*–, es parte y miembro del Estado. Pero, así las cosas, ¿quién legisla, entonces, el individuo o el Estado (*pólis*)? ¿Puede existir un Estado (*pólis*) con todas las representaciones de la realidad que tenga cada uno de los individuos? De la necesidad utilitarista nace la propuesta de Protágoras de que la puesta en valor de las sensaciones y de percepciones de la realidad «no es verificada por el sujeto individual, sino que le es impuesta por el grupo social, por la sociedad en que vive. Es la sociedad la que estima lo valioso y lo antivalioso, y el hombre, moldeado por dicha sociedad acata las valoraciones de ésta» (Barrio Gutiérrez, 1984: 22).

O dicho con otras palabras, también de Protágoras: «Pues lo que a cada Estado (pólis) le parece justo y bello, efectivamente lo es para él [Estado/pólis], mientras que tenga el poder de legislar» (Barrio Gutiérrez, 1984: 21).

Por un lado, por tanto, se proclama el principio de individualidad y, por otro, se niega ese principio, al ser sometido a una entidad superior que pide sumisión, obediencia, dejación de unos derechos naturales. Una dejación que abre no pocas interrogantes: ¿Son todas las leyes iguales? ¿Tienen el mismo valor las que nacen de una voluntad popular torcida por el miedo como las que son expresión del deseo expresado en libertad? ¿Puede expresar libremente sus deseos un pueblo al que se le arrebató el deseo y se le sometió a una violentísima guerra y a una larga y tortuosa dictadura? ¿Quién modificó la naturaleza de las cosas, el voto o el poder absoluto? ¿Legisló enmascarada la fuerza bruta? ¿Hicieron, pueden hacer tales leyes –cuántas sombras se ciernen sobre la Transición…– justo lo injusto?

Cada interrogante, cada pregunta –cada sombra– encierra un fragmento, es una parte del todo, y está, a la vez, llena de interrogantes, de preguntas, de sombras… Pero hay que preguntar y responder, construir y reconstruir. Meterse en el laberinto y buscar una salida. O, si no hay más remedio, perderse en él. Pero buscando, buscando una salida… al laberinto.

¿Puede recuperar el ciudadano su condición de sujeto legal? ¿Puede enfrentarse el súbdito al Estado (*pólis*) cuando éste ha doblegado, ha secuestrado su deseo? Quizás, como sugiere Hayden White, sea la propia realidad la que dictamine que, en efecto, es posible y conveniente –deseable– que así sea. Porque la realidad pide ser narrada, y esa exigencia confiere al narrador –y a ella misma, por la misma lógica– una autoridad (White, 1992: 34-36).

El individuo –el súbdito– recupera así su condición de sujeto, requisito indispensable para que el Estado (*pólis*) recupere a su vez su legitimidad, su derecho a decretar según el deseo del pueblo.

Esa condición recuperada de sujeto devuelve la historia a los predios de la realidad real, que permite el que pueda aflorar el discurso de lo real. Discurso que acaba convirtiéndose él mismo en objeto de deseo en la medida que hace deseable lo real. Para lo cual ha de presentarse lo real con la coherencia formal de los acontecimientos históricos. De este modo, como dice Frank Kermode en *The sense of an ending*, el «peso de la significación» de los acontecimientos contados se «proyecta» a un futuro que va algo más allá del inmediato presente, un futuro cargado de juicio moral y de castigo para los malvados (White, 1992: 36-37).

Pero, claro, ¿cómo se podrá construir o reconstruir el futuro si la ciudadanía se desentiende, o la obligan a desentenderse, de su pasado? Porque de, por una u otra vía, ser así, ¿a quién podrá interesar realmente hoy en día el debate sobre

la democracia entre Protágoras y Cicerón, el discurso histórico de Hayden White, el juicio moral de Frank Kermode…? ¿A quién le importaría hoy en España descubrir o reconocer que se está, al menos potencialmente, en un laberinto? Más aún, ¿qué es hoy España? ¿Es una historia de fragmentos entrelazados, de hilos narrativos que se engarzan y cuentan una narración, que relatan la historia de un empeño compartido o es «a tale/ told by an idiot,/ full of sound and fury/ signifying nothing» (*Macbeth*, V,v). Mefistófeles, en el *Fausto* de Goethe, había declarado solemnemente: «Gewöhnlich glaubt der Mensch, wenn er nur Worte hört / Es müsse sich dabei doch auch was denken lassen» (Goethe, 2007: 83).

Los grandes conceptos, los grandes principios no deberían tener valor de trueque. Porque no son en absoluto abstracciones sin sentido en el mercado de valores de la Bolsa, o en el de los valores de la Ética. Como ha escrito hace unos años, con cierta inevitable amargura Nicola Chiaramonte: «Bad money drives out good money. And useful lies corrode useless truths, retiring or falsifying them, for they do not help orient one in the modern situation, succeed in it, or even adjust to it» (Chiaramonte, 1986: 138).

Los que vivieron la represión en el interior, fueron encarcelados, vejados, fusilados, y los que se convirtieron en refugiados políticos, fueron acorralados en zonas fronterizas, presos en campos de concentración, náufragos todos en todas partes, dentro y fuera de España, de la historia, se agarraron, era una salida a su alcance y muchos echaron mano de ella aunque solamente fuera en su fuero interno, a la tabla de salvación del recuerdo, de la rememoración del pasado. Cada uno era un fragmento real o en potencia de una totalidad quebrada, desgajada. Su historia, que es la historia de un tiempo infame de España, tiene ese agarradero de la memoria, que debe hacer posible recuperar aquellos sueños, aquel pasado.

Pero la palabra, la verbalización de la experiencia, el acto de narrar, si bien tienen la potencia de ser un antídoto contra la desmemoria y permiten seguir resistiendo, aferrarse al mundo, a la vida, y hasta funcionan como mecanismos, conscientes o inconscientes, de autoafirmación, y también hasta ponen a salvo la identidad de quienes son considerados, fuera o dentro de su país, proscritos, no por ello dejan de ser un artificioso sucedáneo.

Porque el represaliado, el exiliado, el emigrante, las víctimas de aquel tiempo de infamia, experimentan en carne propia la terrible realidad de que la palabra, el acto de narrar, de contar, nunca puede sustituir a los actos, a la acción, ni que la dolorida memoria del pasado –demasiado a menudo refugio de la impotencia– consiga reemplazar el siempre fulgurante deseo de formar parte integrante y de pleno derecho de una colectividad. De ser, en suma, un fragmento integrado en una totalidad.

No hay, pues, salida posible al oprobio. Esa condena, cuando busca una salida en la palabra, que es a lo sumo un refugio, no libera de las redes del ayer, del laberinto del pasado. Porque todos, ellos y nosotros, queremos sobre y por encima de todo ser, día a día, acto, realidad o expectación de conseguir eso, ser acto, realidad, en un tiempo presente que sea siempre atisbo de futuro, apertura al futuro. Queremos, en suma, que nuestros deseos –individuales o colectivos, privados o públicos– se cumplan en esta hora de hoy y en la de mañana. Y en la de otros muchos mañanas. No nos conformamos con unos eslabones sueltos, queremos toda la cadena, con los eslabones uno tras otro, en continuidad y con la idea del conjunto. De ahí que la cadena escindida, sin sucesión de continuidad no sirva, pues es una imagen de lo roto, de lo desgarrado, de la frustración, del fracaso.

Estamos hechos de la estofa del ayer, pero queremos seguir siendo, paso a paso, tramo a tramo, un proyecto de presente y de futuro. Queremos tener un objetivo, una finalidad, algún sentido, tal esa zigzagueante y temblorosa flecha, a la que hace referencia Aristóteles en *Etica Nicomáquea* (I, II):

> Si existe, pues, algún sentido (*télos*) de nuestros actos que queramos por sí mismo y lo demás por él, y no elegimos todo por otra cosa –porque así se seguirá hasta el infinito, de suerte que el deseo sería vacío y vano–, es evidente que ese sentido y plenitud será lo bueno y lo más excelente. Y así, el saber esto, ¿no tendrá gran influencia en nuestra vida y como arqueros que saben también a dónde dirigen sus flechas no dirigiremos las nuestras hacia donde debemos.

Como señala Edward Said, en «The mind of Winter», añadiendo a la condición de exiliado un ingrediente político que siempre está inherente en esa condición que comparten, aunque haya diferencias, con el represaliado que no ha podido o querido abandonar su país:

> Exiles are cut off from their roots, their land, their past. They generally do not have armies, or states, though they are often in search of these institutions. This search can lead exiles to reconstitute their broken lives in narrative form, usually by choosing to see themselves as part of a triumphant ideology or a restored people. Such a story is designed to reassemble an exile's broken history into a new whole (Said, 1984: 51).

Volvemos por tanto, a la cuestión, aquí constantemente reiterada, de la estructura fragmentaria, rota –de ahí el título, *Antología rota*, del poemario de León Felipe– de la obra literaria de aquella España de infamia. Pero no se trata solamente de la estructura fragmentaria, rota, de la obra literaria, sino además –y esto es aún más importante– de la condición fragmentaria, rota, de la vida de las víctimas de aquella España.

El énfasis, en todo lo que atañe a aquel tiempo, a aquella España, está en lo plural, en la pluralidad de voces. De voces, de dentro y de fuera, que se buscan,

que se necesitan. Y no podían –ni pueden aún– encontrarse. Era –y sigue siendo– parte del castigo, de la condena.

Acaso convenga recordar de pasada, como entre paréntesis, que la escritura de la historia como la escritura literaria tienen, estructuralmente, relaciones estrechas. Lo cual hoy empieza a ser aceptado hasta por los historiadores, siempre reacios a aceptar que hacer historia es una manera de narrar.

La estructura fragmentaria de la narración histórica y de la narración literaria ha abierto el debate –en clave posmoderna– de si estamos inmersos en un mundo de fragmentos, de puntos de vista inconexos y dispersos y, por ello, sin posibilidad de constituir unidades o totalidades superiores de sentido. Un argumento que rechazamos quienes pensamos que la estructura fragmentaria no implica esa imposibilidad. Aceptar tal premisa quebranta el principio, al que ha de aspirar toda narración –histórica o literaria–, de coherencia y de sentido. Y es que los fragmentos no existen –la tesis posmoderna– para perdernos en el caos de lo disperso sino para buscar, relacionándolos entre sí, engarzándolos unos en otros, estructuras significativas. Estructuras que están o pueden estar construidas con materiales dispersos y hasta caóticos, pero, a pesar de ello –o por ello– pueden terminar cristalizando, componiendo unidades de sentido y finalmente de acción. Gilles Deleuze, en *Proust y los signos*, presenta estos extremos con la siguiente disyuntiva: «Cuando una parte vale por sí misma, cuando un fragmento habla en sí mismo, cuando un signo se alza […] puede ser bien porque permite adivinar el todo del que está extraído o bien porque no existe totalidad en la que pueda entrar» (Deleuze, 1970: 117).

Pero si no existe totalidad en la que entrar, ¿ese fragmento no será ya por fuerza una totalidad? Pero, como sea, si uno de esos «fragmentos habla en sí mismo» y «permite adivinar el todo del que está extraído», eso ya es mucho, mucho más de lo que a menudo se admite en determinados círculos posmodernos.

Roland Barthes ha señalado que hay una ilación entre los hechos objeto de la historia, o sea el referente sobre el que se basa el discurso histórico, y el acto de narrar, de articular, de verbalizar el referente en un discurso. Según Roland Barthes:

> Dans le discours historique de notre civilisation, le processus de signification vise toujours à «remplir» le sens de l'Histoire: l'historien est celui qui ressemble moins des faits que de signifiants et les relate, c'est-à-dire les organise aux fins d'établir un sens positif et combler le vide de la pure série (Barthes, 1982: 19).

Norman Malcolm argumenta, por su parte, en «Memory and representation», que recordar es una forma de pensar, y que en todo pensamiento debe haber algo (una idea, una imagen, una proposición) que es el contenido del pensamiento. Norman Malcolm sigue diciendo en su artículo que para Wittgenstein,

en *Tractatus logico-philosophicus*, una proposición es «as a picture of reality», y que el hecho de que «the picture elements are related in a certain way is the structure of the picture» (Malcolm, 1970: 62-64).

Esto es lo que viene a decir el propio Max Aub en uno de los apuntes de «Cuaderno Verde» de *Jusep Torres Campalans*: «Pintura en libertad sólo ordenada por el tamaño del cuadro». Claro, el cuadro sirve de marco, hace inevitable que la totalidad pintada tenga unos límites. Toda estructura los tiene. Pero esos límites no niegan la idea de estructura, sino que la hacen posible. Posible y necesaria. Sin salirnos de la pintura, pongamos del revés lo dicho hasta aquí. Veamos lo dicho, en fin, de otra manera.

John Berger, en *Ways of seeing*, el guión de una serie televisiva sobre pintura, argumenta que cuando una cámara reproduce imágenes, es decir fragmentos de un cuadro, ese cuadro, a través del ojo de la cámara, se convierte inevitablemente en un argumento, en una trama. Para Berger «a film unfolds in time and painting does not. In a film the way one image follows another, their succession, constructs an argument wich becomes irreversible» (Berger, 1979, 29). Y por otra, las palabras que comentan el cuadro mientras la cámara presenta imágenes necesariamente fragmentarias del cuadro –necesariamente fragmentarias como los comentarios que las acompañan en el discurrir temporal de la cámara y de la voz que las narra, imágenes y palabras acuñando una sintaxis de colores y de sonidos, buscando un sentido, una comprensión–, quitan al cuadro su significación independiente.

Las palabras del comentarista –oraciones, párrafos, parcialidades discursivas que crean una totalidad cuando ponen punto final a la lectura del cuadro– adquieren como las imágenes filmadas –partes que va seleccionando la cámara– una autoridad propia, autoridad ligada a la no menos autoritaria organización de las imágenes filmadas. Pero esa posición de dominio más que una conquista es una carga, porque el enunciante está condenado a la imposibilidad de verbalizar, de apropiarse verbalmente en su totalidad de los significados estáticos, mudos, anclados en el pasado, del referente.

Con todo, esa imposibilidad no supone que haya que rechazar la idea de estructura ni tampoco que esté ausente una meta –la flecha de Aristóteles en la cita de la *Etica Nicomáquea* (I, II)–, que sea imposible tener una dirección, la determinación de encontrar y transmitir un sentido.

Si es cierto, como afirma John Berger, ahora en *And our faces, my heart, brief as photos*, que «to emigrate is always to dismantle the center of the world, and so to move into a lost, disoriented one of fragments» (Berger, 1984: 57), no es menos cierto –me permito también aventurar– que en nuestro proceso migratorio –nacer es el comienzo del exilio, la pérdida de la seguridad, del no–tiempo,

abandonar la trinchera del espacio uterino… nacer es, en suma, salir a los caminos del mundo abocados a un lento pero irremisible ir muriendo, o lo que es lo mismo ser pasado, memoria, olvido…–, pues bien, en ese proceso migratorio, perdido el centro y enfrentados a un mundo de fragmentos, buscamos la utopía de unir los fragmentos, nos empeñamos en recomponer ese rompecabezas, inventando tramas que tengan, como la vida, un comienzo, un medio y un final. Y es que nuestras vidas, como toda suerte de narraciones, han de tener acción y sentido. Según dice Wolf Singer, en la revista alemana *Theaterschrift*:

> Das Gehirn versucht, was es wahrnimmt, in ein Ordnungsprinzip zu bringen. Es ist nicht zufrieden damit, etwas als unverständlich anzuerkennen, vor allem dann nicht, wenn es als Kunst daherkommt. Der Rezipient weiß, daß er daraus irgendetwas machen soll. Davon profitiert der Künstler, er spielt mit dem Vorwissen der Rezipienten und dessen Suche nach Sinn und Kohärenz (Singer, 1994: 30).

Las fotografías contribuyen a cimentar esta argumentación. Podríamos recordar, entre otros muchos, los libros de Frank Capa, de Roland Barthes o de Susan Sontag sobre teoría de la fotografía, o algunas novelas, como *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares. John Berger, en *Another way of telling*, señala que en cada fotografía se detiene el tiempo, cada fotografía recoge, cristaliza, inmoviliza un instante del pasado –algo que ha existido y no volverá a existir–. Las fotografías –así se graban también los recuerdos en la memoria–, «isolates the appearances of a disconnected instant» (Berger, 1995: 89). Lo cual implica la idea de fragmento. Pero también las ideas de ilación, de ensamblaje, de totalidad. Porque así lo requiere la coherencia, la necesidad de encontrar a la experiencia un sentido –o sentidos–. Como concluye John Berger: «In life, meaning is not instantaneous. Meaning is discovered in what connects, and cannot exist without development. Without a story, without an unfolding, there is no meaning. Facts, information, do not in themselves constitute meaning» (Berger, 1995: 89).

Una constatación de ello la ofrece también el libro de Julio Llamazares, *Escenas de cine mudo*, donde un álbum de fotografías –que tiene mucho de *implied narrative*, pues las fotos están ordenadas temporalmente, conteniendo fragmentos de un devenir, de una sucesión– piden palabras, piden una interpretación. Que es la función principal, esencial, de las palabras: narrar, interpretar, desvelar sentido. Nunca son solamente sonidos, música. Por otra parte, la música también narra, tampoco se libra de transmitir, de comunicar sentido.

Hay que ver las fotos como fragmentos del pasado. Las fotos –o las fosas–, lo que en ellas hay, aparece en un contexto, siempre existe una interrelación en cuanto en ellas ha recogido el ojo de la cámara. Cada una de las fotos que uno va tomando y reuniendo, colocadas en un orden cronológico o temático, o sin

orden alguno, son materiales –signos, al fin, como los restos de las víctimas que se conservan en las fosas– para reconstruir una historia, una parte del pasado que remite a unidades significativas superiores. Son, en suma, una narración en potencia. Simplemente, necesitan, como las imágenes del cuadro a que hacía referencia John Berger, en *Ways of seeing*, unos ojos que las descubran, que las vuelven a mirar y les devuelven vida, un sentido.

Las fotografías dan a las palabras una prueba irrefutable, son una constatación. Claro es que todo se puede fotografiar de distintas maneras como todo se puede ver/contar/interpretar de formas diversas, incluso encontradas. Pero la realidad, lo que fotografía la cámara, lo que el ojo de la cámara selecciona –lo cual ya es una manera de narrar–, tiene una base, una existencia real. A menudo la fotografía suele recoger más contenido, más realidad que el fotógrafo es en un primer momento –como en *Blow-up*, de Antonioni/Cortázar– capaz de ver o adivinar. Y es que la realidad es una fuente inagotable de sentido, su capacidad de producir sentido nunca se acaba, nunca. No se trata, por tanto, de poner el énfasis en la naturaleza plural pero inconexa de los discursos, lo cual implica la impotencia o la inutilidad discursiva. Pluralidad, sí; pero conexión también. Y sobre todo hay que apostar por la noción de proceso, de una sucesión de lecturas, de discursos, que van progresivamente –a veces incluso con retrocesos– apropiándose de cotas, cada vez mayores, de sentido.

Algo que también corrobora Cézanne en estas observaciones sobre el arte de pintar: «Objects interpenetrate each other. They never cease to live. Imperceptibly they spread intimate reflections around them» (Berger, 1995: 113), que ha comentado así John Berger, en *Another way of telling*, donde reproduce la anterior cita de Cézanne: «The sight of any single thing or event entrains the sight of other things and events. To recognise an appearance requires the memory of other appearances. […] As soon as we say that appearances *coher* this *coherence* proposes a unity not unlike that of language» (Berger, 1995: 113-114).

Auggie comparte, en *Smoke* de Paul Auster, con el escritor Paul que es asiduo consumidor de cigarrillos de siempre la misma marca, su diario secreto de fotografías hechas cada día desde el mismo ángulo y a la misma hora. Cada fotografía es una variante de lo igual pero inevitablemente distinto:

> Más de cuatro mil fotografias del mismo sitio. La esquina de la calle 3 con la Séptima Avenida a las ocho de la mañana. Cuatro mil días seguidos haga el tiempo que haga. […] Todas las mañanas en el mismo sitio a la misma hora. […] Sólo una pequeña parte del mundo, pero también allí pasan cosas, igual que en cualquier otro sitio. Es un documento de mi pequeño lugar. […] Son todas iguales, pero cada una es diferente de todas las demás. Tienes mañanas luminosas y mañanas sombrías. Tienes luz de verano y luz de otoño. Tienes días laborables y fines de semana. Tienes gente con abrigo y botas impermeables y gente con pantalones cortos y camiseta. A veces son las mismas personas, otras veces son diferentes. Y a veces las personas diferentes se

> convierten en las mismas y las mismas desaparecen. La tierra da vueltas alrededor del sol y cada día la luz del sol da en la tierra en un ángulo diferente (Auster, 1995: 54-57).

En las fotografías, al igual que en los cuadros, el movimiento –y el tiempo– está detenido. Pero existe irremediablemente una conexión con la realidad que reproducen. Y la realidad nunca es una abstracción, ni tampoco es como en la fotografía o en el cuadro, una parcialidad aislada, autónoma del todo. Su naturaleza es ser un todo, una unidad, con apariencia plural y múltiple, diversa, para quien la contempla y la narra, pero es, al fin, una unidad.

En cada foto, en cada cuadro, hay miles de posibles historias y a la vez una sola historia. No siempre se comprende que contar las mil posibles historias está más cerca de nuestra realidad humana que el contar esa sola historia, lo cual no está a nuestro alcance. Porque nuestra naturaleza, no la de la realidad, está condicionada por el lastre de la subjetividad, de la parcialidad de nuestra mirada, de nuestra comprensión/narración siempre incompleta. Anuncia el día su inminente estallido. Avanza en el horizonte un tímido pero encendido grana que se va tornando violeta azul claro, amarillo pajizo intenso añil… El cielo, encapotado, impone un gris plomizo que borra esta incipiente, tímida auroral policromía. Unas pocas nubes ligera, tímidamente rojizas resisten con bravura. El bosquecillo de chopos, en este día otoñal, cobija solitarias tórtolas abandonadas a la espera y al frío. El tiempo detenido, replegado sobre sí mismo, ofrece la ilusión de una tregua que la naturaleza se resiste a cumplir. Mas el tiempo de mi contemplación, este convertir el paisaje en lenguaje este tiempo sobre el tiempo sólo es ya artificio en doblete, falsa falsedad o apañado idilio en donde se cruzan y entrecruzan la subjetividad y la intersubjetividad.

Somos individualidades –unidades– condenadas a ser parte de un todo, de una colectividad, de un conjunto, que nos forja y nos condiciona, hasta cuando nos rebelamos, hasta cuando queremos, ilusoria, puerilmente afirmarnos distintos, únicos. Una especie aparte.

Así, cuando observo con detenimiento la fotografía, o fotomontaje, de Genovés que aparece en la cubierta de *La larga marcha* de Rafael Chirbes (en la edición española), me perturba que todos corran en una misma dirección. Porque esa marcha la ha producido una detonación, que metaforiza la mano de hierro que amedrenta a la ciudadanía –la dictadura de Franco, evidentemente–, y todos corren, corren contando una misma historia, la historia de esa mano de hierro. Sin embargo, en *La larga marcha*, aparece una pluralidad de individuos cada uno con una historia diferente, diferente pero condicionada, entrelazada, interconectada, por el discurso de la fuerza, por el discurso autoritario del dictador. La fotografía, o fotomontaje, de Genovés alcanza su pleno sentido con

la lectura de la novela. *La larga marcha* nunca tiene la unidimensionalidad que presenta la foto porque, como en el *Laberinto mágico* de Max Aub, el hombre está condicionado por una superestructura histórica, pero es, sigue siendo un hombre. Sujeto, y a veces víctima; pero siempre sujeto. Y nadie, ni siquiera en esa misma situación límite que compartieron los exilios del exterior y/o del interior durante la dictadura de Franco, puede impedir a cada una de las víctimas tener su personal lectura/narración de la historia y de su propia historia. Narrar, para lo cual hay que tener memoria, dos capacidades que si las ejerce, hacen irreducible al hombre, superior a la más cruenta e inhumana dictadura. Cuando el hombre renuncia a esa doble capacidad, suele ocurrir irónicamente en los tiempos de democracia formal, es porque ha caído en las redes de otra dictadura, más sutil e imperceptible quizá. Pero dictadura, al cabo.

Así las cosas, al que habita fuera de su espacio natural, sea represaliado o exiliado, si no cae en la autocomplacencia personal o en la mitologización de su pasado, en el discurso uniformador, monológico, le espera una función –aunque sus efectos se noten solamente a largo plazo– decisiva.

Pero, como fuere, la experiencia individual es inseparable –como ha demostrado Maurice Halbwachs– de la colectiva. Todo propósito de allegar las experiencias personales remite necesariamente a referentes históricos. El mundo privado es otra de las muchas quimeras que se esfuman. Y, sin embargo, la ilación discursiva de lo disperso y fragmentario se apoya en la lastimada, siempre única y personal, siempre intransferible, expresión personal, al reducto íntimo. La memoria o el recuerdo, por mor de la palabra, de la lengua, permite instrumentalizar el proceso de recuperación, de cura. La memoria del pasado y su verbalización son antídotos contra el abandono y la renuncia, contra la aceptación del fracaso. También –acaso sobre todo– contra el desorden impuesto.

La idea de fragmentación, de desorden y caos, también de mutilación y pérdida, que arrostra todo represaliado y exiliado –todo no integrado en el *statu quo*–, se compensa, en resumidas cuentas, con la obsesiva necesidad de recuperar el equilibrio desvanecido. Irrumpe así una tensa dialéctica que apunta a la reconstrucción de cuanto se daba por seguro y, como tal, confería una suerte de protección contra lo incierto y lo huidizo, contra lo que, a la postre, define a la existencia.

Rememorar, o sea narrar, es lo que hace un sobreviviente de un campo de concentración nazi cuando cuenta sus experiencias sin pretensiones de ser propiamente un narrador, como es el caso de Jorge Semprún en *La memoria o la vida* o como cuando un historiador de la escuela que sea escribe un libro repleto de referencias bibliográficas –rehúso por coherencia emplear el término libro científico, no creo que la Historia sea una ciencia exacta– sobre los campos de exterminio. Rememora, esto es, narra por igual quien cuenta el cuento de que

la transición española es el modelo más acabado de transición o quien quiere demostrar lo contrario.

En definitiva, el acto de rememorar –de narrar– es siempre crear tramas –a veces, intrigas– sobre el pasado que tienen por mediación el presente, la necesidad desde la siempre incierta hora más actual de esclarecer el inabarcable y a menudo desconcertante y escurridizo tiempo pretérito. Continuamente, la voz apremiante y oscura del pasado nos llama, nos urge, nos apremia, necesita, sumida en el desamparo del silencio y el olvido, que narremos y desentrañemos su acabada existencia y a pesar de ello su perdurable sentido. Gabrielle Spiegel escribía en 1993: «¿Qué es el pasado sino a la vez una existencia, ahora silenciada, existente únicamente como signo y en condición de tal atrayendo hacia sí cadenas de interpretaciones conflictivas que revolotean sobre su presencia ausente y compiten por la posesión de las reliquias, pretendiendo inscribir trazos de significado sobre los cuerpos de los muertos?»

Pero esa requisitoria se da en estos términos porque el pasado está incrustado en nuestra psique, forma parte de nosotros, y la querencia del pasado a ser narrado es fundamentalmente una necesidad del pasado en la medida que nosotros somos ese pasado. Si no escrutamos y atendemos ese mandato, no hay liberación, no hay cura. Con todo, esa posibilidad de liberación y cura, que difícilmente jamás se producirá en términos absolutos –pongo en la misma balanza al psicoanálisis y a la narración siguiendo la tesis de Peter Brooks en su libro *Psychoanalysis and storytelling*–, necesita un rito participativo, un continuo proceso dialéctico y dialógico.

«The status of truth is an endless text», dice Peter Brooks en *Psychoanalysis and storytelling* (1994: 15). Es decir, toda narración lleva en sí el signo de la parcialidad; o está, si se prefiere, sujeta a la pluralidad y a la ambigüedad. Pero, además, la idea de «an endless text» sugiere la noción de movimiento, de progreso, de avance. Se mire como se mire, hay una incompatibilidad, por tanto, entre el «status of truth» y el discurso épico –coloco el nacionalismo en esta categoría–, pues tal discurso ni acepta la parcialidad, ni la ambigüedad ni las nociones de movimiento, progreso y avance.

La memoria de nuestros espacios nativos invita, cuando todo se hunde o parece peligrar, a buscar refugio. María Zambrano, en un artículo de 1933, «Nostalgia de la tierra», decía: «Cuando todo ha fallado, cuando todas aquellas realidades firmes que sostenían su vida [la vida del hombre], han sido disueltas en su conciencia, se han convertido en "estados de alma", la nostalgia de la tierra le avisa de que aún existe algo que no se niega a sostenerle» (Zambrano, 1933).

Además, los lugares de la memoria –para utilizar la expresión de Pierre Nora– remiten a un tiempo vivido. Así espacio y tiempo son los dos grandes

polos en torno a los cuales gira nuestro pasado y nuestro proyecto de futuro. Emilio Lledó dice en *Memoria de la ética*:

> Todo *ser* es […] una «realización», un *ens* histórico. Este carácter de *ente* quiere decir que *está siendo*, que su *ser* es un *estar*, y que *estar* no es la estructura ideal sustentada en un posible cielo teórico, inalterable y total. El *estar* no es meramente la indicación topológica que delimita un ente o un objeto en un lugar (*topos*) concreto del espacio, sino en el inestable circuito del tiempo (Lledó, 1994: 24).

Esta superposición temporal –posibilitadora de lecturas del pasado–, que busca un equilibrio en un tiempo marcado por la inestabilidad, no la detenta en exclusiva la escritura novelesca, porque tanto en la novela como en la escritura histórica –es decir, la escritura de los historiadores–, en ambos casos por igual, hay un juego de espejos, de miradas.

Por un lado, está quien observa desde el siempre fluctuante presente y, por otro, está el ayer, lo ya sucedido, sin voz ni palabra, objeto sumiso de una interminable lectura/escritura.

Si el pasado es siempre visto desde la atalaya del presente y acaso por ello está condenado a ser constantemente objeto de interpretación, el presente, como la escritura, acaba siendo una mediación. Como tal mediación, la escritura –novelesca o histórica–, vehiculiza la aspiración de apropiarse de unos referentes teóricamente objetivables que el hoy, imposibilitado de regresar al ayer, tiende a desvirtuar/ficcionalizar. Así, la praxis de la ficción novelesca acaba convirtiéndose, incluso cuando hace gala de una declarada adscripción al método positivista o científico–experimental, en la paradigmática constatación de que nunca se podrá del todo hacer coincidir lo acontecido con su transposición literaria. El escritor siempre traduce. Y traducir, ya se sabe, es un oficio, aun cuando se tengan las mejores intenciones, falsario.

Lo mismo cabe decir del acto de leer. Porque toda lectura es en sí una manera de traducir, de poner en nuestro lenguaje propio –de rescribir, en suma– la realidad. Mirar el objeto real, o pensar el objeto aún no real –una entelequia–, o ansiar el objeto ausente –real o no real–… son por igual maneras de leer, de rescribir lo que está ahí como una realidad o como una carencia. Tal ocurre con el proceso de recordar.

Todos estos discursos –o sea, todos los discursos– que estoy relacionando con el deseo, voluntario o involuntario– de sacar lecciones del pasado, de torcer en una determinada dirección el curso de los acontecimientos presentes, con la ayuda de las lecciones que ofrecen los referentes del pasado –el cañamazo tanto de la memoria como de la ficción (¿acaso recordar no es una forma de novelar?)–, ponen encima del tablero, también de una manera paradigmática, el hecho de que la ficción –o el recuerdo– tiende a crear unas estructuras que, remitiendo a un

ayer –aun sin forma, sin una ilación–, cuyo sentido se quiere escrutar, descifrar, conocer… o inventar/imaginar, apuntan hacia un doble orden: el de la fábula –una historia contada/estructurada episódica, ordenadamente– y el de una anhelada realidad histórica, político, social…, cuya virtualidad ha de depender de que sean superadas las contradicciones del pasado, condición *sine qua non* para poder establecer en el presente/futuro una nueva reestructuración, una fábula que haga vivible, *more* imaginario, el mañana. Tal el reto que aguarda a la Europa de las Naciones.

Orden y lógica… como pide la mente fría de quienes no aspiran a dejar las cosas en el mismo sitio de siempre, sino donde deben estar. Mente fría que ha de estar imbuida de una imaginación, de inventiva. Aparece así la razón visionaria, el imperativo categórico –que sobrepasa a la instancia ética kantiana– de sustituir el desorden de las estructuras socio–políticas y económicas de un mundo de fragmentos por el nuevo orden del conjunto.

Crear una nueva estructura bajo el signo que alienta la idea de conjunto es como escribir, pongo por ejemplo, los capítulos de una novela o pintar un mural. Porque hay que presentar una ilación lógica, una ilación que está sustentada en el principio de sucesión episódica y de interrelación, condición que aboca a la idea de conjunto.

Frente al principio por el que aboga Gilles Deleuze, en *Proust y los signos*: «*No hay Logos, sólo hay jeroglíficos*» (Deleuze, 1970: 185), el razonamiento dialéctico de Peter Gay, en *Style in History*: «Historical narration without analysis is trivial, historical analysis without narration is incomplete» (en White, 1992: 21).

El acto de rememorar coincide con la intención de todo narrador, sea novelista o historiador. Esa intención compartida conduce a los diversos discursos a potenciar el mensaje con unas estrategias discursivas que subrayen y hagan lo más plástico y comprensible posible lo que hay en la realidad, en el referente socio–histórico –o si falta, se inventa, se imagina–. Pero, por una parte, no siempre se consigue ese efecto; y, por otra, la solución es puramente discursiva –corresponde a la esfera del factor heurístico– y si bien se la quiere relacionar con el referente –se pretenda que lo recordado es una copia de lo acaecido–, puede, si se falla en el arte de narrar, resultar extraña al referente –a lo acaecido– y terminar, al cabo, por segregarse, por convertirse en una unidad desgajada, en una disonancia. Así se rompe uno de los principios básicos de la narrativa, el principio de que todas las partes han de estar conjuntadas –en un orden que, si no es el de la realidad, es al menos una reordenación narrativa de la realidad–. Se trata de un principio –al que se puede llegar por diversos caminos– impuesto por uno de los objetivos también esenciales de la narrativa: la transmisión de sentido –«la passion du sens», en la jerga de Roland Barthes–.

Coincidiendo con Barthes, Peter Brooks, en *Reading for the plot*, señala que los «plots», las tramas novelescas «are not simply organizing structures, they are also intentional structures, goal–oriented and forward–moving» (Brooks, 1985: 12). Pero, claro, no todo acaba ahí, porque a renglón seguido uno se dice, sí, bien… pero ¿cómo conjugar ambos objetivos? O para plantear el problema en otros términos, los que propone Hayden White: ¿Cómo conjugar la meta de imparcialidad, de objetividad, que debe presidir toda escritura, histórica o literaria, con la inescapable tendencia a moralizar? (White, 1992: 35-37).

Tu mano, Macbeth, es ya solamente pasado. Pero tu daga ha marcado el futuro. El tuyo y el de la corte de aquella Escocia en la que reinaba Duncan. «Let not light see my black and deep desires», pero otro deseo tuyo pudo más, era más fuerte; y la daga que usaste para llevar a cabo el regicidio pidió más sangre, generó más violencia. «These deeds must not be thought / After these ways; so, it will make us mad» (*Macbeth,* II, II). Ése era el deseo de la mente perturbada de lady Macbeth.

Ella y Macbeth, su marido, estuvieron presos de la memoria, antes que les llegara la infame muerte. Y ella y él, para enseñanza de toda daga asesina, no acertaron en su pronóstico: «That memory, the warder of the brain,/ Shall be a fume, and the receipt of reason / A limbeck only...» (*Macbeth,* I, VIII).

BIBLIOGRAFÍA

«La "horda roja"», *España Republicana*, Buenos Aires, 18 de enero de 1941.

ABELLA, Rafael (1978), *Por el Imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra (1939–1955)*, Barcelona, Planeta.

ARISTÓTELES (1995), *Etica Nicomáquea*, Barcelona, Planeta, 1995.

— (1993), *Parva naturalia, Madrid*.

AUSTER, Paul (1995), *Smoke & Blue in the face*, Barcelona, Anagrama, 1995.

BARRIO GUTIÉRREZ, José (1984), Int. a Protágoras y Gorgias*, Fragmentos y testimonios*, Barcelona, Orbis.

BARTHES, Roland (1982), «Le discours de l'histoire», *Poétique*, 49.

BERGER, John (1984), *And our faces, my heart, brief as photos*, Londres, Writers and Readers.

— (1995), *Another way of telling*, Nueva York, Vintage Books.

— (1979), *Ways of seeing*, London, Penguin Books.

BROOKS, Meter (1994), *Psychoanalysis and storytelling*, Oxford, Blackwell.

— (1985), *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Harvard UP.

CAUDET, Francisco (2000), Int. a Max Aub, *Campo de los almendros*, Madrid, Castalia.

CHIARAMONTE, Nicola (1986), *The paradox of History*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

COOPER, Norman (1976), «La Iglesia: de la "Cruzada" al cristianismo», en Paul Preston (ed.), *España en crisis: la evolución y la decadencia del régimen de Franco*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

DELEUZE, Gilles (1970), *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama.

EDWARDS BELLO, Joaquín, «Emigrantes», *La Nación*, 9 de septiembre de 1939.

FERRÁNDIZ ALBORZ, F., «¿Qué será de España?», *España Republicana*, 30 de agosto de 1957.

FONTANA, Josep (1986), «Reflexiones sobre la naturaleza y las consecuencias del franquismo», en F. Fontana (ed.), *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica.

GALLO, Max (1971), *Historia de la España franquista*, París, Ruedo Ibérico.

GOETHE (2007), *Faust*, Munich, Verlag C. H. Beck.

HEINE, Hartmut (1990), «Tipología y características de la represión y violencia políticas durante el período 1939–1961», en J. Tusell, A. Alted y A. Mateos (coord.), *La oposición al régimen de Franco*. I, Madrid, UNED.

LLEDÓ, Emilio (1994), *Memoria de la ética*, Madrid, Taurus.

MALCOLM, Norman (1970), «Memory and representation», *Noûs*, 4, 1.

MARTÍNEZ ALIER, Juan (1978), «Notas sobre el franquismo», *Papers,* nº 8.

MARTÍNEZ LEAL, J. y F. MARTÍNEZ SÁEZ (1995), «Alicantinos en el exilio americano», A. Girona y M.ª F. Mancebo (eds.), *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*. Valencia: Inst. Juan Gil-Albert/Universitat de Valencia.

MOLINERO, Carme (1990), «Luchas obreras y oposición al franquismo en la Cataluña de la posguerra», en J. Tussell, A. Alted y A. Mateos (coord.), *La oposición al régimen de Franco*, I, Madrid, UNED.

NERUDA, Pablo (1974), *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral.

PASCUAL BUXÓ, José (1995), «Las alas de Ícaro», en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, ed. R. Corral, A. Souto Alabarce, J. Valender, México, El Colegio de México.

SAID, Edgard (1984), «The mind of Winter. Reflections on life in exil», *Harper's Magazine*, septiembre.

SINGER, Wolf (1994), «Keine Wharnehmung ohne Gedächtnis», *Theaterschrift*, 8.

TUÑÓN DE LARA, Manuel (1947), «La crisis ideológica del franquismo», *Independencia*, núm. 7, 31 de mayo de 1947.

WHITE, Hayden (1992), *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós.
ZAMBRANO, María (1933), «Nostalgia de la tierra», *Tiempo Presente*.

Fecha de recepción: 1 de junio de 2008
Fecha de aprobación: 10 de octubre de 2008.

LA MEMORIA DE JULIO DIAMANTE

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO

UNED-Madrid

RESUMEN

El artículo es un recorrido por el mundo de los recuerdos y de las creaciones de uno de los nombres más significativos y menos estudiados del cine español contemporáneo. Con el objetivo de recuperar la memoria histórica, se presenta la trayectoria política y personal de su padre, Julián Diamante Cabrera, y de su abuelo, Julio Diamante Menéndez, que fueron encarcelados por defender la legalidad establecida. Se analiza igualmente el papel de la memoria en la trayectoria política y artística de Julio Diamante Stihl, con especial atención a su cinematografía, pero con referencias a otras manifestaciones, como el teatro.
Palabras clave: cine, teatro, Julio Diamante, memoria, franquismo.

ABSTRACT

This paper centres on the memories and creations of one of the most important and less studied filmmakers of the contemporary Spanish cinema. It also presents the political and personal career of his father, Julián Diamante Cabrera, and his grandfather, Julio Diamante Menéndez, who were imprisoned for defending the established legality.
Finally, the paper focuses on the role of the memory in Julio Diamante's political and artistic career, with special attention to his movies, but with references to other manifestations, as the theatre.
Key words: cinema, theatre, Julio Diamante, memory, Franco's regime.

MEMORIAS DE LA NIÑEZ. SU PADRE Y SU ABUELO ENCARCELADOS

Si pueden compartimentarse y dividirse los contenidos que alberga nuestra mente, la memoria del franquismo se inicia para el director de cine, guionista y escritor Julio Diamante en los días en los que es conducido a visitar a su padre y a su abuelo, prisioneros en las cárceles franquistas. Son los años finales de la década

de los treinta y del comienzo de los cuarenta del siglo pasado. El niño no puede entender que se encuentren privados de libertad y no admite el argumento de que están encarcelados por haber sido idealistas: «Mi madre, por el deseo de evitarme problemas, me decía, a manera de explicación, que ambos eran unos "idealistas". Pero yo no acababa de comprender que el ser idealista mereciera castigo» (Diamante, 2007: 12).

En el desarrollo de la historia y en la esfera de la ética –en contraste con lo que sucede a veces en el campo de la neurología– no hay olvidos benignos, y por eso Julio Diamante no puede obviar ni ética ni históricamente esos primeros recuerdos de su niñez. Como dice Engels, hay que estar al día, es decir, hay que oír la voz de la historia, y Julio Diamante, seguidor, en la teoría y en la práctica, de la izquierda hegeliana, mantiene esa consigna, que en él se traduce en seguir la voz de sus ascendientes más directos. Su voz y su memoria se convierten, así, en testimonio y denuncia de algunos de los hechos más execrables de la historia reciente.

En este devenir de la historia de casi nuestros días, ¿qué delitos pueden imputárseles a su padre y a su abuelo para hurtarles los bienes más preciados del ser humano?, ¿qué faltas han cometido para privarles del derecho de la libertad, para separarlos del ámbito de los suyos, para retirarlos de la convivencia con el resto de los ciudadanos en la sociedad civil, que es lo que, según Aristóteles, nos define como humanos? La respuesta no puede ser más sencilla y contundente: sus únicos delitos fueron su actitud de patriotas comprometidos con la historia de su pueblo, su lealtad a los principios que el pueblo soberano se había otorgado y su fidelidad a la legalidad vigente. Franco y el resto de los generales que se sublevaron –y quienes los apoyaron– fueron los conculcadores de esa legalidad.

Las tesis de que hay lecturas o interpretaciones distintas de la historia difícilmente pueden admitirse cuando se trata de hechos tan recientes y tan rigurosamente analizados por los más prestigiosos investigadores. Otra cosa es la manipulación malévola o la falsificación de la historia, como se ha puesto de manifiesto en numerosas ocasiones. En el caso que nos ocupa, es un buen ejemplo de manejo y de tergiversación de los hechos la sentencia del Consejo de Guerra Permanente del 24 de noviembre de 1941, que «por el procedimiento sumarísimo de urgencia» se sigue contra el padre de Julio Diamante, «el procesado Julián Diamante Cabrera, de 34 años, natural y vecino de Madrid, casado, ingeniero, hijo de Julio y Matilde». La sentencia está firmada por el Presidente Félix Navajas García, los vocales Carlos Rodríguez, Joaquín Fernández Repeto, Bartolomé Parra Navarro y por el vocal–ponente Jesús García Gutiérrez.

La perversidad tergiversadora de la sentencia hace responsable del levantamiento a los «rojos», y como uno de los protagonistas de la insurrección se considera al ingeniero de Caminos, Canales y Puertos Julio Diamante:

> RESULTANDO: probado y así lo declara el Consejo que el procesado Julián Diamante Cabrera, afiliado a la Asociación de Amigos de la Unión Soviética desde el año 1932 en que se fundó, y al Sindicato Nacional de Arquitectura e Ingeniería (afecto a la UGT) en Marzo de 1936, al iniciarse la rebelión roja prestaba su servicio como Ingeniero en los Canales de Lozoya y desde los primeros momentos manifestó su entusiasmo por esta causa, tocándose con mono y portando pistola (Diamante, 2007: 8).

La insurrección, por tanto, la iniciaron los «rojos», los fieles a la legalidad constitucional y no un bando de traidores a la República, capitaneados por unos generales facciosos.

La historia ha documentado de forma fehaciente cómo se inició la rebelión militar y quiénes fueron los militares responsables del alzamiento. La voz del gran bajo negro Paul Robeson también nos ha legado el testimonio de estos nombres, aunque su profecía no se cumplió: «Los cuatro generales / que se han alzado / para la Nochebuena / serán ahorcados. / Franco, Sanjurjo, Mola / y Queipo de Llano» (Diamante, 2007: 21).

Pero la sentencia del año 1941 contra el padre de Julio Diamante reitera descaradamente esta falsedad: «Fue nombrado Presidente del Comité de Vecinos de la casa en que vivía por su probada afección a la causa rebelde y es el más caracterizado de los vecinos afectos a esta Causa».

Por si lo expuesto no fuese suficiente, en el considerando se insiste en que «los anteriores hechos revisten los caracteres de delito de AUXILIO A LA REBELIÓN MILITAR, previsto y penado en el párrafo 1º del art. 240 del C.J.M., de cuyo delito es autor el inculpado por participación directa y material en los hechos» (Diamante, 2007: 8). Ateniéndose a instrucciones y órdenes del año 1940, se condena al procesado «a la pena de doce años y un día de reclusión menor y accesorios legales correspondientes».

La sentencia es un ejemplo entre las miles que se dictaron. En muchos casos se llevaron a cabo ajusticiamientos y en otros muchos fueron asesinadas numerosas personas sin haberse realizado el juicio. Un testigo nada sospechoso de izquierdismo como el conde Ciano anotaba en su visita a España en la inmediata posguerra: «Todavía hay muchas ejecuciones. Sólo en Madrid entre 200 y 250 diarias; en Barcelona, 150; en Sevilla, una ciudad que nunca estuvo en manos de los rojos, 80…». El ministro de relaciones internacionales italiano no paró mientes en el campo, donde el *Generalísimo* iba a resolver el problema agrario por algunos lustros: en muchos pueblos se fusiló, por las buenas, a la cuarta parte del vecindario (Aub, 1969:169). Otros murieron en las cárceles y presidios, como el abuelo de Julio Diamante, que fallece en el año 1945.

En la memoria de Julio Diamante han quedado fijados para siempre y con una increíble nitidez estas experiencias de finales de los años treinta y de princi-

pios de los cuarenta, con mayor fuerza aun que en el recuerdo del coronel Aureliano Buendía de *Cien años de soledad* de García Márquez «aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo». En Julio Diamante quedan muy atrás las imágenes del niño jugando en La Caleta de su Cádiz natal, el recuerdo de los días en que se trasladan de la sierra a Madrid, e igualmente lejanos en el tiempo, pero siempre presentes en la memoria la experiencia de la guerra en la capital del Estado, el ruido atronador de los aviones y el estampido de los obuses, que podían escucharse incluso desde los refugios improvisados. La casa de los Diamante, en la calle Cristóbal Bordiu, no quedaba lejos del frente y Julián Diamante relata cómo una granada de artillería estalló en un piso vecino. Ya al final de la guerra, Julio Diamante recuerda «el fuego cruzado entre *casadistas* –Casado, Miaja y Besteiro soñaban ingenuamente que era posible pactar con Franco una *Rendición digna*– y comunistas que, fieles a Negrín, querían resistir. Unos y otros, parapetados en sendos esquinazos de la calle. Una imagen: al final de la guerra las contraventanas de metal que tenían nuestras ventanas, acabaron hechas un colador por los balazos y la metralla» (Diamante, 2007: 25).

No obstante, lo que la memoria de Julio Diamante ha cristalizado de los primeros momentos del franquismo son, como se ha apuntado, los encuentros con su abuelo y con su padre en la cárcel. Más cruel que el proceso de su padre, Julián Diamante Cabrera, fue el de su abuelo, Julio Diamante Menéndez. Miembro de Izquierda Republicana, de la que fue durante cierto tiempo Presidente, Julio Diamante Menéndez cursó la carrera de Ingeniero de Caminos. Durante la Segunda República y la guerra ocupó el puesto de Jefe del Circuito Nacional de Carreteras, cargo de gran responsabilidad que le llevó a acompañar al Gobierno cuando se traslada de Madrid a Valencia. Aunque al parecer, podía haber partido justo antes de finalizar el conflicto, tomó la decisión de permanecer en España y fue hecho prisionero.

En la prisión mantuvo siempre la serenidad y la firmeza este hombre, que, según Julio Diamante, fue la persona que realmente más le conmocionó en su vida: «las visitas a mi padre, quizá por ser más joven y bromista, me impresionaban menos» (Diamante, 2007: 38).

Julio Diamante reproduce algunos textos del libro *Republicanos de catacumbas* de Régulo Martínez, en los que se hace referencia a esa firmeza y serenidad, así como a su inmensa bondad. Régulo Martínez perteneció a Izquierda Republicana y años más tarde desempeñó el cargo de presidente honorario de Acción Republicana Democrática (ARDE), y nos relata en su libro cómo Julio Diamante intentó moderar a los incontrolados en los primeros meses de la guerra:

> …Vi cruzar por la galería (de Gobernación) a don Julio Diamante, personalidad destacada de Izquierda Republicana y con él me convenía cambiar impresiones, ya

> que fue él quien intentó con mi ayuda precisamente librar de las manos de los incontrolados que por aquel entonces –me refiero a los primeros meses de la guerra– propinaban con indiscutible pasión los llamados *paseos,* tomándose lo que ellos se creían justicia, a la catalana… (Martínez, 1977, *apud* Diamante, 2007: 38).

Régulo Martínez observa que el masón de categoría y protestante desde muy joven, Julio Diamante, tanto por su categoría de los llamados «firmes especiales» como por su responsabilidad bien administrada como dirigente republicano, derrochó el bien a su alrededor, sin distinción de colores ni de ideologías.

Estas cualidades las subrayan incluso sus acusadores ante los tribunales franquistas. Las distintas declaraciones, efectuadas todas ellas en agosto de 1939, la única culpa que le achacan a Julio Diamante Menéndez es la de ser «persona de izquierdas». A pesar de ello fue condenado a la pena de veinte años y un día de prisión. Las condiciones tan precarias y penosas de la cárcel debilitaron su salud, y cuando ya se encontraba gravemente enfermo, el médico de la cárcel solicitó en varias ocasiones que fuese hospitalizado, solicitudes que no resultaron atendidas. Ya en situación de extrema gravedad fue trasladado para ser operado a un hospital, donde murió el 14 de febrero de 1945.

La férrea maquinaria de la justicia franquista debía de estar tan ocupada en la represión de los que no fueran afectos a su causa, que no encontraba tiempo para llevar un registro exacto de los muertos y desaparecidos. Ello explicaría lo inexplicable de la última actuación del régimen de Franco en relación con Julio Diamante Menéndez: el día 27 de febrero de 1945, o sea, trece días después de la muerte, una nota oficial le informaba de que ya sólo le faltaban por cumplir once años, dos meses y veintiséis días, «dejando por consiguiente extinguida la condena dicho reo el 9 de marzo de 1956» (Diamante, 2007: 39).

Tampoco fue fácil la vida de Julián Diamante Cabrera, hijo de Diamante Menéndez y padre de Julio Diamante Stihl. Julián Diamante Cabrera, Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, trabajó durante los primeros años de la II República en Cádiz. Más tarde fue trasladado a Madrid, al Canal de Lozoya, hoy Canal de Isabel II. Simpatizaba, según nos recuerda Julio Diamante, con diversas formaciones de izquierdas –Izquierda Republicana, Partido Socialista, Partido Comunista y UGT–, pero no pertenecía a ningún partido político. Identificado con el progreso que representaba la República, se opuso a la sublevación y colaboró desde su especialidad con los poderes legítimamente constituidos. Intervino en las fortificaciones de Somosierra, en la defensa de Madrid, y más tarde fue nombrado Mayor–Jefe del Batallón de Puentes nº 3, que mereció en la batalla del Ebro, por su heroico comportamiento, la Medalla al Valor Colectivo.

Junto a estas acciones realizadas por su padre, la memoria de Julio Diamante relata otros momentos de las memorias de Julián Diamante, como la caída del Cuartel de la Montaña, la formación de las BOF, Brigadas Obreras del Frente; el

arriesgado corte de agua que realizó en el Clínico ocupado por los insurrectos, la construcción de los puentes en el río Ebro… La memoria de su padre termina cuando, tras ser detenido en San Sadurní de Noya, lo llevan prisionero camino del campo de Avilés. Después recorrerá las cárceles de El Coto de Gijón, Conde de Toreno, Yeserías, Santa Rita y la Colonia Penitenciaria de Toledo, para «extinguir su pena por el trabajo». Ya antes de la condena, en junio de 1939 había sido *separado* y dado de baja en el Cuerpo de Ingenieros.

En 1945 se halla en situación de «libertad vigilada», «observando una conducta moral no vituperable». A partir de esa fecha inicia una verdadera lucha por reintegrarse al Cuerpo de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Se trata de un proceso kafkiano plagado de infinidad de solicitudes y recursos, que concluye el 23 de julio de 1971, cuando el Consejo de Ministros acuerda la readmisión en el Cuerpo. En 1973 Julián Diamante es nombrado Jefe del Negociado de Normas de Materiales e Instrucciones Técnicas. Ha logrado reintegrarse al Cuerpo de Ingenieros, pero le ha costado treinta y cuatro años. Poco después, el 20 de marzo de 1976 causa baja «por cumplirse la edad reglamentaria para la jubilación forzosa» (Diamante, 2007: 37).

LA UNIVERSIDAD Y LAS LUCHAS ESTUDIANTILES. DIAMANTE STIHL EN LA CÁRCEL

Cuando todavía Julián Diamante se encuentra inmerso en ese largo proceso para su reintegración plena a la vida civil, su hijo Julio Diamante, que ha iniciado la carrera de Medicina en la Universidad Complutense, se hace eco del «redoble de conciencia» que agitaba la vida pública española y se incorpora a los movimientos estudiantiles, en otro duro proceso encaminado a reimplantar en el país los más elementales derechos democráticos.

Julio Diamante participa muy activamente en el Congreso de Escritores Jóvenes y en el Homenaje laico a Ortega y Gasset:

> El fallecimiento de Ortega y Gasset, en octubre de 1955 y su entierro seguido por más de un millar de estudiantes recorriendo el centro de Madrid, fue como el signo anunciador de una nueva época. El 18 de noviembre, el rector, Laín Entralgo, presidía en el Paraninfo de la Universidad el homenaje a la memoria del desaparecido, entre ovaciones de los estudiantes. No era un acto aislado; la inquietud crecía en los medios universitarios. Coincidiendo con ella se elaboró el proyecto de reunir un Congreso de universitarios escritores jóvenes, que contó con la aquiescencia de Laín (Tuñón de Lara, 1988: 10, 285).

En el boletín preparatorio de este congreso se critica ya a «quienes eliminan por decreto de la comunidad cultural española todo lo que no tiene aspecto ortodoxo». El poder franquista reacciona contra estos intentos aperturistas; clausura las revistas *Alcalá, Ateneo, Ínsula* e *Índice* y suspende el anunciado congreso. M.

Cianfarra, corresponsal en Madrid del *New York Times*, publica en este periódico un sondeo realizado por el Instituto de Opinión Pública entre cuatrocientos estudiantes, de los que el 85% se manifestaba opuesto al gobierno, el 95% a la jerarquía militar, el 70% pensaba que la política social de la Iglesia no era aceptada por el pueblo y el 65% opinaba que se terminaría imponiendo en España un régimen de tipo socialista (Tuñón de Lara, 1988: 10, p. 285).

En enero de 1956, Julio Diamante firma con otros muchos una carta dirigida al ministro de Educación, recabando la convocatoria de un congreso nacional de estudiantes, formado por delegados libremente elegidos bajo el control de los claustros de profesores. Dionisio Ridruejo (1976: 335) ha recordado que presidió la reunión en la que fue aprobada la carta firmada por los estudiantes, que a su vez Ruiz Giménez remitió a Fernández Cuesta, pero el ministro falangista no acusó respuesta. Los estudiantes rechazan a los candidatos oficiales del SEU propuestos para las elecciones, toman la Facultad de Derecho de la Complutense y por primera vez, después de la guerra civil, realizan una manifestación por las calles de San Bernardo y Gran Vía, hasta llegar al Ministerio de Educación en Alcalá. Julio Diamante participa en esta manifestación y recuerda cómo el 9 de febrero de 1956 los falangistas celebran el Día del estudiante caído, se producen enfrentamientos entre los falangistas y los estudiantes, y un militante de las Falanges Juveniles de Franco, Miguel Álvarez, cae gravemente herido por una bala que procedía de sus propios correligionarios. Estos incidentes reactivan los instrumentos de represión y de coacción. El Consejo de Ministros, reunido en sesión urgente, informa que «aplicará la ley con rigor», y entre las medidas represoras comienza una ola de detenciones y son encarcelados Dionisio Ridruejo, Javier Pradera, Miguel Sánchez–Mazas, Ramón Tamames, José M. Ruiz Gallardón, Gabriel Elorriaga, Enrique Mújica, Jesús López Pacheco, etc. Julio Diamante logra escapar y se marcha primero a Valencia y después a Lérida. Como la policía franquista sigue acosándolo, regresa a Madrid y se presenta en la Dirección General de Seguridad en la Puerta del Sol. Cuando le dice su nombre a uno de los agentes de la Brigada Político Social, éste sale al pasillo y grita con voz castrense: «¡Ya tenemos a Diamante…!». Por allí habían pasado y habían sido interrogados varios dirigentes estudiantiles…; en el interrogatorio de Julio Diamante le preguntan si le gustan Unamuno, Ortega y Kafkant (*sic*).

De la Puerta del Sol pasa a la cárcel de Carabanchel, y en la séptima galería coincide con Dionisio Ridruejo, Ramón Tamanes, etc. Julio Diamante comparte celda con un estudiante de Islandia, que había sido arrestado al dictarse el estado de excepción. De Islandia no había representación diplomática en España, y se encarga de los trámites la embajada de Suecia, que logra su puesta en libertad. Cuando el islandés es liberado ocupa su puesto Enrique Múgica en la celda de

Julio Diamante. En la séptima galería se imparten charlas entre los detenidos, se realizan proyecciones de cine y Julio Diamante pinta un cuadro al óleo sobre el escenario de estas proyecciones.

Resultan ilustrativas para las memorias del franquismo las biografías elaboradas por la Dirección General de Seguridad de los dirigentes estudiantiles Ramón Tamames, Enrique Múgica, Javier Pradera, Fernando Sánchez Dragó y Julio Diamante Stihl.

Enrique Múgica Hertzog es considerado como el cerebro del grupo, y se detalla su origen hebreo-alemán, se afirma que sus padres y abuelos fueron fusilados por los nacionalistas y que su familia tiene una peletería muy buena en San Sebastián: «apareció en la Facultad de Derecho de Madrid en el curso 1953-54, procedente de Francia. Decía abiertamente que era comunista, pero que hacía falta acuerdo, armonía y comprensión entre todas las tendencias ideológicas» (Tuñón de Lara, 1989: 12, 572).

Como uno de los más destacados colaboradores de Enrique Múgica es considerado Ramón Tamames, del que se dice que es hijo de un médico prestigioso, con muy buena cabeza y capacidad de trabajo, «ateo y formado en el Liceo Francés». Se añade más adelante que durante los dos últimos cursos ha estado al frente de la sección de intercambio del SEU de Derecho, organismo que ha funcionado admirablemente, según la policía, y ha enviado a muchos estudiantes a campos de trabajos y universidades extranjeras. Esta circunstancia fue aprovechada por Tamames y Múgica, según el informe gubernativo, «para enviar sus elementos a ambientes protestantes alemanes y comunistas franceses en contacto con las aulas marxistas de los lugares de trabajo».

Fernando Sánchez Dragó es presentado como antiguo alumno del Pilar, «ateo rabioso y blasfemo recalcitrante, aunque con una especie de buena intención subjetiva muy especial. Es un chico muy joven, dieciocho años a lo sumo, que tendría un gran placer publicando un clásico libelo subversivo, lleno de poemas más o menos pornográficos…» (Tuñón de Lara, 1989: 12, 574).

En esta galería de personajes retratados por la policía, Julio Diamante es asociado al grupo comunista, sin afiliación partidista, pero asegurando que es utilizado por los comunistas porque es un «exaltado y buen conductor de masas». En conversaciones con Julio Diamante, éste no se siente molesto por las calificaciones peyorativas que recibe de la policía, precisamente porque provienen de la policía: «verdadero mal sujeto, hasta el punto de que los institucionistas lo desprecian, pero fue él quien llevó la dirección práctica del homenaje estudiantil a Ortega y arrastró la gente hasta el cementerio. Ha estudiado en el Escorial, probablemente bachillerato. Parece ser que estudia Medicina» (Tuñón de Lara, 1989: 574).

Julio Diamante Sithl estudió, en efecto, hasta cuarto curso de Medicina, pero luego se inclinó por el mundo del audiovisual, graduándose en la Escuela de Cine. Se ajusta a la verdad el informe policial cuando afirma que fue el encargado de la dirección del homenaje laico a Ortega. En dicho informe se detallan con minuciosidad los preparativos de la celebración, y el propio Julio Diamante admite que lo expuesto coincide en su mayor parte con lo que sucedió en la realidad. Un grupo de poetas institucionistas y comunistas, dos o tres días después de la muerte de Ortega, «imprimió una esquela sin cruz invitando al acto», que reunió a unos dos mil alumnos en el patio posterior de la sede universitaria de San Bernardo. Acudieron «gentes de todos los matices y había abundantes chicas de Filosofía que llevaban unas flores». La reunión tenía un carácter totalmente estudiantil, como nota de protesta contra el claustro oficialmente establecido, que no dedicaba un homenaje público al Maestro. En seguida empieza a desempeñar un papel destacado Julio Diamante:

> Una vez reunida la gente, sin saber nadie qué iba a pasar, salió a escena Julio Diamante Stihl, acompañado de Pacheco, ambos del grupo comunista, que se pusieron a leer trozos de las obras de Ortega que hiciesen resaltar el contraste con la situación actual. El grupo de los simpatizantes de la Institución, los verdaderos orteguianos, asentía a todo […] Desde el principio se personó en el patio el Decano de la Facultad de Derecho, señor Torres López. En calidad de Decano de la Facultad de Derecho no podía ser ajeno a un acto multitudinario en centro de su jurisdicción. Tampoco podía dar su asentimiento total a aquello, ni oponerse, que hubiera resultado inoportuno e impopular […] Lo más molesto que se leyó fue un trozo de Ortega en el que se dice que se coge la Religión como sustituto salvado cuando no se tienen ideas para moverse en la vida" (Tuñón de Lara, 1989: 12, 577-578).

Ya en la calle y cuando la gente no sabe muy bien qué hacer, Julio Diamante y López Pacheco comienzan a gritar: «¡Al cementerio, al cementerio…!», con lo que unos seiscientos chicos –según los informes de la policía– se fueron detrás de la cabecera de la manifestación. Salieron a la calle de San Bernardo, continuaron por la Gran Vía hasta Callao, bajaron por Preciados hasta Sol, y luego, por el viejo Madrid y el Rastro, fueron al cementerio de San Isidro. Julio Diamante sigue en su función de director del acto:

> Diamante Stihl, que era la voz cantante y llevó a la gente por las calles que quiso, impuso silencio total para que no se diese el espectáculo del patio de San Bernardo, en el que la gente aplaudía a los oradores motivando las protestas de Torres López que gritaba indignado: ¡No se aplaude, no se aplaude! Al llegar a Sol impuso también Diamante a los manifestantes un orden más o menos longitudinal para dar más impresión de orden.
>
> Una vez en el cementerio se dirigieron todos a la tumba de Ortega. Volvieron a repetirse los discursos y las lecturas de los trozos del difunto, repitiéndose igualmente los gestos melodramáticos del orador de San Bernardo, que acabó diciendo, con un puñado de tierra en las manos, que aquello era Castilla y que Castilla ha

muerto. Entonces Diamante dio por terminado el acto (Tuñón de Lara, 1989: 12, 578).

Se produjeron murmullos de desorientación ya que algunos opinaban que lo más oportuno sería rezar un padrenuestro. Diamante, Pacheco, Múgica y los demás directivos inician la retirada, y ante la pregunta de algunos chicos sobre si se rezaba una oración, Diamante contestó que «cada uno hiciese lo que quisiera y que el acto había acabado».

El gobierno franquista se siente molesto con esta ceremonia y la considera una clara manipulación política orquestada por los comunistas, utilizando a Ortega como bandera. Según el informe gubernativo, el propio Julio Diamante lo consideraba así: «Diamante llegó a decir que "por fin el viejo iba a servir para algo". Ante una severa mirada de Múgica suavizó la expresión como dando a entender que no era eso exactamente lo que había querido decir de Ortega» (Tuñón de Lara, 1989: 12, 579).

Manifestaciones de rebeldía cívica por parte de los universitarios seguirían produciéndose en las décadas siguientes, con asambleas, manifestaciones y protestas, y con la consiguiente represión, encarcelamiento o separación de profesores de sus cátedras hasta que se consigue el restablecimiento de la democracia. Julio Diamante abandona la carrera de Medicina por la de Cinematografía y, junto a su labor de director y guionista cinematográfico, hay que destacar también su actividad teatral y su producción poética.

EL CREADOR Y DIRECTOR JULIO DIAMANTE: CINE, TEATRO…

Las películas dirigidas por Julio Diamante y las obras de teatro que ha puesto en escena constituyen muestras ejemplares de la memoria del franquismo: en unos casos como denuncia explícita de una situación injusta y en otros como manifestaciones paródicas de unos usos sociales determinados por esa misma situación.

Julio Diamante termina los estudios de Dirección en la Escuela Oficial de Cinematografía en 1961, y tres años más tarde es nombrado profesor de dicha institución, actividad que mantiene hasta la clausura del centro en 1975. Del año 1972 al 1989 dirige con gran tino la Semana de Cine de Autor de Benalmádena, que alcanza resonancia internacional. Como docente, ha impartido cursos –además de en la EOC– en la Cátedra de Cinematografía de Valladolid y en las universidades de Burgos, Complutense, Cádiz y en el Ateneo de Madrid.

En su labor de dirección destacan, entre otros, los largometrajes siguientes: *Los que no fuimos a la guerra* (*Cuando estalló la paz*) (1962), seleccionado por el Festival de Venecia; *Tiempo de amor* (1964), seleccionado por los festivales de Valladolid, Premio a la mejor película en lengua española, Premio al mejor

guión, Mención de honor de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica y de la Federación de Cine-Clubs, Locarno, etc.; *El arte de vivir* (1965), seleccionado por el Festival de Berlín; *Tempo di charleston* (1969), coproducción con Italia; *Helena y Fernando (Neurosis),* coproducción con Francia; *Sex o no sex* (1974) y *La Carmen* (1976) declarada de Especial Interés Artístico. Ha dirigido también cortos y mediometrajes, como *Antes del desayuno* (1955), *El proceso* (1955), *Organillo* (1958), *Velázquez y lo velazqueño* (1961). Este último documental fue rodado con motivo de la exposición organizada por el Museo del Prado en el tercer centenario del fallecimiento del pintor y resultó premiado en el festival de Berlín y en el de los Nuevos Valores Cinematográficos (Las Palmas de Gran Canaria).

Para televisión ha dirigido los filmes *Vicente Escudero* (1968), *Un hombre con amor propio, El cupé rojo, Marta, La dama recelosa, Barro en las uñas, El otro compañero, La sanción, El puente* (1973) para la serie *Stop,* y sus adaptaciones de *El obispo leproso* (1974) y *Martín Fierro* (1975). Ha elaborado los guiones de sus películas, en algunos casos en colaboración con Elena Sáez, y han sido premiados por el Ministerio de Cultura sus guiones *En torno al ángel caído* (1992), *Cuchillo negro* (1997) y *La calle de la libertad* (1998). También ha escrito para TVE los guiones de *Avatar, El vigilante, La falsa amante, Historia de un año, Carmilla, El Castillo de Merret, Lokis, La leyenda del caballero de Olmedo* y *Los niños buenos.*

En el campo del teatro, las obras que ha puesto en escena constituyen una buena muestra de su insobornable compromiso con la política y con el arte: destacan entre ellas, *La máquina de sumar*, de Elmer Rice; *Espectros,* de Ibsen; *Woyzzeck,* de Georg Büchner; *Los enanos colgados de la lluvia*, de Martín Iniesta; *Lázaro,* de Obey; *El tintero* y *Las viejas difíciles*, de Carlos Muñiz; *El cuerpo,* de Lauro Olmo; *Mirandolina* (*La locandiera),* de Goldoni, y la ópera *La Médium*, de Gian–Carlo Menotti. Para la radio ha escrito las series *El teatro a través de sus mejores obras, Los mejores cuentos* e *Historia y estética de la música afroamericana.* Ha sido jurado en los festivales internacionales de Valladolid, Bilbao, San Sebastián, Las Palmas, Tarifa, Huesca, Estrasburgo, Nantes y Thonon (Francia), Leipzig (Alemania), Bérgamo (Italia), así como de la Crítica Internacional CIDALC, de la Federación Internacional de Cine–clubs y de los Premios Buñuel. Diamante ha publicado, además, libros de homenaje a expresiones musicales como el *blues* y el cante jondo, que son también expresiones poéticas (Diamante, 2004). Ha colaborado en publicaciones nacionales e internacionales como *CinémAction, L'Europa Letteraria, Primer Acto, Nuestro Cine,* etc.

La memoria del franquismo queda reflejada en muchas de las creaciones y de las actividades señaladas. Quizá uno de los ejemplos más claros sea el filme *Los que no fuimos a la guerra* (1961). La película, interpretada, entre otros, por

José Isbert, Félix Fernández, Agustín González, Julia Caba Alba y Gracia Morales, es una adaptación bastante libre de la obra del mismo título de Wenceslao Fernández Flórez.

Aparte de los problemas económicos, la película sufrió diversas mutilaciones impuestas por la censura franquista. A pesar de que la acción transcurre en 1914, los organismos oficiales estimaron que el cineasta trataba de criticar mediante alusiones la guerra civil. La primera medida tomada por los censores del Régimen fue prohibir el título de la película, que pasó a llamarse *Cuando estalló la paz,* título que podría juzgarse de carácter paródico, y que a Julio Diamante no le acaba de convencer, quizá por el eslogan que vendría luego de los *veinticinco años de paz.*

A pesar de ser cercenada y de las dificultades con las autoridades gubernativas, la película fue seleccionada oficialmente por la Mostra Internazionale d'Arte Cinematográfica de Venecia, festival que había rechazado todos los títulos propuestos por los organismos oficiales españoles. En Venecia, la crítica y el público la acogieron muy favorablemente, aunque ello no impidió que en España continuase sufriendo una interminable sucesión de peripecias. Cuando finalmente pudo ser proyectada, habían transcurrido cuatro años y sufrido más de media docena de cortes.

La novela *Los que no fuimos a la guerra* de Fernández Flórez, publicada en el año 1930, exploraba las repercusiones de la Primera Guerra Mundial en la española y neutral ciudad de Iberina a través de la división que se establece en su provinciana sociedad entre francófonos y germanófilos. No hay que olvidar que este debate también se libró entre los intelectuales españoles, dividiéndolos entre los aliadófilos (Ortega y Gasset, Azaña, Pérez de Ayala) y los germánofilos (Pío Baroja, Jacinto Benavente…).

El texto de Fernández Flórez ofrece enormes posibilidades que Julio Diamante supo aprovechar, con las correspondientes reelaboraciones y actualizaciones. El cineasta logra, así, convertir la escisión que se abre en la cerrada sociedad de Iberina motivada «por una guerra que sólo le tocaba indirectamente, en una representación metafórica de una sociedad que, como la española a principios de los años sesenta, si bien estaba lejos de haber superado el drama fratricida escenificado ya hacía un cuarto de siglo, también albergaba en su interior a varias generaciones formadas por "los que no fueron a la guerra" (Zunzunegui, 2005:152). El profesor Santos Zunzunegui ha abordado con rigor el soberbio trabajo de adaptación realizado por Julio Diamante y ha analizado, entre otros aspectos, la nueva reubicación conceptual del personaje principal. En este ejemplo singular de la memoria del franquismo, «Diamante acierta a desbordar los límites del punto de partida literario para ofrecer un retrato singular de algunos

de los problemas de una sociedad en la que, como en la nuestra, a comienzos de los años sesenta, resonaba todavía el lejano eco del estallido de una paz edificada sobre el silencio de media España» (Zunzunegui, 2005: 159).

Como en *Los que no fuimos a la guerra,* también desempeña el papel de protagonista en *Tiempo de amor* (1965) Agustín González, que aquí encarna a Alfonso. Lo acompañan en el reparto, entre otros, Julia Gutiérrez Caba, en el papel de Elvira; Enriqueta Carballeira, en el de María; Julián Mateos, en el de Servando y Lina Canalejas en el de Pilar.

La película *Tiempo de amor* está integrada por tres historias diferentes: 1ª) una pareja de novios decide romper con la castidad; 2ª) una joven descubre que el hombre con el que quiere mantener una relación es un rufián y 3ª) un matrimonio trata de mantener la felicidad a través de las pequeñas cosas de la vida cotidiana. En la primera de estas historias, Elvira y Alfonso, novios desde hace diez años, esperan casarse cuando Alfonso gane unas oposiciones, que se le resisten, convocatoria tras convocatoria. Al llegar el momento de la oposición, Alfonso nervioso se retira del examen, y ese mismo día rompen la castidad que, durante tantos años y tan celosamente, se han esforzado en guardar. En la segunda historia, María, empleada de unos grandes almacenes conoce a un apuesto sudamericano, pero más tarde este galán de novela rosa dejará al descubierto su verdadera naturaleza grosera y despótica. En la tercera historia, el matrimonio compuesto por Pilar y José lucha por conservar su amor a través de las dificultades con las que van abriéndose camino en la vida cotidiana.

Las tres historias, unidas por el tema amoroso, están también articuladas por la secuencia temporal: la primera ocurre en el atardecer; la segunda, durante la noche y la tercera por la mañana. El director nos proporciona el testimonio de las relaciones interpersonales en el contexto de una sociedad tan pacata como la de la época. Las relaciones se complican, entre otras cosas, por lo difícil que resulta la movilidad social en una sociedad mezquina, cerrada y arbitraria.

El afán por ascender en la escala social es precisamente uno de los ejes de la siguiente obra, *El arte de vivir* (1965). Aunque la película superó la censura, salvo pequeños detalles, encontró muchos problemas en la distribución. Se estrenó en Cataluña, pero en Madrid tardó más de tres años en poder ser exhibida. El film nos narra el proceso de transformación de un joven licenciado en Ciencias Económicas en su afán por ascender en la escala social.

La que iba a constituir una trilogía con *Tiempo de amor* y *El arte de vivir*, y que fue titulada provisionalmente *Purificación,* sufrió la prohibición de la censura, probablemente, como explica el propio Diamante, «a causa de los malestares provocados entre los censores por los dos primeros títulos» (Fernández Colorado, 2004: 93).

Sex o no sex (1974) ha sido una película no muy bien entendida, como otras producciones de nuestro director. Julio Diamante se propone aquí realizar una radiografía de la sociedad española reprimida y a la vez una construcción paródica de una serie de películas de sexo más aludido que explícito, surgidas con el fenómeno del destape.

En *La Carmen* (1975), Julio Diamante lleva a cabo una revisión de este mito, con el referente del realismo crítico o el realismo social y atendiendo al código estético del flamenco. En este caso, según confiesa el director, «los problemas vinieron por otro lado, porque al productor lo metieron en la cárcel por otros negocios y para salvar la película tuve que pasar por un largo proceso durante años». El film estaba protagonizado por Sara Lezana y Julián Mateos, y contó con grandes intérpretes del flamenco como Enrique Morente, Rafael de Córdova y Enrique el Cojo.

Julio Diamante reconoce que es difícil encontrarse ante el personaje de Carmen y que no venga de inmediato a la mente la obra de Próspero Merimée. A él le sucedió también y pensó que no debía ignorarla ni rechazarla, sino enfrentarse a ella, darle una respuesta. En ese sentido, actualiza la historia, desposeyéndola de su cargazón literaria y exótica, transformando la España de pandereta que en ella brillante y exquisitamente se muestra, para reflejar algo más delimitado: un microcosmos dentro de la España actual, el marginado e incomprendido microcosmos del flamenco, tejiendo a su alrededor anécdotas y personajes.

El director ha explicado también que necesitaba encontrar una historia que fuera, en su espíritu, algo así como una *soleá:* poética y desgarrada, popular e impregnada de ese hondo sentido existencial que el flamenco encierra. Y la historia le viene sugerida un día al escuchar en un pueblo andaluz, de labios de un viejo cantaor no profesional, las coplas de Carmen Vero con el son de petenera antigua. ¿Quién podría ser hoy esa Carmen «perdición de los hombres»? ¿Seguiría suscitando pasiones tan absorbentes y terribles como las que la copla –y casi todas las letras amorosas del cante flamenco– permiten imaginar?

Con estos dos elementos: el mítico de la historia de Merimée y el más cercano de la petenera escuchada al viejo cantaor, Julio Diamante construye el personaje de una bailadora temperamental y cerebral al mismo tiempo, apasionada y fría, capaz de dejarse llevar por un momentáneo rapto de ternura o compasión pero también de mantener una línea de conducta cínica y cruel. Carmen ha conocido las miserias del hambre, de la semiprostitución a lo largo de una adolescencia de vagabundeo por ferias pueblerinas, por teatros chinos, antes de subir los peldaños que conducen al tablao primero, y luego al espectáculo que tal vez la transforme en una estrella. Carmen vive, en definitiva, en una continua defensa de sí misma y de lo más profundo que hay en sí misma: su arte. A él supedita todo lo demás, incluyendo sus relaciones con los hombres.

En el contexto del misterioso arte del flamenco se inscribe también su film para televisión *Vicente Escudero* (1968). Escudero, que actuó, entre otras películas, en la de Mario Camus, *Con el viento solano*, basada en la obra homónima de Ignacio Aldecoa, fue uno de los más importantes bailarines y coreógrafos del flamenco. Julio Diamante, un importante conocedor y un entusiasta admirador de esta arte, ha sabido plasmar todas las potencialidades expresivas del baile de Vicente Escudero.

Además de su afición al flamenco, Julio Diamante siente una gran pasión por el mundo del jazz, y un gran intérprete de esta arte, Jordi Sabatés, realizó el acompañamiento musical de su corto, de 16 mm, *Antes del desayuno* (1954). La fotografía corrió a cargo de Carlos Saura, y el mismo Saura, junto a Matilde Francoy, Sonsoles Gutiérrez, Carmen Vinyas y el propio Julio Diamante, entre otros, intervinieron como actores en el film. La trama de esta obra experimental, en blanco y negro, puede resumirse en lo siguiente: un hombre se detiene un instante en el proceso de su afeitado y *muere* al comprender que no puede seguir soportando a su mujer. Al director le interesa más la sicología de los personajes que su apariencia física, y debido a ello en esta simplificación de la interpretación se impone los siguientes objetivos: 1º) el rostro de los actores no se verá en ningún momento; 2º) cada uno de los protagonistas será interpretado por tres personas diferentes: "Se debe a esta característica el que en la cabecera del guión y a continuación del título haya puesto como definición del ensayo la un tanto marinettiana de *Drama formal de objetos y fragmentos*" (Diamante, 1995). Según el director, *Antes del desayuno* abre y cierra el periodo experimental de su carrera. Después quiso acercarse a las teorías de Brecht y Piscator, que tan inmejorable resultado habían ofrecido en el ámbito escénico: «Me interesaba un cierto expresionismo, no tanto metafísico sino político, que el teatro de Brecht o la narrativa de Kafka reflejaban con enorme audacia» (Fernández Colorado, 2004: 92).

Julio Diamante, al estrenarse *Antes del desayuno,* explica en el *Programa del Cine-Club Universitario de Madrid* que, al confeccionar el guión, comenzó por dividirlo en cinco partes, correspondientes a otras tantas variaciones que el ritmo del film había de experimentar: 1º Ritmo descriptivo de comienzo. Detenido, lento examen del más importante decorado, que ha de adquirir a lo largo de la acción el valor de personaje. 2º El ritmo se aligera. Se inicia la acción dramática. Exposición del problema, que finaliza cuando ella le entrega los útiles de afeitar. 3º *Unos momentos de descanso*, tras los cuales el ritmo comienza a aumentar paulatinamente, pero sin llegar a hacerse rápido. Todo el film debe conservar un cierto estatismo. 4º Con un ritmo tranquilo, tiempo medio, la mujer cesa en su trabajo y se dirige al cuarto de baño. 5º Los objetos son mudos e impasibles

testigos de la tragedia desarrollada. La intención del director no era tanto narrar un suceso cuanto describir y producir una sensación. El montaje adquiría un papel capital. Había que alcanzar una tensión dramática valiéndose exclusivamente de recursos dinámicos y a su vez estos debían ser concebidos en función de la personalidad de los dos personajes. Las metáforas son sencillas y directas, jugando siempre con elementos próximos: la leche, la cafetera exprés, los grifos, la cocinilla cubierta de cáscaras de huevo, el manómetro…

Mayor complejidad adquieren las metáforas en *El proceso* (1955), el mediometraje de 16 mm., en blanco y negro, mudo. Como explica Joaquín de Prada, sería pertinente volver a los gloriosos años veinte del siglo XX para lograr asimilar en su totalidad esta corta película de Diamante. La época dorada en la que el cine conquista su propia expresividad, cuando se pensaba en el cine como un nuevo lenguaje para librarnos de la esclavitud de la palabra. Tres notas hay en *El Proceso* de Diamante que nos hacen evocar aquella época: su cerebralismo, su búsqueda de una expresividad puramente cinematográfica –imagen, movimiento– y el «cargamento de literatura». Estamos ante el cine puro, en el sentido primitivo de este término, pues el silencio de la palabra deja sola a la imagen en la tarea de servirnos de medio de expresión.

El Proceso no es la primera adaptación literaria que realiza Diamante, como se ha expuesto con anterioridad, y de forma similar a como sucede con la obra de Fernández Flórez, el director más que transcribir fielmente el texto de Kafka, intenta sugerirnos, con un lenguaje distinto, parecidas sensaciones a las suscitadas por el autor literario. Joaquín de Prada utiliza el símil de René Claire y observa que Diamante se acerca a Kafka como Strauss pudo acercarse al *Don Juan* para componer su poema sinfónico. De forma similar, Diamante ha orquestado en una sinfonía de imágenes unos cuantos temas kafkianos. Pueden distinguirse, así, en el film varios «tiempos» (el del abogado, el del proceso, el de la catedral, etc.), con unidad propia e independiente. Al unirse y articularse estos tiempos entre sí, confieren a la película una unidad nueva, casi musical. Entre los mejores aciertos de esta trasposición fílmica señalan los críticos el primer tiempo, con la tristeza del protagonista, la ironía, el humor negro de algunos detalles y el delicado aire de danza que el director ha sabido imprimir a toda la escena. Resulta igualmente brillante la parte del proceso, resaltando la defensa desesperada del protagonista, de una visualidad extraordinaria, así como el último plano, de gran fuerza expresiva (Prada, 1955).

Más que trasposición es también inspiración el corto *La lágrima del diablo,* basado en un cuento de Teófilo Gautier, que constituiría la práctica final de diplomado en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. El proyecto inicial era ofrecer la imagen documental de las actividades del padre

José María de Llanos en el Pozo del Tío Raimundo, uno de los barrios más deprimidos del Madrid de aquella época y de años posteriores. Rodó varios días, con Mario Camus como ayudante, pero le sugirieron desde la dirección de la Escuela que abandonase ese asunto y se decidió por la adaptación del relato de Gautier. El propio Julio Diamante ha declarado que con este film no se propuso elaborar una obra trascendente donde expresar su personal visión de las cosas ni tampoco emprender búsquedas formales, sino realizar un ejercicio académico, y como tal debe considerarse. Julio Diamante no oculta su simpatía por los románticos, lo que explica la elección de ese texto de Gautier, pero considera que en nuestros días el romanticismo no puede tomarse excesivamente en serio. Por este motivo abordó con gran libertad la historia de la obra, introduciendo en ella, por ejemplo, el componente del humor. Este equilibrio de lo sentimental y de lo humorístico está muy bien logrado, y los personajes, dentro de su contextura fantástica, aparecen humanizados por una cierta ternura.

Si se trata de buscar en la película un significado, el director sólo encuentra éste: el bien y el mal no son términos antagónicos, y aquél nunca es tan bueno ni éste tan malo. Estamos ante una moraleja bastante vaga, pero que a veces conviene recordar. El corto, además de su valor artístico, encierra un eminente sentido ético, que constituye, como toda la obra de Diamante, una importante contribución a la memoria de esos años.

BIBLIOGRAFÍA

AUB, Max (1969), *Poesía española contemporánea*, México, Era.

DIAMANTE, Julián (2007), *Mis recuerdos de la guerra civil española*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.

DIAMANTE, Julio (1955), «Antes del desayuno», *Programa del Cine–Club Universitario de Madrid*, Madrid.

— (2004) *Blues jondo*, Cádiz, Diputación de Cádiz.

— (2007), «Introducción. Recuérdalo tú». En Julián Diamante (2007). *Mis recuerdos de la guerra civil española*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 11-47.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis (2004), «Julio Diamante, la memoria insurgente», *Revista de Historia del Cine*, 19 (2004), pp. 90-94.

MARTÍNEZ, Régulo (1977). *Republicanos de catacumbas*, Madrid, Ediciones 99.

PRADA, Joaquín de (1955), "El proceso" de Julio Diamante, en el *Programa de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales*, Salamanca.

RIDRUEJO, Dionisio (1976), *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta.

TUÑÓN DE LARA, Manuel (1988), "El poder y la oposición", en *Historia de España*, dirigida por Manuel Tuñón de Lara, vol. 10: *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, pp. 167-431.

— (1989), "La rebeldía universitaria (febrero de 1956) (documentos)" y "Los sucesos del 1 al 16 de febrero de 1956, según la versión policial", en *Historia de España*, dirigida por Manuel Tuñón de Lara, vol. 12: *Textos y documentos de historia moderna y contemporánea (siglos XVIII–XX)*, pp. 569-579 y pp. 579-584".

ZUNZUNEGUI, Santos (2005). *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós.

Fecha de recepción: 20 de mayo de 2008
Fecha de aprobación: 15 de octubre de 2008

DIARIO Y *LOS CUADERNOS DE SEGOVIA*: LA MEMORIA PÓSTUMA DE LUIS FELIPE VIVANCO

Joaquín JUAN PENALVA

Universidad de Alicante

RESUMEN

Luis Felipe Vivanco (San Lorenzo del Escorial, 1907-Madrid, 1975), uno de los poetas que, durante la inmediata posguerra, participó activamente en las páginas de *Escorial* (1940-1950), revista madrileña auspiciada por la joven intelectualidad falangista, escribió, a lo largo de toda su vida, un diario íntimo que abarca desde 1941 hasta 1975. En estas páginas se presenta una aproximación a la figura de este poeta-arquitecto y, sobre todo, a su escritura autobiográfica, de la cual, hasta ahora, sólo se ha publicado una mínima parte, la incluida en *Diario* (1983) y *Los cuadernos de Segovia* (1991).
Palabras clave: Vivanco, poeta, escritura autobiográfica, diario.

ABSTRACT

These pages focuse on the poet-architect Luis Felipe Vivanco, and especially on his autobiographical writing, an intimate diary that he wrote during all his life. Only a tiny part of this diary, that includes the period between 1941 and 1975, has been published up to the moment in *Diario*(1983) and *Los cuadernos de Segovia* (1991).
Key words: Vivanco, poet, autobiographical writing, diary.

Durante los años de la tesis, dediqué mis esfuerzos a estudiar las páginas de la revista *Escorial*, donde se reunía una serie de poetas que, ya desde el primer año de carrera, me habían resultado atractivos tanto desde un punto de vista biográfico como literario. Mi intención inicial era el estudio pormenorizado de alguno de aquellos autores (Luis Rosales, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo o Luis Felipe Vivanco), a quienes, en ocasiones, la crítica se ha referido como «grupo Rosales»

o de *Escorial*[1]. Esta denominación fue precisamente la que me puso tras la pista de la revista madrileña, de la que dichos poetas, junto a Pedro Laín Entralgo y otros intelectuales del período, habían sido los impulsores principales.

Recuerdo que, al principio, llegué a Escorial con la idea preconcebida de que aquellos poetas merecían más atención de la que habían recibido, y que, si habían sido preteridos, era por cuestiones puramente extraliterarias. Pronto descubrí, sin embargo, que aquello no era cierto para el caso de Panero, Rosales y Ridruejo, cuyas respectivas obras habían merecido varias monografías cada una; sí, en cambio, para el de Vivanco, que parecía eclipsado, sobre todo, por la presencia de Rosales. Quizás hubiera debido dedicar todos mis esfuerzos a la figura y a la producción de Vivanco, pero entonces ya me encontraba atrapado en las redes de Escorial, donde encontré, al menos ***in fieri***, buena parte de la cultura española de posguerra. Hoy, al volver sobre Vivanco, regreso, pues, a una deuda pendiente con un poeta que no obtuvo demasiado reconocimiento en vida y con el que la historia de la poesía española todavía tiene una cuenta pendiente.

Hay centenarios que se celebran con grandes fastos institucionales y una amplia panoplia de actividades; otros, en cambio, apenas se recuerdan y pasan casi inadvertidos, muy discretamente, por las páginas de las revistas literarias y de los suplementos culturales. En ocasiones, dichos centenarios tienen mucho que ver con el mecenazgo de universidades, ayuntamientos, diputaciones o cajas de ahorros, y para eso es necesario ser de algún sitio: no sólo haber nacido en aquel lugar, sino haber dejado allí algo tangible, como una casa, una biblioteca, una

1. Los poetas del grupo *Escorial* se iniciaron en la poesía durante los años de la República y publicaron sus primeros libros en la inmediata preguerra. Todos ellos pertenecen a una de las promociones más polémicas de las letras españolas, la del 36; sin embargo, ellos no conforman la totalidad de la promoción, sino sólo una parte muy específica. Hay un buen número de etiquetas que se aplican indistintamente a la poesía que estos autores cultivaron durante la posguerra. Así, es frecuente la de realismo intimista o cotidiano, pero también la de poesía arraigada, acuñada por Dámaso Alonso, y la de poesía de la intrahistoria, establecida por García de la Concha. No es éste el lugar apropiado para discutir la pertinencia del marbete *generación del 36*, pero lo cierto es que el grupo *Escorial*, cuyos miembros habían entablado contacto en el Madrid de los años treinta, habría de configurarse como tal durante los años de la guerra, en Pamplona, alrededor de la revista *Jerarquía*; y, ya en un segundo momento, en Burgos, a las órdenes del a la sazón Director General de Propaganda, Dionisio Ridruejo. Ese grupo encontraría acomodo tras la guerra en la redacción de la revista *Escorial*. José Luis L. Aranguren, uno de los protagonistas de aquel episodio, escribe a este particular: «Entre tanto establecí una relación de amistad estrecha con Luis Felipe Vivanco, a quien conocí en casa de d'Ors, y con Luis Rosales, por la revista *Escorial*. A través de ellos, conocí a Leopoldo Panero. Los cuatro éramos de la misma edad casi exactamente, Luis Felipe un poco mayor, Luis Rosales un año menor que Panero y que yo. Con ellos y conmigo intimó José María Valverde, bastante más joven que nosotros. Las reuniones en la casa de Juana Mordó facilitaron el asiduo contacto entre nosotros, también con Pedro Laín y con otros escritores y artistas. Durante algunos años constituimos un grupo literario, ya que no la 'generación del 36' que, en el supuesto de que exista, comprendería a muchos escritores más, y no, en cambio, a José María Valverde. La función que dentro del grupo asumí fue algo así como la de su crítico» (Aranguren, 1969: 63-64).

familia, una placa... Quien no es de ningún sitio o vivió en diversos lugares, al final, no será recordado en ninguno. El caso de Luis Felipe Vivanco (San Lorenzo del Escorial, 1907-Madrid, 1975) no es tan extremado, pero su centenario ha pasado sin revuelos ni congresos[2], acaso porque su figura ha quedado oculta tras un marbete o confundida entre otros autores de su misma cuerda estética a los que se le ha asociado sin matices. Es en la familia, en los amigos y en los asuntos cotidianos donde estos autores encuentran los materiales necesarios para la creación. Y no se trata sólo, y acaso ni siquiera preferentemente, de una concepción estética, sino de una actitud vital que ha de vincularse a la idea de desengaño o desencanto en que se resuelve el encuentro de las circunstancias históricas con las expectativas personales. Estos poetas falangistas habían sido los vencedores de la guerra, pero en la inmediata posguerra, al chocar con los resortes más reaccionarios del régimen que ellos mismos habían contribuido a instaurar, cayeron en la más profunda desilusión. Todos ellos pueden inscribirse dentro de ese «realismo intimista trascendente» acuñado por el mismo Vivanco (1950: 18), pero cada uno tiene una voz propia.

De profesión arquitecto, carrera que acabó en 1932 –aunque después se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras, donde conoció a Luis Rosales–, Vivanco se mantuvo siempre alejado de honores literarios y cargos académicos, algo que, al final, le ha resultado muy caro, pues ha sumido su obra en el limbo editorial. La crítica ha coincidido en señalar que su poesía es de una profundidad poco común, aun cuando beba de las realidades más cotidianas: búsqueda de refugio en lo más íntimo, en lo más verdadero y entrañable del ser. Ni siquiera en el día de su muerte tuvo fortuna, pues falleció a las cuatro y media de la madrugada del 21 de noviembre de 1975; su deceso, por tanto, no existió más que para unos pocos allegados, ya que el resto del país estaba pendiente de la muerte

2. Tan sólo la Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid, ciudad en la que el poeta vivió la mayor parte de su vida, ha logrado paliar, siquiera parcialmente, ese olvido con la publicación de un estuche en el que se incluye una excelente monografía, *Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega*, de Rafael Alarcón Sierra, y una cuidada antología de su obra poética, con edición de Margot Vivanco e ilustraciones de Gustavo Torner. Quizás parezca un homenaje modesto, pero no lo es, ni mucho menos, sobre todo si se tiene en cuenta la escasa trascendencia editorial que ha tenido la obra de Vivanco en los últimos años. Hasta 2001, los lectores únicamente podían acceder a su poesía a través de dos antologías, la de Alianza (1976) y la de Visor (1998), útiles pero insuficientes. En 2001, con la publicación de los dos primeros volúmenes de sus obras escogidas (Madrid, Trotta), parecía que iba a corregirse esa tendencia, pero se interrumpió el proyecto –que incluía dos nuevas entregas, ensayo y crítica literaria–, de modo que muchos de los libros de Vivanco sólo existen en los catálogos de viejo y en las librerías de lance. En fin, un capricho más de nuestra historia literaria, que no debería permitirse el lujo de prescindir de alguien como Vivanco, un poeta hondo y sereno, que concilia vanguardismo y realismo, autor de títulos tan valiosos como *Continuación de la vida* (1949), *El descampado* (1957) o *Lecciones para el hijo* (1961); pero también un excelente crítico, como demostró en *Introducción a la poesía española contemporánea*.

de Franco y de las consecuencias políticas que acarrearía. Este final es una buena imagen de la vida de Vivanco, en la que la idea del fracaso estuvo presente de forma constante, pues tanto su figura como su obra quedaron siempre a la sombra de otros. José-Carlos Mainer lo consideraba el dioscuro de Rosales; Francisco Umbral lo equiparaba al cuarto de los hermanos Marx; y, sin embargo, su obra ha llegado, en mayor o menor medida, hasta algunos poetas españoles contemporáneos, desde Antonio Moreno hasta Alberto Santamaría, por citar sólo dos autores que han manifestado de forma explícita su querencia por la poesía de Vivanco.

A pesar de la reciente monografía de Rafal Alarcón Sierra y de la edición de la poesía completa de Pilar Yagüe y José Ángel Fernández Roca, nuestra historia literaria todavía le debe mucho a Luis Felipe Vivanco. Anna Caballé, en fechas próximas a su centenario, lo recordaba así:

> Vivanco no fue un escritor con suerte: con enormes sacrificios personales, mantuvo al margen su rentable profesión (era arquitecto y de él dependió, por ejemplo, la ejecución de la Colonia El Viso en los años cuarenta), para centrar todo su esfuerzo en la poesía, su verdadera y profunda vocación. Y junto a ella, sus trabajos de crítica literaria (*Moratín y la Ilustración Mágica*, 1972) o sobre pintura dibujan un mundo de intereses siempre coherente con sus preocupaciones: el arte como refugio, la dialéctica acción/sentimiento, la actitud contemplativa ante la vida...
> Sin embargo, su notoriedad intelectual no ha conseguido imponerse a los condicionantes políticos. Sobre él pesa la losa de poeta falangista, la inercia de hombre del Régimen, sin reparar en que vivió siempre culpabilizado por su parte de responsabilidad en la instauración del franquismo, imponiéndose un exilio interno muy riguroso que le mantuvo voluntariamente al margen de prebendas oficiales. Su callada rebeldía, su rechazo al franquismo, su dignidad personal apenas han sido consideradas (Caballé, 2007: 10).

Más allá de su obra poética, de su crítica de arte y de literatura y de su participación en la elaboración de numerosos catálogos de exposiciones, Vivanco practicó una suerte de literatura autobiográfica que quedó plasmada en unos diarios íntimos y unos cuadernos personales de estío. Sólo una pequeña parte de esa producción ha visto la luz hasta la fecha, la editada póstumamente en los volúmenes *Diario (1946-1975)* (1983) y *Cuadernos de Segovia (Estancias y vagancias)* (1991). Frente a las memorias públicas, y muchas veces polémicas, de sus compañeros de generación, como las de José Luis López Aranguren, Pedro Laín Entralgo o Dionisio Ridruejo, Vivanco ofrece tan sólo retazos de una vida interior muy rica, si bien hasta nosotros han llegado únicamente aquellos fragmentos que, seleccionados por su familia, se ocupan, no de su dimensión interior, sino de su entorno social y literario, de su dimensión más pública.

Creo que la idea de fracaso y la de derrota es la que planea de una forma más constante sobre la biografía, los cuadernos y los diarios de Vivanco, ya que no compatibilizó nunca bien su trabajo como arquitecto con su dedicación a

la poesía. De hecho, cuando, en 1972, se aproximó a la historia de la literatura española del siglo XVIII con la monografía *Moratín y la Ilustración mágica*, lo que estaba buscando en Moratín era un trasunto literario, una figura con la que poder compararse y equipararse:

> A Moratín hay que estimarlo, creo yo, por su fracaso como gran escritor. Cervantes fue también un escritor fracasado en su vida, pero no en su obra, ni siquiera en su poesía o en su teatro. Moratín fue escritor fracasado en su vida y en su obra, con excepción tal vez de un par de comedias y algunas traducciones. Cervantes, a su tamaño, es escritor a caballo entre el XVI y el XVII, sin entrar de lleno en el barroco. Moratín, al suyo, es escritor a caballo entre el XVIII y el XIX, sin entrar en el romanticismo, ni siquiera en ese momento final de la Ilustración tan extraordinario, al que podríamos calificar de mágico (Vivanco, 1972: 14-15).

Efectivamente, para Vivanco, Moratín sólo existe en la prosa de sus diarios, cuadernos de viajes y cartas. Era un autor perfectamente dotado para la lírica en una época en que ésta estaba atenazada por el didactismo y la sátira, contagiada irrevocablemente por el racionalismo, lo que produjo un descenso inevitable de la imaginación poética: «La vida de Moratín, en definitiva, es eso: renuncia. No sabemos si en él –que dejó de escribir para el teatro obras originales suyas después del estreno de *El sí de las niñas*– hay un poeta cómico fracasado; sabemos que hay en él, frustrado, un gran poeta lírico» (Vivanco, 1972: 56).

En este sentido, Vivanco descubre a un nuevo Moratín, pero se inventa otro, el que pudo haber sido de haber actualizado muchas de las potencias que en él se encontraban. Eso, que en historia literaria no vale para nada, sí le sirve a Vivanco para verse reflejado en un espejo del pasado. Difícilmente se puede entender *Moratín y la Ilustración mágica* si no se recurre a la biografía de Vivanco, que se ha encontrado a sí mismo reflejado en el dramaturgo madrileño. Si hay una preocupación constante a lo largo del *Diario* de Vivanco, según veremos, es la de armonizar vida y obra:

> Mi obra consiste en pertenecer, no en hacer. Por el hacer, las cosas le pertenecen a uno. Pero yo me entrego al paisaje, a María Luisa, a las niñas. Pertenezco a estas realidades. ¿Soy un místico? Por eso, no me importa mi hacer profesional, al contrario, es casi el único que hago, porque no pongo vida en él, sino defensa de la vida. Pongo mi corazón exclusivamente en mi vida, y sólo a través de ella en su defensa. ¿Y mi obra poética? Forma parte de mi vida. No es mi profesión. De aquí lo importante que haya una profesión distinta, bien diferenciada. No sólo desde el punto de vista crematístico, sino también desde el vital y afectivo. Pero viviendo así, tan atenido exclusivamente a la vida, se corre el peligro de caer en lo enfermizo, que es reconocible por su infecundidad (Vivanco, 1983: 48).

Esa idea de fracaso se puede rastrear en muchos libros y poemas de Vivanco, como ya se ha visto a propósito de *Moratín y la Ilustración mágica*. Así ocurre, por ejemplo, en *Lecciones para el hijo* (1961) o *Los ojos de Toledo* (1953). Sobre esta úl-

tima, José Ángel Fernández Roca ha escrito lo siguiente en *La palabra vivida*: «*Los ojos de Toledo* ronda la ficción narrativa; proviene de Bécquer y los románticos, con su prosa poética y su demorado avance argumental; ahora bien, dentro de su discutible adscripción genérica, predomina el discursos autobiográfico, por muy literaturizado que esté: son las 'memorias' de Vivanco adolescente, envueltas en una atmósfera de misterio» (Fernández Roca, 2001: 48).

También encontramos autodiégesis en el volumen póstumo *Prosas propicias*, publicado en 1976, con prólogo de Gerardo Diego, que, en realidad, era un libro misceláneo de prosas poéticas, en el que Vivanco se aproximaba a una literatura satírica y epigramática que no había cultivado nunca. Hubo por parte del autor un intento de recopilación y publicación del volumen, tal como se señala en el epílogo del mismo: «Al morir Luis Felipe Vivanco en la madrugada del 21 de noviembre de 1975, dejó sin terminar y seleccionar este poemario que había ido escribiendo durante los últimos años y meses de su vida» (Vivanco, 1976:181). De las tres partes que se conservan –Prosas líricas, Sátiras y Prosas de amistad–, la última es, sin duda, la que más se atiene a una memoria personal de lo vivido, pues hay en sus páginas un auténtico muestrario de amistades, lecturas y homenajes. Éstos son algunos de los nombres convocados: Luis Rosales –a propósito de su 60º cumpleaños–, José Antonio Muñoz Rojas, Arturo Serrano Plaja, Celso Emilio Ferreiro, Félix Grande, José Herrera Petere, Gerardo Diego, Melchor Fernández Almagro, J. V. Foix, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, José Bergamín –su tío–, Dionisio Ridruejo, José María Valverde –con motivo de su renuncia a la Cátedra de Estética de la Universidad de Barcelona; Valverde era, además, cuñado de Vivanco, casado con una hermana de María Luisa Gefaell– y Pablo Neruda –a propósito de su muerte–. Es posible que *Prosas propicias* contenga más memoria de la que encontramos en otros libros del autor, pero no deja de ser un volumen poético que, si se ha traído aquí, es para dejar constancia de las lecturas y relaciones que mantuvo Vivanco en los últimos años de su vida.

Ahora bien, donde encontramos de una forma palmaria la memoria póstuma de Luis Felipe Vivanco es en los dos volúmenes arriba mencionados, a los que atenderemos por orden de publicación. Antes, sin embargo, sería necesario establecer una pequeña diferenciación entre textos de cariz autobiográfico que fueron escritos para ser publicados –es el caso de las autobiografías y de los libros de memorias– y aquellos otros que, en principio, no iban a ser publicados, pero se publicaron tras la muerte del autor –diarios, cartas y demás documentos de carácter íntimo–. Lo más interesante de estos últimos es que se fueron escribiendo a lo largo de la vida del autor y no hay en ellos el grado de autodefensa o autojustificación que suele haber en los libros de memorias y autobiografías,

que, no en vano, son recreaciones del pasado desde un presente, aunque el autor en cuestión pueda valerse de cartas o diarios. Ésa es la gran virtud de los diarios y cuadernos de Vivanco, que no fueron escritos para el público, sino para dar cauce a la propia intimidad. El volumen de cuadernos y diarios escritos por Vivanco es enorme, pero hasta los lectores sólo ha llegado una mínima muestra, tal como ha señalado Anna Caballé:

> Su interesantísimo diario, escrito entre 1941 y 1975, a lo largo de 34 años. Su hija Soledad preparó a la muerte del poeta una antología del mismo [...], excelente, pero que no puede dar idea del alcance de su conmovedora escritura, que sigue inédita. Un total de 216 cuadernos organizados por meses y cuyo texto mecanografiado (disponible gracias a la labor emprendida por su esposa a la muerte del poeta) ocupa 24 volúmenes. Vivanco escribía en blocs de pequeño tamaño que llevaba siempre encima. En ellos iba anotando ideas, lecturas, preocupaciones económicas, estados de ánimo, convicciones religiosas, su oposición a Franco y a la "España sucedánea" con él constituida, su rechazo al boato del catolicismo, que ve como una mamarrachada, su amor a la familia, al paisaje... "¿Qué será de estos cuadernos?", se pregunta cerca del fin. "¿Tiene uno derecho a dejar tan detallada su vida interior?". Porque, en efecto, dudo que nuestra literatura disponga de un diario comparable a éste (Caballé, 2007: 10).

Hablamos, pues, de un texto que desconocemos casi por completo, del que sólo nos han llegado algunas migajas, y que, sin duda, convendría recuperar, anotar y editar, pues puede suponer algo así como una memoria personal –la de Vivanco, claro– de casi todo el franquismo, escrita por alguien que contribuyó modestamente a instaurarlo, pero que enseguida cayó en el desencanto. Hasta que llegue ese momento, nos conformaremos con este pequeño avance, del que ya se ocuparon, entre otros, José Luis Cano y Jaime Siles. Para el primero, Vivanco fue «[u]n español desengañado, como tantos, a quien amargó y destruyó la España injusta y esperpéntica que se vivió bajo los cuarenta años de Franco. Su *Diario* es quizá uno de los testimonios más patéticos de ese dolorido desengaño» (Cano, 1984: 9).

Lo que conocemos del diario de Vivanco se publicó en 1983 en Taurus, en una edición a cargo de la hija del poeta, Soledad Vivanco. No es necesario insistir en que no se trata de unas memorias, sino de un diario íntimo que otra persona se ha encargado de seleccionar y editar. Al contrario que Aranguren, Laín y Ridruejo, Luis Felipe Vivanco tuvo una menor proyección pública y, de hecho, era el más oscuro de los componentes del grupo de *Escorial*. Todo esto tiene una importancia fundamental dentro del diario, pues, si bien su poesía llegó hasta altas cotas de calidad literaria, él se sabía un fracasado en el sentido profesional y su familia siempre anduvo escasa de dinero.

Lo interesante de este *Diario* es que nos acerca a un poeta que, aunque formaba parte del grupo descrito desde el primer momento, tuvo una vida perso-

nal alejado del resto de componentes. Luis Felipe Vivanco no se ocupa en su diario de los años de la guerra, sino que pasa directamente a 1941 –empezó a escribir los diarios en ese año, pero la selección de su hija comienza en 1946, cuando su actividad intelectual es mayor–. Soledad Vivanco Gefaell informa de los pormenores de la edición del *Diario* en una nota previa, reproducida aquí parcialmente:

> Este libro es un resumen del *Diario* que llevó mi padre, Luis Felipe Vivanco, de 1946 a 1971.
> Cuando lo empezó tenía treinta y ocho años, hacía uno que se había casado, y siguió escribiéndolo hasta su muerte, aunque en los últimos años no trabajó mucho en él. Es un diario muy extenso; iba escribiéndolo en cuadernillos pequeños que llevaba siempre encima y que, pasados a limpio, ocupan unos cinco mil folios.
> En esta primera aproximación he querido que el libro dé una idea general y lo más completa posible de cómo era él, pero sobre todo me ha parecido importante todo lo que se refiere a la creación y a su vida literaria. También he pretendido poner de relieve su actitud ante la España de su tiempo, y su forma de vivir el catolicismo. Dejo un poco de lado los "lugares vividos", los paisajes y la vida cotidiana, que son una parte muy importante del ***Diario***. Y los últimos años, que fueron especialmente difíciles, y durante los cuales escribió las *Prosas propicias*, tampoco están bien reflejados aquí, porque escribió poco y además se autocensura, por problemas políticos.
> Quiero recordar muy especialmente a mi madre, María Luisa Gefaell, gran escritora y gran renunciadora. Dedicó los dos años que mediaron entre su muerte y la de mi padre a poner en limpio todo el ***Diario***. Y, por tanto, este libro es una continuación de su trabajo (Vivanco, 1983: 9).

Como vemos, no estamos ante el diario íntegro de Luis Felipe Vivanco, sino ante una selección que ha llevado a cabo su hija, que nos entrega lo que ella considera más relevante para la dimensión literaria de su padre. Si bien es cierto que ha habido en nuestro país, durante el siglo XX, cierta profusión de libros de memorias y autobiografías, la verdad es que escasean bastante los diarios de carácter íntimo, como es este que ahora presentamos. Por eso, cuando este diario vio la luz fue bien recibido por la crítica. Jaime Siles, a quien ya hemos mencionado, sitúa el *Diario* de Vivanco al lado de los libros de memorias más importantes de su generación: «El *Diario* de Vivanco supone, además, un examen de conciencia de los paradigmas y circunstancias que conforman la ***Weltanschauung*** de su generación. En este sentido –y junto con las *Memorias* de Aranguren, las *Casi unas memorias* de Ridruejo, y el *Descargo de conciencia* de Laín– son un testimonio histórico de una honestidad incuestionable» (Siles, 1987: 156). Si había algo que emparentaba a todos estos autores era precisamente la idea de desengaño, desencanto o desilusión. Por eso, en sus libros dan cuenta de un fracaso, el de la reconstrucción intelectual iniciada con la aventura aperturista de *Escorial*. Sin embargo, su fracaso fue sólo relativo, y esto explicaría la propia evolución desde la militancia falangista hasta actitudes democráticas.

El *Diario* está dividido por años y la última entrada corresponde a 1975. Desde el primer momento, encontramos a lo largo de todo el texto una continua reflexión sobre la poesía en general y sobre su escritura poética en particular, que viene definida en estos términos en un apunte de 1946: «Incapacidad para interesarme de veras o emocionarme, ni poética ni humanamente, con las cosas públicas, es decir, con la política. Sentimientos íntimos como refugio contra el mundo. Este ha sido siempre el núcleo temático de mis poemas» (Vivanco, 1983:18). En apenas tres líneas, Vivanco define la tan traída poesía de la intrahistoria o poesía arraigada, y que, en realidad, es aquella que busca consuelo y refugio en las realidades más cotidianas e íntimas –Dios, la casa y la familia, entre otros temas–. Como ya se ha dicho, esta poesía tiene a uno de sus mejores cultivadores en el propio Vivanco, pero también en Luis Rosales y Leopoldo Panero, amigos íntimos del poeta.

La armonización de la vida con la obra, una de las máximas preocupaciones de Vivanco, es uno de los motivos recurrentes en su escritura diarística. Como no es profesionalmente un poeta, sino un arquitecto, considera que la poesía forma parte de su vida, pero reconoce que no debe perderse la vida sólo para conseguir una mayor producción. Ésta es una de sus mayores cuitas, sobre todo en él, que había de volver eventualmente a la arquitectura para poder subsistir:

> Esto es sólo vida. Pero es más importante vida que obra. Y sin embargo, tengo que dejar obra. Pero ¿cómo salir de la vida? ¿Perderme vida por culpa de la obra? Eso estaba bien de soltero.

Uno de los momentos más significativos de este *Diario* es cuando, tras haber asistido a una lectura de *La casa encendida*, de su amigo Rosales, Vivanco reflexiona sobre la obra maestra del poeta granadino y la vincula con otros libros de la misma generación, como *La estancia vacía* de Leopoldo Panero:

> Luis ha recitado en el Aula Poética del Ramiro de Maeztu su poema *La casa encendida*. La soltería solitaria en las habitaciones de su casa. Su dormitorio, sus muebles, su cama. Y, de pronto, una luz que se enciende en el cuarto trastero, a través del patio. La marcha hacia esa luz. Está allí Juan Panero. Y recuerda los días de la Facultad: sale Piedad, salen Pilar, Concha, María Josefa, María Dolores. Salgo yo. "Presupuestario y ejemplar" me llama. Y cuando se apaga esta luz y vuelve a su dormitorio, en el despacho pequeño, otra luz encendida. Lluvia, puerto de mar, embarcadero. Barca de remos que se acerca. Una figura de mujer, de colegiala. Una interrupción. Un timbre. ¿Es un timbre o una sirena? Es el médico de una sociedad. Sigue el poema: la descripción de Maruca, que se queda también en el pasado. Y otra habitación que se enciende: su biblioteca, los libros que caminan y caminan. Hablando de él. Son sus padres muertos. Su primer Corpus y las campanas de Granada sonando a Corpus... Al día siguiente, al volver a su casa, desde la calle, la ve toda encendida. Y le da gracias a Dios por ello. El poema es hermoso, vivido, vivo, dinámico, sin fallos, de un tirón. Alegre y juguetón de lenguaje, de elementos. Es un gran poema. Aún no lo he leído despacio. Tendré que hacerlo. Está en la línea de *La estancia vacía*, de mi

> *Invierno*, de *Los ángeles diarios* de Fernando Gutiérrez. Con más elementos imaginativos concretos y más acierto natural de expresión. Menos posado y grave que el de Leopoldo, menos concentrado y realista que el mío (Vivanco, 1983: 51).

En un apunte de 1954, Vivanco se refiere a dos de sus compañeros de generación tempranamente desaparecidos, Juan Panero Torbado y Miguel Hernández, sobre los cuales está preparando una conferencia. Esto es lo que dice sobre su poesía:

> Estoy leyendo poemas de Juan Panero para la conferencia del miércoles. ¡Qué voz honda, ahondada hasta lo increíble, aislada, exhausta en sí misma sin llegar a la aridez, ni a la monotonía! Poemas sin hacer, pero con voz auténtica y purísima de soledad de hombre. Escritos desde la soledad más verdadera. Y con el dolor ahondado en la soledad. ¡Qué sobrios y sin estropear en su arranque, en su vibración de alma desnuda! Pocas veces se ha expresado tan sin otros recursos el alma. Poesía amorosa, pero lo contrario a *La voz a ti debida*, de Salinas. Escrita desde otros estratos del corazón. Miguel Hernández y Juan, son dos poetas altísimos, pero sobre todo, humanísimos, en los que la poesía contemporánea española alcanza ese tono de humanidad a cuerpo limpio que va a perdurar hasta hoy en sus voces mejores. Para mí, algunos de estos poemas tienen todavía mayor emoción, porque recuerdo los momentos en que los escribíamos juntos. Juntos, sí, pero con la voz de Juan. Poemas de amor y de muerte. De aceptación de la muerte desde lo hondo de la soledad vivida (Vivanco, 1983: 77).

Por otro lado, la vida en la ciudad siempre fue para Vivanco una suerte de suplicio, ya que no podía trabajar ni escribir, al necesitar constantemente la tranquilidad y la belleza del campo, el refugio en lo humilde. Él se sabe diferente de sus amigos, «siempre seré oveja negra, al margen» (Vivanco, 1983: 78), ya que ellos se sienten atraídos por las luces de la ciudad y de la cultura más o menos establecida «oficialmente», según esta anotación de 1953: «¡Qué felices Luis y Dionisio, que pertenecen más a la ciudad y a la cultura!» (Vivanco, 1983: 78). Del mismo modo, Vivanco duda acerca de si es un buen poeta, pues nunca gozó de tantos honores como sus compañeros. Le atormenta pensar que su poesía puede ser mediocre, y que, en realidad, no lo tienen en cuenta precisamente por eso:

> ¿Por qué mi destino consiste en ser poeta mediocre y sufrir tanto? ¿Tendré que reconocerlo, por fin? ¿Habré vivido engañado hasta ahora? ¿Qué es mi obra comparada con la de los demás? Hasta ahora, seguro de mí mismo, he despreciado el que no me tuvieran más en cuenta, pero ¿tendrán razón, Dios mío? ¡Si ni siquiera te tengo a ti! ¡No tengo la forma! ¡Hay que apurar el cáliz! Y que quiera a mis hijos y los saque adelante. ¡Lo mejor para ellos! (Vivanco, 1983: 86).

En ocasiones, también hay espacio en estas hojas para la reflexión política y para la mala conciencia por haber apoyado la causa de Franco durante la Guerra Civil. Así, por ejemplo, esta reflexión la encontramos justo después de la noticia de que han detenido a Dionisio Ridruejo:

> ¿Por qué soy católico de izquierdas? Desarrollar este tema para los seminaristas. Soy católico de izquierdas porque creo que la Biblia es un libro maravilloso (los católicos de derechas no leen la Biblia). Y porque creo en el Renacimiento y en la supremacía moral suya sobre la Edad Media. Y porque estoy al lado de Copérnico y Galileo, y de todos los investigadores serios e imaginativos, incluso Darwin o Renan. El libro sobre el *Origen de las especies* me parece equivocado pero admirable como testimonio humano. Y porque creo que Fray Luis, San Juan de la Cruz o Santa Teresa tenían razón contra los perseguidores. Y porque creo que San Ignacio tenía razón fundando en Montmartre la Compañía que no le dejaron fundar ni en Alcalá ni en Salamanca. Y porque la Revolución Francesa me alegra la sangre y me alegra que terminara con el Antiguo Régimen y todas sus brutales injusticias. Y porque creo que no existe ningún motivo para que el catolicismo español no sea un catolicismo creador. Y sobre todo, porque además de en el cielo y en la otra vida, sueño con las maravillas del mundo submarino. Y cuento con ellas. Y contar con ellas me parece la más hermosa y poética razón para ser católico de izquierdas (Vivanco, 1983: 96-97).

En otro momento, carga las tintas contra el régimen, hasta el punto de afirmar que «[t]odo lo que tiene calidad en España es antifranquista (pero no anticatólico)» (Vivanco, 1983: 102), y aquí aparece el eterno tema del problema de España, del que tanto se había ocupado Laín Entralgo:

> El problema de España y de los españoles es un problema de mala digestión. Todavía no han podido digerir al liberalismo, ni a Unamuno, ni a Ortega, ni siquiera a Juan Ramón Jiménez. Y no digamos a Picasso o a Joan Miró. Tenemos el estómago político-religioso estragado, y nos sienta mal incluso demasiado San Juan de la Cruz o católicos franceses.
> Esto lo vio muy bien Antonio Machado. En este sentido, escribir en España debe consistir en no quedarse en Pemán o en Sánchez Mazas, que son el límite de lo que digieren los más preparados. El tradicionalismo español no digiere lo verdaderamente tradicional nuestro: Arcipreste o Cervantes, pero tampoco Altamira o Goya. Y el franquismo actual no digiere a la generación del 98. Por otra parte, los estómagos de nuestros obispos y, en general, autoridades eclesiásticas, pertenecen todavía a un estado de antropofagia espiritual (Vivanco, 1983: 122).

Toda la existencia de Luis Felipe Vivanco se debate en estos mismos términos. Otro hito interesante dentro de su *Diario* es la muerte de Leopoldo Panero, lo que le obliga a desplazarse hasta Astorga para asistir a su entierro. Al morir Leopoldo, Vivanco le escribe una carta a Juan Panero, muerto en 1937, que es uno de los mejores homenajes que jamás se le hayan escrito a los hermanos Panero. Al contrario que las memorias de sus compañeros de generación, todo el *Diario* de Vivanco es intimidad de un alma en lucha constante consigo misma. No resulta gratuito que uno de sus mejores poemas sea precisamente la «Elegía de Cervantes», donde elogia al maestro fracasado. Él es consciente de no estar a la altura del maestro y de no merecer ese título, pero se le asemeja en ese fracaso vital que los ha unido a través de los siglos: «No hace falta haber triunfado en toda la línea (Cervantes, el gran fracasado)» (Vivanco, 1983: 206).

En cierto modo, a Luis Felipe Vivanco se le puede tildar de exiliado interior, sobre todo por su situación con respecto a sus compañeros de generación. Perteneció a aquella intelectualidad de la España vencedora, pero pronto llegó el desengaño y con ella sólo compartió la amistad y las colaboraciones en revistas como *Escorial*. A pesar de todo, es una de las voces más genuinas de la poesía de nuestro siglo. En este sentido, resulta especialmente doloroso para Vivanco reconocer su fracaso a la altura de 1973, apenas dos años antes de su muerte:

> Si miro hacia atrás, veo que toda mi vida de casado –desde el año 45 hasta hace unos meses– ha sido una continuada y absurda angustia económica, sin apenas compensaciones de orden literario. Una vida, no fracasada, sino más bien equivocada. Y la culpa ha sido de mi profesión de arquitecto. Con la literatura o poesía, nada más, hubiera vivido pobre. Pero con la arquitectura he vivido, además, maniatado. He trabajado, no sé si mucho o poco, pero sin provecho. No he tenido –en arquitectura y en literatura– más que migajas. Y esto, prescindiendo de la dimensión política del asunto, que lo empeora (Vivanco, 1983: 233).

La sinceridad que encontramos en el texto de Vivanco no es común. Tengamos en cuenta que estamos ante un texto de carácter íntimo que probablemente no pensara publicar. Del mismo modo, su testimonio da cuenta de esa desilusión de la que hemos venido hablando, pero, en su caso, vivida de una forma más radicalizada. De alguna manera, este diario puede ser considerado como el de todos los miembros del grupo, aunque bien es cierto que los otros, al contrario que Vivanco, se refugiaron en la oposición política –en el caso de Ridruejo– y en la actividad académica –en el caso de Pedro Laín– o editorial –en el caso de Panero y Rosales–. Vivanco quedó a solas consigo mismo, lo que le permitió reflexionar sobre las lecturas, la vida pasada, el falso cristianismo y, sobre todo, la poesía, la suya, la de sus amigos y la de los maestros: Unamuno, Machado, Neruda, Vallejo, Juan Ramón... ¿Una vida fracasada? Ni como persona ni como poeta. Como intelectual, quizá, pues Vivanco renunció desde el principio a la dimensión pública del intelectual.

En cuanto a *Los cuadernos de Segovia*, se encuentran estrechamente relacionados con los textos del *Diario*, pues se trata de una selección temática de los textos de los mencionados blocs, concretamente los que se escribieron en la ciudad de Segovia. Los veranos era el momento del año que Vivanco aprovechaba para regresar a la naturaleza, tan presente en su poesía. Afortunadamente, gracias a los desvelos de María Luisa Gefaell y Luis Martínez Drake, conservamos fragmentos de los cuadernos escritos en los veranos segovianos de los años 1955, 1959, 1960 y 1962. Como señala el propio Martínez Drake, «[e]ste libro trata del acercamiento intrahistórico a la realidad de Segovia, desvestida por tanto de todo lo que en su historia no es el hombre, o no es Naturaleza y Espíritu» (Vivanco, 1991: 11). Ya en las primeras páginas, Vivanco se sitúa, toma partido ante una

realidad que le disgusta, la de la España que le ha tocado vivir y la de la situación económica por la que está pasando su familia:

> Vivimos un poco sucios, mal vestidos y planchados, improvisando cada día a la bohemia. En casa con suelos sin fregar, que nos sobran por todas partes. Pero sin rendirnos al Opus ni a las derechas ni al Movimiento. Vivimos con intensidad de independencia espiritual. Ah, si pudiéramos crear, María Luisa y yo. Qué cosas saldrían. La sociedad se defiende no dejándonos crear. Aumentemos las distancias. Ustedes allí y nosotros aquí (Vivanco, 1991: 31).

En este volumen, sin embargo, el protagonismo ya no recae tanto en el propio autor como en la ciudad de Segovia, espacio privilegiado para leer, escribir y pasear, frente a la atmósfera agobiante que es Madrid para Vivanco, según vimos. En 1959, prepara una conferencia sobre su propia poesía que resume en sus cuadernos con las siguientes palabras:

> Mi lectura en San Quirce. Divido mi trayectoria poética en cuatro etapas: 1º *Memoria de la plata*. Palabra imaginista, brillante, ¿futurista? Influencia de Alberti, de Rimbaud y de Apollinaire. 2º *Tiempo de dolor*, *Cantos de primavera*, *Baladas interiores*. Versículo largo y ceñido a su contenido. Influencia de Claudel. 3º Paso de mi vida de soltero a la de casado, y de mi palabra más enfática a otra más sencilla: *Los Caminos*, libro de transición, sin publicar. *Continuación de la vida* y *El Descampado*, libros en que logro mi palabra más mía y definitiva. *Cancionero de Loredo*, libro en que me aligero, de coplas y estribillos. 4º Los *Coloquios*, los *Poemas con la muerte*, los *Poemas plásticos* (Vivanco, 1991: 138).

De nuevo surge la idea del fracaso, auténtico *leitmotiv* en la existencia de Vivanco. La anotación es de junio de 1960:

> En su *Cervantes y la libertad*, y en su capítulo final, Luis [Rosales] nos habla del fracaso. Lo humano es fracasar. En Cristo hay fracaso humano, si también logro divino. En mis *Lecciones* hay fracaso. En el fondo, su libro y el mío están escritos en el mismo tono, aunque la forma sea distinta. Más ensayística e intelectual en él, más lírica en mí. Fracasa Don Quijote para humanizarse y fracasan el príncipe y Charlot. Mi *Descampado* es libro de fracaso (Vivanco, 1991: 162).

Al final, la sensación que tiene el lector del *Diario* y de los *Cuadernos* es que se ha asomado tan sólo a un patio de un enorme palacio que ha podido ver en la distancia. Ha podido contemplar el estilo y una mínima parte del contenido, pero todavía le queda mucho por conocer. Así, en los *Cuadernos* únicamente se seleccionan unos meses determinados de unos años concretos, pero ésos podemos conocerlos más detalladamente, de forma más cercana. En el *Diario*, en cambio, se dosifican treinta y cuatro años enteros, lo que da un panorama mucho más abarcador y, por tanto, más fragmentado. Los *Cuadernos* son algo así como un primer plano sobre las libretas autodiegéticas de Vivanco, mientras que el *Diario* ofrece un plano general. Y lo mejor de todo, o al menos lo más interesante, es que ese monumento a la memoria todavía espera a un editor intrépido

que consiga la confianza y la complicidad de los herederos. Hasta que llegue ese momento, tendremos que conformarnos con estos dos volúmenes, más importantes por lo que anuncian o prometen que por lo que ofrecen.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN SIERRA (2007), Rafael, *Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.

ALONSO, Dámaso (1979), «Dos lecturas de Luis Felipe Vivanco», *Nueva Estafeta*, núm. 2, pp. 47-53.

— (1957), Pról. a Luis Felipe VIVANCO, *El descampado*, Palma de Mallorca, Col. Juan Ruiz.

ARANGUREN, José Luis L. (1957), *Crítica y meditación*, Madrid, Taurus, 1977.

— (1969), *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus.

BLEIBERG, Germán (1950), «Luis Felipe Vivanco. Continuación de la vida», *Clavileño*, núm. 2, pp. 68–69.

CABALLÉ, Anna (1996), «*Ego tristis* (el diario íntimo en España)», *Revista de Occidente*, núms. 182-183, pp. 99-120.

— 2007, «Vivanco, épica de un diario», *ABC De las artes y las letras*, núm. 804, 30 de junio de 2007, pp. 10-11.

CANO, José Luis (1975), «Luis Felipe Vivanco», *Ínsula*, núm. 349, 4–5.

— (1984), «Luis Felipe Vivanco: *Diario, 1947-1974*», *Ínsula*, núm. 447, pp. 8-9.

FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel (2001), «La palabra vivida. Aproximación a Luis Felipe Vivanco y su poesía», en Luis Felipe VIVANCO, *Obras I. Poesía I*, Madrid, Trotta, pp. 9-82.

IRAVEDRA, Araceli (2001), *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del"grupo Escorial"*, Madrid, Biblioteca Nueva.

JUAN PENALVA, Joaquín (2000), «Descargos, diarios y palinodias: algunos ejemplos de literatura memorialística en la generación del 36», *Anales de Literatura Española. Memorias y autobiografías*, edición de Mª Ángeles AYALA ARACIL, núm. 14, pp. 97-133.

— (2005), «*Magister inter iuvenes*: Eugenio d'Ors y los intelectuales falangistas de *Escorial*», en ARDAVÍN, Carlos X., Eloy E. MERINO y Xavier PLA (eds.), *Oceanografía de Xènius. Estudios críticos en torno a Eugenio d'Ors*, Kassel, Reichenberger, pp. 75-85.

— (2004), «Miguel Hernández y otros poetas del 36 en los años de la Segunda República», en Juan José SÁNCHEZ BALAGUER y Francisco ESTEVE

RAMÍREZ (eds.) y Aitor L. LARRABIDE (coord.), *Presente y futuro de Miguel Hernández. II Congreso Internacional Miguel Hernández*, Orihuela/Universidad Complutense, Orihuela, Fundación Miguel Hernández, pp. 401-412.

— (2002), «Tres poetas del 36 en El Gallo Crisis: Félix Ros, Luis Felipe Vivanco y Luis Rosales», *Alquibla*. núm. 8, pp. 553-572.

— (2001), «'Un grupo de poetas amigos': Los autores del realismo cotidiano en *Veinte años de poesía española*», en Eduardo A. SALAS ROMO (ed.), *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, Barcelona, Península, pp. 186-199.

LÓPEZ CASTRO, Armando (2000), «La lección trascendente de Luis Felipe Vivanco», en *Memoria de un olvido. Poetas de un Tiempo Menesteroso*, León, Universidad de León, pp. 41-69.

SILES, Jaime (1987), «El Diario de Luis Felipe Vivanco», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 442, pp. 154-157.

UMBRAL, Francisco (1984), *Trilogía de Madrid. Memorias*, Barcelona, Planeta.

VALVERDE, José María (1958), «La humildad de ser poeta (*Sobre Continuación de la vida*, de Luis Felipe Vivanco)», en *Estudios sobre la palabra poética*, Madrid, Rialp, pp. 189-201.

VIVANCO, Luis Felipe (1950), «Aproximándome a la poesía temporal y realista», *Proel*, VI, primavera-estío de 1950, pp. 17-27.

— (1983)Diario 1946–1975, Madrid, Taurus.

— (1971) *Introducción a la poesía española contemporánea*, 2 vols., Madrid, Guadarrama.

— (1961) *Lecciones para el hijo (Poemas)*, Madrid, Aguilar.

— (1974) *Los Caminos (1945-1965)*, Madrid, Cultura Hispánica.

— (1998) *Los caminos (Antología)*, Madrid, Visor.

— (1991) *Los cuadernos de Segovia (Estancias y vagancias) (Veranos de 1955, 1959, 1960 y 1962)*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia.

— (1953) *Los ojos de Toledo. Leyenda autobiográfica*, Barcelona, Barna.

— (1958) *Memoria de la plata*, Madrid, Rialp.

— (1972) *Moratín y la Ilustración mágica*, Madrid, Taurus.

— (2001) *Obras. Poesía*, ed. de Pilar Yagüe y José Ángel Fernández Roca, 2 vols., Madrid, Trotta.

— (1940) *Tiempo de dolor. Poesía* 1934-37, Madrid, Silverio Aguirre.

Fecha de recepción: 3 de junio de 2008
Fecha de aprobación: 6 de octubre de 2008

LA MEMORIA Y SU SILENCIO: *DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA* (1977), DE ANTONIO GAMONEDA, Y LA MEMORIA CALLADA DEL FRANQUISMO Y DE LA TRANSICIÓN

Juan José LANZ

UPV/EHU

RESUMEN

Partiendo de las tesis de Marc Augé, se trata en este artículo de investigar cómo memoria y olvido, y sus correlatos escriturales (relato y silencio), y epistemológicos (mentira y verdad) tejen una tupida tela en *Descripción de la mentira,* de Antonio Gamoneda, para traer al presente la memoria reprimida de los derrotados tras la guerra civil y hacer que ese relato interfiera en la construcción del momento transicional. *Descripción de la mentira* reconstruye así la memoria del olvido durante el franquismo y la transición política y ofrece un nuevo modelo de actuación de la escritura poética en la Historia.
Palabras clave: Gamoneda, *Descripción de la mentira*, memoria, Franquismo, Transición.

ABSTRACT

In *Descripción de la mentira*, Antonio Gamoneda uses memory and oblivion, silence and story, lie and truth, to bring to the present moment the supressed memory of those who were defeated in the Civil War, and to make this silenced story to meddle in the construction of the spanish Transition.
Key words: Gamoneda, *Descripción de la mentira*, memory, Transition, Franco's regime.

> Es justo admitir que retratar a los socialmente invisibles (por ejemplo, las mujeres trabajadoras) o escuchar a quienes no se expresan (la mayoría silenciosa, los muertos) es un cometido que implica mayores riesgos que los habituales en la historia tradicional (si bien resulta necesaria como parte de la historia total).
>
> Peter Burke, *Formas de hacer Historia*.

La muerte de Franco abre un período dentro de la política y de la cultura españolas que se define precisamente por su indefinición, por una conciencia de transitoriedad que caracteriza su presencia histórica y que hace de él un ámbito de posibilidades que sólo unos años más tarde se restringirán. Si algo define justamente la Transición es esa conciencia de hallarse en una indeterminación absoluta que caracteriza los tiempos de crisis; se mide precisamente en ese vacío, en esa detención que se produce en un momento en que lo obsoleto aún no ha desaparecido y no ha nacido aún un nuevo sistema de recambio. La Transición se define como una frustrada posibilidad absoluta, como un momento histórico de infelicidad radical y desengaño anunciado que se caracteriza por la posibilidad de la materialización de todas las utopías, pero también por la conciencia de su fracaso, por su escepticismo radical. Porque si algo había logrado el régimen en sus casi cuarenta años de férrea represión, era no sólo anular las posibilidades reales de libertad, sino también el sueño de esa posibilidad, la castración de cualquier sueño utópico; había logrado inseminar en buena parte de las conciencias críticas el espíritu del fracaso, de la frustración que se vinculaba al final de su existencia. Es el resultado de cuarenta años de una dictadura fundada en un régimen enmascarado en un paternalismo castrador y arbitrario que gobernaba los designios de sus súbditos por decreto. En su lógica psicológica, la figura del padre castrador extiende su influencia más allá de su presencia física y frustra toda pulsión, toda construcción, más allá del estricto reducto en que ejerce su poder.

Muerto Franco, había que comenzar a construir un nuevo sistema, una sociedad nueva, y un modo de pensar diferente, pero los cuarenta años de dictadura habían conseguido arrancar toda posibilidad de hacerlo. Lo que había que hacer por encima de todas las cosas era construir un lenguaje distinto: una semántica no corrompida que recompusiera los significados exactos de los términos usurpados por la dictadura; una sintaxis que estableciera nuevas conexiones entre los términos, entre los conceptos, que reflejara una transformación radical, que manifestara nuevas asociaciones para disociar las relaciones instituidas. En fin, hacía falta la constitución de un nuevo lenguaje y de un nuevo relato de los hechos históricos usurpados por el oprobio y el silencio, para así construir un relato fidedigno del presente. A ello se dedican muchos de los textos que se publican en ese período transicional; y no pienso en aquellos que, con la voluntad consciente o inconsciente de adecuarse a las nuevas circunstancias, llevan a cabo un *Descargo de conciencia* que implica una narración autoexculpatoria de los acontecimientos y relatos en los que habían participado activamente, sino en aquellos otros que desde las trincheras de la resistencia activa intentan establecer un nuevo sistema aún sin definir, y una nueva lógica de la narración de los hechos y, en consecuencia,

una nueva lógica del relato, pues al fin y al cabo los hechos no son otra cosa que su relato: el Juan Goytisolo de *Juan sin Tierra* (1975), el José Manuel Caballero Bonald de *Descrédito del héroe* (1977) o el Antonio Gamoneda de *Descripción de la mentira* (1977). Son sólo tres ejemplos, pero su relación en la distancia me parece evidente.

El olvido es justamente la plasmación perversa del silencio que el régimen había impuesto a cuarenta años de agravios, del silencio en que lee Antonio Gamoneda en *Descripción de la mentira*, que puede entenderse precisamente como una profunda lectura del silencio, como una construcción del olvido, como una poética de la desocupación del espacio, como una construcción de la oquedad. El olvido, como modo de supuesta reconciliación nacional, supone el último triunfo de un régimen dictatorial que se sobrevive a sí mismo, la eliminación de la memoria histórica, el triunfo del relato de los acontecimientos tal como machaconamente se había venido repitiendo durante años. *Descripción de la mentira* levanta todo un monumento frente al silencio, que se construye precisamente como silencio; un monumento frente al olvido, que se construye justamente haciendo patentes las ausencias. Es otra forma de olvido, que no se caracteriza por la eliminación de la memoria, sino, más bien al contrario, por la recuperación de los huecos que deja el recuerdo. Tal como señaló Marc Augé en *Las formas del olvido*: «Llevar a cabo el elogio del olvido no implica vilipendiar la memoria, y mucho menos aún ignorar el recuerdo, sino reconocer el trabajo del olvido en la primera y detectar su presencia en el segundo. La memoria y el olvido guardan en cierto modo la misma relación que la vida y la muerte» (Augé, 1998: 19). Recientemente, el poeta ha escrito al comienzo de sus memorias, *Un armario lleno de sombra*, que «en el olvido están los recuerdos». Su poesía, como sus recientes memorias, pueden entenderse perfectamente desde esta perspectiva: «penetrar en el olvido y hacer intelectual y sentimentalmente presente lo que parecía no estar ya en mí ni en nadie» (VV. AA., 2008: 31). En este sentido, penetrar en el olvido implica actualizar la memoria de la ausencia, hacer presente lo que estaba ausente, traer ante los ojos lo que estaba reprimido, lo tantas veces omitido en el silencio, lo que se ha sembrado en la sombra de la desmemoria. El retorno de lo reprimido implica también la construcción de una memoria, en este caso una memoria de los hechos acaecidos bajo la dictadura franquista, que se hace presente en su ausencia, pues nace con la conciencia de su incapacidad para habitar el espacio de la Historia que le corresponde (Gamoneda, 2006: 29 y ss.). El retorno de lo reprimido, la recuperación de los huecos del olvido que se tejen en el espacio de la memoria, que sustentan los pilares del recuerdo, no implican la suplantación de los acontecimientos que tejieron la Historia, por otros, sino el intento de subvertir el relato del pasado que se hace, y que es, en todo caso, un

relato de poder. No hay posibilidad de volver a habitar los huecos del olvido, de reintegrar la ausencia y lo usurpado al tiempo histórico en que se vivió, pero sí de transformar, mediante su evocación reflexiva y crítica, el relato del presente. Si, como veremos, *Descripción de la mentira*, reconstruye el relato de los hechos silenciados bajo la dictadura franquista, si relata el silencio de los humillados y vencidos tras la guerra civil, no es sólo por una voluntad de justicia histórica, por un intento de reintegrar en el relato de la Historia que se hace desde el presente la memoria negada, sino fundamentalmente por una voluntad de actuación sobre el presente transicional en que el libro toma forma en cuanto relato, en tanto en cuanto la memoria del oprobio silenciado determina, frente a otros relatos triunfantes, el relato del presente que comienza a realizarse tras la desaparición física del dictador. De este modo, *Descripción de la mentira* y en general la obra toda de Gamoneda puede decirse que se constituye en un documento histórico de especial valor, porque, tal como ha señalado Fernando R. de la Flor, instrumenta «una innominada figuración espectral de lo histórico» (VV. AA., 2008: 8); y lo hace en tanto en cuanto que evoca una memoria usurpada por el franquismo y la hace actuar en el presente de la escritura (la escritura siempre es *en* presente) de dos modos diferentes y complementarios: con una voluntad de interferencia sobre los relatos del pasado inmediato que se actualizan en su vigencia en el período transicional; con una voluntad de integrar un modo diferente de construcción del presente transicional, que condicione la realización de un modelo distinto de futuro. No hay nostalgia, no hay elegía en la escritura poética gamonediana y no debería resultar extraño en una escritura que se teje en la desmemoria del olvido.

El recuerdo es la construcción del relato en el que adquiere sentido nuestra existencia, mientras que el olvido es la materialización de las huellas de la ausencia que conforman dicho relato; esas huellas de la ausencia sólo pueden materializarse en el silencio, en la carencia, en una poética de la oquedad, en la construcción de un hueco que hace visible lo invisible, el vacío, lo negado: «Harías mejor abandonando, deshabitando un tiempo que se coagula en la dominación»; «Cuanto ha sucedido no es más que destrucción». El olvido forma parte integrante de la memoria, lo mismo que el silencio es parte constitutiva del lenguaje. Tengamos presente justamente el comienzo de *Descripción de la mentira* (Gamoneda, 2004: 171-222. Todas las citas, por esta edición):

> El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición.
> El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido,
> y no acepté otro valor que la imposibilidad.

O las palabras con las que se inicia la última sección del libro: «El olvido es mi patria vigilada y aún tuve un país más grande y desconocido». «Me poseyó

el olvido», «mi fortaleza está en recordar», escribe en otro lugar el poeta. La memoria se teje con los recuerdos y los olvidos necesarios, que dejan las huellas de su desaparición, y que sólo pueden hallarse en una estética de la negación. La lengua constata, por su parte, la ausencia de cuanto nombra; su silencio hace presente una ausencia. La lengua posee «el sabor de una desaparición» porque habla de lo oculto, de lo olvidado, de todo cuanto fue omitido, reprimido, y ahora regresa en su ausencia, como el envés de un relato callado:

> La prosperidad de mi lengua se revela en cuanto fue olvidado durante mucho tiempo
> y sin embargo visitado por las aguas.
> […]
> Habla de mí como una vibración de pájaros que hubiesen desaparecido y retornasen.

Es el retorno de la ausencia, la constatación de lo desaparecido, lo que plasman las palabras de *Descripción de la mentira*. No hay tanto la rehabilitación de un relato usurpado, sino la constatación de la falsedad del relato usurpador. Y, en ese sentido, *Descripción de la mentira* constituye un modelo de excepción de una memoria atípica y atópica del franquismo. El cuestionamiento de la mentira histórica, pero también existencial, como veremos más adelante, no recupera un discurso abolido, que no tendría validez histórica fuera del tiempo en que se incardinaba su existencia («Pero aquel tiempo no existió: sucedió en la inmovilidad como la música antes de su división»), sino que permite su lectura palimpsestuosa como borrado (Gamoneda, 2006: 15-16); permite su actualización como ausencia, como retorno de la desaparición que se constata en dicha desaparición y que transforma el propio relato histórico del presente en que se inserta. Porque, desde una lectura como documento histórico, *Descripción de la mentira* no es sólo el relato de la memoria elidida de la represión bajo la dictadura (la «tortura», la «traición», la «delación», las «paredes ensangrentadas», etc.), sino también el relato del presente histórico, en cuanto éste es consecuencia de aquélla, en que se inserta y al que condiciona. En cierto modo, lo que apunta *Descripción de la mentira* es justamente la continuidad histórica de dos tiempos que se pretenden distintos. Y entonces sí cobra relevancia histórica y documental la narración sincopada, en cuanto que la rememoración de un pasado negado, olvidado, se actualiza en el relato del presente. No, *Descripción de la mentira* no es sólo un relato del pasado, no es sólo la evocación de las ausencias, de lo negado obstinadamente por el discurso de la Historia que se construye en la posguerra desde el poder omnímodo de la dictadura, que reaparece en su dimensión espectral en el presente, puesto que todo acto de escritura es presente, sino que es un relato del y en presente. No hace falta más que recordar la última línea del poemario: «¿Qué hora es ésta, qué yerba crece en nuestra juventud?» Sus

preguntas, y no olvidemos que el libro es fundamentalmente una inquisición epistemológica que se cuestiona constantemente por la verdad («¿Qué verdad existe en el vientre de las palomas?») para desvelar la descripción de la falsedad, de la mentira, arrancan del pasado elidido pero se dirigen al presente («¿Qué lugar es éste, qué lugar es éste? ¿Cómo estás aún en mi corazón?», «¿Qué hora es ésta?»), que no es sólo consecuencia de la actualización visionaria del pasado, sino de la permanencia de éste en cuanto ausencia en el relato. Al fin y al cabo lo que la narración sincopada de *Descripción de la mentira* nos testimonia es el relato de lo que «queda de nosotros»: «Mi boca es fría en las plegarias. Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros. La traición prospera en corazones inviolables». Es ahí donde cobra radicalidad histórica el relato que se incardina y subvierte la diégesis del presente histórico, que se narra a sí mismo la memoria del pasado inmediato para instaurarse en una nueva mentira, de la que el libro gamonediano descree, y siembra la descreencia, a cada paso. Frente a otros relatos exultantes que comienzan a aparecer durante la Transición, que marcan la disrupción histórica del nuevo momento con respecto al inmediato pasado, el libro de Gamoneda marca su continuidad; frente a otros modelos que marcan en ese momento la necesidad del olvido para una supuesta «reconciliación nacional», *Descripción de la mentira* insiste en la presencia de lo olvidado, en dar voz a la muchedumbre silenciosa que, durante la dictadura, ha hecho de ese silencio su salvaguarda.

Quizás esa capacidad visionaria del lenguaje que caracteriza *Descripción de la mentira*, como núcleo germinal de un mundo poético que se va a desarrollar a lo largo de treinta años, sea la única forma de presencializar el olvido, de hacer presentes sus huellas, las ausencias y las elisiones, los recuerdos omitidos por el relato del poder. Para una conciencia lúcida («me obligas a la lucidez sin causa»), para una conciencia poética desde la que escribe y en la que existe Antonio Gamoneda, la visión es siempre presente, es siempre actual; la visión nos otorga ese espacio en que lo olvidado aparece de modo inmediato y directo desprovisto de la mediación del recuerdo, se hace «intelectual y sentimentalmente presente». Lo perdido se recupera en su vacío, la huella aparece precisamente para denunciar la ausencia, el hueco, la carencia, y lo hace en el tiempo histórico de la escritura, que es siempre presente. No hay, por lo tanto, elegía en *Descripción de la mentira* porque no hay un canto del recuerdo en el pasado, sino un desvelamiento del olvido que acontece en el presente, que se hace presente a través de la visión.

Varias veces a lo largo de *Descripción de la mentira* insiste Gamoneda en la incomprensibilidad de su *relato* poético: «Nuestros labios envejecieron en palabras incomprensibles»; «Hay un relato y es la humedad que sucedió el mismo

día de tu muerte»; «Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros». A lo largo de *Descripción de la mentira* y a lo largo de la obra poética gamonediana, en general, se establece una tensión irresoluble entre *relato* y *comprensión*, entre *ficción* y *dicción*. Vuelvo a retomar las palabras con que cierra el adelanto de sus memorias que ha dado recientemente: «Escribir este libro, ajeno a ficción aunque en algún momento haya podido ser tomado por el pensamiento poético». Los recuerdos sólo se integran en la memoria como relato; se desprenden de su halo de pureza para integrarse en la diégesis. Por otro lado, nuestra vida es el relato de nuestra existencia que nos hacemos a nosotros mismos; es uno de los relatos posibles que podrían acontecer. Nuestra existencia, ya lo señaló Ortega, es fundamentalmente *bio-grafía*, en su sentido etimológico, vida escrita, vida narrada, vida contada. Nuestra existencia acontece en un cruce de relatos (sociales, históricos, personales, etc.) (Augé, 1998: 46-48) que apuntan a una dimensión netamente intertextual. Es precisamente a través del relato de nuestra existencia como ésta se dota de sentido, construye su sentido; del mismo modo que no es en los hechos, sino a través de su relato, como aquellos devienen comprensibles. Es el relato el que construye el recuerdo; es el relato, la *bio-grafía*, lo que hace comprensible nuestra existencia. Los recuerdos trazan en la memoria el relato en que el pasado deviene comprensible en el presente; sólo a través de ese relato construimos la memoria del pasado, que no es sino narración, y, por lo tanto, distancia, *ficción*. Ese relato acontece en cuanto que unos recuerdos se asocian con otros, y prescinden de otros, que son las huellas que quedan en el olvido. Se produce, por lo tanto, una sintaxis narrativa por la que, las omisiones, y, en consecuencia, la sincopación, permiten establecer una serie de conexiones y asociaciones en la que nos narramos (en presente) nuestra memoria del pasado. Muchas veces ese relato no es nuestro, sino que, en esa dimensión intertextual que he señalado, son otros (otros relatos) los que nos hacen asumir un relato como propio. En consecuencia, como se ha apuntado, la propia vida se construye como ficción, como distancia, desplazando los olvidos de la memoria, para asumir el relato de los recuerdos, que sólo subsisten en cuanto tal relato. Lógicamente un discurso que se fundamenta en el olvido, que hace legible el silencio que los recuerdos obvian, ha de constituirse como un «relato incomprensible», en el que las asociaciones y conexiones requieren una nueva sintaxis narrativa. Si el modo de ser del recuerdo es el relato, la diégesis, la narración, la ficción, la distancia, el modo de ser del olvido es el mito, la dicción, la *poiesis*, la presencia, que se materializa en la fragmentación y el silencio. Si el modo de ser del recuerdo es el relato, el olvido sólo puede hacerse presente como ausencia en la fragmentariedad, en la sincopación, que subvierte la sintaxis narrativa y que busca nuevas «asociaciones libres», es decir, que

disocia las asociaciones instituidas y las sustituye por otras que cuestionan y disuelven el orden del discurso establecido, que es el orden en que el poder impone su relato del pasado. Pero no se trata de suplir un relato por otro, ya se ha dicho, sino de cuestionar la misma esencia del relato mediante un discurso que no afirma, sino que niega constantemente («Hay negación»; «Este es el único día digno de ser vivido ya que todos los otros días fueron días de negación»; «la negación ha tocado mi cuerpo»); un discurso que no instituye, sino que cuestiona.

«Las preguntas no existen en el idioma de la ocultación: todo está dirimido». Todo discurso es discurso de poder con voluntad de imposición. Todo relato, por lo tanto, pugna por imponer su verdad, su ficción, pero sólo descubre la falsedad que oculta en su voluntad impositiva, la *Descripción de la mentira*: «Líbrate de la libertad antes de entrar en mí». En consecuencia, un discurso desvelador que se pretenda sin voluntad de poder ha de establecerse como un discurso abierto, sin voluntad de imposición, debe evitar «la liturgia de la traición», que es el resultado de los discursos que establecen la verdad como su corolario:

> De la verdad no ha quedado más que una fetidez de notarios
> una liendre lasciva, lágrimas, orinales
> y la liturgia de la traición.

No sólo debe negar constantemente, sino que debe cuestionar a cada paso su enunciación. Ese hecho justifica precisamente la retórica interrogativa que formula *Descripción de la mentira* y la estructura paradójica de muchas de las preguntas a través de las cuales construye su discurso como ruina («Siéntate en medio de las ruinas, siéntate con dulzura en el medio o al borde de las ruinas»), enuncia su relato desde su cuestionamiento, su presencia desde la huella de su ausencia: «¿Sabes qué es el olvido?», «¿La verdad está en la lengua o en el espacio de los espejos?», «¿Cuál es mi verdad?», «¿Qué sabes tú de la mentira, qué sabes tú de las sustancias soportables?», «¿Sabes tú lo que es la destrucción?», «¿Quién ha gemido tras el cinturón de álamos?», «¿Quién habla en ti, quién es la forma de tu rostro?», «¿Qué hora es ésta, qué yerba crece en nuestra juventud?» Todas estas preguntas estructuran el discurso poético de *Descripción de la mentira* para hacer del libro una gran pregunta, una búsqueda que no lleva a ninguna respuesta (o que hace de la pregunta, del cuestionamiento de lo evidente, su respuesta), sino a una serie de enunciados abiertos, paradójicos y contradictorios muchas veces, que denuncian toda voluntad de imposición de los discursos de poder sin establecerse a sí mismo como discurso de poder. *Descripción de la mentira* es, ya se ha dicho, una inquisición epistemológica que se cuestiona por la verdad de su tiempo para desvelar la descripción de la falsedad; es una búsqueda epistemológica que acaba afirmando el propio conocimiento como distancia, que acaba

siempre apuntando un más allá de las palabras que enuncia; una búsqueda de conocimiento que acaba constatando el propio conocimiento como búsqueda. La verdad se materializa como ausencia («No recurriré a la verdad porque la verdad ha dicho no y ha puesto ácidos en mi cuerpo»; «la verdad conducía a la traición»), y el conocimiento se materializa como distancia.

Si la ficción es el lenguaje del recuerdo en cuanto relato, ¿cuál es el lenguaje del olvido?, ¿cómo podemos recuperar lo que no estaba en la memoria haciéndolo presente sin que ello suponga una falsificación, sin que ello quiebre su ausencia?, ¿cómo decir lo que permanece callado sin violar su silencio?, ¿cómo hacer una lectura del silencio?, ¿cómo lograr que el silencio hable sin que se quiebre su esencia callada? "Después del conocimiento y el olvido ¿qué pasión me concierne?", se pregunta la voz poética al comienzo del libro. La propia escritura de *Descripción de la mentira* se plantea, así, en su esencia paradójica:

> ¿Qué harías si tu memoria estuviera llena de olvido? Todas las cosas son transparentes: cesan las escrituras y cae lluvia dentro de los ojos.

Sólo el silencio, el cese de toda escritura puede plasmar el lenguaje del olvido; sólo el silencio puede constatar la presencia del hueco, del vaciado, de la destrucción, de la verdad elidida y usurpada sin construir una nueva falsedad, sin rellenar esa ausencia con una nueva mentira. «Cesan las escrituras» y las palabras se tornan «palabras incomprensibles». El silencio se convierte entonces en la palabra del olvido, que dice la ausencia sin falsearla, que hace presente lo elidido en su propia ausencia. Hay al comienzo de *Descripción de la mentira* una especie de euforia, de júbilo, por el abandono del silencio, por el acceso a una nueva expresividad que va a dar paso a un retorno a la escritura:

> […] escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio y en mi espíritu,
> y no pude resistir la perfección del silencio.
> No creo en las invocaciones pero las invocaciones creen en mí:
> han venido otra vez como líquenes inevitables.
> […]
> Durante quinientas semanas he estado ausente de mis designios, depositado en nódulos y silencioso hasta la maldición.

Pero pronto se percibe que esa locuacidad resulta peligrosa, que el lenguaje miente, falsea, inventa, es distancia, no recupera la memoria sino que siembra el olvido, como afirmaba Platón en el *Fedro*, y evidenció Derrida (1975); y sin embargo ésa es la fatalidad del poeta: «Es perverso el idioma pero es enjundia de mi cuerpo», afirma en un momento. Efectivamente, el lenguaje, la palabra, es el espacio de la mentira («Mientes en la deposición», «la mentira trabajada hasta que hierve en la boca»); el lenguaje es culpable de la represión impuesta por el régimen dictatorial, de la tortura («Mientras tanto la tortura ha pactado con las palabras»), de un sistema que hace de la retórica su construcción ideológica

y represiva. Es en el lenguaje donde se manifiesta la usurpación de la verdad, donde se construye la mentira del relato de la historia reciente, pero también de la historia presente, la falsedad de una existencia inauténtica fundada en un tiempo histórico vivido como mentira; es en el lenguaje donde se teje la mentira de la memoria impuesta; es en el lenguaje donde la «traición» nombra, donde se da la «delación», donde «el miedo habla» («el miedo era el alimento de mi patria»), en un tiempo donde «la cobardía ha puesto nombre a todas las cosas». Si la «verdad» ha desertado; si «la verdad dejó de existir en el espacio y en mi espíritu», en el ámbito social, colectivo e histórico, y en la intimidad, después de un tiempo en que «atravesábamos las creencias»; si «la verdad conducía a la traición» y construía la mentira en «un país sin verdad»; si, tal como declara en un momento la voz poética, «No recurriré a la verdad porque la verdad ha dicho no», surge entonces la gran pregunta de *Descripción de la mentira*: «Y las palabras […] ¿qué son, qué hacen en mí cuando se ha extinguido la verdad?». ¿Para qué el lenguaje, para qué la palabra si no puede nombrar la verdad, si no tiene capacidad de decir («Yo no tengo una esperanza sino una pasión cuyo nombre tú no vas a decirme»), si «cada distancia tiene su silencio»? ¿Qué puede hacer el lenguaje en «un país sin verdad»? La respuesta la otorga el propio título del libro: *Descripción de la mentira*. El silencio surge entonces como un modo de negación, como una forma de decir *no* ante una locuacidad irresponsable o ante un lenguaje usurpado. El silencio es el lenguaje del olvido, el lenguaje de la verdad usurpada, negada por la palabra falseadora; es el modo en que se expresan los desheredados de la Historia, aquellos que no tienen voz, aquellos cuya verdad ha sido negada, los invisibles de la sociedad. Otorgar voz a quienes no la tienen, contar la verdad callada sin violar el silencio en que esa verdad radica, descubrir, como quería Walter Benjamin (1990: 182), el rastro de la barbarie que se oculta en el envés de todo documento de cultura, de todo documento de civilización, sin participar a su vez en esa barbarie que se denuncia, es la función de una poesía verdaderamente comprometida, de una cultura decididamente desveladora; la verdad callada, negada en la represión que se impone desde el lenguaje, sólo encuentra su expresión en el silencio:

> Sólo hubo resistencia en aquellos cuerpos que antes habían sido castigados y padecieron la incredulidad y se ocultaron en el silencio.
> […]
> otra es la ley en las estancias donde el miedo habla.
> Donde viven los padres ofendidos.

El silencio es, así, un modo de ocultación, el refugio de la verdad de los humildes, de la pobreza («Agradezco la pobreza para que la pobreza no me maldiga»), tejida con retazos de olvido; es el modo en que «el miedo habla», en

que el terror que el discurso dominante impone se puede expresar; es también el lenguaje del terror, el lenguaje de la imposición, de la negación:

> El silencio y sus círculos, el ácido que depositas sobre mi salud,
> la suciedad hirviendo dentro de mi alma;
> éste es el precio de la paz. Acuérdate.

El silencio es el lenguaje en que se expresa «la desesperación que no habla», tal como se dice en *Blues castellano*; es el lenguaje en que, callando, se expresa esa humanidad doliente y humillada, la mayoría silenciosa que encuentra su solidaridad en el sufrimiento común, en el «cansancio" («mi cansancio es más profundo que tu hermosura»), en la «compasión» («He cesado en la compasión porque la compasión me entregaba a príncipes cuyas medallas se hundían en el corazón de mis hijas»), en la «piedad» («mi desnudez trabaja en la piedad»).

El silencio se convierte, así, en el lenguaje de la resistencia callada ante los discursos aniquiladores, ante la memoria falsificadora, ante la imposición de la mentira que elaboran las palabras, que elabora todo discurso de poder; desestabiliza la paz institucional, la naturalización de las relaciones organizadas desde el relato del poder, pero anuncia una voz callada que sucede a la desesperación:

> Ciertamente es una historia horrible el silencio pero hay una salud que sucede a la desesperación.
> Acuérdate de la paz en los comercios abandonados, acuérdate de la dulzura en las habitaciones donde se corrompía el olvido. Nadie tenía razón ni esperanza, ¿qué podíamos hacer?

«Es madre de muertos y este poder está en su lengua», se nos dice en otro lugar. Surge así un lenguaje, que nos habla más allá del lenguaje; unas palabras que componen un «relato incomprensible» en el que todo se comprende, porque «sólo es legible el libro de lo incierto», donde se materializa el valor de la «imposibilidad»; un lenguaje que se escribe como búsqueda y no como hallazgo. En este sentido, *Descripción de la mentira* puede verse como la búsqueda de ese nuevo lenguaje que se materializa en su propia búsqueda, en su propia irrealización; un proyecto de escritura que se realiza como tal proyecto, a la búsqueda de un lenguaje, más allá del silencio, en que la palabra no finja, en que la lengua no mienta. Se trata de la búsqueda de una lengua quemada, de un lenguaje más allá de la destrucción del lenguaje que hable el discurso de la destrucción, el silencio de las ruinas:

> ¿Por qué quemas tu lengua en los vacíos excavados en pómez […]?
> Puedes cantar en mis manos pero te desdices encima de tu belleza.
> Harías mucho mejor acercándote.

En *Descripción de la mentira* acudimos al nacimiento de esa nueva lengua, a la celebración de esa nueva expresividad que se materializa paradójicamente como desplazamiento, como designificación, como un estado permanente de inminencia que nunca aviene, como un más allá del lenguaje, donde se materializa la utopía, que nunca acaba de realizarse, que siempre desplaza sus límites; un lenguaje que apunta sentidos que están más allá de las palabras, deíctico en su significado más preciso; un lenguaje más allá de todo cierre hermenéutico, abierto, porque su sentido no se clausura; un lenguaje incomprensible, impenetrable, que no abarca sino que se abre a la pluralidad:

> Yo estoy naciendo en otra especie y el exterior es lívido. Mis animales desconocen la delgadez de tus cuchillos y existen números en mi alma que todavía no comprendo.
> En mi saliva hay yodo y polución de alheña, pero mi lengua decolora sombras y enciende luces que no existían.

De este modo, las palabras cobran nueva materialidad; se transforman en hechos lingüísticos, en actos, en el sentido que le otorgaba la escuela oxfordiana (Austin, 1990: *passim*); adquieren una dimensión de valor en un sistema estructural, que alude constantemente a un elemento que está siempre ausente; instauran el espacio de indeterminación del sentido, donde los significados (y los signos) se diluyen. Los signos verbales se transforman en signos materiales, que formalizan paradójicamente un discurso de la designificación, que buscan la religación del signo con su referente, la sutura simbólica en que acontece el sentido en su negación, por la que las palabras, nombrándose a sí mismas, aluden a un más allá del lenguaje que el propio lenguaje no puede nombrar, al que sólo puede aludir, pero que comienza a existir en el momento en que es nombrado, que pervive en la memoria en cuanto palabra. «Mis palabras podrían atravesar tus labios, entrar despacio en tu existencia; no lo que dicen sino las palabras mismas», leemos en un momento de *Descripción de la mentira*; y más adelante: «La escritura penetró en tu vientre». Los «signos» («Todos los signos pesan en mi corazón", «Qué signos quedan de las partículas del incendio», «Lames mi piel hasta que brotan signos y tus sollozos forman bóvedas en mi corazón»), en su materialidad lingüística, no remiten a su significado, sino a su referente; se hacen reales en su irrealidad; buscan la religación simbólica con el lenguaje de la realidad, pero sólo pueden aludir, sólo pueden referir su constante desplazamiento, la constante disolución del discurso que enuncian; sólo pueden aludir al silencio que siembran, al hueco que abren, a su carencia. El silencio se convierte entonces en el espacio de la reintegración simbólica («Harías mucho mejor acercándote»), en el espacio de la participación cognoscitiva del sujeto enunciador con la realidad que enuncia, en el espacio de reunión

en que las palabras cesan, donde olvido y recuerdo se encuentran, donde la memoria y el presente cohabitan, donde lenguaje y silencio se unen, donde se encuentra el yo a sí mismo como extraño en su desaparición: «No he de responder sino reunirme con cuanto está ofrecido en los atrios y en la distribución de los residuos». En ese espacio de participación con lo real, el lenguaje cesa, las palabras callan; sólo pueden aludir a su inminencia, pero nunca a la presencia de su ausencia, al vacío que invocan. El olvido se desplaza; el develamiento del olvido, del hueco irremplazable de la memoria, apunta a nuevos espacios de desvelamiento, a nuevos huecos. El lenguaje, la memoria, la búsqueda de la verdad, siembra nuevos espacios de incertidumbre, nuevas falsedades, abre indudablemente nuevas distancias y, como afirma *Descripción de la mentira*, «cada distancia tiene su silencio».

Es ahí donde debe incardinarse una dimensión fundamental del silencio en que lee la poesía de Antonio Gamoneda: el silencio es el lenguaje de la desaparición, en que la voz que enuncia el texto poético no se construye en el proceso de enunciación, sino que se disuelve a través de él. Un discurso, como el de *Descripción de la mentira*, que se niega a cada paso a decir *yo*, no logra constituir un sujeto, sino que materializa justamente su ausencia, su disolución, su «desaparición». Es ahí donde debemos comprender la movilidad referencial del *tú* deíctico, que funciona a lo largo de todo el libro y que aparece ahora también nombrado en la «desaparición» («Voy a pactar con tu desaparición», «una forma que describe tu desaparición»), no sólo como un desdoblamiento del *yo*, sino como una alteridad en la que se construye un diálogo implícito, en que lo perdido, lo olvidado, se recupera en cuanto tal pérdida, en cuanto tal olvido. De este modo el sujeto se nombra como *tú*, se construye en la alteridad, se dice a sí mismo como otro, marcando así su desplazamiento, la distancia que lo constituye, la desaparición que testimonia, y da cabida a una polifonía de discursos, a un complejo diálogo en que se diluye como enunciador. *Descripción de la mentira* aparece, desde esta perspectiva, no como el proceso de construcción de un sujeto a través de la enunciación de un discurso, sino como la constatación de su disolución, de su desaparición; apunta de nuevo a un desplazamiento constante del sujeto enunciador del discurso que no se reconoce en las voces que lo enuncian. De ahí que surja la pregunta inquietante al final del texto: «¿Quién habla en ti, quién es la forma de tu rostro?», «¿Quién habla en esta transparencia?». Al final del discurso poético, el sujeto que enuncia (y que es enunciado por) el discurso no logra reconocerse en las voces que enuncia / lo enuncian; la escritura se hace «transparencia», «cesan las escrituras», y con ellas el sujeto que sólo puede constatar su realidad lingüística en su disolución, en su desaparición. Con razón ha afirmado Miguel Casado que la *mentira* que

se describe en *Descripción de la mentira*, no es sólo una mentira histórica, sino una mentira existencial (Gamoneda 2004: 609). Podría decirse que la segunda es la consecuencia última de la primera, en tanto en cuanto que un sistema que se establece en la mentira, en el fingimiento, en el relato falsificador de los hechos, de la Historia, acaba pervirtiendo el relato de la propia existencia que los sujetos se hacen a sí mismos. El propio poeta lo afirma de modo radical: «la naturaleza de los cuerpos es fingir la existencia». En consecuencia, la única forma de ser en la autenticidad es la «desaparición»; la única forma de existencia verdadera es cuando ésta cesa en la muerte. *Descripción de la mentira* expone, de este modo, un periplo que lleva del «sabor de una desaparición» a la constatación de la lógica mortal como negación absoluta, «tu realidad en la desaparición»; parte de una evocación de lo olvidado para constatar que sólo el olvido existe, que la «desaparición» es el único modo de ser, el único modo de existir, sin fingir la existencia. Apunta, así, a un existencialismo nihilista, que cobra un nuevo giro lingüístico en su exposición, dado que no se busca tanto la identidad en la existencia que acaba constatando la lógica negativa de la muerte, sino la formulación de un sujeto que adquiera coherencia en el discurso de los hechos que relata, y que acaba constatando que la única coherencia posible para evitar la ficción, la mentira, la distancia, que todo relato impone, es su disolución, su «desaparición». *Descripción de la mentira* no constata tanto la afirmación existencialista del individuo como «ser para la muerte», sino una verdad lingüística que ve al *sujeto* como una *voz* que se enuncia en su *desaparición*. Si el discurso que construye el libro se lee justamente en su borrado, en su silencio, el sujeto que toma voz en ese discurso se realiza justamente en su desaparición. La voz que afirma «conviví con las desapariciones» acaba convirtiéndose ella misma en desaparición a través del discurso que enuncia, que incide en la "transparencia», en la invisibilidad: «mi nombre aumenta en formas invisibles, / y, sometida a aquel silencio, se abre la luz a la desaparición». Toda existencia implica un *relato* y ese relato impone ficción, distancia, mentira. En la lógica abismal que plantea el poemario y la obra toda de Gamoneda, el único relato verdadero posible de la existencia es su negación («la negación ha tocado mi cuerpo»), su desaparición; el único modo de existir en que los cuerpos no fingen su existencia es justamente en su muerte («Hay un relato y es la humedad que sucedió el mismo día de tu muerte»); el único relato en que el sujeto no finge un discurso falseador, no narra una mentira, es el silencio, la «desaparición».

Aparece, así, clara la coherencia de ese «relato incomprensible» que construye en su disolución *Descripción de la mentira*, de esa especial memoria del franquismo y de la Transición que construye en su borrado el poemario. El libro, en

su conjunto, aparece como un proceso de búsqueda polimórfica que lo único que acaba constatando es la búsqueda como proceso. Todo el libro se estructura en torno a un juego de términos que delimitan la tensión de su discurso: olvido / recuerdo, mentira / verdad, silencio / palabra, desaparición / presencia. Esa tensión constata precisamente la *distancia* entre los elementos que se oponen, el desplazamiento progresivo de uno a otro elemento. De este modo, la búsqueda epistemológica de la verdad acaba derivando en la descripción de la mentira, en el desplazamiento progresivo de la verdad buscada, que sólo puede materializarse en el silencio; que el conocimiento se materializa sólo como ausencia, como distancia. La búsqueda memorialística constata que el recuerdo se materializa en el olvido, que es imposible habitar el olvido, y en el descrédito de todo relato de la memoria. La búsqueda ontológica del ser, de la identidad, muestra que éste sólo existe en su desaparición, en su lógica mortal. Esa búsqueda ontológica deriva en una búsqueda lingüística que patentiza un sujeto que se construye en su disolución, que se construye como alteridad, y un lenguaje que se realiza como distancia, como desplazamiento, como deserción del sentido de los signos. Sólo queda «el silencio y sus círculos» en que Antonio Gamoneda lee su escritura del vacío, su poética de la desocupación; sólo queda la constatación de la distancia, y «cada distancia tiene su silencio». *Descripción de la mentira* concluye con una pregunta, subrayando la estructura abierta de su discurso: «¿Qué hora es ésta, que yerba crece en nuestra juventud?». *Lápidas* (1987), cuyo título evoca las «lápidas de mercurio» de *Descripción de la mentira*, se inicia justo donde el libro anterior concluía (¿se abría?):

> Gritos sobre la hierba y el huracán de púrpura.
> Giráis envueltos en banderas y exhaláis con dulzura.
> Obedecéis a ancianos invisibles cuyas canciones pasan por vuestra lengua.
> Ah, jóvenes elegidos por mis lágrimas.

En el discurrir concéntrico de la poesía gamonediana, *Lápidas* se inicia justo en el último círculo de silencio que había desvelado *Descripción de la mentira*; avanza un paso más allá en su búsqueda de la verdad, del olvido, de la identidad del lenguaje; avanza un paso más en la lectura del silencio.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc (1998), *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa.

AUSTIN, J. L. (1990), *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Piados.

BENJAMIN, Walter (1990), *Discursos interrumpidos, I*, Madrid, Taurus.

DERRIDA, Jacques (1975), «La farmacia de Platón», en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.

GAMONEDA, Antonio (2004), *Esta luz (Poesía reunida, 1947-2004)*, epílogo de Miguel Casado, Madrid, Círculo de Lectores–Galaxia Guntenberg.

— *Sílabas negras* (2006), ed. de Amelia Gamoneda y Fernando R. de la Flor, Madrid-Salamanca, Patrimonio Nacional-Universidad de Salamanca.

VV. AA. (2008), «Antonio Gamoneda. En la lógica mortal», número monográfico de *Ínsula*, 736.

Fecha de recepción: 25 de junio de 2008
Fecha de aprobación: 28 de octubre de 2008

LA VIGENCIA DE LA NOVELA DE APRENDIZAJE: UN ANÁLISIS DE *CARRETERAS SECUNDARIAS*, DE MÁRTÍNEZ DE PISÓN Y *EL VIENTO DE LA LUNA*, DE MUÑOZ MOLINA

Ermitas PENAS

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

El artículo pretende demostrar, tras el análisis de la estructura y el contenido de ambas novelas, que tanto la narración de Martínez de Pisón como la de Muñoz Molina pueden encuadrarse en el género del *bildungsroman.* Además, *El viento de la Luna,* por sus características específicas, es posible vincularla a una modalidad nada infrecuente en la novela de aprendizaje: la novela lírica. Los dos relatos no sólo constatan la vigencia del género mencionado, sino la impronta de la dictadura franquista que llega al lector a través de la memoria de los jóvenes protagonistas.
Palabras clave: Martínez de Pisón, *Carreteras secundarias*, Muñoz Molina, *El viento de la luna*, novela, bildungsroman, franquismo.

ABSTRACT

By means of studying the structure and the content of these two novels, this paper tries to prove that both can fit in the genre so called *bildungsroman*. Besides that, the two works show the distinctive features of Franco's dictatorship, which come to the reader through the memory of their young protagonists.
Key words: Martínez de Pisón, *Carreteras secundarias*, Muñoz Molina, *El viento de la luna*, novel, bildungsroman, Franco's regime.

Resulta cuando menos curioso que prácticamente cien años después de la aparición en las letras españolas de las dos narraciones autoformativas o *bildungsroma-*

ne, las emblemáticas de 1902 –*Camino de perfección*, de Baroja y *La voluntad*, de Azorín–, el siglo XX, en sus postrimerías, y el XXI, en sus comienzos, acojan dos novelas de aquella estirpe: *Carreteras secundarias* (1996) de Martínez de Pisón y *El viento de la Luna* (2006) de Muñoz Molina.

El viejo *bildungsroman*, cuyos orígenes pueden remontarse a la novela griega y a la medieval novela de caballerías, encuentra en nuestro *Lazarillo de Tormes* y después en *Guzmán de Alfarache* elementos fundamentales que cristalizarán en la que viene siendo considerada la obra prototípica del género de autoformación: *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister* (1795-1796), de Goethe[1]. La pervivencia del esquema iniciático de la aventura del héroe con sus *topoi* característicos –el camino, el viaje, la aventura, la prueba– que constituyen su estructura antropológico–mítica, la que J. Campbell (1980:53-223) analiza en tres fases –partida, iniciación y regreso– se hace patente también en la literatura realista de las letras hispanas en la segunda mitad del siglo XIX. Ejemplos como *Pepita Jiménez* (1874), *Pedro Sánchez* (1883), *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *Peñas arriba* (1995), alentados sobre todo por antecedentes franceses, resultan harto significativos. Pero será la novela del siglo XX, desde sus inicios, la que preste inusitada atención al género del *bildungsroman*. No sólo las mencionadas de la generación del 98, amén de la barojiana *El árbol de la ciencia* (1911), sino la larga nómina de los escritores novecentistas: la tetralogía de Ramón Pérez de Ayala, iniciada por *Tinieblas en las cumbres* (1907) y continuada por *A. M. D. G.* y *La pata de la raposa*, ambas de 1910, y *Troteras y danzaderas* (1913), *Las cerezas del cementerio* (1910) de Gabriel Miró, *El convidado de papel* (1928) y *Lo rojo y lo azul* (1932) de Benjamín Jarnés o *El jardín de los frailes* (1927) de Manuel Azaña. Seguidas por las representativas *Nada* (1945), de Carmen Laforet y *El camino* (1950), de Miguel Delibes, a quienes había precedido en versión inglesa –entre 1941 y 1946– la trilogía del exiliado Arturo Barea, *La forja de un rebelde* (1951). Claro que en la novela europea habían aparecido, entre otras, tres interesantes muestras del género: *Las tribulaciones del estudiante Törless* (1906), de Musil, *Retrato de un artista adolescente* (1916), de Joyce y *Damián* (1919), de Hesse[2].

Sin ánimo de entrar en polémicas sobre la novela de aprendizaje, la llamada por Bajtín (1982) *novela de educación* y por Moretti (1999) *novela de formación*, como todo género literario, no obstante su escasa estabilidad o carácter lábil dado sus potencialidades para transformarse, mantiene unas constantes en contenido y formas literarios (Guillén, 2005:137-171). Así, su poética viene

1. Véase para la historia del género, Rodríguez Fontela (1996a).
2. La relación de títulos citados hasta el momento es simplemente indicativa, sin pretensión alguna de exhaustividad.

definida por un conjunto de aspectos que atañen a la modalización, el tratamiento temporal y espacial, además de determinadas características temáticas[3]. Éstas giran en torno a la búsqueda de la identidad personal –el estado adulto–, a través de las experiencias y descubrimientos que se contraponen con la inocencia o ignorancia. Se trata de «descubrir un proceso consciente y dirigido orientándose hacia un fin determinado» (Lukacs, 1971:146). La clave está en la evolución del personaje que centra no sólo la semántica de la novela, sino los diferentes elementos estructurales. Así, en las manifestaciones del género que se inscriben en el siglo XX se subraya, más que la perspectiva de ser testigo de la historia como en las precedentes, la de la conciencia o testimonio narrativo del proceso de autoformación vivido por el protagonista, siempre partiendo del sujeto, focalizador de los hechos, que encuentra en el monólogo el cauce idóneo para representar esa conciencia. El héroe rememora su vida, en la tercera fase del regreso a los orígenes, desde la enunciación narrativa de distintos y significativos recuerdos. Y en su discurso son frecuentes las analepsis, las pausas digresivas y algunas prolepsis o anticipaciones temporales. El espacio suele cobrar una dimensión metonímica, metafórica o simbólica cuando se producen las pruebas iniciáticas. Y el final, según los distintos estudiosos, se configura abierto, normalmente en las producciones modernas, y cerrado en las novelas de aprendizaje clásicas[4].

Las dos novelas de Martínez de Pisón y Muñoz Molina, con el franquismo al fondo, no obstante sus claras diferencias, gozan de evidentes similitudes que no son otra cosa que rasgos de parentesco genéricos.

Carreteras secundarias (1996) está diseñada en seis capítulos, numerados en árabe e integrados por secuencias separadas por blanco tipográfico. Narra en primera persona la autoformación de Felipe, un adolescente de catorce años, que no se lleva bien con su padre, viudo y con sucesivas parejas, médico de profesión pero dedicado a oficios marginales. Ese relato que neutraliza la oposición yo-protagonista/ yo-testigo al ser homo y autodiégetico a la vez, se vehicula a través de los diferentes cambios de residencia, y lo que ello conlleva, en un mítico viaje que va asumiendo Felipe, convertido en *homo viator*. La amenidad está garantizada porque de forma continua se adelantan sucesos que se aclaran más tarde provocando el constante interés del lector[5]. Pero, además, éste, como instancia

3. Fernández Vázquez (2002: 51-73) los ha sintetizado siguiendo a diferentes autores. Rodríguez Fontela (1996b: 85-174) da una rigurosa poética del género. R. Shaffner (1984: 17-18) le atribuye treinta y tres rasgos temáticos. También Salmerón (2002: 43-62) hace interesantes aportaciones.
4. Para Shaffner (1984: 27) y Rodríguez Fontela (1996a: 48 y 66-67) es abierto, para Moretti (1999:26) y Fernández Vázquez (2002:68), entre otros, es cerrado.
5. Se ha fijado en esto Sánchez Magro (1996) en su reseña.

textual, se constituye en lector implícito. Las apelaciones que a él dirige el narrador muestran una camaradería entre ambos. Así, confía en su memoria cuando reitera lo ya mencionado o, incluso, se la aviva: «ya lo sabéis, no teníamos ni un duro» (102); «ya sabéis lo que pienso del amor» (117); «ya os he hablado de ello» (165); «Os refrescaré la memoria» (218); «¿Os acordáis?» (183)[6]. A veces, la voz narradora le confiesa su ignorancia sobre algo: «No me preguntéis» (105); «yo no sé» (217), o ratifica lo enunciado anteriormente: «Os lo acababa de decir» (91). En otras ocasiones le pregunta sobre sí mismo: «¿Os parezco un tipo especial? (15); ¿Os parezco un traidor o un aprovechado o algo así?» (81). Con frecuencia el narrador se dirige al lector implícito para explicar una cuestión un tanto oscura: «Pensaréis que soy un maniático» (30); «Os parecerá una tontería» (35); «Puedo pareceros que era injusto con mi padre» (177). También, identificándose con el destinatario, lo pone en conocimiento de aspectos no clarificados todavía: «¿Os preguntaréis de qué habíamos vivido hasta entonces?» (83); «¿Queréis saber por qué me hacía esas preguntas?» (150).

Todos estos ejemplos y bastantes más que podrían anotarse constituyen marcas evidentes de la comunicación, aunque no quedan desligados del rol narrativo que desempeña el protagonista. Pero, también, existen otros que adquieren trascendencia metanarrativa como señales de la fábrica del propio relato. Algunos suponen una transición: «Ahora os hablaré de mi cumpleaños» (113); «Os hablaré ahora de mi padre y su familia» (187). Otros tienen que ver con el tiempo del discurso ya que anticipan lo que se desarrollará más adelante y juegan con el suspense: «ya os hablaré de mi padre y de su famosa dignidad» (34-35); «de eso os hablaré más adelante» (101).

A pesar de esta estrecha vinculación entre el narrador y el lector implícito, éste no se convierte en narratario puesto que no llega a justificar la fenomenicidad de la escritura. Más bien su presencia textual, así como las llamadas a él dirigidas por parte del protagonista, encuentran su razón de ser en la oralidad del mensaje, enunciado por un locutor y recibido por un oyente. Esa oralidad es la que también define el estilo del texto, coherente y elaborado, de forma que la voz de Felipe se tiñe de características propias del registro coloquial.

El adolescente va contando un conjunto de aventuras y desventuras que conforman su personalidad, y siempre en inexorable atadura con la figura paterna. Relata –dice–: «mi historia con mi padre» (155). Desde el comienzo de la novela, el protagonista señala de modo tajante las divergencias con su progenitor: «éramos diferentes y nunca podríamos llegar a entendernos» (14). La rebeldía adolescente aflora en las predilecciones del muchacho: los póster de chicas ne-

6. Cito, y así lo haré en adelante, por Martínez de Pisón (1996).

gras desnudas, echarse en el asiento de atrás del coche y sacar los pies por la ventanilla, llevar la camiseta por fuera del pantalón, blasfemar, eructar después de las comidas... También le gustan los concursos de la televisión, las tiendas de pepinillos y aceitunas, escuchar el tren con el oído pegado a los raíles, los perros o el olor de las farmacias. Sin embargo, algunas cosas que le disgustan –el deporte, las páginas de pasatiempos, la naturaleza, la gente, «ninguna de las personas que conocía» (15)– y otras que sí le atraen –la playa desierta y el sonido de las olas– demuestran las peculiaridades de Felipe. Otros objetos o facetas detestados parecen simple oposición a las preferencias de su padre: su Citroën Tiburón de segunda mano, la música de películas que pone en el coche o el actor Frank Sinatra porque «decía que se le parecía bastante» (15).

A través del relato primario, que comienza en los estertores del franquismo, exactamente en febrero de 1974 y dura un año, el muchacho toma conciencia de la transformación que ha sufrido: «yo no soy el mismo» (178), «Ya sé que este Felipe no se parece en nada al que hasta ahora conocíais» (197); «Había cambiado. No era el mismo que un año antes y lo sabía» (244)[7].

En el transcurso de este año, el adolescente, a través de diferentes etapas iniciáticas que constituyen un doble viaje –metafórico, hacia sí mismo y real, por las diferentes zonas de la geografía española en que se instala– sufre un cambio que afecta a las relaciones con su padre, inexcusable compañero de ruta. Además de la rebeldía, propia de la edad, asoman también la violencia con algún chico del colegio, ciertos comportamientos chulescos y un claro desinterés por los estudios, palpable en su absentismo del centro escolar.

El arranque del relato, en el que Antonio, el padre de Felipe, va a buscarlo a la playa para realizar un nuevo traslado, coincide con la noticia de alcance internacional, dada por la televisión, del secuestro de Patricia Hearts, rica heredera norteamericana, por el Ejército Simbiótico de Liberación. Desde ese inicio de la novela, el muchacho manifiesta una opinión negativa sobre su progenitor, a quien considera complejo, contradictorio, falso –dice lo contrario de lo que piensa– e ignorante de lo que realmente quiere. Le irritan su peculiar idea de la dignidad o su insistencia en poder vivir, al contrario que ellos y como todo el mundo, en la ciudad durante el invierno y en una urbanización costera en el verano, de aquellas que ya en esa época amenazaban el litoral mediterráneo. Felipe juzga despectivamente sus opiniones sobre los problemas de la adolescencia, sobre temas educativos y sobre el desarrollo emocional que tienen que ver con

7. Las modificaciones del protagonista son para todos los teóricos una constante en la novela de aprendizaje. Para Bajtín (1982: 212), «la transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento, y en esta relación se reevalúa y se reconstruye todo el argumento de la novela».

él, privado de la presencia de su madre. Y a todo ello se une el progresivo convencimiento por parte de Felipe de la poco ejemplar conducta paterna.

La llegada a la urbanización, cercana a El Vendrell (Tarragona), está ligada a la presencia de Estrella, aspirante a figura de zarzuela y última amante de Antonio, su agente artístico. La ruptura entre ambos, precedida por la reclamación de un dinero que él se ha gastado, provoca el enfrentamiento de Felipe con su padre. El chico se identifica, entonces, con la americana raptada que no sólo participa ahora –cinco de abril– de la misma ideología que el Ejército Simbiótico, sino que se integra en él para oponerse al magnate:

> No me gustaba mi padre [...] aquella chica había sido capaz de empuñar una metralleta y lanzarse a atracar bancos sólo porque tampoco a ella le gustaba su padre [...] Yo lo ignoraba todo sobre esos señores llamados simbióticos, pero sabía que en ese momento aspiraba a ser uno de ellos. A cambiar de nombre. A agarrar un arma. A asaltar un banco sólo para protestar contra mi padre (51).

Es un modo de evidenciar el enfrentamiento del individuo con la sociedad, aquí representada por Antonio, que en muchas novelas conduce al viaje del héroe en esa primera fase de la *partida*. Pero esta rebelión en la que desembocan los hechos narrados en el relato primario contrasta con la sintonía, perdida después, entre padre e hijo que Felipe trae a la memoria. Mediante analepsis, algunas con un alcance de varios años, pues se sitúan en la infancia del protagonista, el chico remite a momentos en que comparte con Antonio desde el gusto por las bandas sonoras de algunas películas hasta la admiración por el doctor Barnard, del que hace un álbum de recortes y a quien llegarán a conocer en su visita a Madrid. La estancia en la capital del facultativo sudafricano, maestro en los transplantes cardíacos, fue ampliamente difundida por los medios de comunicación. Fue explotada por el régimen franquista como muestra de su interés por el mundo científico internacional que, descaradamente, se intentó capitalizar en la figura del yerno del Caudillo, Cristóbal Martínez Bordiú, autor de una bochornosa intervención quirúrgica.

Es también mediante una retrospectiva cómo el lector tiene noticias de la familia materna, de condición humilde, que vivía en Tarrasa (Barcelona), y a la que hacía seis o siete años que no veía. Otras analepsis son más próximas como en la que relata el amor de Pemartín o en las que lo hace de los diferentes empleos que Antonio va teniendo, siempre abocados al fracaso. La más antigua se refiere al negocio de los champiñones, el más lejano en el tiempo que recuerda Felipe. Sigue el de vendedor de gasolineras, con un único éxito que le permite comprar el Tiburón, cuando vivían en una urbanización de Santa Pola. Después, el de representante de *Forzacao*, un chocolate soluble, mientras residen en Calpe, también en la provincia alicantina. Más adelante, el de comerciante de objetos

–tan variopintos como ropa, carritos de la compra, canarios...– provenientes de las subastas judiciales, que Antonio adquiría a bajo precio.

Una vez que se consuma la ruptura con Estrella, padre e hijo viajan a Tarrasa, donde los cuñados le entregan un dinero que aquél empleará, sin éxito, en cubrir quinielas al por mayor. El adolescente sentirá, entonces, «un inmenso desprecio» (82) hacia su progenitor al tiempo que asume su condición de eterno viajero: «marchando, siempre marchando» (91)[8]. El traslado a Almacellas (Lérida) supone una nueva prueba iniciática: el litoral del que tanto goza Felipe es sustituido por otro escenario del interior, simbólicamente opresivo frente a la libertad del lejano mar. Allí, y siempre con un exiguo equipaje –el aparato de televisión y unas maletas–, se instalarán en el piso de un antiguo jubilado de Renfe, que permanece igual a como él lo había dejado antes de morir. Dos objetos llamarán la atención del muchacho: un ejemplar del *Quijote* y un puzzle con la vista parisina del Sena y Notre Dame.

Conforme pasan los días en «aquel triste pueblo» (97), Felipe cobra conciencia de la significativa metamorfosis que ha sufrido su vida: se ha «vuelto definitivamente errática» (77). Antes «en la época de las playas de invierno y las urbanizaciones desiertas, no sabíamos hacia dónde íbamos, pero al menos sabíamos por dónde. Ahora ni siquiera eso» (97).

En Almacellas, el protagonista no va al colegio, aunque su padre lo había matriculado en uno para examinarse de fin de curso. No estudia, ve la tele, lee el *Quijote* y mata el tiempo como puede. Un día descubre escondidas en la parte trasera del puzzle dos cartas enviadas por su hermano al antiguo inquilino de la casa y un carné de la UGT. En ellas se hace patente la existencia de otra España: la del exilio, consecuencia de la contienda civil y subsiguiente régimen dictatorial. Su lectura le lleva a reflexionar sobre «lo sórdido que debía haber sido aquel tiempo» (101) de la inmediata posguerra, y a preguntarse «si no seguiría siéndolo entonces» (101) en ese verano de 1974, el de la famosa flebitis del Caudillo.

Es, precisamente, en ese momento histórico cuando Antonio emprende un negocio bastante lucrativo, alentado por su novia Paquita, una *hippie* del pueblo, al convertir el teléfono del piso en un locutorio clandestino para los temporeros del campo venidos del Sur. Estos se trasladaban, por esos años y durante los meses estivales, desde la región andaluza, con cultivos estacionales como la aceituna, para la recogida de la fruta y hortalizas, mejorando así algo sus menguadas economías.

8. Se han señalado elementos comunes entre la denominada por Bajtín (1982) *novela de peregrinación* o *vagabundeo* y la novela de aprendizaje, que no tienen por qué ser exclusivas de una u otra modalidad genérica.

El negocio paterno se continúa en otra nueva casa de Almacellas a la que deben cambiarse porque Telefónica, por falta de pago, les ha cortado el suministro, justo el día en que Felipe celebra por primera vez su cumpleaños con la consabida tarta adornada con velas.

A estas alturas del relato primario, el protagonista, a través de su experiencia de sucesivas pruebas provocadas por la conducta de Antonio –abandono de los apartamentos costeros tras vender los muebles del casero, fuga con los ahorros de sus tíos, estafa a la compañía de teléfonos...–, se percata con clarividencia de que su padre es un delincuente. Y, al mismo tiempo, advierte que en éste opera cierto tipo de cambio: ya no habla de su personal sentido de la dignidad, ni justifica sus actos.

Felipe, cada vez más lúcido a través de la progresiva maduración personal, adquiere la conciencia de que no sólo, por los continuos traslados, las diferentes casas en distintos lugares se convierten en espacios metafóricos de desarraigo que justifican su existencia como *homo viator*, sino que ésta ha cobrado un nuevo significado. Ya no se trata del constante marchar, sino de alejarse, escapando deprisa. Su vida es ahora «una huida» (114). Lo cual se pone de manifiesto cuando a Paquita se le ocurre hacerse con la caja registradora que contiene el dinero de la actuación de Estrella y de las consumiciones de la cafetería, creyéndolo una fortuna.

La felicidad que siente Felipe, protagonista de una aventura semejante a la de Patricia Hearts perseguida por la justicia, es sustituida por la decepción de la escasísima cuantía del botín robado y el subsiguiente abandono de Almacellas en pos de otro destino. Esta prueba iniciática conduce al adolescente a otro descubrimiento autoformativo, influido ya no por la televisión como en el caso de la heredera americana, sino por la lectura. Felipe, chico de su tiempo, que encuentra en aquélla, como sostiene M.ª T. García-Abad (2005: 105), «un referente generacional de primer orden» y convierte en «uno de los objetos fetiche de la novela», se da cuenta de que la mediática simbiótica, antes modelo de enfrentamiento con su padre, ha perdido poder de seducción. Ahora, a través de las páginas del *Quijote*, descubre su indisociable alianza con Antonio en un camino compartido que excluye la compañía ajena:

> También nosotros recorríamos España [...] Nuestra historia era la de un largo error, una torpeza, una historia tan antigua como la de don Quijote y Sancho. Y lo único que estaba claro era que estábamos solos, como esos dos hombres. Que habíamos empezado nuestro viaje solos y que probablemente así lo terminaríamos (148).

El inmortal libro de Cervantes se convierte así en una suerte de *mentor* o *maestro* en este continuo peregrinaje, que ahora les lleva a Zaragoza. Se instalan en las afueras, al lado de la carretera de Logroño, continuando con el negocio

del locutorio clandestino, utilizado por los americanos de la base aérea de la ciudad. Era una, junto con las de Torrejón y Morón, además de la naval de Rota, que desde 1953, por un tratado, España había conferido su mando a los Estados Unidos. Franco debió considerar una fortuna los 226 millones de dólares que le entregaron, aunque el material bélico era de la segunda guerra mundial y la de Corea. La noticia del tratado de las bases se difundió abundantemente por la radio, los periódicos y, sobre todo, el NO-DO, el noticiario propagandístico del régimen que se exhibía en las salas cinematográficas.

A través de Félix, cuya pequeña empresa de limpieza operaba en la base zaragozana, padre e hijo consiguen un pase mediante el cual Felipe recoge pelotas perdidas en el campo de golf y luego las vende en la tienda del club. El chico entra en contacto así con un mundo diferente al español de los primeros setenta: un auténtico trozo de USA en nuestro país. El muchacho se sorprende ante los militares negros y sus familias, las casas todas iguales con su jardincillo, los productos del supermercado, los imponentes coches...

En este tiempo la actitud del muchacho cambia con respecto a su progenitor: «mi antigua hostilidad [...] hacia mi padre había disminuido» (164). Ya casi no se avergüenza de él y comprende sus manías y contradicciones. Dos motivos han influido en esa diferente disposición de ánimo. Uno ha surgido como consecuencia de la nueva residencia. Se trata del amor, del que antes Felipe abominaba al verlo encarnado en la pareja de Antonio y Estrella, y ahora goza con Miranda, una chica de color de la base. El otro motivo viene de algo más atrás, cuando el muchacho aprueba el comportamiento de su padre con Paquita al dejarla regresar a Almacellas, eximiéndola de su responsabilidad en el robo de la caja fuerte.

En efecto, el enfrentamiento del protagonista con aquel, simbolizado en la rebeldía de Patricia Hearts, su heroína, desaparece así como el álbum con sus recortes. Y de repente, Felipe descubre su inequívoca afinidad con Antonio: «yo de golpe supe que inevitablemente estaba de su lado, y que mi padre podía muchas veces ser ridículo y absurdo pero era, como decirlo, era de los míos. Él y yo estábamos del mismo lado. Estábamos juntos y estábamos solos. Como Sancho y don Quijote» (165). Se trata de *el momento de elección* (Fernández Vázquez, 2002:67), idea clave del género (Shaffner, 1984:18) en el que el protagonista escoge, aceptando o rechazando, algo determinado en relación con su proceso formativo.

A finales de octubre o principios de noviembre, como había ocurrido en Almacellas, les cortan el teléfono y cambian de domicilio. Situado en el barrio zaragozano de Torrero, estaba no lejos de tres escenarios cargados de connotaciones negativas: la cárcel, el cementerio y el canal, que los separaba de la ciudad. Aquí parece revitalizarse la disensión de Felipe y su padre cuando éste lo envía a un

colegio en el que se comporta de manera agresiva. Mientras, Antonio se dedica al contrabando, primero de productos imperecederos y después de electrodomésticos comprados a los americanos cuando se iban de la base. Inesperadamente, una noche despierta a su hijo y huyen. Recalan luego en un hostal de las afueras de Vitoria, la ciudad de Antonio, y allí dos policías lo detienen.

Sufre, entonces, Felipe la más dura de las pruebas de iniciación. Mientras Antonio está en la cárcel conoce a su familia, adinerada y franquista, que lo acoge en su casa, accediendo así a un mundo de comodidades y abundancia que nunca había disfrutado. Se va enterando por Ernesto y Benita, los viejos criados, del noviazgo de sus padres, de la ruptura con la abuela por un matrimonio desigual, de cómo Antonio fue expedientado, lo que le inhabilitó para ejercer su profesión de forense. Y, por todo ello, el chico lo exculpa: se ha convertido en «un perdedor» (189), fruto de unas circunstancias, habituales en aquella sociedad cerrada, que él hasta entonces ignoraba.

El protagonista es capaz de hacer un análisis de su ambivalente situación en el domicilio de su tío. Por un lado, se siente seguro en el ambiente ordenado –plan del día incluido– que se le ofrece, tan distinto al suyo, y agradecido, por lo que siempre obedece. Por otro, no ignora su posición allí como hijo de la oveja negra de la familia, depositario de la falsa caridad cristiana de sus tíos, convertida en generosa actitud. Felipe da muestras de madurez al considerar que, a pesar de que lo que le rodeaba era un lujo y sobre todo la televisión en color, «no era feliz [...] aquella vida no era mi vida» (213). Y más todavía cuando reconoce que «odiaba» (219) a esa familia porque «había sido injusta» (219) con su padre, a quien él ha elevado a la categoría de rebelde.

Durante su estancia en Vitoria, el protagonista, por primera vez, piensa mucho en Cecilia, su madre, muerta tan prematuramente, que ya no la recordaba. También va ratificando las semejanzas con su padre, de origen hereditario. Ya sabía que, como a él, no le gustaba preguntar por la situación de las calles cuando no la conocía, ni llorar, o que había buscado a Miranda como Antonio a Estrella. Ahora sabrá, porque se lo dicen, que físicamente era tan parecido a éste cuando tenía su edad, que hasta su anciana abuela los confunde. Después se dará cuenta de que, como él, tiene alma de negociante.

Esta aproximación del hijo hacia el padre cobra más cuerpo cuando el chico sufre «una auténtica revelación» (217), trascendental en su aprendizaje, al encontrar en el maletero del coche una póliza de seguros, fechada poco después de que hubiesen ido a Tarrasa. Felipe comprende, entonces, que si le tocaban las quinielas a su padre, entregaría la parte correspondiente a sus tíos, quedándose él con alguna ganancia. Si no, como había sucedido, cobraría el seguro de vida, para lo cual Antonio tendría que haber muerto. Atando cabos, el muchacho se

da cuenta de que éste no había tenido valor para suicidarse, lo que había intentado en dos ocasiones.

Esta *revelación* es la que consigue que Felipe acepte la muestra de orgullo de su padre al declinar, según le ha contado el antipático padre Apellániz, director espiritual de la familia, la oferta económica del tío Jorge[9]. Es una decisión que el chico, quien cree que si Antonio «hubiese aceptado ese dinero me habría defraudado» (217), califica de «absurda, pero también heroica» (217).

Al calor de estos hechos, Felipe parece descubrir un sentimiento nuevo: el cariño hacia su padre. Mientras éste permanece en prisión, los papeles resultan sustituibles recíprocamente: «Ahora todo había cambiado. Ahora era como si yo fuera el adulto y mi padre el niño» (209). La situación se ratificará cuando Antonio sale libre: es su hijo quien lo va a buscar en un taxi, coge su maleta, da la dirección... Semeja que existe una dialéctica comparable a la *sanchificación de don Quijote* y a la *quijotización de Sancho*, de la que hablaba Salvador de Madariaga.

Realmente, la llegada forzosa a Vitoria no significa una estación más en ese periplo de padre e hijo. De esto se da cuenta Felipe, quien antes había comprendido que su vida de *homo viator* estaba inexorablemente ligada a Antonio: «tenía la sensación de haber llegado al final de un largo viaje y me parecía que todo eso estaba escrito en nuestro destino desde hacía mucho tiempo» (193). El chico percibe la coherencia interna de una vida dirigida a esa meta, lo que supone el regreso de su padre, en círculo cerrado, al escenario de los orígenes: «todo lo demás habían sido etapas previas que habíamos tenido que superar para llegar a ese final» (193). El sentido profundo está, además, en que la ya definitiva relación cordial entre Felipe y su padre pasa porque éste retorne al lugar de su huida y sufra ante su injusta familia y su hijo la máxima humillación, el deshonor como delincuente y presidiario. Pero también, en esa ciudad, es donde el muchacho debe conocer el auténtico pasado de Antonio.

Cuando éste recobra la libertad, regresan a Zaragoza. Antes ha vendido el Tiburón, símbolo de su falso orgullo. Felipe ha percibido la transformación de su padre: «esas semanas en la cárcel lo habían cambiado todo y ahora no cabía ya la menor posibilidad de engaño» (225). Se impone una mudanza de vida y de conducta, regidos por el estatismo y el trabajo honrado.

La existencia en Zaragoza transcurre con tristeza y precariedad. Habitan una especie de almacén, amueblado con algunos enseres que Félix les ha prestado. Antonio, que se siente «culpable y perseguido» (226) y «temeroso de la policía»

9. Puede comprobarse el peso del clero en la sociedad franquista. Aquí, aún sin nombrarla, se adivina una institución religiosa, ligada en la época a la burguesía pudiente. Los usos del colegio y los propios compañeros son contemplados por Felipe con ironía

(226), se dedica a realizar actividades de limpiador, desplazándose en una nada elegante Mobylette, y el protagonista vende a domicilio relojes Timex. La Navidad, por las dificultades, es dolorosa y melancólica.

Una mañana de invierno, un hombre y dos policías preguntan a Felipe por su padre, y éste huye atenazado por el miedo. El chico recibe la inesperada noticia de la muerte de su abuela, quien, finalmente, no ha desheredado a su hijo, mientras tanto éste pone en práctica un nuevo intento de suicidio para que el chico pueda cobrar el dinero del seguro de vida. Por una vez, y contra todo pronóstico, la fortuna triunfa sobre el destino. Antonio se restablece de sus lesiones y con su hijo parecen alcanzar una vida normal. La justicia poética se impone en el final abierto de una novela transida de humor, ironía y drama bien dosificados con evidente habilidad literaria.

El viento de la Luna (2006), que tiene idéntico diseño que *Carreteras secundarias* con la única diferencia del número de capítulos –aquí dieciocho–, es, también, un *bildungsroman*. Pero, además, como *La voluntad*, de Martínez Ruiz, *A. M. D. G.*, de Pérez de Ayala, *Las cerezas del cementerio*, de Miró, *El jardín de los frailes*, de Azaña, *El convidado de papel* y *Lo rojo y lo azul*, de Jarnés o *El retrato de un artista adolescente*, de Joyce, puede considerarse una *novela lírica*, teniendo en cuenta la vinculación existente entre ambos géneros narrativos en la literatura del siglo XX[10]. Así, la novela de aprendizaje genera una variedad autoformativa en la que se relata autobiográficamente el proceso de maduración del protagonista, alter-ego del escritor, expresado en un lenguaje preñado de potencialidades poéticas.

En la novela lírica siguen existiendo las tres fases iniciáticas del héroe, pero se subraya sobre todo la tercera: el regreso al yo, que antes ha salido al mundo y se ha enfrentado con él, mediante el pensamiento y el recuerdo. El lector percibe ese enfrentamiento a través de un discurso fragmentario de sensaciones, emociones, sentimientos..., que se evidencia en un lenguaje poético, más que en una expresión lógica propia de esta etapa reflexiva, configurado por metáforas, alegorías, símbolos, mitos, etc., de claras virtualidades autocognoscitivas (Rodríguez Fontela, 1996a: 391-392). También, por anáforas y paralelismos sintácticos y semánticos que proporcionan un ritmo determinado a una prosa elaborada con notable cuidado.

El viento de la Luna, como *Carreteras secundarias*, está relatada en primera persona, aunque aquí por un innominado protagonista que también aúna o identifica en única entidad textual al narrador y al actor principal, en un tiempo retrospectivo. Va tomando conciencia de la rápida transformación de su aspecto

10. Vinculación observada por Freedman (1972), Villanueva (1983) y Gullón (1984).

físico («Todo ha cambiado sin que yo me diera cuenta», 66)[11] y de su extravío íntimo, como es característico del *bildungsroman*, en unos días concretos del mes de julio –16 al 21– de 1969, coincidentes con un hito de la historia espacial: la llegada del hombre al satélite sin luz. En esas fechas el adolescente de trece años y medio, pequeño experto en cuestiones aeronáuticas, sabe que el mundo seguro de la infancia se ha resquebrajado: «Hasta ahora yo había vivido sólo entre personas que de un modo u otro me eran familiares y en espacios de cálida y permanente protección que eran como extensiones de la seguridad de mi casa» (70). La soledad de entonces era compatible con el amparo:

> Pasé solo los primeros años del despertar de la conciencia, solo en mis divagaciones y en la mayor parte de mis juegos pero también custodiado por los mayores y seguro de su compañía y del caudal permanente y numeroso de su ternura, tan discreta que me protegía sin sofocarme y sin volverse opresiva o debilitadora (101).

Y, sin embargo, en esos días en que el Apolo XI viaja por el espacio después de haber despegado en Cabo Kennedy, el protagonista es consciente no sólo de sus mudanzas corporales y de su soledad espiritual, sino de lo abrupto de unos cambios que desconocía: «Y ahora, de golpe, sin que yo me diera cuenta, de un día para otro, todo ha sido trastornado» (70). Siente un «desamparo íntimo que [le] acompaña a todas partes» (70), y el advenimiento del sexo con su práctica solitaria, en desconcertante mezcla de placer, culpa, vergüenza y asco, rompe también su armónico mundo infantil:

> Así ha surgido alguien que va usurpando poco a poco mi vida y sin que yo me diera cuenta ha invadido mi paraíso y me ha echado, la soledad sabrosa en la que yo vivía, a la vez retirado del mundo exterior y en concordia con él. La transformación empezó a suceder sin que yo lo advirtiera (107-108).

Aflora así una conducta «de honda discordia con el mundo» (17), manifestación de la rebeldía adolescente: «Ahora siento lo que no sentí nunca [...], un encono sordo contra el mundo exterior que se resuelve en fantasías, de revancha, de coraje físico y orgullo misántropo» (71).

Ese enfrentamiento con todo y con todos, la desarmonía del héroe con la sociedad, propia del género de la novela de aprendizaje, no tiene mucha antigüedad: se remonta al curso anterior en que el personaje ingresa, disfrutando de una beca, en el Colegio Salesiano de Santo Domingo Savio, escenario de pruebas iniciáticas como también lo es para Bertuco el Colegio de la Inmaculada Concepción de los jesuitas de Regium (Gijón) en *A. M. D. G.* o el de los agustinos del Escorial para el innominado protagonista de *El jardín de los frailes*. Mientras en cursos pasados se asemejaba a sus antiguos compañeros de escuela, ahora sabe

11. Cito por Muñoz Molina (2006).

que es diferente de los actuales, pertenecientes a una clase social más elevada, a «otro mundo» que para él «no era imaginable» (68). Compañeros que no tienen que recoger aceituna en las vacaciones de Navidad, para los que no existe ni madrugar ni el trabajo manual. El nuevo colegial se siente avergonzado de su indumentaria, despreciado por los demás, amenazado por los alumnos mayores y acosado por los gamberros. En el medio hostil de la mole del edificio se encuentra «perdido» (69) porque no conoce a nadie, aislado –«separado de ellos por una barrera» (101)– y «embargado por una sensación de soledad» (172). El protagonista se ha convertido en un muchacho sin amigos que ya no conecta con los pasados de la escuela jesuítica, equiparables por la profesión paterna –tenderos, hortelanos, campesinos, vareadores– y la vecindad de la plazuela de San Lorenzo. Él es el único que ha seguido estudiando, los demás trabajan en el campo o aprenden un oficio a la par que juegan a ser hombres, fumando o acercándose a las chicas.

En el desasosegante ambiente colegial, el muchacho sufre la tortura psicológica del padre director que no sólo utiliza un «lenguaje punitivo» (154), sino que, como otros religiosos o educadores de *A. M. D. G.*, *El jardín de los frailes*, *Las inquietudes del joven Törless* o *Retrato de un artista adolescente*, inflige castigos físicos. Su comportamiento, a la vieja usanza, es diferente al del padre Meter, que no amenaza con el fuego eterno ni con la condenación. Tampoco pega, aunque se mantiene indiferente a las agresiones de los demás miembros de la orden y dócilmente soporta a la superioridad[12].

Además del colegio, la casa y la familia, sobre todo su padre, configuran un escenario escasamente acorde con él. Por contraste, en este caso, con el modo de vida de su tía Loli, el adolescente lector que ha cambiado a Tom Sawyer y Miguel Ostrogoff por héroes más vengativos, rebeldes y aventureros, va siendo consciente de la precariedad económica del suyo. En su mundo doméstico no existen las comodidades ni una completa higiene: no hay agua corriente, cuarto de baño, electrodomésticos, cubiertos o servilletas. Sólo es posible un retrete fuera de la vivienda, una palangana, un trapo para limpiarse las manos, la ropa remendada y rehecha, la radio, los recientes platos y la novedosa televisión. Esa falta de medios propiciada por la escasez de dinero y la acomodación familiar a lo de siempre choca con otro universo que al protagonista le está vedado –«la mayor parte de las cosas que me gustan son inaccesibles» (98)–, el de los ricos y

12. La crítica de Muñoz Molina al sistema educativo del centro se ejerce a través de la actuación de los dos religiosos. Ni la extraordinaria rigidez del Director ni la supuesta modernidad del padre Peter, del que se hace un magnífico retrato que muchos lectores tienen en su memoria, quedan bien paradas. Se huye aquí acertadamente de las sátiras extremas que, para Villanueva (1983:14), en las novelas de Pérez de Ayala y Azaña difuminan el proceso autoformativo y la personalidad del protagonista.

extorsionadores como Baltasar o el de sus compañeros del colegio salesiano que viven en los barrios de la parte alta de la ciudad.

Además, el adolescente va asumiendo las diferencias con su familia. Son conformistas, no se rebelan ante un supuesto destino, viven en una «rutina circular» (118) y en «una perfecta indiferencia hacia el mundo exterior» (118). En esta disonancia con el entorno familiar sobresale la figura paterna, tratada con especial esmero. Es un hombre pacífico («nunca alza la voz, y nunca me ha levantado la mano, a diferencia de los padres de casi todos mis conocidos», 139), solitario, que rehúsa las agrupaciones, que impone una autoridad sin gestos («Cuando algo no le gusta, calla, y su silencio puede ser más opresivo que un grito o un puñetazo en la mesa», 139), desconfiado, callado, trabajador nato que no entiende de veraneos ni turísticos placeres estivales. Y, sobre todo, gran amante de su oficio de hortelano en su «isla del tesoro» (186), en «su paraíso» (183), cultivando los frutos «más opulentos y dulces» (181) de cada estación, después de levantarse muy temprano. El enfrentamiento con el hijo gira, precisamente, en torno a esto último, a esas labores específicas del campo que el chico va «aprendiendo sin convicción y con honda desgana» (111) mientras se siente poderosamente atraído por la lectura y los viajes espaciales de las revistas que ahora también da la televisión. No obstante, ha sido decisión paterna el enviarle al colegio religioso para que siga estudiando. Sin embargo, entre ellos no se establece un choque violento, aunque esas ocupaciones del adolescente tan lejanas del noble esfuerzo manual le preocupen o inquieten. Sólo una vez el padre pierde la calma y altera su habitual laconismo. Sucede en la cena que se narra en el capítulo octavo, de claras reminiscencias teatrales e incluso costumbristas. El diálogo familiar y los movimientos impiden ver y oír al protagonista las noticias televisivas sobre el Apolo XI. El padre maldice haber hecho caso a su cuñada comprando en la tienda de su marido el electrodoméstico, lo apaga y anuncia el fin de la holganza vacacional. Mientras el adolescente, gran conocedor del tema, explica mediante una sandía y unas cuantas frutas el sistema solar a toda la familia, su progenitor expresa su desconfianza ante los avances aeronáuticos de los americanos, que considera falsos. A lo que añade una interrogación dirigida al chico sobre cómo va a ganarse la vida si no aprende a trabajar en el campo y se dedica a leer y seguir los viajes espaciales. El anticlímax lo pone el abuelo, que con su sempiterna cachaza comenta que se ha enterado de todo lo que ha dicho su nieto, pero expresa la duda de cómo entrar en la Luna cuando los astronautas lleguen a ella.

Entre padre e hijo se produce más bien un proceso de recíproco distanciamiento, tan habitual en la adolescencia: antes hablaban mucho pero ahora «parece que cada uno de los dos se ha replegado a su oquedad de silencio, él

alimentando su queja por mi haraganería y mi despego hacia mi campo, yo mi disgusto hacia las órdenes que he de obedecer» (139). Cuando era un niño le gustaba ir a la huerta con él y ayudarle era un juego que les permitía estar juntos. Ahora son dos extraños el uno para el otro: el padre se siente «incómodo ante este desconocido de mirada huidiza que ha suplantado el lugar de su hijo» (113) y éste «de pronto» no tiene «nada que decirle, porque también está del otro lado de la barrera invisible que se ha levantado entre el mundo exterior y yo, hecha de lejanía, de extrañeza y de vergüenza» (139).

Frente a ese mundo exterior, el amenazante del colegio y el singular de su casa, el protagonista se encastilla en el espacio imaginario de la lectura y en el físico de su aislado dormitorio, en el piso más alto: «Sólo me siento seguro en el refugio quimérico de los libros, sólo experimento una sensación plena de cobijo si me recluyo en mi cuarto al que casi no llegan los ruidos y las voces de la casa» (72). La lectura no es únicamente escondite amparador: «Cada libro es la última cámara sucesiva, la más segura y honda» (166), también supone evasión: «Un libro es una madriguera para no ser visto y una isla desierta en la que encontrarse a salvo y también un vehículo de huida» (166). El paso del proceso lector al imaginativo resulta automático: «Empiezo a leer y ya estoy sumergiéndome» (167). La lectura, que aúna la flagrante paradoja de lo cerrado y lo abierto, permite mantenerse al margen del mundo cotidiano, carente de atractivas posibilidades:

> Quién puede conformarse con la seca y pobre textura de la realidad inmediata, de las obligaciones y sus mezquinas recompensas, con la explicación teológica, sombría y punitiva del mundo que ofrecen los curas en el colegio o con la expectativa del trabajo en la tierra al que mis mayores han sacrificado sus vidas y en el que esperan que yo también me deje sepultar (166–167).

En esos días de julio, que centran el relato primario de la novela, se produce una sugestiva y metafórica identidad entre el protagonista y el tripulante del Apolo XI: «Con los ojos cerrados me imagino que soy ese astronauta» (10). Esa identificación entre ambos se origina porque la soledad ante lo desconocido, el agradable y seguro aislamiento del mundo exterior, y la libertad de la aventura son parejos: «me imagino protegido de todo en el interior de un traje espacial, flotando en una cápsula que viaja hacia la Luna» (72). También se asemeja la liviandad en el refugio aeronáutico y en el refugio del lecho: «Mientras los astronautas duermen en sus sillones anatómicos, atados a ellos para que la falta de gravedad no les haga flotar en el aire [...] Casi floto en una gustosa ingravidez sobre mi cama» (136).

Simultáneamente al periplo espacial, símbolo también del *camino* al interior de la conciencia adolescente, el muchacho no sólo se aísla en los libros, sino en «las noticias sobre el viaje del Apolo XI» (163) y aguarda «con impaciencia los

boletines horarios de la radio y los telediarios en los que se ven imágenes borrosas de los astronautas flotando en el interior de la nave» (163). Nada extraño en un ser que lee novelas del espacio, manuales de astronomía, zoología y botánica, y se sabe de memoria, como el *Viaje al centro de la Tierra*, de Julio Verne, datos de las enciclopedias sobre los cuerpos celestes. En estos fondos de la biblioteca pública toma contacto con personajes que, como él, «quieren descubrir el mundo y a la vez huir de la compañía de los seres humanos» (163). Sin embargo, en esos días de julio descubre que sus autores «pierden el resplandor de la anticipación y se vuelven (...) anacrónicos» (164) porque sus arriesgadas y extrañas relaciones son «menos novelescas que las que da la realidad» (164), las que trasmite la radio y la televisión.

Además, en *El viento de la Luna,* la lectura y la odisea espacial no sólo sirven para que el protagonista descubra que su existencia ha de ser distinta a la planificada por su padre, sino que a su través se inicia la *partida* en ese viaje simbólico más que real[13].

También el cine, como la literatura de ciencia ficción, pero superándola por el poder de la imagen, es otra posibilidad de evasivo ensueño: cuando sus luces «se apagaban uno se disponía a una forma de inmersión más poderosa que la de la lectura» (177). Pero cine y literatura son, asimismo, vehículo de satisfacción sexual al que le conducen determinados pasajes de *El mono desnudo* o escenas de películas protagonizadas por atractivas actrices. Al viejo hábito de la lectura se ha unido, desde hace un año, el onanismo. Ambos, sus «dos placeres más secretos» (169), «sus dos vicios solitarios» (169), llegan a actuar en reciprocidad: le dejan «igual de enajenado, y muchas veces se alimentan entre sí» (169). Y los dos necesitan del ocultamiento –en la habitación del último piso de la casa o en el retrete– porque, piensa, el protagonista, «tengo que huir y tengo que esconderme» (169), recluido en la soledad «como un astronauta en su cápsula» (106).

En la novela lírica de aprendizaje, tal es *El viento de la Luna*, el tratamiento temporal cobra gran relevancia al fundirse la marcada temporalidad del género novelístico y la atemporalidad del género lírico (Villanueva, 1983: 19-20; Gullón, 1984: 55 y ss.). Ese antitético encuentro produce determinadas consecuencias: la ruptura de la linealidad temporal, el predominio de la retrospección, el sometimiento del tiempo físico –pasado, presente y futuro– al presente narrativo del que revive o rememora, la congelación estática de vivencias y recuerdos, y la ucronía (Rodríguez Fontela, 1996b: 69). Pues bien, el protagonista de la no-

13. Villegas (1973:15) considera que ese alejamiento del mundo cotidiano no tiene porque tener exclusivamente una existencia verdadera. Sin embargo, al final de la novela se insinúa que también se produjo un viaje de hecho.

vela de Muñoz Molina quiebra la linealidad narrativa de esos días del verano de 1969, coincidentes con el viaje espacial del Apolo XI, con numerosas analepsis que, como hemos dicho, suelen tener un alcance de unos meses atrás, los que se refieren al curso académico pasado cuando ingresa en el nuevo y acosador centro educativo. Pero también hay otras más remotas, que llegan a la época infantil, como las que se centran en la fiesta de los Reyes Magos, en la única vez que fue al cine solo con su padre a ver *Los hermanos Max en el Oeste*, en cuando jugaba en el huerto y se convertía en héroe aventurero, en el noviazgo de su tía Loli, etc.

Tanto las retrospectivas que aluden al curso 1968–1969 como las menos próximas se suscitan por el camino de la asociación siguiendo los viejos parámetros proustianos. Son con frecuencia reiterativas y, claro está, obedecen a la memoria selectiva del protagonista. Esto viene impuesto por las exigencias de la autoformación: en el aprendizaje interesa lo que el yo narrador considera fundamental para el aprendizaje. Por tanto, como el género dicta, no se trata de construir una historia rica en incidentes, sino de sustituir los materiales episódicos tanto por recuerdos trascendentales como por digresiones –aquí numerosas sobre el tema espacial, presente en todos los capítulos–, que confieren a *El viento de la Luna*, novela lírica, un marcado carácter intelectual o reflexivo (Villanueva, 1983: 15).

Los principales motivos que surgen en estas analepsis presentan al adolescente como protagonista de pruebas iniciáticas, como se indicó antes. Son enfrentamientos con el entorno colegial y familiar, pero también consigo mismo[14]. En este sentido cobra especial relevancia el descubrimiento del sexo y el sentido de culpa, subrayado por los frailes, sobre todo por el director en los ejercicios espirituales, como en otras novelas del género. No obstante, el padre Peter con sus métodos más actuales –prefiere la conversación al confesionario, cultiva la sonrisa y el trato amistoso– ofrece no sólo otro enfoque de la religiosidad –la oración como charla con Dios, la eucaristía como encuentro, la comunión como acto compartido–, sino del onanismo. Para el profesor de Geografía Universal, que pone diapositivas en clase y presta al adolescente libros del jesuita Martín Vigil, el vicio solitario tan sólo es acción egoísta, pero no camino seguro hacia la ruina corporal, por las enfermedades que contrae, y hacia la condenación eterna. Y el muchacho lo interroga sobre problemas cuya solución no es fácil de compatibilizar con la creencia en la providencia divina –el sufrimiento de los

14. No obstante, las prolepsis anticipan la armonía con la figura paterna. Cuando un amigo le asegura a ésta que la lectura y la afición a los viajes a la Luna son una anormalidad viciosa, la intervención del padre es considerada así desde la madurez del hijo: «hubiera debido darme cuenta de que en la voz de mi padre había un fondo de ternura y lealtad hacia mí» (115). También, la evocación de sus manos ásperas: «Debería uno conservar el recuerdo de la última vez que caminó de la mano de su padre» (113).

seres inocentes, el dolor en el mundo– o con la lectura del *Génesis* a la luz del evolucionismo darwiniano. Muestra así, una vez más, su rebeldía: «me siento audaz haciendo estas preguntas, casi malvado, casi un hereje» (144).

Pero en determinados momentos de estas jornadas estivales del viaje espacial, el protagonista accede a revelaciones o epifanías que disipan las ambigüedades o dudas narradas en las analepsis. En el capítulo décimo recuerda cómo unos meses antes dejó de cumplir el precepto dominical una tarde de especial rebelión:«sentía una mezcla rara de vergüenza de mí mismo y de discordia hacia el mundo, de encono contra Dios omnipotente y contra sus representantes en la Tierra, los curas pálidos y crueles a cuya autoridad me vería sometido de nuevo en cuanto llegara la mañana siniestra del lunes (172-73). La falta de respuesta por parte del padre Peter a sus audaces preguntas, la práctica rutinaria de los sacramentos y la «hostilidad y desagrado físico» (173) que le producían las gentes que acuden a la iglesia, le llevan a tomar una decisión, aún consciente de cometer un pecado: «nunca más iría a misa a no ser que me obligaran» (175).

Pues bien, el jueves, 17 de julio de mañana, el adolescente regresa al colegio para entrevistarse con el salesiano y devolverle unos libros, lo que se narra en el capítulo noveno. Es una visita que no apetece por «el aburrimiento anticipado de la conversación» (146), pero que utiliza como excusa para no trabajar con su padre. Ese tipo de lecturas «hasta hace poco [le] despertaban emociones religiosas, [le] aliviaban la angustia y la culpabilidad, incluso [le] inculcaban como una vaga inquietud de hacer[se] misionero, de dar[se] a los demás sin esperar la compensación de [su] egoísmo» (146).

Sin embargo, ahora le parecen «palabrería teológica y sentimentalismo cristiano» (145) y por eso no los ha leído, aunque miente afirmando lo contrario. Continúa haciendo inteligentes preguntas de sublevado –«Yo mismo me asombro de mi impertinencia» (157)–, llenas de hostilidad y dictadas por el deseo de terminar la incómoda charla y abandonar el despacho. No obtiene una respuesta convincente y se declara agnóstico (162). El padre Peter, que sabe que su alumno no ha cumplido la promesa de atender la llamada vocacional, dice mostrarse comprensivo con las inquietudes del muchacho y, en un plan más íntimo y de cercanía física, le propone confesión. No lo acepta el protagonista que, mintiendo de nuevo con el pretexto de la ayuda a su padre, huye del aparente e interesado amparo del cura y de unas creencias que para él, por acríticas, ya no lo son. Es un *momento de elección*, como el anterior de prescindir de la misa dominical, marcado por el rechazo a la religión y sus formas, tan presente en la sociedad de aquellos años.

Este encuentro con el padre Peter es precedido, en el tiempo de la historia del relato primario, por la noche del 16 y madrugada del 17 de julio cuando el

chico es vencido por el sueño: «Yo me había dormido muy tarde, escuchando en la radio la última crónica del corresponsal desde Cabo Kennedy» (182). Es un tiempo excepcional en que el muchacho, dotado de una hipersensibilidad propia de la adolescencia, percibe el mundo –sonidos, olores, etc.– a través de sus sentidos. Hasta él llegan –«escucho y vigilo» (80)–, a través del balcón abierto y en medio de la «brisa lenta y cálida» (79), «el cielo azul marino de la noche de verano» (73), «el clamor lejano de grillos y de perros» (77), «el timbre débil de un teléfono» (78) de la casa del rincón en la que vive el ciego, que suena reiteradamente, los ruidos «de la última función del cine de verano» (79), «los murmullos de vecinos que aún no han dado fin a la tertulia nocturna, sentados en grupos junto a las puertas de las casas» (79), «el hilo de luz» desde «la ventana de la habitación» (83) donde agoniza Baltasar, «las campanadas del reloj de la sala» (85) que da las dos de la madrugada... En este capítulo sexto, en el amanecer del día 17 de julio, cuando toda la casa duerme, el protagonista sigue «despierto y asomado al balcón como un vigía en un faro» (84). El silencio de la plaza se ve alterado por el motor de un coche que luego se aleja, el timbre del teléfono, los pasos y golpes del bastón de Domingo González, el ciego, que regresa, y «un rumor de rezos» (85) por el moribundo.

Pero esa madrugada fuera de lo común tiene, además, una dimensión colectiva, política y social, en claro contrapunto simultáneo: alumbra el «Trigésimo tercer aniversario del Glorioso Alzamiento» (85–86), día grande en el franquismo, en ese «Primer año de la Era Espacial» (86), cargada de expectativas de progreso y novedades científicos.

En una de las frecuentes digresiones, esta vez sobre la subjetiva percepción del mundo a través de los sentidos, en ese mismo capítulo 6, el vigilante protagonista no sólo es consciente de esto, sino también de la aparente quietud. En realidad, si se agudiza el poder sensitivo, tanto es factible captar el movimiento general como el suyo propio: «Nada está quieto, y menos que nada mi cabeza sin sosiego, excitada por el calor de la noche y por el insomnio, por las percepciones excesivamente agudas de los sentidos» (96).

Esta perspicacia sensitiva del adolescente se plasma en una prosa impresionista que proporciona raigambre lírica a la novela. Aparte de los mencionados más arriba, los ejemplos son numerosos: en el capítulo noveno, el muchacho percibe en la mañana «los trinos y aleteos de las golondrinas» (135), el «aroma espeso de la resina y de las flores de los álamos» (135), el ruido de las mujeres que «barren el empedrado y lo rocían luego con el agua sucia de los cubos de fregar» (137). En el capítulo séptimo, es el tacto, único sentido, el que aúna un conjunto áspero propio del mundo del protagonista: «las manos de los hombres, la pana de los pantalones de trabajo, los terrones secos, las paredes encaladas

[...] la tela de los sacos [...] Los tallos y las hojas secas de las matas de garbanzos» (113). A todo ello se unen las manos de su padre que «tienen un tacto de madera serrada» (114). Sensaciones táctiles y olfativas provenientes de los frutos del campo es lo que llega al muchacho que ha tenido que madrugar el 18 de julio, día festivo, para acompañar a su progenitor en las tareas del huerto, casi al amanecer: «corre una brisa fresca y casi húmeda que levanta un rumor suave en las hojas de los árboles y trae consigo los olores limpios y precisos de la vegetación, de la tierra y del agua: el olor de las ovas en la alberca, el de las hojas ásperas y la savia picante de las higueras, el de las hojas tiernas y empinadas en el fresco del día de las matas de tomates» (180).

También, los diferentes colores: rojos, amarillos, verdes.., que junto a los distintos tamaños y texturas forman una auténtica sinfonía sensorial en la página 187[15]. En el capítulo décimo tercero, a partir de la caída de la tarde del domingo, 20 de julio, se produce un *crescendo* de sonidos y ruidos, previos al descubrimiento del cadáver del ciego: murciélagos y vencejos, voces de alarma, golpes de llamadores, la sirena de una ambulancia. A medianoche, los corros de vecinos hacen comentarios, que oye el protagonista, sobre el pasado del ahorcado, sus crímenes de guerra, sus tropelías con los vencidos, adhesión a la Falange, y su muerte, posible venganza. Más tarde, el silencio lo invade todo: «La casa entera es un gran depósito, un acuario de las aguas densas del sueño» (236). Percibe, entonces, en el unánime del espacio doméstico, «una polifonía de latidos» (237), tanto de los seres animados –los animales y las personas– como inanimados –el reloj–, en total simultaneidad entre todos ellos y con el astronauta Neil Armstrong.

La complejidad que el tratamiento temporal adquiere en la forma de la novela se subraya desde el punto de vista semántico. El tiempo subjetivo del protagonista no es el de su familia. El pasado de ésta, «lejano y sombrío» (82) tiene que ver con la guerra civil –un tema constante– y sus consecuencias, que el adolescente desconoce aunque atisba su carga opresiva: «yo no logro saber en qué consistió. No sé nada del pasado ni me importa mucho pero percibo su peso inmenso de plomo, la fuerza abrumadora de su gravedad» (82). Es un enigma que actúa de manera frustrante sobre la familia: «Lo que sucedió o no sucedió hace veinte o treinta años gravita sobre los mayores con una fuerza invisible que ellos mismos no advierten [...] No hay ningún adulto cuya figura no proyecte hacia atrás la sombra de lo que hizo o de lo que le sucedió en otro tiempo» (83).

15. Además las variadas sensaciones –sonoras, olorosas, gustativas– crean el espacio del cine de verano (195). Senabre (2006) en su reseña habla, en este sentido, de técnicas compositivas que recuerdan a Gabriel Miró. Véanse también las reseñas de Gracia (2006) y Pozuelo Yvancos (2006).

El muchacho sólo puede asomarse a ese trágico pasado a través de las «rendijas estrechas» (83) de lo poco que ellos cuentan porque no se atreven del todo a revivirlo. El acceso a los años de la guerra y de la inmediata posguerra se plantea en la novela con una fuerte dosis de suspense. Pero en esos días de julio se resuelve el misterio en torno no sólo a la familia, sino a los dos personajes clave del bando de los vencedores, Baltasar, ahora agonizante, y el ciego, ahorcado la noche del 18 de julio, del que el adolescente ha sido único testigo de su regreso a la casa en esa misma noche de viernes. Son todos ellos fundamentales descubrimientos autoformativos.

El abuelo, que había sido guardia de asalto al servicio de la República, es enviado a prisión mientras su mujer debe alimentar a cuatro hijos. Baltasar lo engaña con el dinero, ya sin valor en el régimen franquista, pero nunca busca la venganza, al contrario de la abuela. Los padres fueron niños de la guerra. La madre esperaba el regreso de su progenitor y adquiría responsabilidades de adulta cuidando de sus hermanos más pequeños. Precisamente, ese festivo l8 de julio, trabajando en la huerta, el protagonista conoce por boca de su padre, que tenía ocho años, los recuerdos sangrientos del alzamiento nacional y la dureza de su vida infantil. No regresó a la escuela después de la guerra porque le habría dado vergüenza, aunque el maestro asesinado por los vencedores le decía que valía para ingeniero agrónomo. La pasó haciendo labores agrícolas con su abuelo para sacar a la familia adelante, mientras su padre estaba en el frente. La contienda civil ha marcado, sin duda, su futuro: sólo el continuo e incansable esfuerzo le permitió comprar la finca en la que trabajaba, aunque apresado por las deudas. Además, las dificultades tras el conflicto han configurado la peculiar personalidad paterna, su conducta, su individualismo, su desconfianza asociativa: «Mira la gente en la guerra, todos apuntándose a los partidos y a los sindicatos, y en qué terminaron casi todos» (141).

Metafóricamente, la lentitud y la irrevocabilidad del tiempo vinculado a la victoria franquista y sus aniversarios se opone a la incitante rapidez del tiempo del viaje espacial, que tampoco es progresivo: «La duración de plomo del pasado se mide en conmemoraciones y en números romanos: a mí me gusta el tiempo inverso y la cuenta atrás que lleva segundo a segundo al despegue de un cohete Saturno, y más todavía el que empieza en el instante del despegue» (86).También con un sentido connotativo se enfrenta la dolorosa y traumática permanencia del tiempo de posguerra con la esperanzada y novedosa instantaneidad del tiempo del Apolo XI: su misión «no se mide por días ni por semanas, ni por largos años de repetición ceremonial del pasado, sino por horas, minutos, segundos» (83).

El factor tiempo, tan importante como en toda novela lírica, cuyo transcurso se señala continuamente en el relato primario con referencias cronológicas –días,

horas, minutos, determinadas partes de cada jornada–, es concebido de diferente forma por el adolescente y por su familia. Para ésta, se define por la circularidad, es reiterada monotonía. Está marcado por el ritmo uniforme de la existencia y las cosechas, la campana de la iglesia o el reloj del pasillo, lo que le confiere un carácter ucrónico, de ausencia de sentido durativo. No hay novedades porque, para el protagonista, «el tiempo en el que viven no es una flecha lanzada en línea recta hacia el porvenir, sino un ciclo que se repite [...] Lo que a mí me aburre, me impacienta, me exaspera, a ellos les depara serenidad apacible» (109).

El espacio novelesco adquiere, asimismo, una relevante función en la novela lírica de aprendizaje. Ciertamente, puede establecerse una reciprocidad entre lo espacial y el protagonista, ya que, como consideró Ricardo Gullón (1980: 24), no sólo éste crea el espacio, sino que esa creación revela su carácter. Pero, además, como ha apuntado Rodríguez Fontela (1996a: 416), descubre también «la conciencia del proceso por el que el personaje adquiere tal carácter». Vuelve el autor de *El viento de la Luna* al mundo de Mágina, trasunto ficticio de su Úbeda natal, ya aparecido en novelas anteriores como *Beatus Ille* (1986) y *El jinete polaco* (1991), pero ahora conformado por la subjetividad de un adolescente que trasciende el simple *topos*. Se hace referencia a determinados subfocos espaciales con la mención de calles o plazas, se recrean ambientes como el del cine de verano o la tertulia nocturna de los vecinos y, claro está, se presta especial atención al colegio y a la casa familiar. Todo ello en fuerte contraste con ese otro mundo, ajeno y fascinador, del universo sideral.

La conformación del espacio, plasmado en una prosa medida y sugerente, adquiere un profundo carácter simbólico, propio de la novela lírica. Y esto desde el título que, como en otras novelas del género, obedece a una interpretación espacial bisémica (Rodríguez Fontela, 1996a: 419). El referente denotativo es, en principio, falso: «En la Luna no hay viento» (55) y por eso la «huella de cada paso que dan los astronautas [...] permanecerá indeleble durante millones de años» (55). El protagonista, que se ha identificado numerosas veces a lo largo de la novela con los héroes del viaje espacial, en el abierto final de ella, en otro tiempo de adulto y a través de lo onírico, recupera el espacio infantil y adolescente porque los recuerdos, como las pisadas en la superficie lunar, son imperecederos. El pasado, así, aparece también definitivamente recobrado. Y en esta revitalización es la figura ya muerta del padre la que proporciona, ahora sí, un asumido, melancólico, amoroso y mítico regreso a los orígenes.

Las dos novelas que han centrado nuestro trabajo, como otras que podrían estudiarse, pueden demostrar la pervivencia del viejo género de la autoformación en la literatura española de hoy en día. Y muy posiblemente, la causa de la salutífera presencia del *bildungsroman* en las letras actuales haya que encontrarla

no sólo en su profunda significación humana, sino también en la memoria, para muchos triste, de la larga noche franquista.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, Mijail (1982), «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», en *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, pp. 200-247.

CAMPBELL, Joseph (1980), *El hombre de las mil caras*, México, FCE, [1949].

FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, José Santiago (2002), *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del Bildungsroman clásico,* Alcalá de Henares, Universidad.

FREEDMAN, Ralph (1972), *La novela lírica. Herman Hesse, André Gide y Virginia Wolf*, Barcelona, Barral, [1969].

GARCÍA-ABAD, M.ª Teresa (2005), «Fotogenia literaria en *Carreteras secundarias*, de Ignacio Martínez de Pisón: un viaje de ida y vuelta», *Revista de Literatura*, 67.133, pp. 95-118.

GRACIA, Jordi (2006), «Un adolescente en la Luna», *Babelia*, 2-IX-2006.

GUILLÉN, Claudio (2005), «Los géneros: genealogía», en *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets, pp. 137-171.

GULLÓN, Ricardo (1980), *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch.

— (1984), *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.

LUKCACS, Georg (1971), «Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister, como tentativa de síntesis», en *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, [1920], pp. 143-155.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (1996), *Carreteras secundarias*, Barcelona, Anagrama.

MORETTI, Franco (1999), *Il romanzo di formazione,* Torino, Einaudi.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (2006), *El viento de la Luna*, Barcelona, Seix Barral.

POZUELO YVANCOS, José M.ª (2006), «Muñoz Molina. La aventura del Apolo XI desde Mágina", *ABC*, 1-IX-2006.

RODRÍGUEZ FONTELA, M.ª Ángeles (1996a), *La novela de autoformación*, Kassel, Univ. de Oviedo-Reichenberger.

— (1996b), *Poética de la novela de autoformación. O Bildungsroman galego no contexto narrativo hispánico*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia.

SALMERÓN, Miguel (2002), *La novela de formación y peripecia*, Boadilla del Monte, A. Machado Libros.

SÁNCHEZ MAGRO, Andrés (1996), «*Carreteras secundarias*. Dos personajes en busca de destino», *Reseña*, 273, p. 34.

SENABRE, Ricardo (2006), Res. de *El viento de la Luna*, *El Cultural*, 14-IX-2006.

SHAFFNER, Randolph (1984), *The Apprenticeship Novel. A Study of the Bildungsroman as a Regulative Type in Western Literature with a Focus on Three Classic Representatives by Goethe, Maugham, and Mann*, Nueva York, Peter Lang.

VILLANUEVA, Darío (1984), Pról. a *La novela lírica*, I, Madrid, Taurus, pp. 9-23.

VILLEGAS, Juan (1973), *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta.

Fecha de recepción: 14 de mayo de 2008
Fecha de aprobación: 1 de octubre de 2008

LA MEMORIA HISTÓRICA DE LA POSTGUERRA EN EL TEATRO DE LA TRANSICIÓN. LA GENERACIÓN DE 1982

Eduardo PÉREZ-RASILLA

Universidad Carlos III

RESUMEN

La denominada generación de 1982, compuesta por dramaturgos nacidos en la década de los cuarenta, ha prestado especial atención en su teatro a la memoria de la postguerra, en la que se inscriben su infancia y su juventud. Esta memoria está dominada por una crítica que se fija principalmente en la propia experiencia autobiográfica, inmediata o ligeramente transmutada, y que prefiere lo menudo y lo íntimo a la mirada sobre los grandes acontecimientos que configuraron el período. Su rechazo de este tiempo histórico no excluye una cierta indulgencia hacia algunos personajes que sobrevivieron como pudieron a tan siniestra etapa.
Palabras clave: teatro, generación de 1982, memoria histórica, transición, postguerra.

ABSTRACT

The dramatists of the 'generation of 1982', been born in the decade of the forty, have given special attention in his works to the memory of the postwar period, that was the time of their infancy and their youth. Their plays offer a critical look, fixed principally in their own autobiographical experience, and more centered in the intimate world that in the big events of that period.
Key words: Theatre, generation of 1982, historical memory, transition, postwar.

La incorporación a los escenarios de la generación de 1982[1] trae consigo una nueva mirada sobre la historia reciente de España y una reformulación del concepto de memoria. Los dramaturgos que componen esta generación han nacido inmediatamente después de la guerra civil, por lo que carecen de experiencia propia de aquel suceso determinante, aunque no pueden eludir la herencia que les dejaron en vida sus padres, protagonistas y víctimas de aquella contienda fratricida. Por lo demás, las consecuencias de la guerra civil han condicionado decisivamente a estos futuros dramaturgos durante la infancia y la adolescencia, vividas en los más duros años de la larga postguerra. Ya en los años sesenta, se incorporan a la Universidad, cuando bullen en ella ideas que cuestionan la tradición heredada e impuesta y cuando la agitación estudiantil se constituye en una de las principales formas de oposición a una dictadura que amenaza con perpetuarse. En el proceso de toma de conciencia política, individual y colectivo, tiene mucho que ver precisamente el teatro que se hace en y desde la Universidad y del que muchos ellos participan.

La Transición política sugiere, o exige, la necesidad de revisión, de replanteamiento de la memoria individual y colectiva, y esta generación, que ahora se acerca a la madurez, se siente capacitada para la tarea y moralmente obligada a llevarla a cabo. Así, la memoria histórica se convierte en un tema recurrente en su producción dramática. La posibilidad de plantear las reflexiones ya en libertad y sin la vigilancia de la censura les permite abandonar las fórmulas crípticas, alegóricas o alusivas a las recurrían sus predecesores, obligados por la censura y las demás restricciones políticas y morales, y optar por lenguajes más directos, más personales, más inmediatos, aunque no menos elaborados.

La conciencia de estar escribiendo para un tiempo nuevo implica la duda sobre la propia identidad personal e histórica y, consecuentemente, la necesidad de inventar un lenguaje dramático diferente para comunicarse con una sociedad que está en un febril proceso de transformación y de búsqueda o invención de las propias raíces, que la dictadura había arrancado u ocultado. Sin embargo, esta escritura refleja también las sombras que sobre la sociedad española proyecta la amenaza involucionista, al menos hasta el primer tercio de la década de los ochenta. Tal vez por ello advertimos en muchas de sus propuestas escénicas un cierto tono de perentoriedad y una percepción de la fragilidad personal y colectiva, que se contrapesa con la voluntad decidida de reexaminar el proceso, personal y colectivo, por el cual se ha llegado a la situación histórica presente.

1. Adopto esta denominación, acuñada por el dramaturgo Ignacio Amestoy, a la que he tenido ocasión de referirme en otros trabajos. Como todo marbete, es discutible y de límites borrosos, pero entiendo que resulta útil y razonablemente precisa.

Así, se produce una paradoja entre la firmeza con la que se afronta el proceso de recuperación de la memoria y el aturdimiento o el desconcierto que tal situación provoca. Esta paradoja se revela en tantos personajes inseguros, frágiles o menesterosos que pueblan muchos de los textos y que configuran una imagen recurrente, un retrato de unos hombres y unas mujeres definitivamente heridos por una posguerra que no terminan de explicarse.

A partir de estas reflexiones surge la pregunta –implícita o explícita– sobre la actitud ética, estética y política que debe adoptarse. La visión que estos dramaturgos ofrecen de la posguerra es siempre crítica, sin atisbo ninguno de nostalgia. La imagen presentada es sórdida, violenta y cruel, aunque el teatro de estos autores pueda admitir la simpatía hacia algunos personajes o la indulgencia con otros, a quienes considera víctimas de una situación y de quienes, en ocasiones, admira su entereza de ánimo o su capacidad para sobrevivir en circunstancias adversas. La muerte, explícitamente referida, y las ausencias, bien o mal asumidas, configuran un mapa humano incompleto y vulnerado, responsable de una cierta conciencia de amputación, perceptible en las escrituras de estos autores.

Por lo demás, los dramaturgos de esta generación, movidos por la referida necesidad de nuevos lenguajes, adoptan perspectivas diferentes y paradigmas artísticos distintos para enfrentarse a la memoria histórica reciente, aunque se advierte un sustrato común en sus textos, relacionado precisamente con la mirada generacional sobre la que tratábamos en las líneas anteriores. Esta mirada concede una importancia primordial a lo autobiográfico, percibido en ocasiones de manera inequívoca por las referencias explicitas a dichas circunstancias, como ocurre, paradigmáticamente, con *El álbum familiar* (1982), de Alonso de Santos, o también con *¿Fuiste a ver a la abuela?* (1979), de Fermín Cabal. En otras, sin dejar de estar presente, adopta una forma más púdica o más velada, pero tras la que es posible adivinar los ecos de circunstancias familiares o de situaciones con las que el dramaturgo experimenta una singular empatía. Algo así cabe imaginar en textos como *Quan la ràdio parlava de Franco,* de Benet i Jornet (1979), *Yo fui actor cuando Franco* (1990), de Ignacio Amestoy, o en determinadas escenas de *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979–2002), de Sanchis Sinisterra, por no citar sino algunos ejemplos. Desde esta consideración, no es extraño que se prefieran los aspectos relacionados con lo privado, lo íntimo o lo cotidiano, aquello, en suma, que cabría considerar como menor desde una perspectiva histórica, a los grandes acontecimientos públicos o a los momentos de especial solemnidad o trascendencia. En definitiva, se da prioridad a la memoria sobre la Historia. Los sucesos históricos o los personajes relevantes aparecen habitualmente en segundo término o funcionan como marco de referencia.

Una excepción a este procedimiento la encontramos en *Dionisio. Una pasión española* (1983), de Amestoy, en la que el singular personaje aporta la referencia histórica y simbólica. Se trata de una meditación, distanciada y ponderada, sobre el inmovilismo del régimen dictatorial frente a las tentativas de cambio o de evolución surgidas en sus propias filas. Un personaje histórico concreto y representativo sirve como punto de partida para la construcción de la trama, que reinterpreta con libertad el episodio y lo convierte precisamente en una reflexión sobre la memoria histórica. El material de trabajo se encuentra previsiblemente en la investigación bibliográfica y documental, aunque posiblemente también en el acopio de testimonios obtenidos a través de familiares, amigos o conocidos que pudieron haber sido testigos de aquellos acontecimientos. El tratamiento del tema combina así lo documental con lo ritual, procedimiento en el que se advierten las huellas de Artaud o de Genet, y del que Amestoy se ha servido en algunos de sus textos más logrados. Pero incluso en esta obra, el Ridruejo que se nos presenta no es tanto el influyente personaje histórico, sino un Ridruejo íntimo y ausente, mostrado a través de un ser interpuesto, en una extraña ceremonia fantasmagórica y silenciada.

La guerra civil misma es vista, en casi todos los textos que la recuperan como motivo dominante, también desde una perspectiva íntima, aparentemente modesta y casi marginal. No hay ánimo de ofrecer una visión totalizadora, sino, por el contrario, una voluntad de captar detalles reveladores que hasta el momento han podido pasar inadvertidos. Las obras de los dramaturgos de esta generación que tratan sobre la guerra civil devienen en una reflexión sobre la memoria, que se impone de nuevo sobre la Historia. Así sucede con *Cavalls de mar*, de Josep Lluís y Rodolf Sirera, con *Gernika, un grito. 1937* y *El chófer del teniente coronel von Richthofen toma decisiones*, de Ignacio Amestoy, o, sobre todo, con *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, en la que la apelación a la necesidad de conservar la memoria se hace explícita y se convierte en una suerte de programa, casi de manifiesto o, al menos, de toma de posición.

El personaje de Carmela atraía las simpatías del espectador precisamente por su mirada ingenua, sincera y carente de un planteamiento ideológico formal previo. Tan sólo existe en ella, eso sí, una conciencia social, fruto del hambre y el desprecio que los suyos han padecido durante generaciones y que se traduce en una aversión al caciquismo y a las sangrantes desigualdades sociales: «Con la ración de miseria que nos tocó en la vida… Y aún decía doña Antoñona, la cacica: "Qué fuerza tienen los pobres, todo el día segando con sólo un limón y un par de algarrobas y nunca se mueren"» (*¡Ay, Carmela!,* 106). Pero Carmela no adquiere una estricta conciencia política en vida: no es capaz de elaborar un discurso, por sencillo que sea, que sustente su desazón, ni de formular un pensamiento reivindicativo. Nunca sobrepasa los límites de su sensibilidad solidaria,

generosa y capaz de abarcar a todos aquellos de cuyo sufrimiento tiene noticia, que le impulsa a confraternizar con los perdedores, con los derrotados por la vida, con los muertos. Será precisamente en los territorios de la muerte donde adquiera una conciencia política precisa.

La muerte de Carmela, injustamente padecida como consecuencia de su fraternidad con el vencido, en nombre de una simpatía que traspasa fronteras y barreras ideológicas, se transforma en metonimia de la causa republicana, pasada por las armas de unos militares despóticos y brutales, tal como sugería la imagen que, no del todo conscientemente, compone Carmela al ser utilizada como blanco de las tropas facciosas: vestida con una improvisada bandera republicana, esta resbala sobre su cuerpo y deja al aire sus pechos, indefensos ante las balas. Pero la muerte no convierte a Carmela en una mujer sectaria, ni siquiera en alguien con deseos de venganza, sino en portavoz de la memoria, una memoria íntima, ajena de nuevo a los grandes discursos, pero no indiferente con el sufrimiento de los seres humanos, ni con el dolor o con la muerte. De ahí la necesidad dramática de que Carmela regrese del territorio de la muerte para recordar a Paulino lo que sucedió y lo que puede seguir sucediendo si se olvida, «porque los muertos no escarmentáis ni a tiros» (*¡Ay, Carmela!,* 157). Y el propio Paulino, consciente o no de ello, comienza a convertirse, pese a su traición íntima a Carmela y a los criterios que han regido su propia vida, en memoria de esa incipiente y amenazadora posguerra, marcada ya por la sangre, la intimidación y la humillación y el halago servil como formas de supervivencia y de ascenso social. Así, buena parte de la eficacia dramatúrgica del texto hay que buscarla en la deliberada y drástica reducción de la guerra civil a estos dos humildes y frágiles personajes, a vueltas con sus recuerdos, lo que constituye un paradigma generacional respecto al tratamiento de la memoria histórica.

Fernando Fernán Gómez, que escribe su obra en la década de los ochenta, pero que pertenece a una generación anterior, logra su gran triunfo como dramaturgo con *Las bicicletas son para el verano*, una historia sobre la guerra civil vista desde la perspectiva de un adolescente. No parece abusivo pensar que el éxito de público obtenido por *Las bicicletas son para el verano* tiene mucho que ver justamente con la novedad de la mirada ofrecida, con la atención a lo cotidiano y a lo menudo, y con la dosis de humor y ternura que se proyecta sobre sucesos terribles. El relato de los grandes acontecimientos queda en un segundo término, porque se supone ya conocido por un público que puede encajar los avatares de los personajes del drama en la historia de la guerra civil. Fernán Gómez se servía, sin duda, de sus propios recuerdos de la guerra a la hora de componer *Las bicicletas son para el verano*, aunque la trama de la obra no se ajuste a sus circunstancias biográficas, sino que discurra por los caminos de la ficción.

Pero el corpus dramático relativo al recuerdo de la posguerra es superior en cantidad al teatro dedicado a la guerra civil, circunstancia que resulta ya reveladora y que refleja un cambio de intereses temáticos. La memoria personal se convierte también en instrumento para abordar el análisis crítico de la posguerra. El recuerdo que se conserva de unos acontecimientos vistos desde la mirada infantil y adolescente, que transcurren en el marco de una dictadura que vive todavía años muy negros, aparece, como ha quedado dicho, en textos como: *¿Fuiste a ver a la abuela?*, de Fermín Cabal, y *El álbum familiar*, de José Luis Alonso de Santos. Estas dos obras reflexionan sobre el proceso de formación personal a través de un simbólico viaje iniciático, más evidente en el caso de *El álbum familiar* figurado mediante un desplazamiento en tren que combina un estilo hiperrealista con una dimensión onírica, pero perceptible también en el inquieto ritmo de los recuerdos, los sueños, los miedos y las imágenes de *¿Fuiste a ver a la abuela?* Ambas utilizan una misma concepción formal, basada en una estructura fragmentada, con constantes alteraciones espacio–temporales, que responden a las categorías de la memoria y no a las del relato convencional estructurado según la tradición retórica clásica.

La revisión de aquellos episodios autobiográficos y cotidianos condicionados por la dictadura tiene un cierto carácter liberador, tras un proceso de doloroso autoconocimiento. La posguerra es vista como una constricción en lo vital, como una sucesión de temores a lo desconocido, como una educación represiva y atemorizadora. En este proceso educativo, la religión parece dominarlo todo y cualquier actividad, inquietud o deseo, ajenas a ella, se convierte en algo clandestino. La figura paterna, obligado modelo para los niños y adolescentes, se nos muestra con una personalidad acobardada y difusa, ajena a los suyos, marcada por el desánimo, el desconcierto y la derrota, lo que explica el desvalimiento y hasta la sensación de orfandad de los jóvenes que se educaron en aquellos años. Este sentimiento de orfandad no se circunscribe exclusivamente a los textos relacionados directamente con la memoria histórica de la posguerra, sino que se convertirá en motivo recurrente de una escritura dramática plagada de jóvenes desprovistos de una referencia moral próxima, inmersos en un mundo en el que sus padres no tiene cabida, bien porque estos parecen haberse desvanecido o bien porque los mismos jóvenes los han expulsado de su territorio, avergonzados de su conducta. Con frecuencia estos personajes son propiamente huérfanos, en otros casos lo son moralmente: prefieren el olvido o la renuncia a admitir su filiación. En algún caso extremo, existe en ellos una expresa conciencia de seres malditos[2].

2. Son muchos los textos en los que podemos encontrar ejemplos poderosos de esta sensación de orfandad. Su estudio desborda las pretensiones de este trabajo. Por citar tan sólo dos ejemplos muy significativos, podemos recordar *Bajarse al moro*, de Alonso de Santos, y *Ederra,* de Amestoy.

Volviendo a las dos obras que ahora nos ocupan, sus personajes protagonistas son dos jóvenes que miran a sus respectivos padres con perplejidad, como si fueran inquietantes misterios cuyo último sentido se les escapara. Advertimos un significativo paralelismo entre las imágenes del padre ofrecidas en *¿Fuiste a ver a la abuela?* y las que se muestran en *El álbum familiar.* En ambas, el padre es un ser vencido, atemorizado por la vida, incapaz de servir de modelo o de referencia para sus hijos, o de proporcionarles un magisterio o un estímulo para su existencia. El padre se ha convertido en una víctima del papel que la sociedad le obliga a representar.

MIGUEL: A papá no hay quien le aguante.
ANTONIO: Papá jamás disfrutará de la vida
MIGUEL: Papá nunca dice mentiras.
ANTONIO: Papá nunca cuenta chistes.
MIGUEL: Papá cuando somos malos nos castiga
ANTONIO: Miguel, ¿quién es papá?
MIGUEL: Papá es un señor que por las mañanas se pone el bigote y se marcha.

(*¿Fuiste a ver a la abuela?,* 82)

MI PADRE: No tengo ganas de sonreír. Nunca en mi vida he tenido ganas de sonreír. Me he pasado la vida matándome a trabajar, haciendo siempre lo que no quería hacer pero tenía que hacer. No quiero sonreír, y no voy a sonreír, ¡leche! Quiero que cuando mi hijo mire esta foto, me vea así, como soy, la verdad. En este tren, en este tren que nos lleva, esperando que venga el revisor y tener que humillarme una vez más, pidiéndole perdón por estar haciéndonos esta foto sin permiso de nadie.

(*El álbum familiar*, 73)

Así, no es extraño que se ofrezca a los niños una visión confusa y enigmática de la guerra y de su contexto político, traspasada por vagos temores y entrecruzada por una suerte de mitología infantil. Los mayores imponen sobre ella un silencio que revela su inquietud y su desasosiego. Esta memoria de la desmemoria es un motivo recurrente en los textos a que nos referimos:

MIGUEL: ¿Y este, abuelita?
ABUELA: Vuestro abuelo.
MIGUEL: ¿También le mataron los rojos?
ABUELA: No. Se murió él solo.
MIGUEL: Y a los tíos, ¿por qué les mataron?
ABUELA: Porque hubo una guerra… pero eso fue hace mucho tiempo. Rezad, niños, para que no vuelva más ese horror…
MIGUEL: Los rojos, ¿eran rusos? (*La Abuela no sabe qué decir*). En la Escuela dicen que Franco ganó la guerra a los rusos.
ANTONIO: No es verdad, yo tengo un amigo que es rojo…
ABUELA: Hijo eres muy niño para meterte en política.

(*¿Fuiste a ver a la abuela?,* 84-5)

ZAPATERO: ¿Quieres algo, chaval? (*Silencio*) ¿Te comió la lengua un gato?
ANTONIO: (*Tímido*) ¿Usted es un rojo?
ZAPATERO: (*Tras una pausa*) ¿Quién lo dice? (*Silencio*) Bueno, pasa… pasa, hombre. ¿Tienes miedo?
ANTONIO: A mis tíos los mataron los rojos.
ZAPATERO: ¿Sí? ¡Qué te parece! Tuvieron poca suerte. A mí en cambio me fusilaron los moros y aquí me tienes…
ANTONIO: Eso no puede ser verdad.
ZAPATERO: No soy un fantasma, ¡toca! ¿O crees que miento? Está bien, si no hay más remedio te contaré esta historia… pero tienes que jurar que guardarás el secreto, ¡cómo esto llegue a oídos de Franco!

(*¿Fuiste a ver a la abuela?,* 86)

ANTONIO: Abuela, Enriquín dice que su abuelo era rojo…
VECINO: ¿Te quieres callar! (*Torta a Enriquín*)

(*¿Fuiste a ver a la abuela?,* 110)

MIGUEL: Papá, ¿tú mataste algún rojo? (El padre lo mira asombrado) ¡A que sí!
ANTONIO: ¡A que no!
PADRE: No sé, hijos, no me acuerdo. Anda, iros a jugar.
MIGUEL: Pero a los tíos los mataron… ¿Tú no se la devolviste?
PADRE: Claro, hijo. Hice lo que pude.
MIGUEL: Entonces alguno matarías…
PADRE: Les tiré, pero no sé si les di…
MIGUEL: Seguro que les diste…. ¿Y Franco mató a muchos?
PADRE: A todos los que pudo, Miguel. Había que castigarles.
MIGUEL: Como cuando tú nos pegas, ¿verdad?
PADRE: Algo así.
ANTONIO: ¿Y qué habían hecho malo?
PADRE: Pero, ¿por qué me preguntáis todo esto? ¿Para qué está la escuela, qué os enseñan allí?

(*¿Fuiste a ver a la abuela?,* 111)

ENRIQUÍN: Pues mi abuelito era rojo.
MIGUEL: Sería un criminal…
ENRIQUÍN: Era jefe de estación… del tren…
MIGUEL: Al mío lo mataron los rojos…
ENRIQUÍN: ¡A lo mejor mi abuelo mató al tuyo!

(*¿Fuiste a ver a la abuela?,* 111)

La figura del dictador se entrevé apenas a través de la vida cotidiana de los personajes. Si bien se yergue como un ser omnipresente, que se inmiscuye en la vida de todos, se le mira de una manera despectiva y distante. A diferencia de lo que ocurría en el teatro de la generación anterior, en el que la figura del dictador, encubierto tras diferentes máscaras que no querían velar su naturaleza despótica ni ocultar su semejanza con el siniestro general, se mostraba hasta la

hipertrofia, los nuevos dramaturgos lo recuerdan como un estribillo reiterativo, pero carente de sentido. En la escena segunda de *El álbum familiar*, mientras la familia protagonista viaja en el tren, oímos fragmentos tópicos de los discursos de Franco, que se repiten como si remedaran el monótono traqueteo del propio tren, pero también la machaconería de unas consignas vacías, repetidas hasta la saciedad, como imagen de una España inane y aburrida, carente de perspectivas y abocada a escuchar una única voz.

> VOZ DE FRANCO y los raíles: «…españoles… españoles…españoles… españoles…» (…)
> VOZ DE FRANCO y los raíles: «… la patria exige sacrificios… sacrificios… sacrificios…»
> VOZ DE FRANCO y los raíles: «…los enemigos nos acechan… nos acechan… nos acechan…»
> VOZ DE FRANCO y los raíles: «… en este viaje en que estamos todos comprometidos, llevaremos a la patria cueste lo que cueste… cueste lo que cueste… cueste lo que cueste…» (*El álbum familiar*, 65-6).

El álbum familiar aporta además otros elementos de interés desde el punto de vista de la memoria histórica: Falange como sostén ideológico, simbólico y estético del franquismo, pero también como factor de disidencia, que reclama al general la famosa revolución pendiente y que, sobre todo, reprocha al dictador su responsabilidad en la muerte de José Antonio, fundador y figura mítica en el imaginario colectivo de un segmento de la sociedad española más concienciado con su ideario político. Desde ella se muestra la imagen de un Franco sanguinario y cínico, insensible y capaz de todo con tal de conservar el poder, ofrecida desde sus propias filas y no desde la de los enemigos.

> MI PRACTICANTE: ¡Asesino! ¡Asesino! ¡Por ti murió el tío santo de esta familia! ¡Tú no quisiste canjear a los prisioneros! ¡Tú los mataste a todos!¡Por tu culpa murió también José Antonio Primo de Rivera!¡Él habría salvado a la patria! (*El álbum familiar*, 68).

El practicante falangista culmina la soflama con el previsible canto del Cara al sol, esgrimido como afirmación de partido, pero también como reivindicación de un anacrónico ideal en el que algunos siguen creyendo ciegamente.

En segundo lugar, la presentación de otra iconografía característica del franquismo: el sacerdote fusilado. La construcción de la mitología del franquismo pasa por esta profusa ostentación de los mártires de la persecución religiosa, presentada como causa principal de la propia guerra y de la represión posterior, pero también como símbolo, como divinidad familiar protectora, como signo de identidad y de orgullo, y, desde luego, como salvoconducto o garantía de fidelidad o afección al régimen. La mirada del dramaturgo está empapada de humor negro, que apunta precisamente hacia la obsesión por las reliquias y la muerte,

por la hipertrofia del sentimiento religioso, convertido en burda caricatura de sí mismo:

> MI PRACTICANTE: Son gente de confianza. Yo les conozco de toda la vida. A los chicos los he visto nacer. Él estaba con los nacionales. A su hermano lo mataron en la guerra, lo fusilaron los rojos. Era cura. Ahora es santo. Tiene un dedo incorrupto en alcohol, Le ha crecido la uña, sabe usted, sí, sí. Yo lo he visto. Si quiere les pregunto si lo tienen a mano y se lo pueden enseñar (*El álbum familiar*, 80).

La figura del sacerdote funciona además en estos textos como metonimia de la obsesión religiosa, que todo lo invade y todo lo condena, singularmente lo relativo al sexo, aunque sus actitudes no carezcan de ribetes paternalistas y, en ocasiones, rijosos y equívocos. Frente a lo que el cura dice y representa, emerge el deseo sexual incipiente, signo a su vez de la propia individualidad, del descubrimiento del yo frente a las trabas impuestas:

> ANTONIO: (…) Padre, me acuso de no haberme portado bien (El cura asiente con impaciencia) ni con mis padres ni con mis profesores…
> DON RAIMUNDO: ¡Al grano! ¿Cuántas veces te has tocado?
> ANTONIO: Trece, don Raimundo, desde el viernes pasado.
> DON RAIMUNDO: Te quedarás en los huesos, bribón (le pellizca) ¿Qué más, lo gordo, lo gordo…
> ANTONIO: He oído a mis padres en la cama
> DON RAIMUNDO: Oído o visto
> ANTONIO: Oído
> DON RAIMUNDO: Mal, muy mal… (Menea la cabeza) Dime, hijo. ¿Y te gustó? (*¿Fuiste a ver a la abuela?,* 80).

> SACERDOTE: Oigan. ¿Ustedes son los de la adoración nocturna? (…)
> MI PADRE: Mire, estamos ahora celebrando el cumpleaños de la niña, no me parece el momento adecuado para…, además están las maletas…
> SACERDOTE: Mejor que mejore, ¿verdad, pequeña? Podemos celebrarlo así. Voy a ponerla aquí en cruz y ustedes rezarán por turno ante ella durante toda la noche hasta que venga su tren (*El álbum familiar*, 89).

No faltan tampoco, vistos desde la perspectiva del niño, otros estereotipos de la España franquista: la pareja de la guardia civil que custodia al preso, en una estampa siniestra, pero no exenta tampoco de un cierto paternalismo. O el revisor del tren, o la sala de espera, metonimia y metáfora de la España mediocre de la dictadura.

Otros textos prefieren una mirada panorámica sobre una larga etapa de la posguerra, vista a través de personajes ficticios, representativos del período, con ánimo de reflexión o de balance sobre lo que supuso la dictadura para los ciudadanos que la padecieron o para los que se beneficiaron de ella. El procedimiento admite referencias a personajes o a acontecimientos históricos que proporcionan el contexto de la fábula, pero, sobre todo, permite establecer una relación dialéc-

tica entre lo oficial y lo real, entre lo público y lo privado, entre la grandilocuencia retórica del sistema y el lenguaje humilde de las gentes que lo soportan. Así sucede con textos como *Quan la ràdio parlava de Franco,* de Benet i Jornet, con aportaciones de Terenci Moix, y con *Terror y miseria en el primer franquismo*, de Sanchis Sinisterra (proyecto comenzado en 1979 y culminado en 2002).

En las obras de este apartado, la memoria presumiblemente se nutre de la información bibliográfica y documental, pero también del propio recuerdo personal o de las informaciones que han podido proporcionar gentes próximas a los dramaturgos. Desde la perspectiva de la composición formal, en el texto de Sanchis es evidente la influencia brechtiana, desde un título concebido como homenaje al maestro, aunque sin renunciar a otras presencias –Beckett, por ejemplo–, ni a la libertad estilística y compositiva que le es característica. En la obra de Benet i Jornet, no exenta de la huella brechtiana, predomina una depurada estética neorrealista que el dramaturgo ha cultivado en una parte significativa de su obra.

Quan la ràdio parlava de Franco plantea un recorrido histórico desde 1947 a 1975 en el ambiente de un barrio popular barcelonés. La circularidad de la escritura, que parte del 75 para remontarse al 47 y retorna, a través de determinados acontecimientos históricos, al momento en el que se produce la noticia de la muerte del dictador, sugiere ya un planteamiento dialéctico, que se confirma con la utilización del recurso que sirve como *leit motiv*: la radio. El contrapunto entre los acontecimientos públicos, anunciados a través de la radio u omitidos en sus informaciones, y las vidas privadas de los personajes elegidos, aporta el elemento más original en este texto, reforzado por la circunstancia de que los personajes se expresan en lengua catalana, mientras la radio emite exclusivamente en castellano. Por lo demás, el contraste se acentúa al advertir la diferencia entre el ampuloso, retórico y huero lenguaje oficial en el que peroran las campanudas voces de los locutores y el estilo llano e incisivo en el que hablan los personajes.

La primera escena del drama transcurre el 21 de octubre de 1975. Tras escuchar el comunicado en el que la Casa Civil del Jefe del Estado informa de la enfermedad del general y de su pretendida recuperación, Remei expresa sus miedos y repite maquinalmente los tópicos de la propaganda franquista sobre la tranquilidad del país durante el largo período de su mandato. A lo que su sobrino replica:

> FELIU: Amén, tieta. Això és una de les històries possibles de la pau, de l'època més gloriosa que mai no havia viscut la nostra terra, segons ens deia la ràdio a totes hores. Això és la història d'uns anys, d'un lloc i d'una gent. Els anys són aquells que van començar pel gener de 1939, el lloc el formaven carrers barcelonins de dintre muralles, estrets i llardosos; la gent era la que vivia allí, que intentava sobreviure a la

> postguerra... Això és una comèdia sobre el temps i la memòria; en el record el barri no és com avui, sorollós i amb antenes de televisió, sinó igualment mesquí i potser sense glòria, però només amb una ràdio per cada tres veïns. Puc començar recordant un d'aquells matins, a l'hora que el barri despertava, el dia que hi vaig arribar. Un dissabte de juliol de 1947 (*Quan la ràdio parlava de Franco*, 24).

Los personajes de la obra, reducidos a un estrecho círculo de vecinos del barrio, no encarnan propiamente estereotipos, aunque sí representan actitudes y posiciones diferentes y significativas ante la dictadura. El personaje de Cases evoca la militancia franquista fanática, prepotente y grosera, que le permite disponer de recursos económicos, de una querida deslumbrante o de las voluntades de las gentes sencillas, mediante la intimidación o mediante las pequeñas y humillantes compensaciones: una recomendación, una pequeña propina, etc.

> CASES: Ara, tan alt que se't rebentin els pulmons, vull que cridis. ¡Viva Franco! (Pausa. El sacseja, amenaçant) ¡Viva Franco! (*Quan la ràdio parlava de Franco*, 40).

El de Remei dibuja a la mujer sin conciencia política, temerosa, que acusa el impacto de la propaganda franquista, que la convierte, más por miedo que por convicción, en una defensora del régimen dictatorial. Otros, sin embargo, ejemplifican una clara conciencia política, adquirida en la Universidad (Feliu), en el trabajo (Pere) o en la pasada, pero inolvidable, experiencia republicana (Jaume).

Y, paralelamente a ellos, el lenguaje altisonante y falso de la radio, cuyo uso, como explicaba Feliu en la escena inicial, a diferencia del empleo individual y privado que hoy podemos hacer de ella, es colectivo y establece un vínculo entre los personajes que la escuchan. La radio es colectiva también en cuanto voz pública de un régimen que proclama y silencia acontecimientos. Así, la radio no hablará de la huelga del 51, que tomó como motivo desencadenante la protesta contra la subida del precio del billete del tranvía, pese a que agitó la vida de la ciudad, pero cubrirá con profusión el Congreso eucarístico del 52. El tono relamido e hiperbólico, encomiástico hasta el servilismo, del locutor pone en evidencia no sólo el maridaje entre el poder político y el eclesiástico, que convierten el congreso en una ceremonia de exaltación e intimidación, sino también el abismo entre aquella manifestación de poder, con su desmesurado aparataje retórico, y la modesta vida cotidiana de los personajes de la obra:

> No tengo palabras para describir lo indescriptible, para comunicar a los oyentes esa suprema coalición de humildad, de dignidad, de santidad… Barcelona vive un momento único, trascendental en su historia. Miles de gargantas unen sus preces por una ciudad dinámica, moderna pero eterna, renovada pero más católica que nunca, más agradecida que nunca a un hombre que la ha convertido en lo que es, y que en esta ocasión la honra y la alienta con su presencia: ¡Francisco Franco, caudillo de España! (*Quan la ràdio parlava de Franco*, 70).

La intención crítica busca su camino en la construcción técnica del drama, en la elección de los materiales escénicos, pero mantiene una distancia respecto a los personajes y acontecimientos, como si el dramaturgo se limitara al papel de cronista de una realidad compleja y no carente de pliegues. La deliberada huida de cualquier discurso panfletario u obvio proporciona una sensación de objetividad en el análisis, lo que no significa indiferencia o falta de compromiso, sino rigor dramático y, a la larga, eficacia en el discurso crítico. Por ello, la construcción de los personajes responde a un intento de comprensión. Ni hay ensañamiento con aquellos que manifiestan alguna clase de adhesión al franquismo –incluso Cases aparece dotado de detalles de humanidad– ni se idealiza a aquellos que combaten la dictadura, sino que se ahonda en sus contradicciones o en sus insuficiencias. El resultado del proceso es abierto y podría proporcionar unos materiales para el debate, una propuesta de análisis de la incidencia de la dictadura en la vida cotidiana.

Algunas semejanzas con este procedimiento presenta *Terror y miseria en el primer franquismo*, de Sanchis Sinisterra. Como en el texto de Benet i Jornet, se proporciona una visión panorámica, dilatada en el tiempo, de la vida cotidiana en la España de la dictadura, y figuran como telón de fondo personajes y acontecimientos históricos que, desde la distancia, condicionan inevitablemente las vidas de tantos seres humanos. Pero *Terror y miseria en el primer franquismo* muestra algunas diferencias respecto a *Quan la ràdio parlava de Franco*. El ámbito de la acción no se reduce a un solo barrio, sino que se extiende por espacios muy diversos, no siempre definidos ni localizados con precisión, pero entre los que figuran ciudades como Barcelona, Valencia, Madrid, México, etc. Como en el modelo brechtiano de referencia, cada escena cuenta con sus propios personajes y la unidad de la acción no viene dada ni por el espacio, ni por la continuidad de la trama ni por las trayectorias de estos personajes, sino por el marco histórico en el que personajes y acciones se ubican. La forma de composición se basa en la contigüidad de los episodios y no en su trabazón como integrantes de una trama, lo que proporciona una estructura abierta, a la manera brechtiana, decisión a la que no es ajena la ocasión para la que el texto se escribió. La consecuencia es una obra que recorre algunas de las situaciones más significativas y más terribles de los primeros años de la posguerra a través de nueve historias diferentes. La omnipresencia de la muerte, la supresión de la libertad de cátedra, la retórica huera del régimen para encubrir una realidad mezquina, los desaparecidos, la exaltación de la violencia, la cárcel, el exilio, la necesidad del ocultamiento y la aparición de ventajistas grupos de poder al socaire de los valores religiosos y el oportunismo integrista e hipócrita son los temas que configuran este mapa trazado en *Terror y miseria en el primer franquismo*, a los que se suman otros motivos,

como la decepción por la indiferencia internacional por la situación española, el desvalimiento de una juventud educada en los valores de la dictadura, el aislamiento y la soledad individuales y colectivos, etc.

La mirada que Sanchis proyecta sobre los acontecimientos responde también al modelo brechtiano, lo que permite al dramaturgo utilizar diversos estilos y registros. En ocasiones recupera, a veces literalmente, testimonios de época, lo que conduce a un tratamiento cercano al del teatro documento, combinado con una notable dosis de lirismo (*Intimidad*); en algunas escenas se permite un humor cáustico, incluso farsesco, que ridiculiza personajes y situaciones (principalmente en *Plato único* y en *Atajo*, aunque asoma también en más escenas); en otras, las situaciones adquieren carácter tragicómico (*Filas prietas, El sudario de tiza*); en otras más, la composición responde a patrones de condición propiamente dramática (*El anillo, El topo*), en alguna se entremezcla lo documental, lo dramático, lo lírico y hasta lo onírico (*Dos exilios*) y, en la que abre el espectáculo (*Primavera 39*), se recurre a una estética en la que advertimos ribetes surrealistas, expresionistas y simbolistas.

En todas ellas el lenguaje es incisivo y directo, y el discurso crítico, trasparente y acerado, con momentos de fuerte intensidad poética y emocional o con situaciones disparatadas e hilarantes, como la de *Plato único*, en la que el propietario de un comercio de accesorios relacionados con la electricidad anuncia su establecimiento con una paráfrasis del famoso lema de la dictadura: «POR EL AMPERIO HACIA DIOS» (*Terror y miseria en el primer franquismo,* 110) como las que abundan en *Atajo*, referencia burlesca al autor de *Camino*, trazada a su vez como homenaje al humor de *La Codorniz*. Pero no se evita tampoco la referencia a asuntos incómodos, como el enfrentamiento entre facciones políticas distintas en el bando republicano o las actitudes diversas ante el yugo insoportable de la dictadura. No prescinde Sanchis de la intención brechtiana de que las situaciones sirvan de base para la discusión y la toma de conciencia, lo que se pone de manifiesto precisamente en las escenas más abiertas y más inquietantes, como *Dos exilios, Intimidad, El topo, Primavera 39* o *El sudario de tiza*.

> TERESA: Intimidad, Nati. ¿Sabes lo que es eso? Aquí, oliéndonos el culo unas a otras todo el santo día… y aún más por la noche; amontonadas como animales para dormir, y en manada de un lado para otro, para trabajar, para comer, para cagar… Tener por lo menos un pequeño rincón de una misma que las otras no puedan tocar, ni ver, ni oír… Los sueños, por muy horribles que sean. Algo privado, sí… y es gracioso que yo lo diga. Privado. ¿Lo entiendes?
> NATI: Lo del culo no lo dirás por mí, que me lo lavo cada día… (*Transición*). No, no lo entiendo. Yo me conformo con aguantar aquí, y entera, si puede ser, todo lo que haga falta. A ver si mientras llega un indulto…
> TERESA: Un indulto…
> NATI: ¿También le haces ascos? Pues, ¿sabes lo que decías soñando?

TERESA: No me importa.
NATI: No te importa, ¿eh? ¡Pero te conviene saberlo!
TERESA: ¡Te digo que te calles!
NATI: Sólo se entendía una palabra, una sola: «Perdón». ¿Te enteras? Perdón, perdón, perdón… Eso decías.
TERESA: (*Tras una pausa, débilmente*) No has debido decírmelo. (*Silencio*) Di, ¿qué ganabas?
NATI: Era tu intimidad, ¿no? Pues para ti. A mí no me gusta quedarme con lo que no es mío. No soy una ladrona (Sanchis Sinisterra: *Terror y miseria en el primer franquismo. Intimidad*, 141).

En *Yo fui actor cuando Franco*, Amestoy propone un tercer modelo dramático para la recuperación de la memoria, que, en cierto modo, combina los rasgos característicos de los dos estudiados anteriormente. Como en *El álbum familiar* o como en *¿Fuiste a ver a la abuela?,* un personaje reconstruye los episodios que han configurado su vida, desarrollada a lo largo de la posguerra, y presta espacial atención a aquellos sucesos que tuvieron para él un carácter iniciático. Pero, a diferencia de lo que sucedía en aquellos textos, el protagonista de *Yo fui actor cuando Franco*, Manuel, no es un hombre en el umbral de la madurez, sino una persona de la generación anterior, que ha cumplido ya los sesenta y a quien han diagnosticado una enfermedad mortal a corto plazo –el VIH–, por lo que ha decidido poner término a su vida, tras haber acompañado al aeropuerto a su pareja, un hombre joven que realiza una suerte de viaje iniciático a Nueva York con el dinero que le ha proporcionado Manuel. La mirada retrospectiva no es, por tanto, la del hombre que hace balance de su juventud en la etapa en la que comprende que le llega el momento de asumir responsabilidades públicas, de participar en la construcción de la sociedad, sino la de quien abandona esa sociedad después de entregar el testigo a quien encarna para él un futuro lleno de promesas. El dramaturgo no transmuta sus propias experiencias autobiográficas, sino que, presumiblemente, ha manejado informaciones documentales y tal vez relatos de personas con las que ha trabado algún conocimiento.

Por otra parte, la composición de *Yo fui actor cuando Franco* permite presentar un panorama de la dictadura, como ocurría en los textos de Benet i Jornet y de Sanchis Sinisterra, con sus referencias a la represión policial –eficaz y obsesivo *leitmotiv* en esta obra de Amestoy–, a la corrupción económica del régimen, a la censura y a la inanidad intelectual, a la sordidez y a la hipocresía moral, a las penurias económicas y vitales de buena parte de la sociedad o, sobre todo, a diversos acontecimientos de la vida teatral, y a la incidencia que todo ello podía tener sobre un hombre desvalido como el protagonista. Pero, a diferencia de aquellos textos, la mirada ofrecida no es la que el dramaturgo proyecta sobre un segmento de la sociedad, sino la visión del propio personaje, consciente de que su condición –homosexual, de pasado familiar republicano y de inequívocas

convicciones políticas izquierdistas– lo convierte permanentemente en un ser sospechoso y perseguido, incluso cuando la incipiente democracia ha sustituido presumiblemente a la dictadura.

La especificidad de la circunstancia de Manuel condiciona la singularidad de su mirada, que encuentra el molde dramatúrgico adecuado en el monólogo, al que no le faltan ribetes brechtianos ni una deriva ceremonial, tan propia del teatro de Amestoy. El personaje tiene como mudo interlocutor a su madre, fallecida cuando él era todavía un niño y con quien permanece unido por un oscuro vínculo afectivo y erótico, lo que justifica un tono irónico y cómplice, significativamente comprensivo y carente de amargura, aunque sus experiencias, que recuerdan a las de algunos personajes desdichados de la novela española clásica y contemporánea, proporcionaran motivos más que suficientes para el resentimiento. Sin embargo, el espectador comprenderá que Manuel es una víctima de la derrota de una causa –la causa de la República y, por extensión, la causa de la libertad– y de la arbitrariedad brutal, mojigata y excluyente de una interminable posguerra. Y comprenderá también cómo la bonhomía de Manuel es la consecuencia de su memoria, implícitamente reivindicada también en Yo *fui actor cuando Franco*, desde la conciencia de lo que todo ello ha significado en la vida del personaje o, mejor aún, de lo que el singular coraje de Manuel ha supuesto en un medio como aquel en el que le ha tocado bandearse: «Ellos saben quién soy, y yo también sé quién soy» (*Yo fui actor cuando Franco*, 49).

Sin embargo, la ironía, en ocasiones entrañable, y la entereza del personaje ante la adversidad no impiden la precisión contundente de la denuncia:

> Nos llevaron a los calabozos de la Dirección General de Seguridad. Un día, cuando me pasaban de un pabellón a otro, para aquellos absurdos y crueles interrogatorios, vi al tío Gabriel. Fue la última vez que le vi. Me humillaron, madre. Como uno no imagina que se puede humillar a un ser humano. Lo hicieron. Nunca pude, ni remotamente, intuir que los policías tuvieran tanta imaginación (*Yo fui actor cuando Franco*, 38-39).

Ni tampoco la precaución, que mira con cautela la nueva situación, porque atisba tras ella los fantasmas del pasado, sensación recurrente en los dramaturgos de la generación, que en la obra de Amestoy se hace explícita con alguna frecuencia:

> No hay que temerles tanto. Todos tenemos nuestros derechos. No es como antes. Soy abogado. ¿Trae la orden del juez? Aunque les importe muy poco. Fíjate lo que cuentan los periódicos. ¿Y lo que no se cuenta! Cuando quieren algo, no reparan en nada. Ni en nadie. Y quieren acabar con nosotros. Sí, madres. ¿Sabes? Conservan todas las fichas de entonces. No las han destruido. Con la menor disculpa, nos atacarán. Todo está preparado. Y ocurrirá el día menos pensado. Los guardianes. Los guardianes son los más peligrosos (*Yo fui actor cuando Franco*, 26).

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO DE SANTOS, José Luis (1992), *El álbum familiar*, *Bajarse al moro,* Madrid, Espasa-Calpe (Ed. de Andrés Amorós).

AMESTOY, Ignacio (1983), *Dionisio, una pasión española*, Madrid, Akal. (Pról. de José Monleón).

— (1993), *Yo fui actor cuando Franco*, Madrid, Fundamentos (Pról. de César Oliva).

— (1996), *Gernika, un grito. 1937*, Madrid, Fundamentos (Pról. de Mariano de Paco y epílogo de Eduardo Pérez-Rasilla).

— (2003), *El chófer del teniente coronel von Richthofen toma decisiones*, Madrid, AAT.

— (2005), *Ederra*, Madrid, Cátedra (Ed. de Eduardo Pérez-Rasilla).

BENET I JORNET, Josep M. (1980), *Quan la ràdio parlava de Franco*, Barcelona, Edicions 62.

CABAL, Fermín (1982), *¿Fuiste a ver a la abuela?,* Madrid, Fundamentos (Pról. de Eduardo Haro Tecglen).

FERNÁN GÓMEZ, Fernando (1984), *Las bicicletas son para el verano*, Madrid, Espasa-Calpe (Pról. de Eduardo Haro Tecglen).

SANCHIS SINISTERRA, José (2000), *¡Ay, Carmela!,* Madrid, Espasa–Calpe (Ed. de Eduardo Pérez-Rasilla).

— (2003): *Terror y miseria en el primer franquismo*, Madrid, Cátedra (Ed. de Milagros Sánchez Arnosi).

SIRERA, Rodolf y Josep Lluis (1993), *Caballos de mar*, Madrid, SGAE.

Fecha de recepción: 6 de mayo de 2008
Fecha de aprobación: 10 de octubre de 2008

EL PARAÍSO IBICENCO Y RAFAEL AZCONA

Juan A. RÍOS CARRATALÁ

Universidad de Alicante

RESUMEN

Rafael Azcona, poco antes de fallecer, rescribió sus novelas publicadas entre mediados de los años cincuenta y principios de los sesenta. Esta circunstancia nos ha facilitado la oportunidad de valorar más ajustadamente la aportación de un autor eclipsado por su faceta como guionista cinematográfico. *Los europeos,* tal vez su obra más ambiciosa desde un punto de vista literario, nos remite a un tiempo donde el contacto con el incipiente turismo contrastaba con un franquismo que iba más allá de lo político y lo ideológico.
Palabras clave: Rafael Azcona, novela, *Los Europeos*, franquismo.

ABSTRACT

Rafael Azcona rewrote, before expiring, his novels published in the fifties and sixties. *Los europeos*, probably his more ambitious work from the literary point of view, reflects a time in which the contact with the newly found tourism was contrasting with the political and ideological reality of the Franco's regime.
Key words: Rafael Azona, novel, *Los Europeos*, Franco's regime.

> ¡Sesenta días de cachondeo! ¡Mi padre a miles de kilómetros, nosotros con dinero, y a nuestro alrededor una cohorte de mujeres sumiéndonos en el deliquio amoroso! La isla está llena hasta los topes de extranjeras enloquecidas por el fuego del sol y de los hombres de España, Miguel… ¡Dos meses en el paraíso, en un paraíso que se llama Ibiza! (Azcona, 1960:18)

Rafael Azcona (Logroño, 1926-Madrid, 2008) dominaba el arte de la anécdota. Como tertuliano, sabía utilizar este recurso cuando era pertinente y en sus respuestas a los periodistas lo empleaba para alumbrar cuestiones que, de otra manera, habrían necesitado de prolijas explicaciones. Su bagaje de anécdotas propias y ajenas era excepcional. Rafael Azcona lo acumuló gracias a la riqueza de sus lecturas y las muchas horas de tertulia, dos de las fuentes que le abastecían como creador de tantos personajes. Sus contertulios percibían que disfrutaba contándolas, con el afán de compartirlas y la sonrisa de quien parece descubrir de nuevo algo curioso, paradójico y capaz de suscitar una reflexión nunca incompatible con el humor. La realidad le sorprendía todos los días, después de alegrarse cada mañana por seguir vivo y dispuesto a contar nuevos sucedidos. El final de cada anécdota relatada por Rafael Azcona era una chispa que mantenía la sonrisa y anunciaba nuevas paradojas de una vida absurda a menudo, pero que el autor riojano nunca se cansó de observar y descubrir.

Desde que nos conocimos en el año 2000 hasta su fallecimiento, tuve la oportunidad de conversar con Rafael Azcona en varias ocasiones. Fue un privilegio, también considerado como tal por muchos de quienes disfrutaron de su amistad. Creo, asimismo, haber leído casi todas las entrevistas que concedió cuando, durante sus últimos años, optó por la visibilidad. Algunas de sus anécdotas más conocidas las he incorporado a mi bagaje personal porque revelan una filosofía a ras de suelo, estrictamente vital, que comparto y hasta intento transmitir. Mi ensayo titulado *La sonrisa del inútil* (2008) es una consecuencia de, entre otras, esa influencia del amigo donde nunca había teoría ni disquisiciones. Rafael Azcona era incompatible con lo abstracto, lo solemne y lo aburrido. Argumentaba con anécdotas o casos tan verídicos como sorprendentes, que conocía, anotaba y perfilaba con pocos rasgos bien seleccionados y una lucidez propia de sus años de atento observador de la realidad. Sus ideas no sólo resultaban corpóreas y hasta palpables con sus tres dimensiones. Como buen guionista, también las hacía ver a sus contertulios entre sonrisas compartidas. El resultado era una prueba de la confianza que transmitía a quienes lo animaban a charlar.

Con motivo de un encuentro en Murcia durante la primavera de 2006 y después de leer su nueva versión de *Los europeos* (2006), le pregunté por sus experiencias en la Ibiza de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Ya sabía de sus largas y reiteradas estancias, hasta 1964, en una isla todavía ajena a la actual explotación turística, donde compartió un tiempo de amistad con Ignacio Aldecoa, su esposa Josefina, Fernando–Guillermo de Castro y otros peninsulares que acudían al paraje mediterráneo como una

escapatoria de la España más gris[1]. Había leído que allí se sentía «tan aislado como libre», pues era «un sitio muy habitable» y barato donde «las extranjeras te sonreían cuando les sonreías y te hablaban cuando les hablabas sin pensar que eso era pecado mortal» (Harguindey, 1998:73). Aquella sonriente reacción se le quedaría grabada, pues la rememoró en numerosas ocasiones. A raíz de mis preguntas, Rafael Azcona recordó de nuevo la dificultad para sentarse ante una máquina de escribir cuando estaba en Ibiza. La vida alrededor era demasiado sugerente. Terminó empeñando su instrumento de trabajo para conseguir un dinero que le permitiera seguir en la isla. También me habló de la feliz incomunicación con el resto del mundo, la facilidad para conocer personas procedentes de diferentes lugares que acudían al reclamo de un espacio más libre, lo barato de las noches dedicadas a la bebida mientras ligaba con éxito disimulado por su natural modestia… Rafael Azcona hablaba a base de anécdotas divertidas, pero en definitiva coincidía con lo afirmado al respecto por su amiga Josefina R. de Aldecoa:

> La isla era el resumen de todo lo que se nos negaba en el Madrid de aquella época. Un clima moral relajado. Un ambiente social cosmopolita de verdad. Extranjeros que vivían un exilio voluntario en las calas azules de la isla, ajena todavía a la agresión turística multitudinaria.
> Ibiza era la alegría física de vivir. Días de mar y sol, de barcos de amigos para navegaciones cortas a calas bellísimas. Noches de copas y navegaciones largas por las mareas exaltadas de la imaginación, con personajes irrepetibles y amigos inolvidables. Todos nos sentíamos *declassés* y *far out*. Y libres. Nunca como en la isla he sentido el significado de la libertad personal, lejos de la tristeza y la mediocridad del Madrid deprimente de la posguerra. Éramos alegres porque éramos jóvenes y habíamos descubierto el atractivo esplendoroso de una isla que destacaba radiante en medio del mar Mediterráneo (Castro, 2003:10).

Rafael Azcona contaba aquella experiencia de juventud con menos carga lírica. Le gustaba resumirla con la síntesis propia de las buenas anécdotas. Gracias a las mismas, reímos a lo largo de aquella tarde pasada en una cafetería de Murcia y le pregunté si, transcurridos casi cincuenta años desde entonces, consideraba la

1. Fernando-Guillermo de Castro acompañó a Rafael Azcona en su viaje a Ibiza durante el verano de 1957 (2003: 30-45) y, por los datos que aporta, es fácil deducir que esa experiencia y la de otros veraneos posteriores fue decisiva para la creación de *Los europeos*: «Aquel verano [1957] nos instalamos en la pensión Catalina, que yo conocía. Sería al siguiente año cuando convinimos alquilar a medias un apartamento en el centro del pueblo. Rafael y yo, en San Antonio, vivimos juntos, compartiendo un mismo piso, tres veranos seguidos, por lo menos, si bien cada año mudamos de casa» (p. 30). No obstante, el amigo del novelista no reconoce abiertamente esa relación entre la realidad y la ficción y, sobre todo, no se siente identificado con un personaje como pudiera ser Antonio. La relación de amistad terminó mal y, después de leer *La isla perdida,* comprendemos que las diferencias entre su autor y Rafael Azcona eran paralelas a las que contraponen a Miguel y Antonio, los protagonistas de la citada novela.

isla del Mediterráneo, tan distinta ahora, como una especie de paraíso perdido. Rafael Azcona me contestó que todos los paraísos andan perdidos, salvo que mantengamos la ingenuidad del iluso o el cinismo del falsario. Añadió que, en aquella Ibiza todavía virgen, había un amplio espacio para la tragicomedia que tanto nos gustaba, para esa contradictoria mezcla de la que se alimenta su creación literaria y cinematográfica porque es coherente con la realidad de la que parte.

Los europeos (1960) es un ejemplo novelístico de la distancia que media entre la realidad y lo paradisíaco[2]. Sus dos protagonistas, Antonio y Miguel, parten de un Madrid tórrido, vulgar y hasta agobiante en busca de la libertad, que asocian a la facilidad para conquistar extranjeras supuestamente ávidas de sexo. Ambos amigos son jóvenes y solteros, disponen de dinero fresco y tiempo para disfrutar del verano de 1958. El Madrid en el que viven, en condiciones contrapuestas por su diferente adscripción social, les permite pensar que cualquier alternativa puede resultar paradisíaca. Ibiza se convierte así en una tierra prometida, donde las vagas promesas de felicidad se concretan en mujeres, alcohol y sol para un tiempo sin compromisos, ceremonias ni obligaciones. El problema es que, a ese paraíso, Antonio y Miguel no llegan limpios de contradicciones o limitaciones.

El viaje desde el puerto de Valencia hasta Ibiza, con episodios entre el tremendismo y la picaresca, dista mucho de ser purificador. Ni siquiera supone una aventura con desenlace feliz. La clave del frustrante resultado reside en que esta pareja, tan aparentemente contrapuesta, arrostra una mediocridad como individuos de un Madrid mesetario que nunca queda atrás. Como recordara el quevedesco Pablos en el final de *El Buscón* (1626), cuando decide pasarse a Indias «a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte», el empeño es imposible, «pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres». Antonio y Miguel mudan de lugar, vida y costumbres, pero mantienen una mentalidad de la que resulta difícil desprenderse. La misma no es fruto del destino, como en los deterministas relatos de la picaresca, sino de un contexto histórico fácil de adivinar. La mediterránea luz de Ibiza queda así oscurecida por un tiempo de represión, machismo y mediocridad que arrostran los protagonistas. Rafael Azcona disfrutó, y mucho, en aquella isla junto con sus amigos. Lo recordaba con una sonrisa, pero nunca dejó de ser consciente de las contradicciones de una realidad donde no cabían los espejismos del ideal, ni siquiera el paradisíaco. *Los europeos* prueba esa temprana lucidez.

2. Incluyo un análisis de la versión original de la novela en mi Introducción a la obra literaria de Rafael Azcona (2005: 81-94), por lo que en esta ocasión me limitaré a las cuestiones que en dicho trabajo, anterior a la definitiva versión de *Los europeos,* no pude abordar.

Antonio es un tarambana de veintisiete años que vive de la fortuna de su padre mientras ejerce como eterno aspirante a estudiante de Arquitectura. Su única preocupación, obsesiva hasta la comicidad, es acostarse con las míticas extranjeras de Ibiza, aunque por el camino está dispuesto a hacerlo con cualquier otra hembra. En la versión original de la novela, este objetivo es evidente a pesar de la autocensura que condicionó a Rafael Azcona. El personaje, en el improbable caso de que hubiera existido una adaptación cinematográfica, podría haber sido interpretado por alguno de los actores españoles que ponían los ojos en blanco a la vista de un bikini, daban rienda suelta a su agobiante labia y se mostraban como unos patéticos obsesos para regocijo de los espectadores. Estos rasgos, como todos los fundamentales de la novela, se mantienen en la versión publicada en 2006. Sólo aumenta el grado de explicitud de una actitud ya sin eufemismos, reveladora del machismo galopante de tanto reprimido que acudía al reclamo de una isla donde las mujeres, por extranjeras, debían ser «fáciles».

Antonio es impulsivo, inquieto y no admite razones que puedan distraerle de su único objetivo: «El Mare Nostrum. Y en sus aguas, Europa en bikini, Miguelito» (2005:23). También aparece ante el lector como un sujeto poco agraciado en lo referente al aspecto físico, fracasado en sus asechanzas sexuales sin que merme su entusiasmo y alejado del canon de la virilidad a la moda en la época del incipiente turismo. Su única esperanza de ligar radica en la insistencia hasta el agotamiento. Sin embargo, Antonio nunca teme aparecer como patético y, convencido de la misión para la que ha nacido, decide consagrarse a la misma durante el verano de 1958 en compañía de su amigo: «Lo quieras o no, con bikinis o sin ellos, hoy empieza tu redención. Porque tú, como todos los españoles, eres un cachondo irredento» (2006:81).

Miguel ya ha cumplido los treinta años, vive en una pensión madrileña cuyo ambiente nos recuerda el recreado en *El pisito* (1957) y trabaja como delineante a las órdenes del padre de Antonio. Desde el principio de la novela, aparece como un personaje contrapuesto a su amigo. Ambos comparten juventud y ganas de divertirse, pero Miguel es un sujeto al que hemos conocido en pijama mientras tiende sus calcetines recién lavados a mano y soporta las lamentaciones de su casera. Este tipo de circunstancias, aparentemente anecdóticas y de clara influencia cinematográfica, marcan a los personajes en las creaciones de Rafael Azcona. A partir de las mismas y con una hábil dosificación por parte del narrador, el delineante se muestra más reservado y sosegado que su ocioso amigo, incluso reitera que su intención es descansar durante el veraneo. El autoengaño todavía funciona porque no ha sido puesto a prueba.

El viaje a Ibiza en un viejo barco se transforma en una especie de *via crucis*, como si fuera el preámbulo de lo que vendrá después. Miguel tiene problemas

con sus callos, le molestan las alpargatas que Antonio le ha obligado a comprar para estar a la moda, protesta ante la perspectiva de llegar a la isla cargado con unas ensangrentadas banderillas y una montera, las incomodidades sufridas en el trayecto le resultan insoportables, apenas puede descansar y, frente al entusiasmo de Antonio, muestra un lúcido escepticismo. Miguel se convierte así en un personaje pasivo, pero también cómplice por su incapacidad para decir no y acabará contagiándose de la actitud de su amigo. Nunca aparecerá hiperactivo a la caza y captura de la presa fácil, como tantos obsesos que tiene la oportunidad de conocer en la isla. No es su estilo, pero actuará con similares o peores consecuencias para las mujeres porque comparte buena parte de la reprimida mediocridad de quienes, como Antonio, le han arrastrado sin demasiada oposición.

La estancia en Ibiza de ambos amigos se convierte en una temporada de caza y captura donde no hay tiempo para el desaliento. Las posibles presas son todas las mujeres que se cruzan por delante. El impulsivo Antonio y el mucho más discreto Miguel se distinguen entre sí por las formas, pero comparten un objetivo omnipresente y hasta obsesivo. En la versión original, sometida a la autocensura, ya se evidencia con claridad esta circunstancia, mientras que, en su reelaboración de 2006, Rafael Azcona acude a una explicitud fácil de imaginar. El vocabulario es más directo y las acciones son narradas sin recurrir al eufemismo, aunque ya en el texto publicado, supuestamente, en el París de 1960 todo quedaba claro[3]. El resultado fue la censura sin mediar expediente administrativo, la práctica desaparición de una novela donde apenas quedaba hueco para algo más que un deseo sexual convertido en una obsesión de cuyo machismo, por obvio, sólo cabe la constatación. Era el de tantos jóvenes españoles de la época que acudían a las playas de los albores del turismo. Gesticulantes y algo patéticos, iban a la búsqueda de «las extranjeras», presas más accesibles que unas españolas obligadas a ser decentes.

Numerosas comedias cinematográficas de los años sesenta se centrarán en este fenómeno y hasta aparecerá un subgénero, «el landismo», con Alfredo Landa como icono de un tipo representativo desde el punto de vista sociológico. Su enorme éxito popular evidencia la raíz de un comportamiento que produce bochorno. La diferencia fundamental entre estas películas y la novela de Rafael Azcona es que las primeras sólo buscan la comicidad hasta llegar a desenlaces abiertamente reaccionarios. Lejos de plantear una crítica o una alternativa, pare-

3. Ante la imposibilidad de publicar la novela en España, el editor Ricardo Baeza, por entonces en la oposición política junto a Dionisio Ridruejo, ideó la estratagema de publicarla con un falso pie de imprenta localizado en París. El voluntarismo no impidió que *Los europeos* se convirtiera prácticamente en una novela clandestina de muy escasa circulación. Así se justifica la escasez de estudios, cuando en realidad es una de las mejores creaciones de la generación realista encabezada por Ignacio Aldecoa.

cen congraciarse con una situación donde el españolito de turno podía parecer patético pero, al final, recibía su recompensa por vía matrimonial. Claro está que después de renunciar a unas aventuras imposibles, sólo apuntadas y nunca culminadas para provocar la risa.

Rafael Azcona, como autor, también ríe a menudo con estas situaciones. Incluso planteará una, hasta cierto punto, parodia de las mismas en *Vivan los novios* (1969), de Luis García Berlanga. Sin embargo, es evidente su distanciamiento con respecto a la mentalidad de los protagonistas, capaces de sostener unas relaciones donde el deseo se convierte en obsesión y la represión en una violencia, mental o física, cuya destinataria es siempre la mujer. El novelista, fiel a sus principios creativos, se niega a incluir cualquier digresión crítica. Tampoco hay un espacio para la enseñanza moral o ideológica. Resultan innecesarias, ya que la adecuada presentación de los hechos protagonizados por Antonio y Miguel basta para incitar a una reflexión por parte del lector, probablemente sorprendido y asqueado ante unos cazadores que acaban huyendo de sí mismos y, por el camino, se llevan a varias inocentes de perfiles desdibujados. Son mujeres, y como tales sólo aparecen a modo de referencias para perfilar a los personajes masculinos, los únicos de los que se atrevía a escribir un Rafael Azcona prudente a la hora de abordar lo que desconocía o le hacía dudar. Algunos han confundido esta prudencia con una absurda misoginia.

Antonio, inasequible al desaliento como un personaje del landismo, se pone manos a la obra nada más llegar a Ibiza. La excitación se traduce en urgencia. Aunque miope, valora, pondera y planifica las posibilidades con cada mujer al alcance de su atenta mirada. Antonio sabe lo que quiere y no admite negativas. Su insistencia le permite obtener algunas recompensas, siempre menores, mientras que Miguel, casi sin proponérselo y hasta con dudas, se acuesta con una valenciana despechada y peluquera. Vicenta, o Vicen, no es la valkiria soñada, pero el abúlico delineante se entretiene con ella a la espera de una conquista más sugestiva.

La aparición de una joven francesa, Odette, supone un giro argumental que cambia el tono de la novela. Hasta entonces, Rafael Azcona hace uso de sus dotes para el retrato costumbrista. Los apuntes sobre la pensión donde vive Miguel y la descripción de la noche madrileña durante el verano nos permiten comprender el ansia de escapatoria que lleva hasta Ibiza a los dos amigos. Durante los primeros capítulos, también hemos navegado en el incómodo barco que hace la travesía, hemos sabido de la picaresca para aprovechar mejor el dinero y, sobre todo, el narrador nos recrea varias escenas capaces de darnos la imagen de una isla donde convivían culturas y mentalidades contrapuestas. La primera mitad de *Los europeos* se desenvuelve en los parámetros del retrato coral, que Rafael

Azcona elevó hasta su máxima altura en algunos de los guiones escritos poco después. Sin embargo, la aparición de Odette y su influencia en Miguel suponen una nueva orientación de la novela. El narrador no deja de prestar atención a una fauna verdaderamente variopinta. Aparece retratada a partir de esos detalles que el autor riojano sabía escoger para definir a sus personajes sin apenas describir, basándose en la observación aparentemente trivial. Seguimos disfrutando con ese colectivo de españoles con los ojos fuera de órbita y extranjeros a la búsqueda de una aventura exótica. No obstante, la atención se focaliza a partir de este momento en la relación entre Odette y Miguel. Antonio queda relegado a un segundo plano porque es un personaje tan obsesivo como carente de posible desarrollo, aunque en el desenlace muestra una parcial rectificación. Ya conocemos, además, lo fundamental de Ibiza. Sus visitantes seguirán apareciendo como telón de fondo, como voces que contrapuntean una relación donde el deseo y los sentimientos juegan al equívoco, entre silencios y medias verdades que terminarán de manera trágica. También fría, porque Rafael Azcona nunca gustó de la espectacularidad de los desenlaces melodramáticos y se mantuvo fiel a la contención que le caracterizaba a la hora de escribir.

Odette es una joven de París, independiente, tímida y peculiar. En un clima de banalidad y ansias de juerga a cualquier precio, la francesa de belleza frágil aparece y desaparece sin apenas armar ruido. Discreta y un tanto enigmática, se la ve en cualquier rincón leyendo mientras toma limonadas, fuma cigarrillos negros y permanece en una soledad apenas alterada por algunos saludos, pronunciados con su rudimentario español. Ese distanciamiento con respecto al prototipo de las extranjeras soñadas por Antonio es el que seduce a Miguel, agobiado ante la perspectiva de alternar con mujeres desbocadas y más predispuesto al sosiego. Se inicia así una relación donde resulta difícil delimitar el papel de los sentimientos y los deseos, pero que acabará revelando la verdadera personalidad de un delineante hipócrita por mediocre que, hasta entonces, sólo era el contrapunto mesurado de Antonio.

La relación entre Odette y Miguel cuaja desde el principio, sin necesidad de estrategias para la conquista y con la naturalidad cultivada por una joven capaz de desconcertar a su amante. Éste pierde su independencia y, como suele ser habitual en los relatos de Rafael Azcona, empieza entonces a tener problemas. Tal vez porque descubre que el verdadero problema es él mismo, su inmadurez para afrontar una relación donde todo se complica a partir del embarazo de la joven. Esta circunstancia, apenas hace falta recordarlo, era especialmente problemática en la España de la época. Rafael Azcona sabía que su recreación novelística le traería problemas a la hora de la publicación, pero recrea el episodio del aborto con toda su crudeza, como nunca antes se había hecho en la literatura española.

El resultado fue una novela prohibida que debió editarse con un falso pie de imprenta, en un supuesto París al que hubiera regresado Odette con su historia.

No obstante, lo fundamental no es el relato de un aborto que lleva a la pareja hasta una Barcelona de pensiones tétricas y personajes acordes con un mundo subterráneo, apenas presente en la imagen más o menos oficial de la época. Rafael Azcona se siente concernido por una circunstancia que, tan a menudo, se convertía en la otra cara de las relaciones entre parejas. Sabe del miedo a lo clandestino y realizado en condiciones de extrema precariedad, pero se centra en el egoísmo y la cobardía de un personaje como Miguel, hasta entonces mucho más atractivo que su amigo Antonio.

El delineante se niega a asumir su responsabilidad y deambula entre el desconcierto y el cinismo. Miguel disimula con Odette, siempre callada y nunca exigente; tan radicalmente distinta a la Ninette llevada a los escenarios por Miguel Mihura en 1964. Ella no es la personificación de un sueño masculino ni cultiva las artimañas de su compatriota para acabar casada y en Murcia. Odette no pretende enredar a su españolito, sino que se deja llevar sabiendo que no puede controlar la situación. Al final, el aborto se realiza en una Barcelona descrita con precisión y sabiduría en la última parte de la novela. Son momentos dramáticos que Rafael Azcona controla con una prosa cuya sobriedad agradecemos. La frialdad es imprescindible para comprender la reacción de un Miguel que, incapaz de compartir un sentimiento, sólo respira aliviado cuando Odette toma el tren que la devolverá a París, con una promesa de reencuentro de la que ella misma duda.

Nada más salir de la estación, Miguel rompe el papel con las señas de la muchacha. No piensa cumplir su compromiso porque es un amante mediocre, al menos en el aspecto sentimental. El delineante participa de una mentalidad egoísta en cuyo trasfondo, como un marco sólo sugerido, observamos una época reflejada por un autor que siempre tuvo la voluntad del realismo crítico, compartida con otros novelistas de su generación de cuya amistad disfrutó en tantas tertulias. Esa misma noche, cuando el rostro de Odette todavía era una imagen del presente, Miguel acaba en la sesión golfa de El Molino barcelonés, en compañía de un Martín ya avejentado que combatía con alcohol y mujeres el temor a las letras devueltas por los bancos. El delineante no sólo vuelve al punto de partida, sino que acaba peor que su amigo Antonio. El viaje ha sido estéril; el contacto con un mundo distinto sólo ha conseguido destapar lo peor de su personalidad. Faltaba mucho, a tenor de lo visto en una novela desoladora, para que tipos como Miguel pudieran ser «los europeos».

Las críticas y entrevistas publicadas con motivo de la aparición de la nueva versión insistieron en presentar la novela como un retrato de una época y un país

de costumbres irrespirables. Rafael Azcona era consciente de la enorme diferencia entre la España donde la novela fue prohibida y la de una etapa de libertades democráticas, que nunca terminó de observar sin salir del asombro. Le gustaba comentarlo, entre sonrisas que invitaban al optimismo y recurriendo siempre a alguna anécdota. Aquella Ibiza de su época había desaparecido. Ni siquiera era un recuerdo para buena parte de sus posibles lectores, pero Rafael Azcona se sintió rejuvenecer mientras reescribía un texto olvidado durante décadas y consideró que, acentuando los rasgos que provocaron su censura, le devolvía la integridad con que debió aparecer: «creo que le he restituido todo lo que la autocensura le sisó», declaró en *El Cultural* (15-VI-2006).

La labor de reescritura, en este caso, es menos profunda que en otros que le permitieron recuperar y editar de nuevo el conjunto de las obras que escribió durante sus inicios, cuando todavía el cine no le había acaparado[4]. La historia de *Los europeos* no sufre alteraciones sustanciales, pero hay un metódico peinado del texto a la búsqueda de un lenguaje más directo y explícito; incluso más actual por su voluntad de dirigirse a un lector coetáneo. Y, sobre todo, Rafael Azcona demuestra una vez más su maestría en el arte del diálogo, que ocupa más del ochenta por ciento de la totalidad de una novela (Muro, 1997:185) escrita con la experiencia de cincuenta años de guiones.

El diálogo de *Los europeos* está repleto de detalles y connotaciones a la búsqueda de «una profundidad de campo», en términos cinematográficos, poblada por numerosos tipos representativos del momento. También nos remiten a una mentalidad y una época que el autor recupera para brindarla a sus lectores. Sin comentarios o apostillas del narrador, con la voluntad del mismo de quedar en un segundo plano porque sabía que sus personajes, como los de las películas, se definían por la palabra y las acciones. El resultado es desolador, el más amargo de cuantos aportó durante su etapa literaria, pero el testimonio adquiere un considerable valor literario y una todavía más notable capacidad para proyectar en el recuerdo una época y un país.

Rafael Conte titulaba «Azcona, escritor realista» su reseña publicada en *El País* (5-VIII-2006). Es uno de los pocos aciertos de un texto crítico con errores y erratas capaces de sonrojar, pero le permite así enlazar la novela del riojano con la de su amigo Ignacio Aldecoa, que también dedicó varias de sus obras a la experiencia vivida en Ibiza. En este caso, en la reescritura, la diferencia es que la voluntad realista y testimonial se compagina con el ejercicio de la memoria.

4. La tarea de reescritura comenzó a dar sus frutos en 1999 con la publicación del volumen *Estrafalario/1,* que recopilaba tres obras: *Los muertos no se tocan, nene, El pisito* y *El cochecito.* La buena acogida crítica obtenida facilitó que Rafael Azcona completara esta tarea con la inclusión de casi todas las obras literarias escritas durante su primera etapa.

Rafael Azcona estaba acostumbrado a reelaborar sus guiones escritos en colaboración con los directores. Nunca tuvo problemas al respecto y sabía de lo provisional de cualquier texto. En *Los europeos,* que pudo haberse convertido en una película de la mano de Luis García Berlanga, esa colaboración es la de un novelista de ochenta años con su propia personalidad creadora de una etapa anterior. Lo sustancial permanece porque su valor testimonial es obvio y hasta recomendable para entender una época. Sin embargo, en su formulación literaria percibimos unos aires de libertad y modernidad que nos indican hasta qué punto Rafael Azcona no sólo trabajó hasta el último día, sino que también fue capaz de evolucionar a tenor de los tiempos.

A menudo, y a instancia de los periodistas, el guionista riojano rechazó cualquier atisbo de añoranza, tanto en lo personal como en sus creaciones cinematográficas o novelísticas. Esa predisposición a vivir el presente amplió su círculo de amistades, le granjeó la admiración de nuevas generaciones de creadores y tuvo su correlato literario, el de un sólido lector y un experimentado guionista que, sólo al final de su carrera, disfrutó de la oportunidad de escribir en libertad y con las debidas condiciones. En 2006, la autocensura quedaba lejos, no había plazos perentorios para la entrega de los originales, contaba con el apoyo de una buena editorial como Tusquets… Rafael Azcona recuperó así un tiempo remoto, pero también se resarció de la frustración sufrida como «escritor», su primera y fundamental vocación a la hora de ganarse la vida. Lo recordaría en numerosas entrevistas sin caer nunca en la lamentación.

La lectura de *Los europeos* nos remite a un franquismo en estado puro. Ya no es el régimen de la Victoria, disfrazado con vestimentas épicas adquiridas en un baratillo ideológico, sino el de la mediocridad resignada que se prolongó hasta su lenta agonía. Rafael Azcona lo recreó con la sabiduría del observador atento al detalle y el creador capaz de sintetizar gracias a la anécdota, a lo aparentemente superficial, pero que en realidad nos remite a la médula de una época. Sus mejores guiones y novelas como la aquí comentada son un ejemplo que conviene recuperar para alimentar una memoria histórica tan necesitada de lo concreto, lo visual y hasta palpable. El carácter coral de estas obras abunda en personajes anecdóticos y episodios colaterales. Una lectura superficial nos podría llevar a pensar que se presentan deslavazados, pero la mano maestra de Rafael Azcona los agrupa con una coherencia que nos remite a una imagen única: la mediocridad de una época de carencias y limitaciones, marcada por una represión que fue mucho más allá de lo político o ideológico. En *Los europeos* no se habla del franquismo, pero se percibe en cada detalle de una experiencia que hoy nos asombra y entonces formaba parte del ámbito costumbrista. Antonio y Miguel comparten una ignorancia absoluta en temas de calado a la hora de definir aquel período,

pero evidencian en su comportamiento una mentalidad que no podemos considerar privativa del franquismo, aunque acentuó sus rasgos más negativos gracias al mismo.

Rafael Azcona manifestó en repetidas ocasiones que la censura era un mal absoluto. La padeció a menudo y, lo que es peor, tuvo que asumir la autocensura para intentar sacar adelante sus obras hasta que, ya en la década de los sesenta, se marchó a Italia con el objetivo de trabajar allí durante una larga temporada. Frente a lo pensado por otros colegas, nunca creyó que esa forma de represión agudizara el ingenio, ni siquiera que fuera un acicate para buscar nuevas vías de expresión. Rafael Azcona prefería una creación aireada y libre porque era la única forma de plasmar con eficacia su voluntad realista. Siempre fue coherente con esa intención y su habilidad para sortear los problemas durante la primera etapa todavía nos sorprende. El resultado es un conjunto de novelas y guiones, situados entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, que constituyen uno de los frescos más notables de la mediocridad franquista, de esa España casposa que se resistía a entrar en la modernidad, tan aparente, del desarrollismo y el turismo. *Los europeos* es un excelente ejemplo, devuelto con la agilidad de un estilo narrativo renovado, un lenguaje directo y una maestría para el diálogo que ningún otro autor coetáneo llegó a alcanzar. Sólo Ignacio Aldecoa, en el caso de que la muerte prematura no se hubiera cruzado en su destino, estaba preparado para esa empresa. Tal vez, supongo, algún otro más de aquella generación de narradores con nervio, pero fue Rafael Azcona quien más perduró en primera línea.

Y todo lo llevó adelante entre anécdotas y sonrisas de tertuliano, sin darle importancia. Esa fue la mejor arma de un autor que siempre dirigió su mirada a ras de suelo, allí donde sabía que la retórica no era operativa y las paradojas de la realidad se muestran con claridad meridiana. Las observamos en los, a menudo, grotescos avatares de Miguel, Antonio y otros sujetos en una Ibiza sujeta al choque cultural del turismo. Aquella isla pudo ser un paraíso, pero las alpargatas molestaban, el sol quemaba y la picaresca no siempre bastaba para disponer de dinero. Un paraíso, en definitiva, terrenal y, además, cercano al Madrid de *El pisito* (1957 y 2005) o *Los ilusos* (1958 y 2008), a la España provinciana de *Plácido* (1961) y a la tragedia grotesca de *El verdugo* (1963).

Han pasado muchos años. Al menos, los suficientes como para que la memoria nos juegue una mala pasada en su búsqueda de lo más soportable. Rafael Azcona no cedió a esa tentación. *Los europeos* nos recuerda que era preciso ser un ingenuo para pensar en los paraísos perdidos cuando la realidad indicaba que, en aquellas circunstancias, sólo eran una referencia que animaba a sobrevivir. Con esa voluntad, la del superviviente crítico, Rafael Azcona huyó de Madrid

durante varios veraneos, disfrutó en Ibiza y nos dejó un testimonio duro, desolador, pero con la fuerza de lo que invita a la superación sin caer en la moralina. Fue, como decía Rafael Conte, un escritor realista. Y sonriente, para nuestra fortuna de lectores y espectadores.

BIBLIOGRAFÍA

AZCONA, Rafael, *El pisito. Novela de amor e inquilinato,* Madrid, Taurus.
— (1958), *Los ilusos,* Madrid, Arión.
— (1960), *Los europeos,* París, Libraire des Éditions Espagnoles.
— (1999), *Estrafalario/1,* Madrid, Alfaguara.
— (2005), *El pisito. Novela de amor e inquilinato,* ed. Juan A. Ríos Carratalá, Madrid, Cátedra.
— (2006), *Los europeos,* Barcelona, Tusquets.
— (2008), *Los ilusos,* La Coruña, Ediciones del Viento.
CASTRO, Fernando-Guillermo de (2003), *La isla perdida. Memoria de una época de Ibiza,* Barcelona, Ed. Mediterrània-Eivissa.
HARGUINDEY, Ángel S. (1998), *Memorias de sobremesa. Conversaciones de Ángel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vicent*, Madrid, El País-Aguilar.
MURO, Miguel Ángel (1997), «El mito sexual español: *Los europeos* de Rafael Azcona», en Luis Alberto CABEZÓN (ed.), *Rafael Azcona, con perdón,* Logroño, I.E.R., pp. 165-190.
RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2005), Int. a Rafael AZCONA (2005: 11-106).
— (2008), *La sonrisa del inútil. Imágenes de un pasado cercano,* Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
SÁNCHEZ HARGUINDEY, Ángel. Véase HARGUINDEY.

Fecha de recepción: 5 de mayo de 2008
Fecha de aprobación: 1 de octubre de 2008

LA MEMORIA HISTÓRICA DE ALGUNAS MUJERES ANTIFRANQUISTAS

José ROMERA CASTILLO

UNED

RESUMEN

En este trabajo se estudian algunas muestras de la escritura autobiográfica generada por mujeres en España, que por sus ideas y sus acciones defendieron el orden constitucional republicano y, en consecuencia, tras la guerra (in)civil (1936-1939) lucharon contra el franquismo, viéndose abocadas al exilio, en unos casos, y, en otros, al terrible suplicio de las cárceles. Unos testimonios de la memoria histórica que pueden servir para no repetir la misma memoria.
Palabras clave: autobiografía, testimonio, memoria histórica, antifranquismo.

ABSTRACT

This pages focuse on some samples of the autobiographical writing generated by spanish women who defended the constitutional order of the Republic, and, in consequence, fought against the Franco's regime, which took them to the exile or to the jail.
Key words: Autobiography, testimony, historical memory, antiFranco's regime.

PÓRTICO

Una de las líneas básicas de trabajo, realizada en el *Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, fundado y dirigido por mí, desde 1991, se centra en el estudio de lo biográfico y autobiográfico en España, fundamentalmente, a través de diversas actividades (como puede verse en su página electrónica http://www.uned.es/centro–investigacion–SELITEN@T): los cuatro Seminarios Internacionales dedicados al tema[1], la edición (impresa y electróni-

1. Cuyas actas han sido publicadas por la editorial madrileña Visor Libros: José Romera Castillo (ed.), *Biografías literarias (1975–1997)* (1998), *Escritura autobiográfica* (1993), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975–1999)* (2000) y *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (2003).

ca) de la revista *Signa*[2], las diferentes tesis de doctorado (todas ellas publicadas)[3], realizadas bajo mi dirección –muy especialmente la de Eusebio Cedena Gallardo (2004)–, y los numerosos trabajos, tanto míos como de otros colaboradores, así lo ponen de manifiesto, convirtiéndose nuestro Centro en uno de los ámbitos más destacados en España en el estudio de lo autobiográfico, como he tenido la oportunidad de tratar en alguno de mis trabajos (Romera, 2003).

Pues bien, este trabajo se inserta en la mencionada línea de investigación, dentro de la producción crítica, llevada a cabo en España en el espacio autobiográfico, en estos últimos años, de la que me siento muy ufano al haber sido uno de sus pioneros (Romera, 1999).

Como he escrito en otros lugares, el espacio autobiográfico, según ha establecido la crítica, además de estar condicionado siempre por circunstancias históricas constituye, por una parte, una entidad de escritura (la del yo) con características propias: narrativas y formales (con identificación del autor–narrador y personaje principal, como rasgo pertinente), semánticas (el emisor da testimonio de su propia vida) y pragmáticas (por las que es necesario un explícito pacto de lectura para recrear las obras como tales), que la diferencian de otras modalidades textuales; y, por otra, está diversificado en una serie de ramas que, a su vez, tienen unas marcas propias. Me refiero, claro está, siguiendo el aserto platónico *forma dat esse rei*, que no es lo mismo verter el *líquido* de las vivencias en una vasija con forma de memorias y autobiografías, que escanciarlo en otros recipientes en forma de diarios, epistolarios o autorretratos, además de la autoficción, terreno híbrido donde los haya. A algunas de estas modalidades de escritura me referiré en este trabajo, dejando a un lado otras formas de discurso como las autobiografías dialogadas (entrevistas), crónicas, libros de viajes, etc.

Añadiré que, en nuestra historia, el cultivo de lo autobiográfico por las mujeres merece una atención más profunda, aunque en los últimos años se está reivindicando paulatina y vigorosamente. No puedo pormenorizar ahora la in-

2. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, que dirijo, se edita en dos versiones: la impresa (Ediciones de la UNED) y la electrónica (http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa). En los dieciocho números, publicados hasta el momento, han aparecido numerosos trabajos sobre el espacio autobiográfico.

3. Dos de ellas relacionadas con nuestro tema: Luisa Maillard García, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, Lleida, Edicions de la Universitat, 1997 y Eusebio Cedena Gallardo (2004), *El diario y sus aplicaciones en los escritores del exilio español de posguerra* (con prólogo de José Romera Castillo); y otras dos más de Alicia Molero de la Iglesia, *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Berna, Peter Lang, 2000 (con prólogo de José Romera Castillo) y Francisco E. Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet* (<http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Refe=6037>), que ha dado origen a varias publicaciones. Además de varias Memorias de Investigación (inéditas).

mensa bibliografía que ha generado la escritura relacionada con el feminismo, en general, y la referida a la práctica autobiográfica de mujeres, en particular, tanto en España como fuera de ella; así como la producida en el exilio, tras la guerra (in) civil, en la que se produjo un verdadero esplendor en el cultivo de lo autobiográfico, debido al desarraigo personal, político y cultural en el que hombres y mujeres deambularon (Romera, 2006).

La España Peregrina, por motivos personales y sentimentales, produjo un conjunto autobiográfico cuantioso y valioso, pleno de nostalgia y literariedad, en ocasiones, como atestiguan los numerosos textos memorialísticos (Rafael Alberti, Francisco Ayala, Sender, Gil-Albert, Dieste, Jarnés, Moreno Villa, Corpus Barga, Manuel Andújar y tantos otros), diarísticos (Cernuda, Aub, Emilio Prados, Altolaguirre, Larrea, Cansinos-Assens, etc.), autofictivos (Max Aub, Arturo Barea, León Felipe y otros) y, especialmente, los volúmenes de epistolarios de tanta abundancia en la época –con el añadido de otra joya literaria, la del autoexiliado Ramón, Ramón Gómez de la Serna, con su espléndida *Automoribundia (1888–1948)*–, que constituyen un *corpus* muy relevante de esta modalidad de escritura en España, como ha estudiado la crítica, en general, y en algunas ocasiones por los mismos exiliados, en particular.

La mayoría de las mujeres modernas, surgidas en los años veinte en España y que constituyeron la avanzadilla en la inserción en la vida social y cultural, se vieron, como consecuencia de la guerra civil, abocadas al exilio, en el que la presencia de la escritura femenina tanto en diferentes órdenes como en lo autobiográfico es muy significativa. Nunca antes, las mujeres plasmaron sus vivencias en tan abundantes textos, donde el recuerdo de lo vivido y perdido –especialmente la guerra civil de 1936, con sus terribles consecuencias con el franquismo imperante– aflorará con recio vigor testimonial, en algunas ocasiones y calidad artística, en otras, como han examinado –por citar unos pocos ejemplos– Antonina Rodrigo (1999), Shirley Mangini (1997), Sarah Leggott (2001 y 2008), Mercedes Gómez Blesa (ed., 2007) o yo mismo (como apuntaré a continuación), entre otros críticos.

Por lo tanto, no trataré aquí de una serie de autoras, de las que me he ocupado en «Testimonios autobiográficos de escritoras andaluzas en el exilio» y otros trabajos (Romera, 2006: 127-141; 2008)[4]. Con el fin de completar la visión de

4. Que aparecerá en las Actas del Seminario Internacional *Escritoras andaluzas en el exilio*, celebrado en Córdoba (24-26 de abril de 2007), que serán publicadas por la Universidad / Diputación Provincial, en el que estudio la obra autobiográfica de las siguientes autoras andaluzas: María Zambrano (Vélez–Málaga, 1904-Madrid, 1991), María Pérez Enciso (Almería, 1908-México, 1949), Isabel Oyarzábal Smith (Málaga, 1878-México, 1974) –conocida como Isabel de Palencia, al tomar el apellido de su marido–, María Campo Alange (Sevilla, 1902-Madrid, 1986), Victoria Kent Siano (Lagunillas, Málaga, 1898-Nueva York, 1987) e Isabel García Lorca (Granada, 1910-Madrid, 2002); de la parla-

conjunto de este grupo de mujeres quisiera referirme brevemente a algunos aspectos –que no todos– que completan estudios anteriores, tanto propios como ajenos, y que considero se deben tener en cuenta, centrándome ahora en dos vertientes[5].

EN LA BRECHA POLÍTICA: ALGUNOS EJEMPLOS

Varias destacadas mujeres, luchadoras y comprometidas en diversos ideales, pero siempre en defensa de la República y de la mujer, fueron marcadas tanto por el enfrentamiento bélico, como por exilio y/o la cárcel, destilando en sus escritos un recio antifranquismo.

1.– En la lucha

Varias fueron las modalidades de lucha en las que se vieron implicadas las mujeres. Unas lo hicieron en el ámbito político y sindical; otras se dedicaron a tareas auxiliares del frente (intendencia, enlaces, servicios, espionaje, etc.); algunas desafiaron el decreto de octubre de 1936, que reorganizaba las Milicias Populares, y se alistaron en batallones de combate; y otras ayudaron a la expatriación de niños a diversos países de Europa.

Iniciaremos este breve recorrido –en modo alguno exhaustivo– con una de las mujeres más significativas, Dolores Ibárruri Gómez, *La Pasionaria* (Gallarta, Vizcaya, 1895-Madrid, 1989), gran activista política en el movimiento obrero y defensora del feminismo, que sobresale por su papel importante en el Partido Comunista de España durante la República (fue diputada en las Cortes en 1936, destacando en la Agrupación de Mujeres Antifascistas y en el Socorro Rojo).

---

mentaria por Granada, María de la O Lejárra García (San Millán de la Cogolla, Logroño, 1874-Buenos Aires, 1974) –conocida también por María Martínez Sierra–; de las casadas con maridos andaluces: Zenobia Camprubí (Malgrat, Barcelona, 1887-San Juan de Puerto Rico, 1956) –Juan Ramón Jiménez–, María Teresa León Goyri (Logroño, 1903-Madrid, 1988) –Rafael Alberti–, Concepción Méndez Cuesta (Madrid, 1898-México, 1986) –Manuel Altolaguirre–, Luisa Carnés Caballero (Madrid, 1905-México, 1964) –compañera sentimental del poeta cordobés Juan Rejano– y de las relacionadas con escritores de Andalucía: Pilar de Valderrama Alday (Madrid, 1899-Madrid, 1979) –la Guiomar de Antonio Machado– y Ernestina de Champourcin (Vitoria, 1905-Madrid, 1999) –Juan Ramón Jiménez–. *Cf*. además de José Romera Castillo, «Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)» (Romera, 2006: 127-141), «Contexto autobiográfico de Juan Ramón Jiménez», en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *Juan Ramón Jiménez, cincuenta años del Premio Nobel (1956-2006)*, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2007, pp. 221-245 y «Las mujeres del 27 escriben sus memorias», en las *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: (París, 9-13 de julio, 2007, en prensa). Trabajos que integrarán un capítulo de mi próximo libro, La textura de la memoria. Panorama de la escritura autobiográfica en España a finales del siglo XX.

5. En este breve y selecto panorama, por razones de espacio, omito tanto los estudios biográficos como los referidos a la escritura autobiográfica de estas mujeres.

Durante la guerra civil, su grito antifascista de «No pasarán» se convertiría en bandera de la defensa republicana en todo el mundo; en el exilio soviético, fue Secretaria y Presidenta del PCE y a su regreso a España, fue diputada por el mencionado partido en las Cortes democráticas. Es autora, además de *En la lucha. Palabras y hechos* (Ibárruri, 1968 y 1976), de diversos libros memorialísticos como *El único camino* (Ibárruri, 1992)[6] y *Memorias de Pasionaria (1939-1977): me faltaba España* (Ibárruri, 1984)[7] –*Memorias de Dolores Ibárruri, 'Pasionaria': la lucha y la vida* (1985)–, además de las conversaciones con Jaime Camino y otros[8]. Prologó, también, textos autobiográficos como el de José Gros, *Abriendo caminos: relatos de un guerrillero comunista* (publicado en París en 1972).

A los testimonios de *La Pasionaria* es preciso unir los de Irene Falcón (Madrid, 1907-Madrid, 1999) –Carlota Berta Lewy Rodríguez, de nombre de pila; otra mujer que adoptó el nombre de su marido, el periodista peruano César Falcón, exiliado en España, de amplia formación intelectual, con una intensa labor periodística (en *El Sol*, *La Voz* y *Mundo Obrero*–) y de traducción de artículos de revistas científicas internacionales, que trabajó, además, con Ramón y Cajal. Pues bien, en sus memorias, *Asalto a los cielos. Mi vida junto a Pasionaria,* (Falcón, 1996) –escritas con la colaboración de Manuel Jiménez y Jesús Montero Falcón–, relata su estrecha colaboración con Dolores Ibárruri, tanto en el exilio soviético como a su vuelta a España en 1977.

Federica Montseny Mañé (Madrid, 1905-Toulouse, Francia, 1994), dirigente anarquista de la CNT y ministra de Sanidad y Asistencia Social (1936-1937) –siendo la primera mujer que ocupó un Ministerio en España, durante el mandato de Largo Caballero, regulando el derecho al aborto–, se exilió en el sur de Francia, donde continuó con la labor de escritura y activismo político en defensa del anarquismo y de los derechos de la mujer. Entre sus obras destacan los artículos publicados entre 1923 y 1936 en la *Revista Blanca*, y libros como *El éxodo. Pasión y muerte de españoles en el exilio*. Merecen especial atención sus escritos memorialísticos, *Mis primeros cuarenta años* (Montseny, 1987), en los que ha dejado el testimonio de una agitada vida política y sindical y *Seis años de*

6. Publicado inicialmente en Moscú, Progreso / Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1962 y 1976. Otras ediciones en París, Éditions Sociales, 1962; La Habana, Imprenta Nacional de Cuba, 1962; Buenos Aires, Sendero, 1963 y Barcelona, Bruguera, 1979.
7. El texto se había publicado en francés, *Mémoires de la Pasionaria,* París, René Julliard, 1964 (con traducción de Françoise–Marie Rosset). Traducido al inglés como *They Shall not Pass: The Autobiography of La Pasionaria*, Londres, Lawrence & Wishart, 1966; Nueva York, International Publishers, 1966 y Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1985.
8. Cf. Jaime Camino (ed.), *Íntimas conversaciones con La Pasionaria*, Barcelona, Dopesa, 1977; los reportajes y entrevistas de Luis Haramburu y Peru Erroteta, *Dolores Ibárruri*, San Sebastián, L. Haramburu, 1977; Javier Camino, *"Pasionaria", conversaciones en Moscú*, Castellón, Eliago, 2006, etc.

mi vida (1939-1945) (Montseny, 1978), donde propugnó, frente al sexismo imperante en los movimientos obreros, la emancipación económica y sexual de la mujer. Además, escribió otros testimonios autobiográficos como la conferencia pronunciada en el Teatro Apolo de Valencia, *Mi experiencia en el Ministerio de Sanidad y Asistencia Social* (Montseny, 1937?) y *Cien días en la vida de una mujer* (Montseny, 1949), ya en el exilio francés.

Otra anarquista, Sara Berenguer (Barcelona, 1919) –autora de libros de poemas–, que luchó durante la guerra civil en la CNT y en Solidaridad Internacional Antifascista, exiliada en Francia, en la obra *Entre el sol y la tormenta: revolución, guerra y exilio de una mujer libre* (Berenguer, 1988)[9] ha dejado testimonio de su dura vida y de muchas de sus compañeras.

Silvia Mistral (La Habana, 1914-México, 2004) –de nombre verdadero Hortensia Blanch Pita–, con antecedentes catalanes y gallegos –colaboradora de revistas y autora de un libro de prosa poética, *Madréporas*, publicado en México en 1967, con ilustraciones de Ramón Gaya, así como de cuentos infantiles–, en *Éxodo (Diario de una refugiada española)* (Mistral, 1940)[10] –con prólogo de León Felipe–, escrito en tercera persona, anota sus últimos días de la guerra en un barrio obrero, próximo a Barcelona, su exilio de cuatro meses en el sur de Francia y su travesía a bordo del *Ipanema*, que le llevaría a Veracruz (México).

Son de interés, asimismo, otros testimonios sobre la actuación de diversas mujeres en la guerra civil, como los de Carmen Parga Parada (La Coruña, 1914-México, 2004), casada con el matemático y físico Manuel Tagüeña, que por su militancia comunista y sus actividades en la guerra, tuvo que exiliarse, junto con su marido, primero en Moscú y tras su desilusión por el estalinismo se dirigieron a la Yugoslavia de Tito y, tres años después, a México, donde presidiría la agrupación del PSOE, como cuenta en sus memorias, *Antes que tarde* (Parga Parada, 1996)[11].

A todos los anteriores testimonios, hay que añadir otros como los de María Manuela de Cora (1984) –investigadora y escritora que, procedente de Galicia, llegó a Venezuela en 1942–, *Retaguardia enemiga* o los de Leonor García Oliveros (1989), *Recuerdos de lucha y resistencia*. Sobre las vivencias de infancia, conviene ver los textos de Remedios Casamar Pérez (1993), *Historias de la guerra: memorias de una niña*, así como los de la exiliada en París, durante la guerra civil, María Álvarez del Vayo (2003) –sobrina del último Ministro de Asuntos Exteriores de la República, Julio Álvarez del Vayo–, plasmados en *Los últimos días: recuerdos*

9. Otra edición en Tavernes Blanques (Valencia), L'Eixam Edicions, 2004 (con edición de Antonina Rodrigo).
10. La obra se publicó, inicialmente, en siete capítulos, en la revista mexicana *Siempre*.
11. Obra traducida al checo por Eva Spitzová, *Drív nez bude pozde,* Brno, Doplnek, 1999.

y reflexiones de una niña en el exilio[12]. Asimismo, se han recogido en diversos volúmenes testimonios orales, fundamentalmente, de mujeres que vivieron y lucharon por la República[13].

2.– En las cárceles

Varias fueron las mujeres que sufrieron el duro rigor de las cárceles franquistas por defender sus ideales y su activismo político, así como algunas de ellas estuvieron detenidas en campos de concentración nazis, como fue el caso de Felisa Gil (1960), quien en *Recuerdos pretéritos* –incluidos en su obra miscelánea, *España en la cruz (España dolorida y sangrienta no está muerta)*–, da cuenta de las horribles vivencias (un auténtico *via crucis*) en los campos de concentración de Argelès, Port-Vendres y Collioure (con la figura de Antonio Machado al fondo) y otros testimonios que constataré después.

Por lo que respecta a las presas en las terribles cárceles franquistas, traeré a colación la obra autobiográfica de algunas de ellas. Soledad Real López (Barcelona, 1917-Barcelona, 2007), tuvo a lo largo de su vida dos actividades fundamentales: de un lado, como defensora de los derechos de la mujer, al fundar (junto con Teresa Pàmies, Margarida Abril e Isabel Vicente) L'Aliança Nacional de la Dona Jove; y de otro, como destacada militante comunista, al integrarse en las Juventudes Socialistas Unificadas de Cataluña, en cuyo semanario *Juliol*, colaboró en varias ocasiones. Tras una trayectoria intensa contra el sublevamiento militar y en defensa de la República, a la caída de Cataluña, huyó a Francia, donde estuvo nueve meses refugiada, siendo devuelta a España, en 1939, por el gobierno colaboracionista de Vichy. En 1941 fue detenida por sus actividades contra el franquismo, pasando 16 años en diferentes cárceles (Barcelona, Madrid, Málaga, Segovia y Alcalá de Henares). A su salida de la cárcel, en 1957, siguió participando en asociaciones (como en el Movimiento Democrático de Mujeres y en la Asociación de las Mujeres del barrio madrileño de Lucero) y militando en el

12. Traducida al francés como *Les télescopes de l'invisible*, París, L'Harmattan, 1991.

13 . Como los recogidos por Neus Català, *De la resistencia y la deportación. 50 testimonios de mujeres españolas*, Barcelona, Adgena, 1984 (con otra edición en Barcelona, Península, 2000); Guillermina Medrano (ed.), Nuevas raíces: Testimonios de mujeres españolas en el exilio, México, Joaquín Mortiz, 1993; Pilar Domínguez Prats, Voces del exilio. Mujeres españolas en México, 1939-1950, Madrid, Comunidad de Madrid, 1994; Dolors Marín, sobre las Libertarias españolas, en el capítulo final de la obra de Ingrid Strobi, *La mujer en la resistencia armada contra el fascismo*, Barcelona, Virus Editorial, 1996, pp. 345-364; Beatriz Graña Pérez, *Voces da memoria: galegas exiliadas, emigradas e resistentes durante o réxime franquista*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 2003, etc. Por su parte, Alicia Alted Vigil, en *La voz de los vencidos: el exilio republicano de 1939*, Madrid, Aguilar, 2005, ha recogido testimonios de experiencias de gentes anónimas, no relevantes (combatientes en el frente, mujeres, ancianos y niños) que lucharon y tuvieron que exiliarse.

PCE y en el Partido Comunista de los Pueblos de España (PCPE) posteriormente. De todo ello da cuenta Consuelo García –al igual que hará Paloma Ulacia Altolaguirre con las memorias de Concha Méndez– en el compendio de entrevistas *Las cárceles de Soledad Real: una vida* (Real López, 1982)[14] –que la ensambladora autopublicó primeramente en alemán[15]– y de las que, posteriormente, se han hecho dos ediciones en español–, en las que se nos ofrece su experiencia vivida, así como las situaciones de la mujer en el mundo penitenciario del franquismo.

Otra defensora de la mujer, Juana Doña Jiménez (Madrid, 1918-Barcelona, 2003), militante del PCE y fundadora del Movimiento por la Igualdad y Libertad de las Mujeres–, condenada a muerte por el franquismo, además de ser una escritora feminista, dejó testimonio novelado en *Desde la noche y la niebla (mujeres en las cárceles franquistas)* (Doña Jiménez, 1978)[16] –fruto de su amarga experiencia, a través de Leonor, la protagonista, claro trasunto de la autora, presa en la cárcel de Ventas, en la Navidad de 1939–, *Gente de abajo (no me arrepiento de nada)* (Doña Jiménez, 1992) y *Querido Eugenio (una carta de amor al otro lado del tiempo)* (Doña Jiménez, 2003), dirigida a su compañero sentimental, Eugenio Mesón, como contestación a la última carta de éste antes de ser fusilado en 1942.

Carlota O'Neill de Lamo (Madrid, 1905-México, 1990), hija del diplomático mexicano Enrique O'Neill Acosta y de la jienense Regina de Lamo Ximénez –colaboradora de Lluís Companys–, esposa del capitán Virgilio Leret Ruiz –inventor de un Mototurbocompresor de reacción continua, que daría origen después al motor de reacción–, emparentada con el dramaturgo norteamericano y Premio Nobel Eugene O'Neill (Nueva York, 1888-Boston, 1953), republicana progresista, periodista (en prensa, radio y televisión) y escritora (narradora –bajo el seudónimo en algunas de sus obras de Laura de Noves, tomado para no ser reconocida por el franquismo–, poeta y dramaturga), en *Una mujer en la guerra de España* –publicada inicialmente en Caracas, en 1951 (O'Neill, 1979)[17]–, plasmó sus vivencias durante los años 1936-1940, en Melilla, donde le sorprendió el inicio de la guerra civil, siendo encarcelada durante cinco años, exiliándose en Venezuela (1949) y México, donde tomó su nacionalidad. En el relato *Los muertos también hablan* (O'Neill,

14. Otra edición, *Las cárceles de Soledad Real*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988.
15. Consuelo García, *Die Hand des Herzens. Leben und Kämpfe der Spanierin Soledad Real*, Munich, Verlag Autoren Edition, 1981.
16. Otra edición en Madrid, 7.0 Comunicación y Diseño, 1993.
17. Otras ediciones en Madrid, Oberón, 2003 y 2006 (con prólogo de Rafael Torres) y Barcelona, RBA, 2005. En México se publicó bajo el título de *Una mexicana en la guerra de España: documento vivido y escrito*, México, Populibros La Prensa, 1964. Hay traducciones al inglés, *Trapped in Spain*, Toronto, Solidarity Books, 1978 y al polaco, Varsovia, Czytlnik, 1968. Los testimonios de su vida, plasmados en *Una mujer en la guerra de España*, serían llevados a la escena teatral en una de sus obras, *Cómo fue España encadenada* –un título muy real y, a la vez, simbólico, publicado por la ADE, en 1997 (con edición de Juan Antonio Hormigón)–, de la que me he ocupado en otro trabajo (Romera, 2008).

1971), segunda parte de sus memorias, se centra en el periodo que va desde su regreso a Madrid y su llegada a América, con digresiones aclaratorias sobre el pasado (se añade, además, una foto de su marido), así como cuenta las peripecias que tuvo que hacer para que los papeles en los que se plasmaba el invento del motor de reacción, debido a su marido, el capitán Virgilio Leret –fusilado en 1936–, no cayeran en manos de los franquistas, entregándolos en la embajada de Inglaterra con el fin de que fueran útiles a los aliados en la Segunda Guerra Mundial.

Isabel Ríos Lazcano (Curtis, La Coruña, 1907-Madrid, 1997), en *Testimonio de la guerra civil* (Ríos Lazcano, 1986), narra sus actividades de militante comunista, en cuyo partido ingresa en 1934, su defensa de los ideales republicanos y la dura experiencia que a continuación expongo. A los pocos días del alzamiento militar, fue detenida, junto a su marido Manuel Calvelo, siendo condenados los dos a la pena de muerte. El esposo fue ejecutado (el 31 de diciembre de 1936), mientras que a ella se le conmutó la pena por la de reclusión perpetua, pasando por diversas cárceles (Santiago, Saturrán, Betanzos). En 1943 se le otorgó la libertad provisional, continuando con la luchas de sus ideales en la guerrilla antifranquista. Como consecuencia de ello, tuvo que exiliarse en Argentina (en 1946), Chile y Perú, volviendo a España en 1975, donde permanecería hasta su muerte.

La asturiana Nieves Castro Feito (1981) –apodada *Nievines*– en *Una vida para un ideal: recuerdos de una militante comunista* (Castro Feito, 1981), además de hacer una apología de su ideología, cuenta sus vivencias en la cárceles franquistas, sus fugas, su ida a Francia y la prisión que sufrió en Alemania, bajo el nazismo, así como da su visión sobre el régimen de la dictadura.

La socialista Mercedes Núñez Targa (Barcelona, 1911-Vigo, 1986) da cuenta de sus años de presidio (1939–1942) en *Cárcel de Ventas* –obra publicada primeramente en París, en 1967, por la Librairie du Globe y traducida al gallego, *Cárcere de Ventas* (Núñez Targa, 2005)–, escrita ya en el exilio en Francia –donde participaría en la Resistencia antinazi, bajo el seudónimo de *Paquita Colomer*, siendo capturada y deportada, en 1944, al campo de concentración de Ravensbrück–, con el fin de que no se olviden las penalidades de estas mujeres que lucharon por la libertad. Volvería a residir en España desde 1975 hasta su muerte.

De Rosario Sánchez Mora (Villarejo de Salvanés, Madrid) –inmortalizada en un romance de Miguel Hernández (muerto en las cárceles franquistas), *Rosario dinamitera* (escrito hacia 1937)[18], militante comunista e integrante del Quinto Regimiento, el de Valentín González (*El Campesino*), que perdió la mano dere-

18. *Rosario, dinamitera, / puede ser varón y eres / la nata de las mujeres, / la espuma de la trinchera. / Digna como una bandera / de triunfos y resplandores, / dinamiteros pastores, / vedla agitando su aliento / dad las bombas al viento / del alma de los traidores* […]. Miguel Hernández también la retrataría en su prosa «Rosario y Felisa», como una mujer valiente e incansable.

cha mientras lanzaba cartuchos de dinamita en la defensa de Madrid, siendo encarcelada en diversas prisiones (la de Ventas, entre ellas)–, el periodista Carlos Fonseca ha escrito, con la ayuda de la protagonista, el relato novelado de su vida *Rosario dinamitera: una mujer en el frente* (Sánchez Mora, 2006).

De María de la Luz Mejías Correa (Badajoz, 1917), su nieto, el historiador Manuel Pulido Mendoza, ha recogido en *Así fue pasando el tiempo. Memorias de una miliciana extremeña* (Mejías Correa, 2006) un testimonio oral que revive su paso por el frente, como soldado de infantería, los seis años que estuvo presa, así como la represión que sufrió su familia, además de tratar de la evolución económico–social en Extremadura y la función de la mujer.

En el ámbito del nacionalismo vasco me referiré a Polixene Trabudua de Manadaluniz (Sondica, 1912), carlista en sus inicios, que desempeñó una gran actividad política, por lo que fue encarcelada y, posteriormente, sufrió el exilio (en Suiza y París) durante varios años, que ha dejado, para la posteridad, parte de sus memorias, en *Polixene, crónicas de Amama* (Trabudua, 1997).

Ángeles García-Madrid (Madrid, 1918) –de nombre Ángeles Ortega García-Madrid–, además de cultivar la poesía, en *Réquiem por la libertad* (García-Madrid, 2003)[19], testigo vivo del momento, da cuenta de las torturas físicas y humillaciones morales, vividas por las mujeres españolas en la guerra y, después, en las cárceles franquistas, a través de su experiencia personal (fue condenada a muerte, aunque se le conmutó la pena por la de cadena perpetua y, tras ser liberada, estuvo trece años en libertad vigilada), recogiendo la historia de las «Trece rosas», fusiladas, con las que coincidió en la cárcel de Ventas[20].

Remedios Montero (Cuenca, 1923), cuenta en sus memorias, *Historia de Celia. Recuerdos de una guerrillera antifascista* (Montero, 2004) cómo desde los trece años, una vez acabada la guerra civil, ayudó a los maquis (a los que pertenecían su padre y hermanos), refugiados en las montañas, por lo que tuvo que cambiar su nombre por el de Celia, huyendo a Francia, aunque vino varias veces a España para ayudar a pasar la frontera a sus camaradas comunistas, siendo detenida y encarcelada, durante ocho años y medio, pasando al exilio en Praga, hasta su vuelta a España en 1978.

19. La edición inicial se publicó en Madrid, Edición de la Autora (Copiasol), 1982.
20. A su vez, el periodista Carlos Fonseca, en *Trece rosas rojas*, Madrid, Temas de Hoy, 2004 y Barcelona, RBA, 2005, ha reconstruido la detención, juicio –pleno de irregularidades– y ejecución, en agosto de 1939, por defender la libertad, de trece mujeres, en su mayoría menores de edad y militantes de las Juventudes Socialistas Unificadas, basándose en las cartas que ellas mismas escribieron y en testimonios de familiares. *Cf*. además la novela de Jesús Ferrero, *Las trece rosas*, Madrid, Siruela, 2003. La historia ha sido llevada al teatro en el espectáculo *13 rosas*, por Arrieritos Danza, bajo la dirección de Florencio Campo (estrenado el 22 de octubre de 2005, en el Auditorio Padre Soler de Leganés, dentro del *X Festival Internacional Madrid-Sur*) y al cine por Emilio Martínez Lázaro, en *Las trece rosas* (2007).

Ángeles Malonda, farmacéutica de Gandía (Valencia), encarcelada por ayudar a su marido (asesinado poco después) en sus actividades socialistas, recrea su experiencia en las cárceles franquistas, después de haber vivido tan cruel horror, en *Aquello sucedió así: memorias* (Malonda, 1983)[21].

Por su parte, Tomasa Cuevas Gutiérrez (Guadalajara, 1916), militante comunista, encarcelada en varias ocasiones por el régimen de Franco, ha publicado, bajo la influencia de Manuel Vázquez Montalbán y Teresa Pàmies, los testimonios de más de trescientas compañeras de presidio en *Mujeres en las cárceles franquistas* (Cuevas Gutiérrez, 2004)[22].

Para completar la visión de las encarceladas[23] puede acudirse, por contraposición, al nombre de María Topete Fernández (1900–2000), funcionaria de las prisiones franquistas y gran represora[24], así como a los testimonios de algunas otras mujeres que denuncian el *terror rojo* –al ser encarceladas por los izquierdistas– en sus escritos como Concha Espina (Santander, 1877-Madrid, 1955) en *Esclavitud y libertad: Diario de una prisionera* (Espina, 1938); Rosario Queipo de Llano –familiar del cruel general franquista Gonzalo Queipo de Llano–, en *De la Checa de Atadell a la prisión de Alacuás: impresiones, estampas y… recuerdos de los rojos* (Queipo de Llano, 1939); Margarita Olanda Spencer –una joven adinerada, presa en 1936, alias *Marola*–, en *Prisionera del Soviet* (Olanda Spencer, 1938)[25], etc.

Ni que decir tiene que la nómina podría ampliarse. Baste por ahora poner un punto y seguido a este repertorio de textos autobiográficos de mujeres que, además de revivir una situación histórica tristemente trágica y abominable, pueden servir para no tropezar en el futuro en la misma, dura y terrorífica *piedra*.

21. Asimismo, se recogen los testimonios de Pilar Fidalgo, *Une jeune mère dans les prisons de Franco* París, Archives Espagnoles, ¿1938? –obra publicada en inglés como *A Young Mother in Franco's Prisions: Señora Pilar Fidalgo's Story*, Londres, United Editorial Ltd., 1939–, donde trata sobre las mujeres detenidas en la prisión de Zamora. Por su parte, Ramón Sender Barañón, hijo del escritor Ramón Sender, ha publicado *Muerte en Zamora*, Barcelona, Plaza & Janés, 1990, sobre la misteriosa muerte de su madre, Amparo Barayón.
22. Un compendio de la voluminosa y valiente obra denunciadora se ha publicado como *Presas: mujeres en las cárceles franquistas (Mujeres, voces y propuestas)*, Barcelona, Icaria, 2005. La primera edición apareció como *Cárcel de mujeres (1939–1945)*, Barcelona, Ediciones Sirocco Books, 1985, 2 vols.
23. Otras presas escribieron sus memorias como Marisa Bravo (inéditas hasta el momento), como señala Shirley Manzini (1997: 29 y 125).
24. Como han estudiado Richard Vinyes, Montse Armengou y Ricard Belis, en *Los niños perdidos del franquismo*, Barcelona, Mondadori, 2003.
25. La obra se tradujo al alemán, *Tagebuchblätter einer geretteten Spanienn*, Innsbruck, Rauch, 1939.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ DEL VAYO, María (2003), *Los últimos días: recuerdos y reflexiones de una niña en el exilio*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias.

BERENGUER, Sara (1988), *Entre el sol y la tormenta: revolución, guerra y exilio de una mujer libre*, Calella, Seuba Ediciones.

CASAMAR PÉREZ, Remedios (1993), *Historias de la guerra: memorias de una niña*, Granada, Proyecto Sur.

CASTRO FEITO, Nieves (1981), *Una vida para un ideal: recuerdos de una militante comunista*, Madrid, Ediciones de la Torre.

CEDENA GALLARDO, Eusebio (2004), *El diario y sus aplicaciones en los escritores del exilio español de posguerra*, Madrid, FUE.

CORA, María Manuela de (1984), *Retaguardia enemiga*, Madrid, Altalena.

CUEVAS GUTIÉRREZ, Tomasa (2004), *Mujeres en las cárceles franquistas*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 3 vols.

DOÑA JIMÉNEZ, Juana (1978), *Desde la noche y la niebla (mujeres en las cárceles franquistas),* Madrid, Ediciones de la Torre.

— (1992) *Gente de abajo (No me arrepiento de nada)*, Madrid, A-Z Ediciones y Publicaciones.

— (2003) *Querido Eugenio (una carta de amor al otro lado del tiempo)*, Barcelona, Lumen.

ESPINA, Concha (1938), *Esclavitud y libertad: Diario de una prisionera*, Valladolid, Ediciones Reconquista.

FALCÓN, Irene (1996), *Asalto a los cielos. Mi vida junto a Pasionaria*, Madrid, Temas de Hoy.

GARCÍA-MADRID, Ángeles (2003), *Réquiem por la libertad*, Madrid, Alianza.

GARCÍA OLIVEROS, Leonor (1989), *Recuerdos de lucha y resistencia*, Madrid, Edición de la autora.

GIL, Felisa (1960), *Recuerdos pretéritos*, en su obra miscelánea, *España en la cruz (España dolorida y sangrienta no está muerta)*, México, Ediciones Libertad.

GÓMEZ BLESA, Mercedes (ed.) (2007), *Las intelectuales republicanas. La conquista de la ciudadanía*, Madrid, Biblioteca Nueva.

IBÁRRURI GÓMEZ, Dolores (1968), *En la lucha. Palabras y hechos*, Moscú, Progreso, reed.: 1976.

— (1984), *Memorias de Pasionaria (1939-1977): me faltaba España*, Barcelona, Planeta.

— (1985), *Memorias de Dolores Ibárruri 'Pasionaria': la lucha y la vida*, Barcelona, Planeta.

— (1992), *El único camino*, Madrid, Castalia / Instituto de la Mujer.

EGGOTT, Sarah (2001), *History and Autobiography in Contemporary Spanish Women's Testimonial Writings*, Lewiston, NY, Edwin Mellen Press.

— (2008), *The Workings of Memory: Life-Writing by Women Writers in Early Twentieth-century Spain*, Lewisburg, PA, Bucknell UP.

MALONDA, Ángeles (1983), *Aquello sucedió así: memorias*, Madrid, Depto. de Publicaciones de la Asociación de Cooperativas Farmacéuticas.

MANGINI, Shirley (1997), *Recuerdos de la resistencia: la voz de las mujeres de la guerra civil española*, Barcelona, Península.

MEJÍAS CORREA, Mª. de la Luz (2006), *Así fue pasando el tiempo. Memorias de una miliciana extremeña*, Sevilla, Renacimiento.

MISTRAL, Silvia (1940), *Éxodo (Diario de una refugiada española)*, México, Ediciones Minerva.

MONTERO, Remedios (2004), *Historia de Celia. Recuerdos de una guerrillera antifascista*, Barcelona, Octaedro.

MONTSENY MAÑÉ, Federica (1937), *Mi experiencia en el Ministerio de Sanidad y Asistencia Social*, Valencia, C.N.T.

— (1949), *Cien días en la vida de una mujer*, Toulouse, Ediciones Universo.

— (1978), *Seis años de mi vida (1939-1945),* Barcelona, Galba Ed.

— (1987), *Mis primeros cuarenta años,* Barcelona, Plaza & Janés.

NÚÑEZ TARGA, Mercedes (2005), *Cárcere de Ventas,* Vigo, A Nosa Terra.

OLANDA SPENCER, Margarita (1938), *Prisionera del Soviet*, San Sebastián, Editorial Española.

0'NEILL DE LAMO, Carlota (1971), *Los muertos también hablan*, México, Populibros La Prensa. Reed.: 1973.

— (1979), *Una mujer en la guerra de España*, Madrid, Turner.

PARGA PARADA, Carmen (1996), *Antes que tarde*, Madrid, Compañía Literaria.

QUEIPO DE LLANO, Rosario (1939), *De la Checa de Atadell a la prisión de Alacuás: impresiones, estampas y… recuerdos de los rojos*, Valladolid, Lib. Santarén / Impta. Castellana.

REAL LÓPEZ, Soledad (1982), *Las cárceles de Soledad Real: una vida*, Madrid, Alfaguara.

RÍOS LAZCANO, Isabel (1986), *Testimonio de la guerra civil*, Sada, Ediciós do Castro.

RODRIGO, Antonina (1999), *Mujer y exilio 1939*, Madrid, Compañía Literaria.

ROMERA CASTILLO, José (1999), «Estudio de la escritura autobiográfica española (Hacia un sintético panorama bibliográfico)», en Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Universidad, pp. 35-52.

— (2003), «Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el SELITEN@T de la Universidad Nacional de Educación a Distancia», en Vicente Granados Palomares (ed.), *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura y Sociedad*, Madrid, UNED, pp. 205-220.

— (2006), *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor Libros.

— (2008), «De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunas dramaturgas del exilio», en Wilfried Floeck *et alii* (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim (Alemania), Olms, pp. 123-137.

SÁNCHEZ MORA, Rosario (2006), *Rosario dinamitera: una mujer en el frente*, Madrid, Temas de Hoy(escrito por Carlos Fonseca).

TRABUDUA DE MANADALUNIZ, Polixene (1997), *Polixene, crónicas de Amama*, Bilbao, Fundación Sabino Arana.

Fecha de recepción: 15 de junio de 2008
Fecha de aprobación: 30 de octubre de 2008

IMÁGENES FÍLMICAS DE LA ESPAÑA DEL FRANQUISMO

Gregorio TORRES NEBRERA

Universidad de Extremadura

RESUMEN

La sociedad franquista, en los años de estabilización económica, de reflujo del campo a la ciudad y del tímido desarrollo industrial y urbanístico de las grandes capitales, se vio reflejada en diversas películas de aquellos años: tanto la ilusión de unos como la frustración de otros, el conformismo o la rebeldía se mostraron en el cine, a través de algunas cintas como las que aquí se analizan: *Esa pareja feliz,* de Bardem-Berlanga, *Historias de la radio,* de Sáenz de Heredia, *Cerca de la ciudad,* de Luis Lucia, *Surcos,* de Nieves Conde y *Nueve cartas a Berta,* de Martín Patino.
Palabras clave: cine, Franquismo, Bardem, Berlanga, Sáenz de Heredia, Lucia, Conde, Patino.

ABSTRACT

The pro-Franco society, in the years of economic stabilization, migration from the field to the city and incipient industrial and urban development of the big capitals, met reflected in diverse movies that showed the illusion of some part of the population, the frustration of others, their conformity or their rebelliousness: Bardem-Berlanga's *Esa pareja feliz*, Sáenz de Heredia's *Historias de la radio,* Luis Lucia's *Cerca de la ciudad*, Nieves Conde's *Surcos* and Martín Patino's *Nueve cartas a Berta.*
Key words: cinema, Franco's regime, Bardem, Berlanga, Sáenz de Heredia, Lucia, Conde, Patino.

El cine y la literatura, a partir de los años cincuenta, dieron en paralelo testimonios sobrados de cómo discurría, y se desarrollaba dentro de unas coordenadas peculiares y más bien estrechas, la vida diaria en la España del franquismo.

Desde la represión de los últimos reductos armados (los maquis) a la imparable inmigración del campo a la ciudad, formando cinturones de miseria y poblados de marginación a las afueras de las grandes urbes de cierto desarrollo obrero, pasando por la tímida, pero creciente, toma de conciencia del universitario, o los banales sueños de los que sobrevivían en la mediocridad grisácea de la España del medio siglo, todo ello tuvo sus registros en la narrativa, el teatro, la poesía de aquellos años, y también en el cine.

En esta ocasión voy a fijarme en un breve corpus de películas que me parecen significativas para perfilar un retrato de ciertos aspectos vigentes en aquella sociedad.

ILUSIONISMO PARA POBRES

Una de las primeras ocasiones en las que la vida diaria, vista con ácida e irónica amabilidad, se mostró desde el cine fue en la pionera película del tándem Bardem–Berlanga *Esa pareja feliz* (1951), título cuyo adjetivo era un guiño de aparente complacencia y de irónica advertencia a crédulos y despistados. La película (admirablemente interpretada por Fernán-Gómez y Elvira Quintillá) quería mostrar un ejemplo-paradigma de la pareja española que empezaba a levantar cabeza tras la ominosa década de los cuarenta, cuando el hambre, el racionamiento y el estraperlo dejaron paso a una incipiente capacidad de subvenir a los gastos de alquiler de la vivienda realquilada, de la magra cesta de la compra, de un vestidito al año y de algo más que una muda y una camisa de quita y pon. Es una amable radiografía de la España urbana en el quicio de una nueva etapa social y política, vista desde la clase trabajadora (él pluriempleado; ella, sus labores) con la que el cine español, de la mano de dos jóvenes realizadores-guionistas y directores en este caso, que luego darían bastante que hablar, pagaba su diezmo a la fórmula del neorrealismo italiano, que en España frecuentemente se alió con el edulcorante de la comedia.

¿Qué imágenes de una España urbana, pero marcadamente subdesarrollada, nos ofrece *Esa pareja feliz*? Para empezar, y puesto que se trata de la carta de presentación de unos recién diplomados por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas que se había abierto en Madrid en 1947, lo primero era pasar página con respecto a una modalidad del cine anterior, la de las películas de ambiente histórico y decorados de cartón piedra (versión en celuloide del lema «Por el Imperio hacia Dios») y un merecido homenaje a los inolvidables y republicanos Estudios CEA (abiertos hasta 1966) con la filmación, en ridículo desenlace, de una secuencia tipo de aquel cine, ya superado a la altura de 1951, y que poco antes había tenido notables ejemplos en películas como *Locura de amor* (1948) o *Alba de América* (1951), ambas dirigidas por Juan de Orduña (por

cierto, nombrado en la película). Y ese marco cinematográfico (cine dentro del cine) plagado de héroes vacíos sirve para que conozcamos al antihéroe de esta cotidianidad, rodeada de celofán por un día, el técnico electricista Juan, que –bicicleta en ristre; neorrealista bicicleta: recuérdese la emblemática cinta de V. de Sica, o la no menos significativa película de Bardem– se dirige a la corrala en la que vive con su mujer, Carmen, en una habitación realquilada a una humilde y numerosa familia, y con derecho a cocina. Un modo de subarriendo que estaba entonces difundidísimo en los barrios periféricos de Madrid.

El cine, instrumento barato de evasión consoladora, juega su papel en este film: Carmen ha ido a una sala de barrio de sesión continua (sala que no casualmente se llama Atlántico) a ver una película americana con su hermosa historia de amor dentro, y con un crucero justamente por el Atlántico: el sueño que la modesta esposa deglute a la vez que su bocadillo de mortadela. Y es que en esa sala, y mediante un corto publicitario, se introduce el reclamo de una felicidad efímera y comercial a través de un concurso patrocinado por el jabón Florit. Carmen ha picado el anzuelo, como tantas amas de casa de vida humilde de aquellos años, y deposita una gran confianza –traducida en comprar demasiadas pastillas del dichoso jabón– en ser agraciada con la experiencia de sentirse, por una sola jornada, parte de «la pareja feliz». Los guionistas de la película contraponen el escepticismo del marido (no en vano está harto, por su oficio, de ver la ilusión del cine desde el otro lado de la cámara, en donde todo es distinto de lo que aparenta ser) y la confianza crédula de la mujer. ¿Quién gana en este particular combate? Como en *La Cenicienta*[1] (o como en un programa de televisión que se popularizó algunos años después, *Reina por un día*), Carmen arrastra a su particular príncipe a la aventura del jabón Florit, o sea, a ser alienada pareja–anuncio (los hombres–anuncio abundaban por las avenidas madrileñas) durante un puñado de horas… y después, vuelta a ver calabazas donde hubo carrozas. Los dos quieren salir de pobres: él por el pragmatismo voluntarista –también víctima de la publicidad y del sueño colectivo: «A la felicidad por la electrónica»– de hacerse radiotécnico por correspondencia (¡cómo olvidar la academia, que sigue existiendo, Escuela Radio Maymó, entre otras, que ofrecía la posibilidad de promocionarse profesionalmente desde casa!: era como la autarquía a domicilio en modestísimos pagos); ella, por el azar, desde la ruleta del barquillero a la participación de lotería, y todos los concursos de la radio. El apagón de luz (las restricciones eléctricas eran plato diario) es premonición del espejismo por el que va a atravesar esa pareja: el

1. No es casual la secuencia de Carmen en una lujosa zapatería en la que varios dependientes intentan atraer su distraída atención probándole repetidos zapatos, porque acusa la ausencia de Juan, y que sea allí donde vuelva a recuperar a su marido.

destello de un arco voltaico que inmediatamente se fundirá en negro. Un apagón al que los directores sacaron partido al convertirlo en un simpático flash-back que nos cuenta algo de los comienzos de aquella paradigmática pareja, cuando preparaban el «espacio unihabitacional» en el que extenderían la única modesta felicidad a la que tenían derecho.

Pasados los preliminares, descubrimos que también Juan tiene sus proyectos, o sea, sus sueños: fabricar radios y hacer fotografías, dos artesanales ocupaciones que le pueden dar el plus monetario que necesita para mejorar. Pero su inversión, como la de Carmen comprando pastillas de jabón Florit, será igualmente frustrante, y los dos acabarán en parecidas víctimas de un consumismo de perrilla o de un caradura no más infeliz que ellos mismos. Una ilusión que fácilmente se hincha y estalla como el globo que desaparece, en una secuencia, al acercarle Juan la brasa de su cigarrillo. Y es que en un contexto manchado de desgracias y penurias sin cuento, es moralmente necesario, urgente, afanarse en gustar de pequeñas felicidades puntuales… por un día; vale por un día, como el que ofrece el premio obtenido. En desarrollar ese ajetreado día-paréntesis entre dos segmentos de anodina, triste y contrariada cotidianidad consiste el último tercio de la película.

No es sino un alarde de ironía que la buena nueva de recibir el distintivo comercial de pareja feliz llegue en medio de una doméstica discusión entre el matrimonio y que la retórica palabrería del representante de la marca patrocinadora suene a burlesco contrapunto de la información que el amigo le da a Juan de que acaba de ser estafado. A partir de ese momento, todo se precipita a un ritmo endiablado: los patrocinadores quieren llevar sobre ruedas y materialmente en volandas a Carmen y Juan por una especie de enorme escaparate urbano en el que mostrarse como pareja-anuncio de una felicidad que no es más que un consolador espejismo para engrosar las ventas del dichoso jabón. Pero a Juan le urge encontrar al colaborador que acaba de engañarle en un negocio que era también otro espejismo. Y surge así el esbozo de esperpento que Berlanga-Bardem nos advierten cuando, secuencias atrás, han colocado a «la pareja feliz» ante un espejo cóncavo, como el del Callejón del Gato, en un ocasional barracón de feria. Juan, que momentáneamente se ha separado de su mujer, va tras ella atravesando el laberinto urbano, y encontrándose con situaciones del mejor cuño grotesco, como el seguro de defunción, y los relamidos argumentos del probo agente para convencer al cliente de que firme una póliza; o la secuencia en el restaurante de muchos tenedores, en donde los cónyuges no saben qué pedir ante una carta ridículamente sofisticada para las sencillas recetas culinarias de la época, y que acaba en el bochornoso incidente con el camarero despistado; o en los grandes almacenes en donde se les obsequia a la pareja de realquilados con un inútil fusil

de pesca submarina[2], como el primero de una serie de anacrónicos regalos que van haciendo del día de felicidad una parodia en toda regla. Y cuando parece que en una sala de fiestas, entonces de postín en el Madrid de los cincuenta (Copacabana), se les va a rendir un público homenaje a su «felicidad», lo que realmente vemos es una parodia bailada por dos caricatos que componen una pareja que produce la imagen cóncava de la pareja feliz, gresca incluida y final en comisaría. Una carrera contra reloj que lleva hasta la reacción de un bonachón comisario de policía y su paternal consejo («No es suficiente ser feliz para ir por la calle… Hay obligaciones… Es increíble… Y todo porque se creen que tienen suerte… Si sólo han acertado un concurso sin importancia. ¡Hala, hala!, déjense de concursos y pamplinas: ¡a trabajar!»). Y la pareja feliz acaba repartiendo su batería de inútiles regalos entre dos largas hileras de bancos en los que duermen otros tantos mendigos que, también muy probablemente, sueñan con ser un día parte de otras parejas felices como Carmen y Juan. La España de Franco dejaba soñar con felicidades a plazos, pero sin propasarse en el ilusionismo. Al fondo del fotograma un rascacielos en construcción, una ilusión para ricos, porque Juan y Carmen volverán –es imposible la escapatoria– a su «espacio unihabitacional» de la corrala colectiva.

De 1955 es otra película costumbrista que también sirve para recordarnos algunas imágenes de aquella década, a través, ahora, de la fuerza colectiva que tenía la radio (esa radio de la que, como técnico, estaba tan enamorado el electricista Juan, de la película anterior, porque en ella, en la multiplicación de sus receptores, estaba un futuro lleno de ganancias), la diversión nacional por excelencia, sus programas cara al público y sus continuados concursos de todo tipo. Junto al cine, y más aún, la radio era el vehículo del ilusionismo para pobres, la colectiva ventana hacia la fantasía debidamente reglada, pero sin reflejo alguno de la realidad. Sáenz de Heredia dirigió en el año citado *Historias de la radio,* como un merecido homenaje al medio radiofónico desde el cinematográfico. Unía así, en un solo producto, las dos ventanas escapistas de una sociedad murada.

El escaso hilo conductor de la película, el leve argumento que la ensambla –el amor entre una pareja de locutores y un programa de gimnasia matutino que siguen, a la gresca, dos huéspedes de una modesta pensión– permite introducir algunas de las facetas de solidaridad organizada que daban cierta relevancia a aquellos concursos, buscando un seguimiento mayor del público, un interés

2. Y que «constituye un recurrente y simbólico ejemplo de la absurda felicidad que se les propone, frente a la cual el matrimonio protagonista volverá a confiar en sus propias posibilidades y en su amor» (Ríos Carratalá, 1997:122, n. 3).

que podía ir más allá del simple entretenimiento: ganar un premio en metálico con el que hacer una buena obra o una ayuda necesaria y merecida. Por ello en la película se engarzan hasta tres historias motivadas por otros tantos concursos, que aportan diversas miradas sobre una sociedad fantaseada. Una primera excéntrica y divertida, cual es la de entregar un suculento premio en metálico (tres mil pesetas de la época) al primer madrileño anónimo que llegase a los estudios de la emisora vestido de esquimal, con trineo y perro lobo incluidos. Las otras dos están más desarrolladas narrativamente, con su moraleja incluida. Sumando los tres concursos, y sus íntimas historias alrededor, se logra un guión que amalgama la comicidad con la ternura: así la situación astracanesca (la pelea callejera o la disputa en la escalera de la emisora de los dos concursantes disfrazados de esquimales) de la primera con un atisbo de patetismo (de nada sirve la disputa, porque ya se ha adelantado otro concursante, que se lleva las tres mil pesetas ofrecidas) seguido de la simpática bonhomía de los inocentes sin doblez y buenas intenciones, que son capaces de cambiar la risa en seria comprensión, poniendo un toque de emoción al divertimento, que acaba resolviéndose al mostrar la bondad intrínseca de la radio (encarnada en el generoso gesto de quien fuera entonces un mito del medio, el chileno Bobby Deglané[3]). Otra segunda historia en la que la providencial intervención de la radio evita la tentación de un ladrón por necesidad (en el fondo un buen hombre acuciado por amenaza de desahucio) que se ve, en cambio, hostigado por aquel al que, primero ha querido robar y luego ha beneficiado, hasta que un hábil y bondadoso sacerdote soluciona el pleito, poniendo delante de los dos hombres enfrentados otro ejemplo de hurto por hambre, que les hace reconciliar sus posturas y entregar en donativo la cantidad total del premio logrado. La tercera historia tiene su inicio en el excesivamente idealizado mundo rural[4] (allí la radio ejercía mayor influencia, si cabe, que en el medio urbano), en donde la necesidad se hace virtud y la solidaridad de sus habitantes vuelve a obrar el milagro, con la ayuda del medio radiofónico, consiguiendo el dinero necesario para recuperar la salud de un niño gravemente enfermo. Y es que la cantidad final que era necesario reunir se obtendrá, otra vez,

3. Bobby Deglané fue un periodista chileno que llegó a España durante la década de los años treinta para retransmitir veladas de boxeo y lucha libre. Tras unos años de regreso a su país de origen, volvió España tras la Segunda Guerra Mundial y fue contratado por Radio Madrid y la Cadena SER, en donde se afianzó como presentador-conductor de una serie de concursos cara al público, y, sobre todo, con el magazin del sábado noche *Cabalgata Fin de Semana*.
4. En el pueblo que atisbamos no hay fisuras: todos, como un solo hombre, en la entrega solidaria para facilitar la operación del niño enfermo y para animar y sentirse orgullosos del sabio maestro que los representa en el concurso de radio. La secuencia en la que se pasea a hombros y se vitorea al cabo de la guardia civil, de quien ha partido la idea de participar en el concurso, basta para mostrar el escaso verismo, la idealización de esa alabanza de aldea.

mediante un concurso (ahora de la modalidad de cambiar conocimientos por dinero[5]) que gana, con no poco esfuerzo y tensión, el abnegado y sabio maestro rural, otrora modesto jugador de fútbol.

De forma indirecta, por debajo del humor y de las escenas emotivas, Saénz de Heredia no perdió la ocasión de denunciar las carencias de una España que no se había quitado apenas su costra de miseria, material y moral: desprecio de los que se afanaban, sin medios, en investigaciones que mejorarían la vida de sus conciudadanos; indiferencia ante los que tenían serias dificultades para alquilar un techo o adquirir media hogaza de pan; desasistencia de los que no tenían lo necesario para combatir enfermedades graves, incluso jugándose la propia supervivencia[6]. Tres historias que denuncian una España llena de necesidad, en manos aún de la pobretería. Por ello el dinero –escasas cantidades que resuelven grandes carencias– es el *leitmotiv* de las tres historias.

Pese a su aparente encasillamiento en un cine costumbrista, el escorzo crítico que detectamos en *Historias de la radio*, aproxima esta película a la versión española del neorrealismo italiano de aquellos años, y nos sitúa en las proximidades del grupo de filmes que ilustran la siguiente página del álbum de imágenes de la España franquista.

HUMILLADOS Y OFENDIDOS. LA ESPAÑA DE LA MARGINALIDAD Y DE LA FRUSTRACIÓN

Traigo a este apartado dos películas que fueron expresión, y exposición, de un fenómeno social incuestionable y preocupante, derivado primero de la fuerte inmigración del campo a la urbe y sus promesas de mejora económica, y de la frustración, llena de chabolismo, delincuencia y marginación, en que el efecto *llamada* de la urbe acabó desembocando. En una de ellas, excelente en muchos aspectos y casi insólita en el panorama cinematográfico del momento (me refiero a *Surcos* de Nieves Conde) resalta la crudeza de situaciones y el final, en gran parte derrotista, aunque paliado y manipulado por la censura, que obligó a filmar un desenlace distinto del fijado en el guión; en la otra, el fenómeno del chabolismo y del riesgo de marginación se dulcifican con la actividad pastoral de la iglesia, a través de un sacerdote salido del cuño de los *nazarines* y que venía a ser retrato bastante desactivado de casos auténticos del momento, como el famoso padre Llanos y su trascendental actuación en el Pozo del Tío Raimundo,

5. Se cita un concurso titulado *Doble o nada* que, en efecto, estuvo presente en la parrilla de programación de Radio Madrid, en la segunda mitad de los años cuarenta, conducido por Bobby Deglané.
6. Como señala Ríos Carratalá (1997:81) en esta película «se nos muestra una España donde hay miseria moral y material, injusticias, violencia, falta de derechos individuales y colectivos…y un largo etcétera que dista de constituir una imagen ideal».

o uno de aquellos «curas de película americana», como le reprocha el arcipreste cuando el coadjutor reclama más medios para su deprimida parroquia, y que probablemente aludía al personaje del padre OMalley, protagonista de la película de 1944 *Siguiendo mi camino*, de Leo McCarey, en la que pudieron inspirarse los guionistas de este film.

Empezaré por esta última, de 1952 y titulada *Cerca de la ciudad* (es decir, al lado de los ricos y confortables ciudadanos, lo pobres; al lado de los elegantes inmuebles y las calles bien asfaltadas, las chabolas y los desmontes; dos caras de una cotidianidad urbana que no estaban a cientos de kilómetros de distancia, sino a un par de kilómetros, aunque esos dos mil metros constituían una barrera poco menos que infranqueable). El escenario suburbano adonde don Pedro iba a comprarle ratas para sus experimentos al Muecas, en la emblemática novela *Tiempo de silencio*, ya se había fotografiado en esta película de Luis Lucia producida en 1952, y que debe entenderse como una particular manera de fundir el modelo del neorrealismo italiano[7] con un cine católico que había empezado a cobrar cierta fuerza a partir de *La mies es mucha* (1948) o *Balarrasa* (1951).

Cerca de la ciudad empieza como un neorrealista documental urbano. El objetivo de la cámara busca al azar los viandantes que se cruzan a su paso, la voz en *off* va imaginando esbozos de historias que apenas comenzadas se sustituyen por otras nuevas, hasta que en el campo de visión de la cámara aparece un anónimo cura entrando, maleta en ristre, en una estación de metro de la madrileña calle de Alcalá y reapareciendo (esta vuelta a la selección de la mirada aleatoria de la cámara le da cierto protagonismo, que inclina la decisión argumental a su favor[8]) en la boca de otra estación del suburbano, la de Ventas, umbral de uno de los desmontes suburbiales más concurridos entonces de la capital, carretera de Aragón adelante. Sigámosle. Y así empezamos a conocer la particular historia del padre José. El guión lo escribieron José Luis Colina y Luis Lucia, y la fotografía fue de Alfredo Fraile; en el papel estelar Adolfo Marsillach (su primera aparición en cine) y una brillante interpretación, como casi siempre, de José Isbert como comprensivo y abnegado sacristán.

La situación con la que el inexperto coadjutor se va a encontrar no puede ser más dificultosa: el mismo día de su llegada al nuevo destino parroquial, el titular ha fallecido. El padre José se ve convertido en responsable de una parroquia di-

7. El narrador que va presentando los primeros planos de la película dice que, al proponerse filmar el bullicio callejero en su espontaneidad y realismo, para lo que se camufla la cámara en el interior de una camioneta, «van a reinventar el neorrealismo». Y que de ese modo se abriese ante la cámara, con su veracidad, la sinfonía urbana con su bullicio, su paradoja y su prisa.
8. Y también, como oímos decir al director del reportaje–film, porque ahora están de moda las películas con curas: evidente recuerdo de los dos films mencionados anteriormente, y porque a fin de cuentas, *Cerca de la ciudad*, es otra película con cura dentro.

fícil entre las difíciles, sin medios (se informa de que es la «parroquia más pobre de Madrid») y con una feligresía que le demanda pan antes que liturgia.

Con habilidad, y una práctica sin alharacas del precepto caritativo, el cura se va convirtiendo en el agente transformador de una situación a la que da la espalda el resto de habitantes de la ciudad, más o menos acomodados, al tiempo que se denuncia la desidia e inoperancia de las autoridades. Primero, la solución puntual de un problema de abandono, hambre y delincuencia de cinco muchachillos dejados de la mano de Dios; después, la confraternización con los parroquianos de la taberna, haciéndoles reír precisamente con chistes de curas; luego el esfuerzo en convencer a la dama rica y tacaña del lugar a que ceda su casa y su dinero para hacer un hogar de acogida infantil, algo así como una «ciudad de los muchachos» que poco después empezarían a formarse en varios lugares de la geografía española. La empresa del reverendo Flanagan empezó a funcionar en España en 1941, de la mano del padre Luis Medina, precisamente en el barrio de Vallecas, y reorganizó su funcionamiento en 1948, en fechas próximas a la filmación de esta película.

Cerca de la ciudad venía por tanto a subrayar la desatención por parte de los poderes públicos de la marginación que estaba empezando a rodear una serie de importantes capitales –Madrid como emblemático resumen de todas ellas– y cómo la Iglesia ocupaba ese vacío administrativo y asistencial. Todo expuesto poco antes de que Franco accediese a la firma del Concordato con la Santa Sede (1953), que daba carta de naturaleza a la labor pastoral y asistencial que, de una forma todavía espontánea y al margen de la oficialidad después establecida, corría a cargo de un anónimo y rebelde coadjutor, generosamente ayudado por el amigo médico, que representa la parte de población civil tocada con el gesto de la solidaridad. La sencilla, pero efectiva, labor parroquial de don José, exenta de toda connotación de revulsivo reivindicador de las clases desposeídas, se centra a lo largo de buena parte de la película en llevar a la práctica la recomendación evangélica de acercar los niños al Señor como el mejor camino de atraerse después la confianza de unos adultos recelosos de una religión que viene de apoyar y de alinearse con los que le niegan el pan y la sal y los dejan a merced de sus desmontes, sus carencias y sus chabolas levantadas en una sola noche, para no ser derribadas por la policía al amanecer. Y no es casual, en esta técnica de *captatio benevolentiae* del cura, que utilice su habilidad de ventrílocuo para, desdoblándose en un muñeco-niño, explicar el Catecismo, y sobre todo apoyar esa encomiable y caritativa aproximación al marginal mundo infantil de aquella barrida del extrarradio.

Lucia, el director, tuvo que conceder demasiadas ingenuidades inocentes a la galería, debió buscar un ñoño humor (con la ayuda de una ridícula beata

de manual) que compensara la denuncia que –subyacente– la película quería aportar en aquel momento todavía bastante amordazado. Pero ello no le impidió llevar su sencilla historia al borde del doméstico conflicto, que pone en riesgo la labor del cura, aunque en el fondo es el mejor indicio de su éxito: introducir la delincuencia, que parece ser el más inmediato *modus vivendi* de la barriada marginal, en la esfera de la *caritas* cristiana que el padre José está inculcando en la muchachada del barrio. Si ya no hay medios para comer, si el cura ha agotado sus provisiones, el robo y la violencia serán la aportación del joven líder del grupo para que el pequeño paraíso conquistado no se desvanezca. Es un modo de poner la tarea de este evangélico ministro de Dios entre la espada y la pared, y que aflore la hipocresía social que, primero, mira para otro lado, y después condena a quien, con su pacífica conducta, está echando en cara a otros la insolidaridad de su culposa negligencia. Claro que Luis Lucia sabía que no podía ni debía inquietar al espectador, y así contra quien procede el marginado es contra quien, dentro de esa misma marginación, los explota, los engaña, los estruja a su favor: un chamarilero que trafica con los pequeños hurtos que compra a ínfimo precio. Y hace del robo al delincuente un simpático acto de justicia antes que un acto punible, que además se resuelve con la restitución que el mismo cura hace de lo robado por sus jóvenes protegidos.

En el tramo final de la película, Lucia concede que el ejemplo de acción social del desconocido cura en un barrio periférico de la gran urbe sea conocido, admirado, y recompensado por el resto de los ciudadanos. La finalidad aleccionadora de la película –la caridad social ejercida por un humilde ministro de la Iglesia– se cumplía antes de poner la palabra «fin». En aquella sociedad urbana, que iniciaba un periodo de cierta estabilidad política, y el comienzo de unas mejoras económicas débiles, pero suficientes para acabar con el manipulado racionamiento, se constataba que los arrabales ciudadanos eran semillero de pobres, pero que siempre había, en algún rincón, un quijote con sotana, un practicante de las doctrinas cristianas dispuesto a solventar la situación puntualmente... Pero alrededor de la ciudad había otras muchas bolsas de marginación. Entonces, ¿a quién ponía en evidencia la película en última instancia? ¿O todo debía quedar confiado a las coyunturales campañas de caridad, organizadas desde las beaterías burguesas, desde la prensa o desde la radio, sobre todo cuando llegaba la Navidad? (ahí estuvo, unos años después, la sátira de García Berlanga: *Plácido*). Por ello, el director le hace formular al bueno de don José una desiderata (con su poquito de retórica literaria) que ahora casi sonroja oírla, pero que entonces se entendería como una virtuosa reacción de los piadosos pudientes en la España católica de la posguerra y en la gran capital:

> También yo tengo el presentimiento de que todo va a cambiar; se acordarán de nosotros. Y habrá un niño del barrio de Salamanca que nos envíe un traje del año pasado

> para que tú puedas quitarte ese que llevas con tanta ventilación. Y unos zapatos que le vengan estrechos a un niño de la calle de Goya servirán para que tú puedas quitarte esos que a ratos bostezan y a ratos se ríen a carcajadas. Y a ti, Marcelino, cómo te quitará el frío de la Navidad que se aproxima ese jersey que no es del color que le gusta a un niño del paseo de Rosales…Y quién sabe si alguna madre, que no llegó a serlo, envíe para este recién llegado la ropa que hubiese abrigado a su pequeñín.

Y para que todo vaya cuadrando con la tranquilidad moral de los espectadores[9], hasta la beata ricachona y tacaña se vuelve, de improviso, comprensiva y generosa: ya hay una casa entera para empezar esta particular ciudad de los muchachos que emulaba las que iban pululando por el territorio nacional: la marginación infantil resuelta en el aprisco de la correctora moral y de las buenas costumbres, y con el beneplácito de la Iglesia, que, a partir de ese momento, iba a fundir caridad y educación, un binomio la más de rentable, y que el Concordato con el Vaticano le entregaba sin cortapisa alguna. Una educación moral, regeneradora, que la película ha de mostrar en sus últimas secuencias para hacer eficaz la tarea del coadjutor de los marginados. El joven, que parecía condenado a seguir el camino de delincuencia de su padre, será quien ahora impida que su progenitor cometa un nuevo delito: el árbol que nació torcido se ha enderezado para siempre. La ejemplaridad del caso individual solapaba una realidad social de marginación que iba *in crescendo*. Y no deja de ser ingenuamente consolador que el atraco que el excarcelado se propone cometer, desde el hambre antes que desde cualquier otra motivación, se evite con hacerle llegar unas viandas navideñas y una botella de vino… que le animan incluso a cambiar el robo por la asistencia al oficio litúrgico, en un ejemplo de pueril conversión. Sólo queda una humilde apoteosis final, que no puede consistir sino en la celebración de la Misa del Gallo, con el viejo templo abarrotado –niños y padres– por primera vez en muchos años. ¿Hace falta que el cura en su homilía de Nochebuena asocie el portalillo de Belén con la más humilde de las chabolas? Resignación aderezada de bienaventuranza, una procurada fórmula de contención en la España Nacional Sindicalista, pobre, católica y sentimental.

Mucho más directa y dura crítica de las consecuencias del fenómeno imparable de la continua inmigración interior del campo baldío a la prometedora ciudad se encuentra en la película de Nieves Conde *Surcos*, rodada en 1951 y no en vano subtitulada *la lucha por la ciudad*. Su director recordaba así la preparación del film: «Estábamos seguros de que intentábamos hacer una película que jamás sería la habitual película de aquel tiempo. Durante días y días nos dedicamos

9. Así, y a la vez que se va mostrando, en diversas secuencias, lo conseguido por el cura en el centro de acogida recién creado, don José ha de reconocer que «todo gracias a la caridad cristiana de medio Madrid que ha acudido a nuestra ayuda».

a recorrer los barrios de Madrid y reunimos una gran colección de fotos, que visualizaban los lugares, la atmósfera, el ambiente, los tipos que luego plasmaríamos en el film [...] El bar de El Chamberlán es un bar de Legazpi. Compramos el vestuario en vivo, y, tras desinfectarlo, vestimos con él a los actores de la película. Rodamos con sonido directo en los exteriores siempre que fue posible» (Fracisco Llinás, 1995:79). O sea, metodología aprendida en el neorrealismo italiano.

Por supuesto que la película tuvo problemas con la censura (pese a ser su director un miembro de Falange) y la Iglesia la calificó con el número 4, o sea «gravemente peligrosa». En ella encontramos imágenes de un barrio obrero al inicio de los cincuenta, de las dificultades que se le presentan a un grupo de campesinos a la hora de adaptarse a un nuevo medio y a un nuevo trabajo, y de la agresividad que se nota por doquier, en aras de una lucha por la vida barojiana, que el primer periodo franquista –hambre y autarquía– seguía propiciando entre los menos pudientes o los peor situados.

El título de la cinta se advierte bien en el encadenado de dos imágenes en las primeras secuencias que ofrecen los títulos de crédito: a las besanas del campo arado, rectas, paralelas, inacabables, se superponen las vías de un tren: de los surcos del campo al cemento de la ciudad, a través de los surcos de la vía férrea: al fin, el tren que traslada a una familia inmigrante del agro a la urbe abre y cierra (o mejor cerraba) el guión original de la película[10], antes de que la censura obligara a suprimir la última secuencia, tal vez para evitar que se entendiera que lo contado en la película no era un caso excepcional y aislado, sino un hecho social repetido por muchos casos similares cada día. Después de asistir al fracaso de la familia entera que protagoniza la historia fílmica, un nuevo tren, que aparece en pantalla en la última secuencia, entrando en la estación, trae, entre sus viajeros, una familia que ha desertado de su tierruca improductiva y va también a probar fortuna en la ciudad, y que se cruza con la familia derrotada que toma el tren de retorno, salvo Tonia. Así estaba previsto en el guión original. Esa secuencia hubo de ser sustituida por otra, en un cementerio, en la que parece imponerse el arrepentimiento por la aventura iniciada, y el conformista y resignado regreso a los surcos del campo, que, como al comienzo, vuelven a llenar la pantalla en el último fotograma, y antes en las huellas que dejan en el polvo, al ser arrastrado

10. Sobre una idea inicial de Eugenio Montes, el guión fue escrito por Natividad Zaro (esposa de Montes) y Gonzalo Torrente Ballester, con la colaboración del mismo Nieves Conde. Una idea, la de Montes, que tal vez estaba sintetizada en el texto que, sobreimpresionado, aparece al finalizar los títulos de crédito: «Hasta las últimas aldeas llegan las sugestiones de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones sin preparación para resistirlas y conducirlas, estos campesinos, que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio, que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo».

ya cadáver, los zapatos del personaje que ha encontrado la muerte en aquella aventura quimerista. Quizá otro rótulo, que leemos antes de que aparezca el primer personaje en el encuadre de la cámara, venía a recuperar la intención primera, confiada a la secuencia censurada: «Esto no es un símbolo, pero sí un caso por desgracia demasiado frecuente en la vida actual».

La acción se sitúa en el entonces popular barrio de Lavapiés, el espacio urbano que había elegido Galdós para ubicar una parte de los personajes y situaciones de *Misericordia* y cerca, por tanto, de las calles que aparecen en la trilogía barojiana antes aludida. Pero en realidad es la ciudad, con sus tentáculos al acecho, la protagonista espacial del film, como en *La colmena*, como en *El empleado*, como en *La noria*, como en los cuentos de José María de Quinto *Las calles y los hombres*, o en los primeros de Aldecoa, títulos todos de la narrativa coincidente en fechas con el rodaje de esta película. Volvemos a una corrala parecida a la de la película de Berlanga y Bardem y a la situación de realquilados que también se mostraba en aquélla, sólo que ahora en mayor grado de hacinamiento, y en donde la agresividad vecinal se nota desde el principio[11]. Pronto el mito de la ciudad y sus lujos al alcance de la mano[12], casi sin esfuerzo, prende en el ánimo de aquellos pobres labriegos desenraizados, que tardarán un tiempo en comprobar la dureza de esa nueva vida, mucho más cercana del fracaso que del éxito, que invita, a la vuelta de cada esquina, a la delincuencia y la picaresca, y que se lleva por delante ilusiones y vidas[13]. La cinta no ha desdibujado del todo personajes sainetescos como el chulo de barrio y machista, asentado permanentemente en la mesa del café (todavía casi taberna) y que llega a maltratar a la que pasa por su novia (en esta faceta la película no deja de tener cierta vigencia, pues el maltrato físico a las mujeres se reitera a lo largo del metraje[14]) ni el estraperlista de respetable presencia que avasalla sin escrúpulos y se mueve entre negocios de escasa

11. Una circunstancia espacial y socialmente conflictiva de la que también se hizo eco el teatro de aquellos años (siempre un poco más retrasado en el tiempo que la narrativa o el cine, más o menos equivalentes) como en la obra de Rodríguez Buded *La madriguera*, estrenada en 1960, en el María Guerrero.
12. La muchacha que ha ido a la ciudad llena de imaginarias venturas, que cifra en el suave tacto de las medias de seda de la otra joven con la que ha de compartir lecho, medias que enseguida simbolizan la meta de bienestar que Tania ha venido, crédula, a encontrar a la mañana siguiente.
13. «El máximo valor de la película, hoy, radica en que, más allá de las intenciones primeras de sus autores, y de la intervención de la censura, ofrece un retrato desolador de una sociedad (que, no lo olvidemos, aparece como la sociedad real producto del franquismo) en la que quienes cortan el bacalao son los estraperlistas y los delincuentes, en la que son moneda corriente el paro, la prostitución, el mercado negro, la falta de vivienda, la insolidaridad» (Llinás, 1995: 32).
14. Así el respeto moral que defiende el padre de la familia se sustancia a bofetada limpia con la mujer y la hija. Otro personaje reconoce, como una cosa comprensible, que «en ocasión semejante mi marido, que en gloria esté, me dejó pa ocho días de cama». Y cuando el chulo apodado "el Mellao" recupera a la mujer que lo había transitoriamente postergado, emplea la siguiente receta: «Te daré unos sopapos, porque eso es lo fetén, pero después enamoraos como dos palomas».

legalidad. Al fin, una secuencia de la cinta consiste en el enfrentamiento a golpes, por una mujer, entre el chulo ocioso y el voluntarioso trabajador, que además es uno de los personajes procedentes del despreciado agro. Y sainetesca es también la secuencia en la que el viejo agricultor regala un caramelo al niño pobre, lo que le supone verse asediado por docenas de niños que piden análoga dádiva y atraen la presencia del municipal que le requisa la mercancía que no puede vender por carecer de la correspondiente licencia. Y de la misma tesitura es la historia de la fregona que aspira a ser artista de varietés y se esfuerza por aprender en una de aquellas academias para noveles que pululaban en el Madrid del medio siglo, regentadas por cantantes retiradas o que nunca habían alcanzado el éxito, y exponiéndose a ser «una mantenida» más, como muchas de aquéllas. Y ese también es, en resumidas cuentas, el destino de Tonia, la hija de la familia emigrada, destino que solo el recio sentido de la honradez del viejo labriego intenta evitar (en el guión original lo lograba a medias, porque la muchacha finalmente se niega a volver al pueblo y es la única que decide permanecer en la ciudad, aunque intuyamos que solo va a tener una inmediata salida en la prostitución).

La secuencia en la oficina de colocación es un exponente del amplio paro que aquella inmigración iba acumulando en los núcleos urbanos de incipiente desarrollo[15]: colas de hombres y mujeres, jóvenes y maduros, llegados de los pueblos del interior, pueblos de miseria, a la búsqueda de una oportunidad que el cineasta se empeña en presentar como una trampa que tritura en unos meses las ilusiones acumuladas y apretadas con fuerza. Nieves Conde muestra una animadversión entre los que ya están arraigados en la urbe y los advenedizos del agro, animadversión que se adelantaba en el tiempo a la que ahora mismo puede surgir entre los naturales y los emigrantes, cuando de disputarse un trabajo se trata, a la vez que se denunciaba como una concausa de aquella preocupante despoblación de los espacios rurales el desprestigio que la vida en aquellos medios (los catetos de pueblo) tenía entre los habitantes de la capital[16]. La reventa ambulante de tabaco perseguida por la policía, el peonaje en carreteras o en la construcción de casas de promoción sindical, la prostitución encubierta, el servicio doméstico casi esclavizante eran algunas de las salidas que ofrecía la utopía laboral de la ciudad. Para alcanzar otras cosas mejores y más rentables había que ser «espabilao», o sea, rozar lo ilegal, aproximarse a la pequeña delincuencia o

15. Señala Ríos Carratalá (1997:162) que esta circunstancia de ir a buscar trabajo o apuntarse para encontrarlo en lo que hoy se conoce como oficinas del INEM reaparece en una secuencia de la película de Díaz Yáñez *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995).
16. La política económica del franquismo había primado la atención sobre los devaluados cinturones industriales de algunas capitales españolas a cambio de posponer *sine die* la modernización de las técnicas de explotación agraria, y dejando por consiguiente el campo en un total abandono, que provocó esa masiva inmigración interior.

entrar de lleno en ella. Sobre todo si hay una mujer ambiciosa y resentida que presiona al enamorado imprudente. Sexo a cambio de regalos, riesgo a cambio de gratificaciones ínfimas, amenaza de cárcel o de quedar muerto en una cuneta son otros ingredientes que acercan la película a los linderos del folletín con ribetes sociales.

Que Nieves Conde quiso hacer algo que se afiliara al neorrealismo del cine italiano lo indica el diálogo de dos personajes antes y después de asistir a una proyección cinematográfica. La mujer pide ir a ver una cinta psicológica y don Roque apostilla: «Eso ya está pasado. Ahora lo que se lleva son las neorrealistas. –¿Y qué es eso? –Pues… problemas sociales, gente de barrio…». Y cuando regresan de la sala, la mujer resume lo que venía a aportar esa nueva estética frente a las escapistas comedias americanas: «No sé qué gusto encuentran en sacar a la luz la miseria. Con lo bonita que es la vida de los millonarios».

Nieves Conde no pasa por alto signos icónicos que portan el simbolismo premonitorio del fracaso y la frustración de aquellas gentes y de su aventura: así la rotura de la media que se ha calzado la ilusa y soñadora Antonia, y que le obligará a renunciar al empleo de criada que ha conseguido; el robo de la cesta de comestibles que le hace ver a Manolo, otra víctima de aquella inmigración, la dificultad de abrirse honradamente camino en la jungla de la ciudad; o la dureza física del trabajo de peón de carga en la fundición para un hombre ya mayor, que le lleva a comprender la enorme diferencia entre las tareas de antes, en el cultivo de la tierra, y las de ahora en la cadena fabril proletaria. El golpeteo incesante, rítmico, frío, del martillo pilón sobre el hierro candente, rompiéndolo, moldeándolo, dominándolo a su gusto, y ante la mirada entre obsesiva y perdida del personaje (excelente ejemplo de montaje cinematográfico) es un emblema del golpeteo de la ciudad sobre unos cuerpos, y unas conciencias, no hechos para aquella lucha sin cuartel. «Lo siento: aquí no sembramos ni segamos; esto es una fábrica y no un campo en barbecho»: son las palabras del encargado de la fábrica que trazan, con contundencia, la diferencia entre dos espacios –campo/ciudad– que la desequilibrada política franquista había convertido en irreconciliables. En la ciudad el hombre de campo, honrado y cabal, acostumbrado a un orden moral y religioso de siglos, se siente traicionado y decepcionado por un modo de trabajar que no es el suyo, por una moral que no es la aprendida y respetada, por unas circunstancias que le rebasan y le obligan a sentirse derrotado y regresar al punto de partida. La actuación como cantante de Tonia en una gala de aficionados, arruinada por la gamberra intromisión de tres desvergonzados machistas previamente comprados y coreados por el resto del público, es otra secuencia metonímica de la certeza de fracaso que amenaza a aquella familia que ha renunciado a su medio propio y ha intentado el casi imposible de abrirse paso en otro tan ajeno como hostil.

En la película van saliendo a relucir las contrariedades de la vida en los barrios proletarios: la dificultad de encontrar alquileres asequibles que obligaban a vivir en sótanos o buhardillas insalubres; el paro, el hambre que obligaba a hacer cola en las portaladas de los cuarteles para alcanzar los sobrantes del rancho de la tropa[17], el chabolismo creciente de los arrabales, el cuadro en blanco y negro, en fin, de una España derrotada y mísera que hasta ese momento el cine no se había atrevido a mostrar apenas. Pero también cabe el breve paréntesis de ternura entre desahuciados de la suerte. Resulta algo más que simpática la secuencia en la que una joven pareja con dudoso futuro se entretiene, y hasta sonríe, con una humilde función de marionetas que refiere otra historia de machismo en la miseria, como tantas protagonizadas por gentes devoradas por las exigencias de la gran ciudad que fingió reclamarlos primero y los maltrata después.

Un incidente con la policía pone en importante riesgo a los hombres que roban para el estraperlista y, cuando la situación se vuelve insostenible, le toca pagar al que actúa con más ingenuidad o con menos malicia en el grupo, el venido del campo, el que ha desertado de los surcos de los sembradíos. Pero para ello Nieves Conde introduce otro elemento de raíz folletinesca: el obrero que se siente deshonrado en la persona de su hermana y arremete contra el causante de tal villanía, como un nuevo Juan José tras ser soliviantado por otra mujer ambiciosa, que pulsa el prurito de su hombría. Los hombres del campo se muestran dóciles, manipulados por los ardides de los de ciudad, más experimentados para moverse por sus oscuros entresijos. El personaje del Chamberlán es un prototipo de esa especie de seres abyectos y sin escrúpulos, pero con vitola de honrados y emprendedores, que tiene su rijosidad agazapada para saltar sobre la primera incauta víctima que se le ponga al alcance, o para desprenderse sin miramiento alguno del trabajador que ya le resulte inútil para sus manejos de robo y contrabando. Y no le tiembla la mano en hacerlo cuando el esclavo se le rebela. Primero humillándolo («No seas de pueblo. Sois una colección de tontos y tú el primero. ¿O es que te piensas que te di dinero por tu cara bonita? Me gustó la Tonia, pero ahora me tiene sin *cuidao*; lo que pasó, pasó y está *pagao*»); después traicionándolo, y finalmente arrojándolo malherido a la vía del tren. El cuerpo del que parecía más preparado y capaz de triunfar en el escenario en el que todos los demás se sienten fracasados acaba destrozado en los surcos de hierro de la vía férrea, la misma vía que lo había conducido a su fatal destino. Sólo cabe, como un breve pero conformista epílogo, el piadoso deber de enterrar a los muertos y

17. El personaje que se ve obligado a conseguir este modo de alimentación se dispone a asearse entre las ruinas de un edificio bombardeado años atrás, durante el asedio militar a Madrid, lo que no impide que unos arrapiezos le roben la ropa que ha dejado a secar sobre las piedras, y provoquen finalmente el ayuno del joven. La ruina del edificio es metáfora de su propia ruina moral y física.

claudicar, volviendo a las besanas entre los trigos y las malas hierbas… por si allí cabe alcanzar la ventura que la ciudad les ha negado.

EL DESEO Y LA REALIDAD: *NUEVE CARTAS A BERTA*

Muy galardonada resultó la pionera película de Basilio Martín Patino *Nueve cartas a Berta* (1965, durante el segundo periodo de García Escudero como Director General de Cinematografía) que ofrecía, a través de la mirada de un joven estudiante de Derecho, la pervivencia, en un avanzado franquismo de mejores perspectivas económicas y maquillada imagen en el exterior, de las viejas fórmulas de cerrazón y atraso moral y cultural; en definitiva, del anquilosamiento social, con las que aquel sistema político había arrancando un cuarto de siglo antes. Es, por tanto, una película que debe entenderse como ficción-documento. Como, al respecto, indicó el propio Martín Patino en el número 52 de *Nuestro Cine*: «No he intentado hacer una crónica de un estudiante. El tal estudiante como tal me tiene sin cuidado. Si hay crónica es en tanto en cuanto me sirve de vehículo para indagar en torno nuestro, en torno al inmovilismo, a un momento histórico muy sintomático, a unas cosas esenciales que están ahí, condicionándonos». Sobre todo cuando la mirada escrutadora y analizadora del universitario Lorenzo compara la España provinciana (concretada en la Salamanca que bien conoce el director, la misma Salamanca advertida «entre visillos» por Carmen Martín Gaite o Juan Antonio Bardem en la década anterior[18]) con la sociedad londinense que ha podido conocer, sólo aproximadamente, durante la estancia en Inglaterra, en un campo de trabajo y en el corto periodo de un verano entre dos cursos académicos. Allí ha hecho amistad (casi enamoramiento) con la muchacha, Berta, hija de español emigrado, con la que mantiene esa correspondencia a la que alude el título de la cinta, en la que Lorenzo hace el ejercicio autocrítico, y desde dentro, de analizar lo que le rodea, lo que le viene rodeando desde toda su vida, y a la par analizarse y comprenderse a sí mismo[19]. Son las imágenes de una sociedad

18. Me refiero, naturalmente, a la novela *Entre visillos* y a la película *Calle Mayor*, en las que hay sendas excelentes radiografías de la vida provinciana. Basándose especialmente en el análisis de Bardem, es especialmente sugerente al respecto el libro de Ríos Carratalá (1999) en el que hay también algunas consideraciones a esta película de Martín Patino. Y del mismo estudioso el artículo «Dos técnicas para una misma realidad: *Calle Mayor* de J.A,. Bardem y *Entre visillos* de Carmen Martín Gaite» en Juan A. Ríos y John D. Sanderson, *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*. Alicante, Universidad, 1996, pp. 11-17.
19. Me parece acertada la sugerencia de Juan A. Ríos en la monografía referida en la nota anterior cuando señala (p. 49) que «Berta, ante todo, es el contraste, lo que no se encuentra en Salamanca, la antítesis de una novia como la protagonizada por Elsa Baeza. Desempeña, pues, una función similar a la de los sujetos que llegan a la ciudad provinciana, aunque lo haga desde una ausencia física contrarrestada por el deseo de comunicación que manifiesta el joven universitario en sus cartas».

franquista captadas y valoradas por alguien que, por edad, por formación, por experiencia, se siente constreñido entre sus incómodas costuras[20]. Lorenzo es, si no un rebelde, por lo menos un español insatisfecho y descontento, que ha de conciliar su obligada vida en el seno de una familia de clase media, católica, pudibunda, excesivamente formalista, con una novia convencional y aburrida, que vive en una residencia de monjas, que estudia en una Universidad de caducos métodos pedagógicos vertidos en noble, pero frío, caserón renacentista, y que participa en una ciudad que es emblema de la España casticista que durante tanto tiempo creyó ser la salvaguarda espiritual y moral del cristiano occidente.

Nueve capítulos, uno por carta, organizan el film, en los que Lorenzo–Patino repasa los principales modos de comportamiento de esa sociedad franquista evolucionada, *ma non troppo*, de provincias, para presentarlos desde la mirada inconformista y deseosamente reformadora de un joven veinteañero, pertrechado de un cincuenta por ciento de criticismo autóctono y de otro cincuenta por ciento de románticos pájaros en la cabeza. Hay una pizca de utopía, y por tanto hay bastante frustración, en el fondo de *Nueve cartas a Berta*[21]. O como ha diagnosticado Adolfo Bellido López (1996:113), la película es «la radiografía de una sociedad viviendo en y desde el pasado. Y es que la ciudad provinciana retratada, dormida en su letargo, es el claro referente de una vejez con signos de muerte, simbolizada en el personaje de la abuela de Lorenzo. Por otra parte, la ciudad es una Salamanca concreta y al mismo tiempo inconcreta: realidad y símbolo».

Tras la primera carta, «El regreso», que inicia el pseudo contacto epistolar y declara la nostalgia de la amiga y del espacio que se han dejado atrás, llega la segunda con título, como las siete siguientes: «El rosario en familia», es decir, la superestructura religioso–familiar como primer cerco coercitivo de la ciudad/sociedad amurallada. Un padre frustrado a medias por las consecuencias de la Guerra Civil, antiguo alférez provisional, que vela por la asepsia ideológica de los suyos («a mí me lo permite y me perdona todo, menos pensar […] Vive obsesionado con que todos los de ahora somos unos materialistas y unos cobardes»). Nos encontramos con mujeres solo orientadas a ser amas de casa, sujetas a un concepto de la familia ultratradicional. La tercera carta, «A la sombra de

20. La película está presidida por una frase que es remedo de una cita machadiana: «esta es la historia de un español que quiere vivir, y a vivir empieza», frase inspirada en el proverbio de don Antonio «Ya hay un español que quiere/ vivir y a vivir empieza,/ entre una España que muere/ y otra España que bosteza», versos que luego se leerán en la dedicatoria de un libro que incorpora al espacio provinciano y miedoso el referente de los escritores exiliados, algo todavía que solo podía comentarse en voz muy baja y a escondidas.

21. «Una película tristísima y deprimente, que ilustraba bien la falta de horizontes, la angostura vital que imponían el régimen y la sociedad franquista» en opinión de Miguel García-Posada (1998: 254).

las piedras doradas», es un muestreo de la ciudad levítica –iglesias, conventos, caserones, calles estrechas, viejas y perdidas en el silencio de siglos, llenas de ancianos, perros, monjas y curas– que constituye el espacio vivencial del joven que ha entreabierto la ventana a otros espacios tan distintos. «Salamanca es, en el film, la representación de cualquier ciudad provinciana, baluarte contra la irrupción de lo moderno, las nuevas corrientes del pensamiento. Ciudades de ambientes, costumbres y habitantes repetidos hasta la saciedad: farmacéuticos, niños, tunas, niñas bien, curas, paseos interminables, domingos aburridos en los que se sestea a la sombra de los monumentos o se escuchan los resultados de los partidos, ancianos solitarios, saludos que se repiten en corrientes humanas sin ir a ningún sitio…» (Bellido López, 1996: 113-114).

Poco a poco, según Lorenzo le explica en sus cartas a Berta cómo es el mundo en que ha nacido y que, de momento, ha seguido eligiendo, va surgiendo el cansancio, la pequeña actitud rebelde («De repente me viene como una depresión, como un hastío, como una necesidad de salir de aquí, dónde sea. No hay nada que me llene, No espero nada. No sé qué será de mí en el futuro. ¿Para qué valdré? ¿Qué sentido tiene el acostumbrarse a vivir así, rutinariamente, sin alicientes, como en el rincón de un planeta parado?». Las imágenes se congelan continuamente (sobre todo en las secuencias en que aparece el padre) como metáfora de un tiempo detenido, congelado, en esa sociedad en la que empieza a sentirse incómodo el narrador del film. Y los diálogos son usurpados por una cansina y repetitiva música de clavicémbalo, compuesta por Bernaola, y que recuerda la música renacentista tan unida a Salamanca, su Universidad y los nombres de Cabezón o Francisco de Salinas.

La cuarta carta, «La noche», es una provinciana manera de contactar con la España peregrina y los horizontes que se abren allende las fronteras. La cena de los estudiantes inquietos con el viejo profesor, discípulo tal vez de Unamuno y otrora exiliado, es una ingenua manera de hacer viable la nostalgia. Patino nos muestra, ante la imponente portada plateresca de la Universidad salmantina, a un viejo intelectual desarraigado, que empieza a sentirse claudicar al paso del tiempo, ante el tirón de la añoranza, que envidia la paz y el sosiego de la Plaza Mayor de la ciudad castellana, y que defrauda un poco al Lorenzo que ha ido a escucharle con el interés del que cree contemplar un mito que acaba siendo de carne mortal. A Lorenzo el viejo profesor le sirve para conectar desde la murada Salamanca con el otro mito, el poeta exiliado Caballeira, el padre de Berta, el modelo a seguir, pues en él, piensa, está intacta la imagen de una España por recuperar, tan distinta de la que creía conocer y preferir un poco a la fuerza. Un modelo con el que quiere sustituir al predicado por el padre, hecho de fidelidad, de disciplina, de buenas costumbres, de espíritu de servicio… de aguante. En

ese sentido convengo con Ríos Carratalá (1999:191) que Lorenzo es una especie de exiliado interior que «no tiene la suficiente fuerza para romper con ella, pero ya no está en ella. Se ha convertido en un extraño en su propia ciudad y todo anuncia que la amagada crisis vivida sólo será un primer episodio de una más larga y profunda que acabará en ruptura, o en un conformismo aniquilador».

La quinta epístola se titula «Un domingo por la tarde»[22] y es la síntesis del tedio provinciano, entre comida con los tíos, la partida de cartas, los encuentros de fútbol por la radio o por la televisión, la velada en el casino… Un tedio por el que es fácil la tentación de dejarse deslizar («También debe ser bonito dejarse llevar del ambiente, despreocuparse de líos, adaptarse a la partidita diaria con café y puro»). Poco a poco parece que a Lorenzo le va afectando la voracidad de la rutina provinciana y se atreve a reconocer en sus cartas autocognitivas que «Me he hartado ya de andar haciendo el ridículo con nuestros trascendentalismos, cuando tan a gusto se puede estar comiendo y bebiendo bien, como Teodoro y Rafaela, al brasero». En el texto de los diálogos aparece por una vez la expresión conflictiva de «las dos Españas», la que representa el padre de Lorenzo, y la que Lorenzo personifica en la figura del poeta y profesor exiliado, padre de Berta. Pero el asunto no pasa del apunte.

«La excursión», sexta carta, nos enseña estampas de una España rural, todavía más anclada en un inmovilismo folklórico, ese folklorismo de coros y danzas, adormecedor y pintoresco, que se incentivaba desde la Sección Femenina de Falange, que para eso había quedado, con el cine parroquial y las consignas añejas acerca de una España doblada sobre el propio ombligo de su miseria, sin apenas energía eléctrica ni horizonte vital, carencias que propiciaron la sangría de la emigración a Barcelona, el País Vasco o Alemania. Eran las descafeinadas «misiones pedagógicas» que Franco se inventó para consolar a unos mesetarios menesterosos y procurar que no tuvieran conciencia de serlo. Lorenzo ahora se siente ahogado en el seno de su familia, se siente incomprendido, distanciado de un padre que empieza a ejercer el rol del padre autoritario e intolerante. Con «Pretérito imperfecto» (séptima misiva) llega la experiencia castrante de los cursillos de cristiandad, fiscalizados por curas vigilantes y tremebundos en sus charlas admonitorias. Lorenzo los vive como una manera de religiosidad sencilla y sincera, como un diálogo sereno con Dios en la intimidad, soledad y silencio de la casa de ejercicios. Y sin embargo, desmintiéndolo, la cámara nos muestra al estudiante tras repetidas rejas. Lorenzo quiere encontrar la personal coartada que justifique su presencia en un contubernio de control mental («En

22. *Tarde de domingo* (1960) fue el título de la práctica con la que Patino se diplomó en dirección por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC).

el fondo quizá haya venido por no disgustar a este hombre bueno y atormentado que tanto estimaba en el colegio; o por sugestionarme con que estaba más cerca de ti»). Es la ocasión que tiene Lorenzo de preguntarse por su condición de católico practicante, y de querer convencerse de que la suya es una opción libremente aceptada («Si soy católico, es por algo más que porque lo hayan sido mis padres, o porque me hayan educado durante tantos años en un colegio de religiosos»). En una significativa secuencia en la que el sacerdote, otrora profesor del grupo, explica las diferencias entre la fe y la razón, oímos esta sentencia que pone los pelos de punta, y nos recuerda la programada e insistente labor de zapa en la comunidad estudiantil con la que la Iglesia coadyuvaba con los intereses del sistema franquista: «Un intelectual está siempre al borde de perder su alma por exceso de saber baldío». Pero Lorenzo acaba escapándose de la casa de ejercicios y recalando en un barrio céntrico de Madrid, libre de la férula eclesial, para buscar las huellas (imposibles) de Berta, si Berta hubiese sido la hija de un franquista y no la hija de un republicano exiliado. Al fin, otra «fuga» anterior, la estancia veraniega en el Reino Unido, en un tiempo previo al de la película, le permitió conectar con el revulsivo que le supone esa Berta, esa española de *otra* España. Es el Madrid ya sin heridas de metralla en sus muros, que empieza a ser moderno y funcional, el que Lorenzo quiere acercar al Londres de Berta y contraponer a la Salamanca de todos sus días. Y en ese Madrid incipientemente cosmopolita se encuentra con la (impostada) libertad de costumbres de los estudiantes extranjeros frente al provincianismo pacato de su Universidad, sus pensiones para pobres y sus residencias–cuarteles gestionadas por monjas. Y el contraste es todavía mayor cuando esos estudiantes extranjeros se trasladan al espacio provinciano de Lorenzo, a la casa tradicional, proclive a escandalizarse del libertinaje que para sus propietarios suponen los estudiantes foráneos, dos franceses poco menos que amancebados. Naturalmente que la reacción de los padres de Lorenzo es fría, arisca, y ello contraría al muchacho. ¡Imposible romper los muros de un mundo plegado sobre sí mismo, que es incapaz de admitir al otro con espontaneidad, con limpieza, con confianza!

Como la novela de Martín Santos, editada tres años antes de la película, se titula la carta octava, «Tiempo de silencio». La distancia de Lorenzo con la familia se acentúa. La incomunicación. Los reproches del padre al hijo arrecian, echándole en cara actitudes que se salen del consabido «como debe ser». Nos enteraremos ahora de que Lorenzo es un becario del banco en el que trabaja su padre, y ha faltado, en cierto modo, al respeto debido a la entidad financiera que le permite mantener sus estudios. En esta carta, Lorenzo empieza a derivar hacia una queja, en cuyo fondo late la clásica oposición generacional: «Tiene uno que vivir callado, y si veo las cosas de otro modo, tengo la cabeza a pájaros. Soy un

ingenuo; no es ésa la educación que he recibido», y todo eso pensado, mientras la cámara ha enfocado –y escuchamos en la banda sonora– a un ciego que vocea su diario cupón de la suerte. Lorenzo empieza a tener luz crítica, a hartarse de ir dando gracias permanentes y eternas por todo lo que le han facilitado en su futuro profesional, en su vida, hasta en el controlado respirar de cada día. Lorenzo empieza a tener conciencia de que vive en una sociedad acostumbrada a sentirse deudora de unos poderes expresos o fácticos, castradores más que paternalistas, que debe reconocer y agradecer por siempre y en todo momento, bajo la amenaza de verse orillada de esas ayudas, apartada de esas dádivas, nunca vistas como derechos. La crisis de callarse tantas cosas aflora como un malestar, como una enfermedad inconcreta, que lo es más del espíritu que del cuerpo. Eso que la prima diagnostica con cierta zumba *la angustia vital*, «como dicen ahora, por llamarlo de alguna forma. Es la moda». Por ello el viejo pariente, que tiene una visión del mundo simplista, superficial, de dos y dos son cuatro, rechaza esa hipótesis como un camelo, porque en qué cabeza cabe que haya angustia vital en un joven «que no tiene nada de qué preocuparse… que materialmente aquí, en la casa, no le falta de nada; en la edad de divertirse, ¡con novia!». Y ahora Lorenzo ha de sentirse causante de una decepción, de ser el árbol torcido que tan derecho se presumía en la ilusión de los suyos.

Llegamos así a la última carta, que irónicamente se titula «Un mundo feliz», ahora tomando prestado el título de la terrible fábula de Aldous Huxley. Secuencia que se abre con el abrupto recuerdo de la violencia de la Guerra Civil. Lorenzo ha salido de la ciudad al pueblo, a casa de un pariente cura, probablemente para reponerse del achuchón físico que le ha aquejado, aunque ésa –la física– no es la salud que le preocupa a la familia, sino «la otra», como dice la madre con intencionado eufemismo. A cuento de una botella que tiene forma de busto humano, sale por segunda vez a relucir la figura de Juan XXIII, lo que nos hace pensar que el tiempo interior de la historia se ha de situar durante el corto papado de aquel Pontífice, es decir, entre 1958 y 1963. Otros datos que nos llevan a la misma cronología interna son las referencias a la guerra del Congo o a la de Argelia, o la mención de la revolución cubana. El año 59 o el 60 serían los más posibles[23]. En esa interesante secuencia, con retratos de familia que son un hallazgo icónico hacia lo viejo y lo caduco, se hace también referencia a algo que se ha sugerido anteriormente, como es la emigración del mundo rural a Alemania. El rebelde Lorenzo, rebelde con causa pero por unos días tan sólo,

23. Sin embargo, hay dos detalles que retrasarían ese tiempo de la narración a fecha más cercana a la del rodaje de la película, como el baile de la yenka, una canción de Johnny and Charly, que se oyó y bailó mucho en los veranos del 64 y del 65, o la transmisión de partidos por TVE, que empezó a recibirse en la mayor parte de España ya entrados los años sesenta.

parece que vuelve al redil, amansado tras la crisis de la fiebre y la desgana. En el recogimiento de la Santa Misa, Lorenzo hace sus últimas reflexiones, que ya no vierte en la que vendría a ser la última carta a Berta: «¿Por qué tengo yo que arreglar el mundo?», se pregunta. Y no lo hace porque las cartas de Berta siguen sin llegar, porque tal vez Berta no es ya más que un recuerdo en la lejanía. Martín Patino retrata en pocos fotogramas el tiempo feliz, o el tiempo perdido, de la vida campestre, del *locus amoenus* semidespoblado del franquismo, en el que un repique algo más largo de campanas, más allá del escueto toque de misa, es el indicio de que algo gordo está pasando… y en donde nunca pasa nada, salvo el tedioso paso del tiempo. «Para el vía crucis basta con el badajo pequeño». Y son admirables las imágenes de la procesión rural con un interesantísimo crucificado románico, enmarcado una de las veces desde el lado opuesto de un increíble callejón estrecho, en una de las mejores fotografías de toda la película, debida a Luis Enrique Torán. Con cierta ternura, y con cierta intención, se abre ante Lorenzo la paz y la hermosura garcilasiana o luisiana del campo, de la aldea castellana, achaparrada de adobes, habitada de gente piadosa y crédula, que vive alrededor de su iglesia, de su campanario, abandonados de Dios y de los hombres, pero aparentemente felices. Ante Lorenzo se ofrece el nirvana. Como dice el bueno del cura, «yo obligaría a todos a vivir una buena temporada en el campo… especialmente a los politicastros, a los que gobiernan el mundo». Llegan a continuación las últimas secuencias, de vuelta a la ciudad salmantina, con sus calles seculares y estrechas, los rótulos de sus tiendas y bares, el tedio de los días iguales, el esfuerzo ante los exámenes finales, los consejos del padre, el mundo fatalista y conservador de los adultos… Algo va cambiando, sí, pero con exasperante lentitud, la vida «entre visillos»: de la radio se pasa a la primera televisión («¡qué lujo para nosotros!; para que luego digas»). Lorenzo parece ya definitivamente encarrilado; quiere responder y compensar con el rol del buen hijo el esfuerzo de los suyos. Y es de nuevo el espejo–oráculo de Berta quien le debe responder a sus últimas dudas: «Me gustaría preguntarte únicamente que qué entiendes tú por ser bueno, en qué consiste, si merece la pena». Aunque Berta ya nunca responda, aunque Berta haya sido poco más que un espejismo[24]. Lorenzo, tras el impacto, el recuerdo y la huella de Berta, ha pasado su particular travesía de Damasco, que lo ha hecho «otro», pero no diferente: lo que equivale a recuperar el estadio anterior al intento trasgresor de la metamorfosis… que nunca existió. Y es que, como se dice con el Tormes al fondo –el río de la vida–, «es que está llegando la primavera»: frase final que encubre un tiempo acomoda-

24. «Berta nunca contestó las cartas o, tal vez, cuando lo hizo ya era demasiado tarde para un Lorenzo que había pasado su juventud sin encontrar respuestas» (Ríos Carratalá, 1999:193).

ticio, falsamente feliz. Al fin, la película es la crónica, en nueve tiempos, de una juventud que no fue capaz de romper los cordones umbilicales que la ataban a la España de sus padres, a la España del franquismo.

Berta, poco a poco, se conforma como el nombre que tiene el mundo entrevisto, deseado, de fuera, ese que tan recelosamente se enjuiciaba por parte de los adultos de los cincuenta, con sus expectativas de cambio, de libertad, de ideal político que representaba para la generación universitaria de aquel momento. Berta es el soplo fresco de libertad que entonces se quería respirar, en medio de tanto mandamiento cívico o religioso. Berta es la alternativa amorosa, atrayente por exótica, frente a la consabida y sosa de los pagos autóctonos. O más exactamente aún: Berta es la proyección especular del propio yo, del yo que a Lorenzo le gustaría alcanzar alguna vez. En realidad las *nueve cartas* son otros tantos ejercicios de introspección. Berta es la utopía de los veinte años, que tiene cara y nombre de mujer. Y que veinte años después recuperará existencia y rostro –en la actriz Charo López– en una posterior película de Patino, al comienzo del periodo socialista: *Los paraísos perdidos* (1985), cuando aquella Berta enigmática, que había supuesto el barrunto del despertar crítico de Lorenzo, viaja a Salamanca para conocer las raíces de donde venía su padre y al amigo estudiante español que una vez enamoró en Londres.

BIBLIOGRAFÍA

BELLIDO LÓPEZ, Adolfo (1996), *Basilio M. Patino. Un soplo de libertad*. Filmoteca y Generalitat Valenciana.

GARCÍA POSADA, Miguel. (1998), *La querencia. Memorias I*. Barcelona, Península.

LLINÁS, Francisco (1995), *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*. Valladolid, 40 Seminci.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1997) *Lo sainetesco en el cine español*. Publicaciones de la Universidad de Alicante.

— (1999), *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*. Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Fecha de recepción: 12 de junio de 2008
Fecha de aprobación: 10 de octubre de 2008

RAZA, NOVELA DE JAIME DE ANDRADE, PSEUDÓNIMO DE FRANCISCO FRANCO

Rafael UTRERA MACÍAS

Universidad de Sevilla

RESUMEN

Raza, más allá de su valoración literaria, es un texto insólito por cuanto ningún jefe de estado o de gobierno en pleno ejercicio de su autoridad ha justificado su victoria por medio de una ficción donde, además, él mismo está visiblemente representado; menos aún que la novela sea algo provisional por estar destinada a convertirse en documento cinematográfico que, al tiempo, se ofrece como paradigma ejemplar en el contexto social de un estado autárquico. Este primerizo trabajo literario, entre sublimaciones argumentales e idealizaciones de personajes, establece, por medio de la ficción y con evidente huida de una realidad nociva para su honor, las líneas dramáticas de su «compromiso moral» según los conceptos de patria, nación, lealtad, etc., los cuales sustentan las bases de su personal ideograma vital. Lejos de formas literarias cercanas a la deshumanización del arte, como las generaciones de escritores coetáneos iban a establecer, el novelista se orienta hacia la expresión realista, si bien adornada con efectos de una retórica florida que aspira a funcionar como prosa de inspiración culterana.
Palabras clave: *Raza*, Jaime de Andrade, Francisco Franco, novela.

ABSTRACT

Raza is, beyond its literary merit, an unusual text, since it is the first time that a chief of government justifies his victory in a fiction where himself is represented. In addition, the novel was destined to turn into cinematographic document, which is offered as example in the social context of an autarkic state. By means of the fiction, this first literary work establishes the main points of the moral commitment of the author, according to the concepts of mother land, nation, loyalty, etc.
Key words: *Raza*, Jaime de Andrade, Francisco Franco, novel.

ANECDOTARIO QUE DA LUGAR A UN GUIÓN. EDICIONES

Raza. Anecdotario para el guión de una película es un texto escrito, con el pseudónimo de Jaime de Andrade, por Francisco Franco Bahamonde, autoproclamado, tras su victoria militar en 1939, Jefe de Gobierno y Jefe del Estado Español. Los deseos del Caudillo de ver su trabajo literario resuelto en la pantalla convirtieron en productora al Consejo de la Hispanidad, en guionistas a Antonio Román y a José Luis Sáenz de Heredia y a éste último en director; los asesores fueron el novelista Manuel Halcón y el periodista Manuel Aznar. Alfredo Mayo, Ana Mariscal, José Nieto y Blanca de Silos interpretaron los principales papeles. El estreno oficial de *Raza*[1] tuvo lugar en Madrid el 5 de enero de 1942 en el Palacio de la Música.

En mayo de este año se publicó, por parte de Ediciones Numancia, una simbólica edición de quinientos ejemplares. Posteriormente, en 1945, cuando la película se había estrenado en numerosas ciudades españolas y ya no era ningún secreto la autoría del original, aparecerá una segunda bajo el sello de la misma editorial y al cuidado de Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular. Las doscientas dos páginas que la integran fueron impresas en los talleres Diana (c/ Larra 6, Madrid). El nombre del autor, Jaime de Andrade, el título, *Raza*, y el término Novela combinan mayúsculas y minúsculas en diferente tipografía. La sobrecubierta ya utiliza una iconografía estrechamente relacionada con la película; así en la portada, aparece, de fondo, un arco de triunfo en cuyo frontal se lee «Victoria»; bajo un ángel, el soldado ecuestre empuña la espada y porta una bandera; acompañada de su hijo, una madre saluda brazo en alto al guerrero. Por su parte, la contraportada ofrece un dibujo de marinero uniformado que abraza, y es abrazado, por su esposa; alrededor, sus hijos, dos varones y una niña; un tercero, mayor, separado, abatido, abraza una caja o jaula. Precio del volumen: 10 pesetas. La obra se cierra con la fecha de edición, 16 de marzo de 1945, y el consabido *Laus Deo*. Francisco Franco entrará en 1964, según informaba el diario *ABC* (26 de febrero de 1964) en la Sociedad General de Autores como autor de la novela[2].

1. Una nueva versión de esta misma película, con arreglos técnicos y supresiones diversas, fue estrenada en 1950 bajo el título *El espíritu de una raza*. La comparación entre ambas evidencia las notables diferencias y, sobre todo, el distinto sentido político que las distancia en función de la evolución del contexto histórico. Su análisis cinematográfico ha sido abordado desde variados enfoques. La lectura de Román Gubert (1977) se constituyó en guía de lectura por cuanto analiza la película desde una perspectiva freudiana y psicoanalítica. Como contestación política a la misma, véase Ricardo de la Cierva (1997). La película *Raza: el espíritu de Franco* (1979), de Jorge Herralde, toma como punto de partida el texto de Román Gubert y procede a una reconstrucción de la película de Sáenz de Heredia seleccionando como testigos de su discurso a personas vinculadas al general (su hermana) o al filme (un actor).
2. Su obra precedente, firmada como Comandante Franco (1922), fue reeditada en 1939, si bien con censura en algunos pasajes (Gubert, 1977:177). Aparte de estos títulos, Franco escribió artículos en órganos profesionales como *Revista de Tropas Coloniales* durante los años veinte, mientras que, al final

JAIME DE ANDRADE/FRANCISCO FRANCO EN EL CONTEXTO DE LA NOVELÍSTICA COETÁNEA

Raza debió de escribirse entre dos fechas concretas: el Desfile de la Victoria, celebrado el 19 de mayo de 1939 y el comienzo del rodaje del filme, 31 de julio de 1941. Así sería al margen de las notas que el autor tuviera redactadas en fechas anteriores. Según Ricardo de la Cierva, «se escribió en el invierno de 1940-1941, año y medio después de terminada con éxito la guerra civil y como un desahogo en medio de las preocupaciones de la segunda guerra mundial» (1997:13).

De las dos denominaciones, la primera, «anecdotario para el guión de una película», responde al subtítulo utilizado por el autor cuando, en un momento inicial, redacta su trabajo para ser el texto literario de un futuro guión cinematográfico; la segunda, «novela», es el término utilizado con posterioridad al estreno de la película para precisarle al lector el carácter y género de la obra. Jaime de Andrade, es decir, Francisco Franco, añade a sus conocidas actividades artísticas (fundamentalmente la de pintor) las de guionista y novelista. Cualquier volumen temático, base de datos, etc., registra aquel término; algunos historiadores de la literatura incluyen al autor en el contexto de su generación.

Si atendemos a la cronología del nacimiento, Jaime de Andrade / Francisco Franco quedaría encuadrado entre la generación de 1914 y los coetáneos a la generación de 1927. A la primera pertenecerían, entre otros, Corpus Barga (1887), Ramón Gómez de la Serna (1888) y Benjamín Jarnés (1888); a la segunda, en subjetiva selección, Arturo Barea (1897), Manuel D. Benavides (1895), Rosa Chacel (1898), Pedro Salinas (1891) y Rafael Sánchez Mazas (1894) (Basanta, 1981:7). El autor de *Raza* nació en 1892, por lo que se situaría en la línea divisoria entre ambas.

Gonzalo Sobejano (1975: 54) ha catalogado a los novelistas de la guerra civil en tres apartados: a) observadores: Agustín de Foxá, Tomás Borrás. b) militantes: Rafael García Serrano, Fernández de la Reguera. c) intérpretes, agrupados en exiliados: Arturo Barea, Max Aub, Paulino Massip, Manuel Andújar; y no exiliados: Gironella, Lera, Romero. Bajo esta perspectiva, Andrade/Franco cumple los tres requisitos, ya que es observador, militante e intérprete al tiempo: su guión/novela funciona antonomásticamente por cuanto un general insurrecto, triunfador en la guerra, victorioso en la paz, reflexiona y escribe para ofrecer un relato literario que debe convertirse en ejemplar modelo cinematográfico.

Por su parte, Eugenio de Nora en *La novela española contemporánea,* dedica un capítulo a estudiar el impacto de la guerra española en la novela y cita diversos

de los cuarenta, se dice que el autor de otros publicados en el diario *Arriba* con el seudónimo Jakin Boor. Sobre esta atribución, véase De la Cierva (1997:12).

autores con títulos cercanos cronológicamente a *Raza: Madrid, de corte a checa* (1938), de Agustín de Foxá, *Eugenio, o proclamación de la primavera* (1938), de Rafael García Serrano, *La mascarada trágica* (1940), de Enrique Noguera, *Leoncio Pancorbo* (1942), de José M.ª Alfaro y *La fiel infantería* (1943), de Rafael García Serrano. Asimismo, señala los numerosos aficionados que «intentan pasar por escritores» (Nora, 1963, II: 55), cuantos encuentran el núcleo básico de su inspiración en la guerra civil, «en sus variadas vertientes de contienda ideológica, confrontación política y social de clases y tendencias y, en fin, lucha armada cívico–militar» (58) así como la dominante adscripción «a las técnicas y formas narrativas realistas, su consciente compromiso político y moral, y su ruptura decidida con la deshumanización del arte» (60). La declarada militancia de estos escritores le impide al crítico la discriminación imparcial de los valores puramente estéticos. En relación a algunos títulos de Rafael García Serrano, el ensayista establece referencias de género e intención susceptibles de mostrar cercanía a *Raza*:

> Tomadas, pues, no como novelas (aun en el sentido más moderno de la palabra), sino como creaciones literarias marginales al género, aunque excediendo al reportaje y al simple testimonio autobiográfico, *La fiel infantería*, como reflejo de la juventud combatiente, y *Plaza del Castillo*, como film (sic) partidista y local de las jornadas que preceden al 18 de julio en una capital de provincia típica (Pamplona entre el 6 y el 19 de julio de 1936), son libros de una autenticidad y un coraje moral poco comunes y, en su manifiesta y enérgica parcialidad, altamente representativos (Nora, 1963: 93-94).

Otros detalles de esta peculiar novela de postguerra serían la consciente huida de la realidad cotidiana, la desmembración temática y la expresión barroquizante, falsamente culterana, retórica y florida (Nora, 1963:8).

ESTRUCTURA. TRAMA

La estructura se organiza en los siguientes elementos conformados por partes: señaladas por el autor con el ordinal correspondiente (coinciden con etapas históricas: 98, guerra civil, etc.) y apartados: separados por el escritor mediante un espacio en blanco. Se trata de unidades temporales similares con cambio de espacio; cambio de tiempo –pasan los días– en el mismo espacio; cambio de espacio con cambio de tiempo.

Primera parte: época de 1898[3]*: Apartado 1: a (25-30), b (30-37); apartado 2: a (38-45), b (45-48); apartado 3: a (49-51), b (51-53); apartado 4: a (54-57), b (57-59), c (59-62).*

3. La numeración que sigue a las partes, como en las citas posteriores, se refiere a las páginas según la edición de *Raza* (1997).

Corre el verano de 1897. El Pazo de los Andrade[4], en Galicia, se dispone a recibir a su propietario, el marino Pedro Churruca, que regresa de uno de sus viajes profesionales. Su esposa, Isabel, y sus hijos, Pedro, Isabelita y José (Jaime, el pequeño apenas tiene dos años), se regocijan por la llegada y acuden al puerto, como tantas personas del pueblo, para dar la bienvenida a los navegantes y celebrar la buena nueva.

Pedro Churruca, tras llegar a tierra, comunica a un anciano del lugar que su nieto no regresa porque murió en acto de servicio. La ermita del Cristo de los Navegantes acoge a la familia que ofrece su acción de gracias. Mientras tanto, doña Isabel practica la caridad con el vecindario y los niños se han mostrado en sus juegos y diversiones de acuerdo con su genio y personalidad. Pedro, el mayor, da a entender que no seguirá la profesión paterna y se muestra insensible ante el sufrimiento de los animales.

En su casa, Pedro Churruca se reúne con sus hijos y les entrega regalos, entre ellos el libro *Las Glorias de la Marina Española*; hojeándolo, va dando lección sobre cada uno de los pueblos marineros, los navegantes famosos y lo patriótico de sus hazañas. La familia asiste a las fiestas en honor de la Virgen de la Barca de Mugía, en Finisterre, donde se reviven tradiciones religiosas populares. La reunión en la capitanía general evidencia la insurrección en las colonias, Filipinas y Cuba, la intervención de Estados Unidos, la actitud, al respecto, del gobierno español. Pedro Churruca es elegido por sus superiores para mandar un crucero ante la guerra que se avecina. Se despide de su familia y emprende viaje. Cuatro meses después, la incertidumbre se cierne sobre las esposas cuyos maridos marcharon a ultramar porque no llegan noticias oficiales sobre el estado de la marinería. El 3 de julio de 1898, la flota española sucumbe ante la superioridad del adversario. Pedro Churruca muere gloriosamente con el nombre de España entre los labios.

Segunda parte: 1928. Fin de la dictadura primorriverista y etapa republicana. Apartado 1: a (65-66), b (66-69), c (69-78); apartado 2: a (79-81), b (81-82), c (83-87), d (87-91).

En el verano de 1898, el Pazo de los Andrade combina los tristes recuerdos de la madre con la ingenua alegría de los niños, ajenos a las consecuencias de su orfandad. Isabel se traslada a Madrid para encauzar los estudios de sus hijos. Doce años después, la visita del almirante Pardo, el mejor amigo del marino Churruca, rememora la figura paterna y queda enterado de la situación familiar. Pedro estudia Derecho y José la carrera de las armas; Jaime, el menor, se ha visto

4. Apellido de un antepasado de quien Franco toma el seudónimo.

obligado a seguir la tradición marinera ante la renuncia del mayor. Tomando como base la acción española en Marruecos se suscita una agria discusión entre el viejo marino y el estudiante de leyes, que pone en evidencia la distinta ideología de éste respecto a su madre y hermanos.

En el Alcázar de Toledo, José recibe su despacho de oficial, acto al que no asiste su hermano Pedro. Luis Echeverría, amigo de José, sin familia que lo acompañe, es acogido por los Churruca; manifiesta la estima por Isabel. El paseo toledano permite a los nuevos militares hablar sobre la historia y la literatura de Toledo. Se ha celebrado la boda de Isabel con Luis. Pedro solicita a su madre la legítima de su padre, con la oposición de los demás hermanos.

La proclamación de la República convierte a Pedro en candidato a diputado con gran disgusto para la madre. Ésta se refugia en la religión ante el clima de anticlericalismo existente y sufre un atropello en una iglesia cuando se opone a la acción incendiaria de un grupo. El doctor Gómez, amigo de la familia, la trata y aconseja. El clima social republicano la desazona y perturba; la muerte le llega antes de ver a su Patria destruida. Sin la figura de la madre, Pedro se desentiende de sus hermanos mientras que José, profesor en la Academia Militar, y Jaime, ahora fraile de una orden religiosa, se reúnen frecuentemente en casa de Isabel, con Luis y sus hijos. En la primavera de 1936, desde el poder político, comienza la desintegración de España. José muestra públicamente sus ideales patrióticos y es arrestado por la superioridad; la carta del general Moscardó le anima en su conducta. Jaime es destinado a un asilo en Calafell e Isabel sale con los niños para veranear en Bilbao.

Tercera parte: Guerra civil. Desde 1936. Apartado 1: a (95-103); apartado 2: b (104-107), c (107-109), d (109-112), e (112-113), f (113-115); apartado 3: g (116-121); apartado 4: h (122-124), i (124-126); apartado 5: j (127-128), k (128-129), l (129-131), m (131-134), n (134-137).

La muerte de Calvo Sotelo fue un asesinato organizado desde el poder político; las consignas rusas tenían como objetivo la implantación del comunismo en España. El 18 de julio de 1936 surgió la aurora de esperanza: el alzamiento de las tropas marroquíes bajo las órdenes de Franco. El gobierno del Frente Popular desencadena la sangrienta revolución que tiene preparada. Las logias y comités revolucionarios reparten entre el pueblo las armas de los parques militares que estaban confiados a los masones.

José, desde Toledo, llega a Madrid. Se incorpora al cuartel de Ingenieros de Carabanchel y se le encomienda llevar una carta al general Fanjul. En las calles, los milicianos saquean a los transeúntes. José es herido en un hombro mientras atraviesa Madrid con un grupo de republicanos. Atendido en la casa de socorro, es reconocido y descubierto por un sanitario con quien coincidió en Marruecos.

Consigue huir; refugiado en el monumento a Cervantes donde se hace fuerte, es derribado por un golpe en la espalda; llevado a Gobernación, es hecho prisionero. En la cárcel Modelo, José es juzgado por un tribunal popular; vuelto a la galería es asistido espiritualmente por un sacerdote.

Marisol pide a Pedro que interceda por José, condenado a muerte, y le visita en la cárcel. El militar solicita sus condecoraciones y medallas para morir con ellas. Su fusilamiento se convierte en un acto apresurado porque el pelotón huye cuando los aviones inician un bombardeo y el jefe dispara precipitadamente el tiro de gracia. El cuerpo de José es recogido por Marisol; comprueba que vive y recurre a un médico para su curación.

En Bilbao, Isabel conoce por la prensa la noticia del fusilamiento de su hermano al tiempo que una enigmática carta de Marisol sobre el suceso le anima a tener fe. Los milicianos republicanos llegan al hospital de Calafell y hacen prisioneros a los frailes, entre ellos Jaime. Son fusilados en la playa.

Pedro, en Barcelona, dirige los servicios de información republicanos. La detención de un miliciano que transportaba objetos producto de robo sacrílego le permite comprobar que entre ellos aparece la medalla de su hermano Jaime. Los hechos son causa suficiente para que Pedro Churruca comience a tomar conciencia.

José se recupera de las heridas en un sanatorio rojo. Con la ayuda de un médico consigue evadirse y pasar a zona nacional. Ante el jefe de sección de Estado Mayor van identificándose cada uno de los evadidos.

Cuarta parte: Guerra civil. Hasta 1939. Apartado 1: a (141-148); apartado 2: a (149-152), b (152-154); apartado 3: a (155-161); apartado 4: a (162-165), b (165-171); apartado 5: a (172-175), b (175-178), c (178-179), d (179-180), e (180-181), f (181-181).

Luis Echeverría está destinado en el frente de Vitoria. Su actitud cavilosa le resta ánimos para seguir combatiendo; su imperiosa necesidad de estar con la familia le inclina a pasarse al enemigo. Llega un longevo voluntario que, procedente de América, quiere incorporarse a la lucha, muertos sus dos hijos en combate, mientras otro, que tiene en la capital a los suyos, se pasa a este bando. Guitarras y canciones animan la noche castrense. Luis Echeverría deserta y, tras presentarse en el cuartel republicano, llega a su casa. Isabel le pide que vuelva con los suyos; el capitán toma la calle en busca de su destino trágico. José, mandando una bandera de la Legión, se presenta a los jefes de los campamentos próximos a Vitoria y se entera de la desaparición de Luis Echeverría. Bilbao es conquistado por las tropas nacionales. Isabel no consigue conocer el paradero final de su marido. Cuando llega a su casa se encuentra a José jugando con los niños. Se habla de Luis, de su destino y de sus hermanos.

Pedro Churruca recibe la visita de una viuda de militar que se ofrece como espía para revelar secretos a los nacionales; su insistencia y la debilidad del republicano le hace conseguir su objetivo: documentos confidenciales. Descubierto, es condenado a muerte por los suyos y acaba su vida pronunciando Arriba España.

Epílogo: Desfile de la Victoria. a (185-188), b (188-190), c (190-191).

La Cruzada ha triunfado. Un sacerdote explica a José que Pedro murió como un Churruca. Madrid ha sido liberado. La abuela de Marisol la incita a buscar a José. Éste llega a su casa y se arroja en sus brazos. El desfile de la Victoria es presenciado por Marisol, Isabel, sus hijos y el almirante Pardo. José es uno más entre tantos triunfadores.

DEL AUTOR AL LECTOR: A MODO DE «DEDICATORIA» Y «ADVERTENCIA».

La focalización de *Raza* se efectúa como propia de autor omnisciente. Los recursos utilizados en su construcción son diálogos, descripciones, acotaciones, epistolarios y titulares periodísticos, como posteriormente diremos. Sin que aparezcan mencionados con los sintagmas dedicatoria y advertencia al lector, leemos: «A las juventudes de España, / que con su sangre abrieron / el camino de nuestro resurgir. EL AUTOR» (19). Y en página posterior anota un párrafo donde dice:

> Vais a vivir escenas de la vida de una generación; episodios inéditos de la Cruzada española, presididos por la nobleza y espiritualidad características de nuestra raza. Una familia hidalga es el centro de esta obra, imagen fiel de las familias españolas que han resistido los más duros embates del materialismo. Sacrificios sublimes, hechos heroicos, rasgos de generosidad y actos de elevada nobleza desfilarán ante vuestros ojos. Nada artificioso encontraréis. Cada episodio arrancará de vuestros labios varios nombres. ¡Muchos! Que así es España y así es la raza (21).

En el inicio, el autor dedica su trabajo a la juventud que dio su vida por España. El sacrificio de aquellos jóvenes muertos por esas ideas es considerado ante una nueva situación. Como puede comprobarse, utiliza un plural concreto («las juventudes») por el singular abstracto para referirse a la juventud; al respecto, la organización juvenil masculina (Organización Juvenil Española: OJE), falangista, uniformada con camisa azul y adornos de yugo y flechas, boina roja, etc., denominaba a sus locales Frente de Juventudes. La sangre, metonimia de connotaciones marciales y religiosas, es símbolo tanto del sacrificio del soldado como del mártir, por cuanto la guerra es también una cruzada. El «resurgir» implica una valoración semántica donde las bondades de lo perdido volverán a ser halladas por cuantos han participado en la acción que ha llevado a la victoria.

Los factores ideológicos y los sentimentales se unen para sintetizar las esencias de cuanto el novelista quiere transmitir. La oposición se establece entre espiritualidad y materialismo. La retórica empleada en este fragmento, de modo semejante al estilo utilizado en el resto de la obra, se sirve de paralelismos (así es, así es) y enumeraciones (sacrificios sublimes, hechos heroicos, rasgos de generosidad, actos de elevada nobleza), de sinónimos (escenas, episodios) y repeticiones (vuestros, familia, raza) de manera que el tono discursivo pretende actuar sobre el receptor apoyado en evidentes factores conativos (con el uso del tuteo) combinados con los emotivos. Y hasta se atreve a adelantarse al lector para advertirle que no encontrará lo artificioso.

PERSONAJES

Jaime de Andrade, ficticio autor de la obra, hace entrar a Francisco Franco como mencionado personaje en sus páginas; tal relación esquizoide supone mostrar en variadas ocasiones y con diferentes formas al militar que no sólo se duplica en el personaje principal José, sino que se presenta a sí mismo en párrafos como estos donde se manifiesta su actuación: «un alzamiento de las tropas de Marruecos, a las órdenes del general Franco» (95); su carácter e influencia sobre los demás: «El Generalísimo ha estado esta mañana con nosotros y estaba muy tranquilo» (142); su triunfo: «Los pájaros de acero dibujan en el cielo el nombre del Caudillo de España» (192).

En conjunto, los personajes de *Raza*, como los de cualquier otra obra, pueden agruparse en principales y secundarios; desde otro punto de vista, esta catalogación puede hacerse atendiendo a la onomástica o, según posición, por oficio, cargo o graduación. Según una elemental estructura social, la composición responde a tres bloques diferentes: a) militares, b) civiles y c) religiosos. En el primero aparecerán diversos grados de la milicia, sea de tierra o mar. En el segundo, hay menciones y referencias a sanitarios, legisladores, jueces y universitarios. En el tercero, además de sacerdotes y frailes se mencionan la Orden de San Juan de Dios y la Compañía de Jesús. Obviamente, entre representantes de a) y b) hay diversos grados de relación que comprende la más amplia estructura familiar, así como vinculaciones profesionales, amistosas, afectivas, etc.

La familia Churruca Andrade está compuesta por Pedro (padre), Isabel (madre) y los hijos Pedro, José, Isabel y Jaime. Por vía política: Luis Echeverría (esposo de Isabel) y su tío, Marisol Mendoza (novia / esposa de José) y la abuela de ésta. Los militares con nombre propio son almirante Cervera, almirante Pardo, capitán de navío Pedro Churruca, capitán Anglada, alférez Torres, sargento Tomás y capitán Domínguez, mientras que los sin onomástica propia son mencionados en función de sus empleos, actividades, etc. Mujeres vinculadas a militares son

Isabel Andrade, Isabel Churruca, Amiga de Isabel (esposa de militar), Marisol Mendoza y La Generala. Religiosos: Jaime Churruca, padre Palomeque, El Prior, padre Marchena S.J., Capellán. Civiles: a) Con onomástica: Caroliña (campesina), Tomás (cochero), Eufrasia (madre marinero), don Luis (abuelo marinero), Sinda (pescadora), Cholo (hijo de Sinda), Simón (pescador), Tano (portero de Marisol), Pilar Bustamante, José de Sandoval, Joaquín González, Carmen Soler, Mariano Gómez (Médico), doctor Vera, Julio Latorre (profesor de Universidad). b) Sin onomástica: Presidente del Tribunal Popular, Abogado defensor, Fiscal, Juez, Cocinera, Niñera, Criada, Doncella, Carcelero, Muchacho, Un niño.

PRINCIPALES ELEMENTOS TEMÁTICOS

Raza, como texto escrito (y, de inmediato, como cinematográfico) parece creado para constituirse en alegoría, es decir «ficción en virtud de la cual una cosa representa o significa otra diferente» (*DRAE*), significación a las que deben añadirse sus variantes en la retórica y en las artes figurativas o plásticas donde las figuras utilizadas o los grupos de estas adquieren representaciones simbólicas. La historia de la familia Churruca (una sublimación de la real tenida por Franco, en especial respecto de los personajes del padre, contable / capitán de navío, y del hermano republicano, Ramón / Pedro) la aventura de José (el propio Franco, representado ficcionalmente en tal personaje y, al tiempo, mencionado como «el Generalísimo» o «el Caudillo») antes y después de la guerra, conforman una simbología de carácter ejemplarizante que comparece, además, en antítesis con la actuación de «los enemigos de España»; por ello, el texto adquiere connotaciones emanadas tanto de personajes y situaciones como de variados conceptos abstractos (raza, patria, deber, honor, etc.) cuya semántica se orienta a constantes significaciones unívocas. De ahí que «la historia del destino personal del individuo sea siempre una alegoría de la problemática situación de la cultura y la sociedad» (Stam, 2001:328), en frase de Fredic Jamenson, y que determinadas y precisas alegorías (básicamente aquellas que utilizan el concepto de nación) remitan a momentos históricos donde la violencia y la represión, la confrontación política y cultural (en el más amplio sentido del término) sean factores poderosos, como mantiene Ismail Xavier (Stam, 2001:328) para constituirse en andamiaje necesario respecto del valor alegórico que se pretende transmitir. Tales alegorías «nacionales», susceptibles de valoraciones y etiquetados diversos, señalan factores primordiales de comportamiento y acción en contextos «de pérdida de objetivos históricos a gran escala» (Stam, 2001:329).

Los conceptos de España, nación, raza y patria, sobreabundan en numerosos ejemplos donde el autor establece su personal discurso con sus correspondientes significaciones a fin de construir la simbología precisa en el entramado argumen-

tal y temático, bien poniéndolo en boca de sus personajes o en las descripciones explicativas de los hechos narrados. Para José, el objeto de sus preocupaciones en el presente es «España, la zona nacional» (128) y su sangre es «de España», por lo que defiende «la Causa» y no «esa causa vil» (106) mientras que, en referencia al pasado, judíos, moros y cristianos, «al contacto con España se purificaron». Y Jaime, el hermano sacerdote, desde su experiencia religiosa y al amparo de su fe, afirma lo hermoso que es ser español ya que España es «la nación más amada de Dios» (77) y, como consecuencia, la madre declara que «la ayuda divina» nunca le faltará en los «días difíciles» (77); de la misma manera, el indiano voluntario presentado en el frente explica que a sus dos hijos, muertos ya en la guerra, enseñó «a amar a España» (146).

El concepto de nación o de lo nacional supone conservar o recuperar lo que se entiende, desde esas perspectivas, por esencias patrióticas en las que uno de los motivos es la abominación de lo extranjero por cuanto su supresión o eliminación conlleva «el surgimiento de la cultura nacional en su esplendor nativo» (Stam: 2001:330). De esta concepción de la nación como esencia original queda rechazada toda teoría evolucionista o diacrónica que suponga progresiva construcción, diferencial o alterable.

Y raza, título elegido para guión, novela y película, es en primera significación «casta o calidad del origen o linaje» pero también, en sentido metafórico o en añadido oportuno para la alegoría, «rayo de luz que penetra por una abertura» (*DRAE*). Este parecen recibirlo los patriotas, es decir aquellos que sienten la patria –«tierra natal o adoptiva ordenada como nación a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos» (*DRAE*)– o su llamada cuando estos consideran que está en peligro. En boca del marino Churruca, según cuenta a sus hijos, los almogávares son los miembros del cuerpo social elegidos para empresas superiores, como a él mismo le ha sucedido, generalmente cuando el destino de la patria peligra, como ocurrió con sus gloriosos antepasados, quienes dieron la vida por ella; son gentes de una raza superior pero pueden pertenecer a cualquier estrato social, incluso al más humilde; en estos casos, la metáfora del rayo de luz es agente activo que ilumina su corazón y les obliga al destino. Si por la Patria «todo es poco» (147) y «el bien hay que hacerlo a la Patria» (146), Luis, el militar, marido de Isabel, «cayó por la Patria» (168) y tanto el nuevo recluta demostró ser «un gran ejemplar de la raza» (160) como los voluntarios sudamericanos, que «buena raza tenían» (146), y su padre don Joaquín González, quien vino de América «ante el peligro de la Patria» (146) y a quien rinden el afecto «que la Patria le debe», le permite decir al capitán Anglada: «Esta es la raza, la que llena de alto contenido la palabra Hispanidad» (147).

De modo similar se utilizan conceptos como deber, honor y lealtad. El primero supone estar obligado a algo según lo establecen distinto tipo de leyes, tales como las divinas, las naturales o las positivas. Consecuentemente, implica cumplir obligaciones vinculadas al respeto, la gratitud o motivos semejantes. En *Raza* este término viene escrito con mayúscula o con minúscula, según se entienda el valor de su utilización y el contexto en el que se use. Para Churruca y su esposa, Isabel, «el Deber» (52) supone, recién llegado de allende los mares, separarse nuevamente de la familia porque la Patria le llama, al igual que su antepasado Cosme Damián «exhortó a todos a cumplir con este Deber» (42), el almirante Cervera explicó que «las razones desaparecen ante el Deber» (60) y el capitán de navío aseguró a los suyos que sólo les quedaría su «propia estimación, el concepto del Deber» (50). En el ámbito familiar, cuando Pedro reclama la legítima de su padre y sus hermanos se oponen, la madre, doña Isabel, sentencia que «la razón es nuestro derecho y la bondad nuestro Deber» (82), al igual que el seguimiento de la tradición marinera por un miembro de la descendencia no es otra cosa que cumplir con «nuestro Deber» (82). Tanto en unas situaciones como en otras se producen «satisfacciones íntimas» porque, en ambos casos, se produjo «el cumplimiento del Deber» lo que equivale al cumplimiento del «Servicio a la Patria» (80).

El honor conlleva en su significación una doble vertiente que alude tanto a la cualidad moral que impulsa al cumplimiento de deberes que afectan a uno mismo o a los semejantes como a «la gloria o buena reputación que sigue a la virtud, al mérito o a las acciones heroicas, la cual trasciende a las familias, personas y acciones mismas del que se las granjea» (*DRAE*). A Luis, el cuñado pusilánime a quien se le cierra esa metafórica abertura por donde entra la luz, José tiene que advertirle acerca de los sacrificios que entraña el Deber y de cómo se olvida dada la incomodidad de su ejecución; por ello le increpa: «Hay que buscar el camino del Honor» (88); sin duda, esta norma la aprendió de su padre y éste del ejemplo dado por don Álvaro de Bazán, ya que «desde entonces la Marina conserva como preciada reliquia lo que nadie puede arrebatarle... el Honor» (41-42). Pero las exhortaciones del cuñado caen en saco roto; entre el deber militar y la familia, Luis se inclina por la segunda; el novelista, Jaime de Andrade, no perdona la cobardía en un miembro del Ejército; la desaparición del evadido es sinónimo de muerte pero sobre todo de olvido y de pérdida del honor. Isabel aclara a su hermano José cómo se produjeron los hechos y cuál fue su reacción: «Sólo pedía a Dios que me lo devolviese con Honor... yo lo eché de aquí... creí que había hecho bien, que ese era mi Deber» y éste contesta: «Ese era el Deber. Otra cosa hubiera sido el deshonor» (167).

La historia real quedará modificada por la oficial, según las explicaciones que José ofrece a Isabelita, su sobrina, haciéndole ver que el amor a la familia

fue la causa por la que el padre atravesó las líneas del frente y consiguió llegar a su domicilio; al regresar, la suerte no estuvo de su lado y así encontró la muerte quien en su profesión había destacado por sus valores y pericia. Por si no le quedara claro a la jovencita, el militar pone especial énfasis en su requerimiento y añade: «Desde hoy, sólo *debes* (*sic*) recordar que os quería mucho y que fue un gran soldado. Guárdale el culto que merece y olvida la noche en que su cariño lo arrastró al loco empeño de visitaros. El Deber os impuso, a tu madre y a ti, el más grande de los sacrificios. Cayó por la Patria, y ésta es la verdad histórica» (168).

De la misma manera, Pedro, el hermano republicano, la oveja negra de la familia, se preguntará si su deber es salvar a su hermano, Jaime, el fraile, cuando va a ser fusilado, y, de modo semejante, Carmen Soler, le increpará («¿Dónde está su Deber?», 174) para que le entregue los planos que de un bando pasarán al otro; cumplida la solicitud, Pedro morirá contento, como buen Churruca, porque ha actuado según su «Deber» (181).

La lealtad se entiende como el cumplimiento de cuanto exigen las leyes relativas a fidelidad y honor incluido el sinónimo «hombría de bien» (*DRAE*). Marisol, la ¿novia? de José le ha salvado la vida tras el frustrado fusilamiento por los milicianos y éste le agradece: «¡Qué buena y qué leal» (110); del mismo modo que Tano, el portero, salvador también, es calificado por ella como «leal» y el «más fiel de los servidores» (112).

La sublevación militar contra la República recibirá los nombres de *Movimiento (Nacional)* y *Alzamiento* y así será denominada por Jaime de Andrade, pero como al tiempo implica también una defensa a ultranza de la religión católica y de cuantos profesan su fe, religiosos y seglares, este levantamiento deja de ser sólo una cuestión bélica para adquirir características de Cruzada, es decir, de lucha contra los infieles, comunistas o abanderados del mismo en sus distintas variantes, además de liberales, masones, judíos y «demás ralea» (en frase hecha de la época). A las órdenes del general Franco se produce «un alzamiento de las tropas de Marruecos» que de inmediato se extiende a Cádiz y Sevilla (95); estas «tropas nacionales» formadas por «compañías sueltas» entran en las poblaciones dominadas «con ese aire tolerante de los triunfadores» (163); estos almogávares de 1936 mantienen las esencias patrias que desde siempre les caracterizaron lo que permite al militar Anglada recriminar al enemigo incurrir en el error ya cometido «antes del Movimiento: considerar estas virtudes que fueron y son generales» (148). Llegado 1939, la «Cruzada ha triunfado» (185); Roma, a sabiendas del sacrificio ejercido, bendice a los nuevos mártires que, como los antiguos, mueren «cantando a nuestro Dios y perdonando a sus enemigo» (170) y Madrid se viste de gala «por primera vez después de la Cruzada» (190).

Las acciones bélicas llevadas a cabo en frentes y ciudades han tenido otros combatientes además de las tropas nacionales: voluntarios hispanoamericanos (como los González, padre e hijos), falangistas y requetés; nada se dice de los batallones italianos y de las fuerzas alemanas. El ejército tendrá el principal protagonismo en la sucesión de los hechos mientras que el mencionado partido político, brazo derecho de los rebeldes, quedará, narrativamente hablando, en un segundo plano donde el atuendo y la indumentaria, a modo de nota colorista, destaca por encima de las actuaciones tanto en el frente como en la calle; así, «los soldados falangistas saludan» (157); esos soldados del Requeté junto a los de la Falange, «con boina y con camisa azul van y vienen entre las tiendas» (142) en el frente de Vitoria.

Frente a ellos y contra ellos, civiles y militares rojos junto a brigadistas internacionales en defensa de la República y contra el fascismo aniquilador. Obviamente, estos personajes están vistos y descritos bajo el prisma ideológico nacional; por ello, los milicianos rojos se presentan «despechugados y sucios» (101) y en «bárbara y soez algarabía» (123), José no puede sino mirar «con desprecio a aquella turba» (101) y quedarse estupefacto con «los gritos e improperios de furias y marimachos» (102). Si la referencia es a una entidad oficial, sea el Estado Mayor de Bilbao, sea la habitación de un sanatorio, las botellas y colillas por el suelo están a tono con las gentes «desharrapadas, en mangas de camisa» (152). Rojo es el adjetivo predominante para calificar al variado enemigo, en singular o plural, a las diversas situaciones, a las tropas republicanas: «las últimas horas del dominio rojo» (162) son también las últimas del «cabecilla rojo de Bilbao», de la «ola de crímenes de las hordas rojas» (172), de «la barbarie roja», que ha volado los «hermosos puentes sobre la ría, ilusiones y trabajo de varias generaciones» (163) y que se retiran derrotados «en desfile desordenado... en su rostro el terror de los vencidos» (172). La actuación de las Brigadas Internacionales se ofrece en su derrota, allá en el Pingarrón donde, según el ayudante del general, «quedaron desechas» (143) y según el capitán Anglada se le está prestando un buen servicio a Europa «purgándola de los indeseables de todas las revoluciones» (143) porque, dicen, son «lo mas duro e indeseable del hampa europea» (156).

Más allá de estas singularidades, *Raza* contiene abundantes factores donde el didactismo y la historia, personal o general, se combinan a gusto del escritor y en ocasiones con tal proliferación de nombres que deja corto a un manual o libro con fines docentes (no en balde, Sáenz de Heredia, el director de la película homónima, al plantear el guión dijo que eliminaría de él cuanto se pudiera encontrar en el Espasa; claro que aún no sabía quién era el autor del mismo); así, las glorias de la marina española le llevan al autor varias páginas que se inician

con los fenicios y acaban con los Churruca; atención merecen cartagineses y arábigo–andaluces, catalanes y castellanos; diversos nombres propios aparecen precisados: Roger de Flor (caudillo de los almogávares), Colón, Magallanes, Cortés, Pizarro, además de la Armada Invencible junto a navíos como el San Juan Nepomuceno o el Trafalgar (39-43). Lo mismo le ocurre al personaje principal, José, que suspira por ejercer la docencia y al tiempo poner en duda a quienes por profesión la ejercen: «Si algún día la suerte me depara enseñar a una juventud esto será lo que yo he de inculcarles. Ayudarles a formar su carácter. ¿Qué saben hoy de nosotros nuestros profesores?» (74). Y, siguiendo el ejemplo ocurrido a un antiguo cadete, aconseja escribir cien veces aquello que, por su ejemplaridad, no debe olvidarse (71). La academia militar y sus procedimientos han forjado soldados ocasionalmente convertidos en héroes y Toledo, donde está ubicada, le permite repasar los nombres que la Historia ha hecho legendarios: Recaredo, Berenguela, Blanca de Borbón, Alfonso VI, El Cid, y hasta el mismísimo Cervantes, quien, según José, «presidió nuestra lucha» (168), por lo que en cierta ocasión compró hasta seis ejemplares de *La ilustre fregona* para regalar a sus compañeros, en homenaje al gran autor. Las mujeres antes referidas están relacionadas con sus esposos (Alfonso VI, Pedro I) mientras que otras, doña María de Padilla o doña María Pacheco, quedan mencionadas, dada su anómala conducta, como la que mantuvo «amores impuros», la primera, y a quien «las aguas del Tajo le ofrecieron protección para su huida» (72), la segunda. Tales referencias se efectúan bajo precisos matices que implican una específica concepción sobre la mujer, su situación social, su dependencia del hombre, etc.; así puede leerse: «las galerías, colgadas de tapices y viejos terciopelos, se adornan con la presencia de centenares de muchachas» (70); las que prestan servicio a su causa son «esas buenas mujeres de nuestro pueblo, todo corazón y espontaneidad» (116), como la hermana de Tano, mientras que las milicianas del bando contrario son tildadas de «marimachos» (102) que saquean a los pacíficos transeúntes (99). Y si es Pilar Bustamante, la falangista huida del Madrid rojo, sacrificó su cabello «haciendo de muchacho» para pasar desapercibida; ya en el frente nacional, el militar de turno da la orden para que le faciliten ropa adecuada, porque estará deseando «recuperar su feminidad» (135). Y a Isabel, quien en frase coloquial expresa «¡Qué tontas somos las mujeres!», el doctor Gómez le dice: «Cuando se está en la reserva, mi querida señora, no se combate; eso queda para nosotros, a quienes corresponde por sexo y edad» (85). Y en línea semejante de pensamiento, José se explica: «lo razono como una sensibilidad femenina ante la muerte fría del mártir de una causa amada» (170).

Ya hemos dicho que los profesores no reciben buena consideración en la novela. El propio José se interroga sobre el conocimiento que estos tienen de los

jóvenes, incluidos los docentes de la Academia. Y Pardo, el compañero y amigo de Churruca, no sabe de qué sorprenderse más, si de la «infamia de los profesores», de la «conformidad de la juventud» o del Ateneo en el que «buenas cosas se cuecen» (68–69) al igual que Isabel, la madre, resignada a ver a su hijo ingresar en la Universidad, donde, según su marido, «venía fomentándose la decadencia de España» (67). Dos entidades severamente enjuiciadas.

ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Distintos tipos de lenguaje se presentan en la novela. El epistolar se pone de manifiesto en dos ocasiones: en la carta del general Moscardó a José Churruca (89) y en la firmada por Marisol dirigida a Isabel (120-121), mientras que los titulares periodísticos tienen acomodo en el texto narrativo tal como en cita textual se indica: «Los Estados Unidos culpan a España de la voladura del Maine», «Grandes manifestaciones en Nueva York», «Barcos norteamericanos salen para las Antillas», «Nuestra Patria, calumniada» (54). Nótense las connotaciones negativas que acompañan a los titulares. La prensa, junto a esas sociedades mencionadas (Ateneo, Universidad), no es bien vista por el autor.

Los usos populares entre los franquistas se aprecian en frases como «mucho hule» por el Pingarrón (156), «canela fina» (157), en referencia al Tercio de Montejurra, «buena solera» para aludir al segundo de Flandes (157); se usan despectivamente *masón* y *mambís* e *insurrecto* (65) cuando se aplica a las colonias sudamericanas sublevadas; de la misma manera se utilizan términos como *enano* (69), *populacho* (96) o *turba* (96). Y en boca de los milicianos, deformaciones lingüísticas como *atontaos* (98), *semos* (99), *so* idiota (123). El lenguaje pueblerino permite al autor aludir al «tonillo» propio de la tierra gallega, tal como se expresa Caroliña, quien viste el típico traje campesino y pronuncia *señurita* o *mestra* (27) mientras que con la jerga marinera hace un guiño al lector para aludir al giro de las velas que «bracean las del palo trinquete hasta flamear y, al fachear» (35).

El uso del adjetivo tiende a mostrarse antecediendo al sustantivo tal como lo hace para referirse al «severo pórtico», «la carcomida piedra», «el viejo escudo», «la verde pradera», «la señorial mansión» (26) todo ello en el mismo párrafo dedicado a describir el pazo de los Andrade. En este paraje y en otros semejantes, los elementos visuales acogen a los puramente auditivos de manera que el lector atento puede oír tanto el chirriar de cigarras como el quejido de un carro, el tañido de la campana y los pasos precipitados de las zuecas (26) y del mismo modo el olfato permite saber que huele a campo o que «el mar perfuma el aire» (48). El término *burgués*, al margen de su distancia respecto a aristócrata y en contraposición a proletario, tiene habitualmente el valor de la acepción carente de afanes espirituales o elevados, materialistas en suma, tal como se comprueba

en los sintagmas «le han tocado tiempos burgueses» (80) que la señora Churruca lanza al señor Echeverría, el invitado a la boda de su sobrino a quien ayuda económicamente porque la profesión de militar no da para mucho, según él mismo comenta; será la «masa burguesa» la que contemple el «sacrílego incendio» (83) con indiferencia.

Las metáforas suelen ser elementales en su construcción y sencillas en la relación entre sus términos; así, el «sol de fuego» se levanta en el horizonte «dorando el paisaje» (114) y se convierte en «disco de fuego» cuando se sumerge en el mar (47), mientras los aviones «roncan en el aire» (192) y la ría se presenta como una «superficie de raso» (35); las aguas se convierten en «surtidor de espumas» (35) y las olas «levantan surtidores de espuma» (53); los cabellos son «hebras de plata» (66) y las inquietudes se presentan como «una madeja» (26)[5].

Recursos propios de la novela parecen estar especialmente utilizados en sus funciones de guión, entendidas como observaciones o acotaciones, según se observa en expresiones explicativas o definidoras de situaciones, movimientos, acciones: «saltando y palmoteando» (27), «inclinándose un poco y poniendo las manos sobre los muslos en ademán admirativo» (28), «enseñándole el pájaro que mantiene en su mano, atado por una pata» (29).

Los factores temporales vienen expresados por las cifras correspondientes, tal como «estamos en el año 1897» (25), «han pasado cuatro meses desde la partida de su esposo» (54), «doce años han transcurrido desde la muerte de Pedro» (67); «entramos en la primavera de 1936» (87); también por adverbios que suelen repetirse al encontrar cómodo su funcionamiento o por utilizar estructuras semejantes: «mientras esta escena tiene lugar» (35), «mientras esto sucede» (107 y 124); el general de Marina «se enjuga furtivamente una lágrima» (51) al igual que Isabel «furtivamente se seca una lágrima» (52).

La retórica del escritor le hace usar en paralelo los estados de ánimo de los personajes con el comportamiento de la naturaleza; así, la despedida del marino Churruca, acaso sabiendo que ya no volverá más a su tierra, la describe el autor de este modo: «El desfile hacia el puerto es triste y penoso; la lluvia ha convertido los caminos en un barrizal, y los vientos del norte agitan un mar plomizo» (53); del mismo modo, cuando la familia abandona el pazo se nos dice: «Un frío viento norteño desnuda los árboles añosos del jardín cuando Isabel abandona, con sus hijos, el viejo solar» (66). Ocasionalmente, se establece relación entre elementos temporales y moralidad de las personas: «Son esas horas primeras de

5. Si no pareciera un dislate, diríamos que de Andrade deja oír ciertos ecos lorquianos en determinadas expresiones suyas o de sus personajes: «Los olivares están negros de muertos» (143), «¡Qué rápidos pasan los días! ¡Qué sucesión de intensas emociones! (38).

la mañana, durante las que sólo discurren por las vías las gentes trabajadoras» (116); y esta contestación: «De noche, no; señor. En este barrio peligraría. Muy temprano, que es cuando circulan las gentes trabajadoras» (116).

Las repeticiones y cacofonías suelen darse con frecuencia en un texto que carece del pulimento literario: «se detiene al lado de una pequeña casa, en la que un pequeño banderín señala» (155); «él era muy minucioso... se hizo una minuciosa descubierta» (160); «algunos jefes...en algunos momentos» (162); «una casa con una placa con el rótulo» (129). De la misma manera, una catarata de gerundios puede inundar un largo párrafo que no ha encontrado un signo separador para amortiguar el elemental barroquismo sintáctico: «batiendo los emplazamientos [...] extendiéndose hacia la ciudad […] sumiéndola en una densísima [...] contribuyendo a» (162).

El eufemismo (término, frase, oración) le sirve para ocultar hechos negativos referidos a la persona; ya hemos mencionado la descripción utilizada para con doña María Pacheco; de la misma manera, la cobarde huida del capitán Echeverría queda mencionada de esta manera: «Paradas y sobresaltos, acostado sobre el suelo encharcado, presiden la lucha contra el destino trágico» (154).

BIBLIOGRAFÍA

BASANTA, Ángel (1981), *La literatura de la posguerra: la narrativa,* Madrid, Cincel.

GUBERN, Román (1977), *Raza: un ensueño del general Franco,* Barcelona, Ediciones 99.

JAIME DE ANDRADE (1942), *Raza,* Madrid, Ediciones Numancia. Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular. Reed.: 1945.

— (1997), *Raza. La novela que escribió Franco,* Int. Ricardo de la Cierva, Barcelona, Planeta–Fundación Nacional Francisco Franco.

NORA, Eugenio de (1963), *La novela española contemporánea,* Madrid, Gredos.

SOBEJANO, Gonzalo (1975), *Novela española de nuestro tiempo,* Madrid, Prensa Española.

STAM, Robert (2001), *Teorías del cine,* Barcelona, Paidós.

Fecha de recepción: 28 de junio de 2008
Fecha de aprobación: 15 de octubre de 2008

LOS AUTORES

José Paulino Ayuso. Profesor titular de Literatura Española (UCM). Ha publicado estudios y ediciones de poetas y dramaturgos españoles desde el Romanticismo a la posguerra, con atención particular a la literatura del exilio. Entre esas publicaciones están las obras dramáticas de Unamuno, la obra poética de León Felipe y Rafael Morales, y una antología de la poesía española del siglo XX en dos volúmenes. Otros autores tratados han sido Pedro Salinas, Rafael Dieste, Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Miguel Mihura, Francisco Nieva, entre los dramaturgos, y Antonio Machado, Unamuno, Juan Larrea, Leopoldo Pero, Blas de Otero, García Baena, Claudio Rodríguez, en la poesía y, en general, la lírica de posguerra con distintos acercamientos.

Francisco Caudet. Catedrático de Literatura Española (UAM). Ha sido profesor en las universidades de Aix en Provence, Duke, Johns Hopkins, Stanford, Gotinga, Tubinga y Buenos Aires. Ha ocupado la Cátedra Eulalio Ferrer de El Colegio de México y fue nombrado De Velling Willis Visiting Profesor en la Universidad de Sheffield. Premio Humboldt de Investigación en Humanidades (1996). Ha publicado la trilogía *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años treinta, El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939–1971)* y *El exilio republicano de 1939.*

Francisco Gutiérrez Carbajo. Catedrático de Literatura Española (UNED). Presidente de la Asociación Española de Semiótica y académico correspondiente por Madrid de la Real Acadèmia de Bones Lletres. Pertenece a los comités científicos de varias revistas nacionales e internacionales y ha publicado numerosos libros y ediciones críticas de *La Celestina,* de obras de Lope de Vega, Alejandro Sawa, Eduardo López Bago, Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, José Manuel Caballero Bonald, Alfonso Grosso, Lauro Olmo, Carlos Muñiz, José Luis Alonso de Santos y Alfonso Vallejo.

Joaquín Juan Penalva. Doctor en Filología Española por la Universidad de Alicante, donde ha sido becario de investigación, y máster en edición por la Universidad de Salamanca. Profesor de EE.SS. en el colegio Padre Dehon (Novelda). Ha colaborado en la redacción y edición de *Barcelona de los prodigios* (2005). Ha editado la obra del poeta cubano Virgilio Piñera (*La vida entera, 1937–1977,* 2005) y la del chileno Humberto Díaz–Casanueva (*El blasfemo coronado, 1926–1991,* 2006), esta última en colaboración con Luis Bagué.

Juan José Lanz. Profesor Titular de Literatura Española (UPV). Es autor de los siguientes libros: *Temas principales en "Los heraldos negros", de César Vallejo* (1990), *La poesía de Luis Alberto de Cuenca* (1991), *La luz inextinguible (Ensayos sobre literatura vasca actual)* (1993), *La llama en el laberinto (Poesía y poética en la generación del 68)* (1994), *Marejada: Historia de una revista y de un grupo literario gaditano* (1996), *Antología de la poesía española (1960–1975)* (1997), *Unamuno, Otero y Aresti* (2003), *La revista Claraboya. Un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta* (2005), *La poesía española durante la Transición y la generación de la democracia* (2007), *Fablas. Revista de poesía y crítica* (2007), *Páginas del 68* (2007) y *Alas de cadenas. Estudios sobre Blas de Otero* (2008).

Ermitas Penas. Profesora Titular de Literatura Española (Universidad de Santiago de Compostela). Autora de diferentes artículos y capítulos de libros sobre la literatura española del siglo XIX (Larra, novela histórica, drama histórico, Galdós...), ha publicado ediciones críticas de textos de Emilia Pardo Bazán y Clarín. Autora de *Macías y Larra. Tratamiento de un tema en el drama y la novela* (1992). Organizadora, junto con José Mª González Herrán, de cuatro simposios sobre Emilia Pardo Bazán y del I Congreso Internacional dedicado a la misma autora (en prensa).

Eduardo Pérez-Rasilla. Profesor Titular de Literatura Española (Universidad Carlos III). Su línea preferente de investigación es el teatro contemporáneo. Ha publicado el volumen *El premio Lope de Vega. Historia y desarrollo* (Madrid, ADE), conjuntamente con el profesor Julio Checa, trabajo que obtuvo el premio Leandro Fernández de Moratín, así como numerosas ediciones de dramaturgos como Sanchis Sinisterra, Amestoy, Alonso de Santos, etc. y artículos en revistas especializadas (*Primer Acto, Acotaciones, ADE–Teatro, Cuadernos de Dramaturgia, Tablas, Estreno, Sipario...*). Ha sido profesor de la RESAD y ejerce como crítico teatral en medios como *Reseña o* madridteatro.net, entre otros.

Juan A. Ríos Carratalá. Catedrático de Literatura Española (Universidad de Alicante). Sus últimos libros son: *El teatro en el cine español* (2000), *La ciudad provinciana* (2001), *Dramaturgos en el cine español* (2003), *Cómicos ante el espejo* (2004), *La memoria del humor* (2005), *Una arrolladora simpatía: Edgar Neville* (2007) y *La sonrisa del inútil. Imágenes de un pasado cercano* (2008) y *Armand Guerra. Un sembrador de rebeldías* (2008). Actualmente tiene en prensa *La obra literaria de Rafael Azcona* y *El tiempo de la desmesura. Historias insólitas del cine y la guerra civil.*

José Romera Castillo. Catedrático de Literatura Española (UNED). Director del Depto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura, del Programa de Doctorado con Mención de Calidad «La literatura española en relación con las literaturas europeas» y del Máster «Formación e investigación literaria y teatral en el contexto europeo». Ha ejercido la docencia en diversas universidades españolas y extranjeras. Director del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y de la revista *Signa.* Ha publicado más de veinte libros y cerca de doscientos artículos en prestigiosas revistas de España y del extranjero. Académico Correspondiente de la Real Academia de Buenas Letras, de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y de la Academia Filipina de la Lengua Española.

Gregorio Torres Nebrera. Catedrático de Literatura Española (Universidad de Extremadura). Ha dedicado diversos estudios al teatro español contemporáneo y a las relaciones literatura–cine. Sus últimas ediciones han estado dedicadas a los ensayos y artículos teatrales de Díez–Canedo y a diversas obras de Espronceda y Mariano J. de Larra. Es también coautor de una *Historia y Antología del teatro español de posguerra (1940–1975)* en siete volúmenes y en colaboración con Víctor García Ruiz.

Rafael Utrera Macías. Catedrático de la Universidad de Sevilla. Fundador y director del Equipo de investigación en Historia del Cine Español y sus Relaciones con Otras Artes (Eihceroa). Se ha interesado especialmente por las relaciones entre literatura y cinematografía españolas. Ha dedicado atención a las generaciones del 98 y el 27. Entre otros títulos, destacan *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo, Azorín: periodismo cinematográfico, Fderico García Lorca/Cine, Luis Cernuda: Recuerdo cinematográfico* y *Poética cinematográfica de Rafael Alberti.*

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1. Los originales se presentarán en soporte informático y en su correspondiente copia en papel (DIN A4). El texto deberá estar compuesto a espacio y medio (incluida Bibliografía), sin corte de palabras a fin de línea, con fuente Times New Roman de 12 puntos, en programa Word o compatible.

2. Cada artículo irá encabezado por su título en mayúsculas centrado, y por el nombre del autor (usando mayúsculas para los apellidos), seguido de la Universidad o centro al que pertenezca, alineados a la derecha. Si el autor emplea subtítulos para dividir en apartados su trabajo, éstos deben ir en negrita y alineados a la izquierda. Úsense para los subtítulos minúsculas, salvo imperativo ortográfico.

3. Las citas breves de textos ajenos deben ir en el cuerpo del escrito, convenientemente entrecomilladas y con la adecuada referencia bibliográfica entre paréntesis, que se atendrá al siguiente procedimiento: Apellido, año: página(s). Ej.: (Silver, 1996: 123). Este mismo sistema se usará en las citas amplias (inmediatamente antes del punto final), y cuando se hagan tales referencias en las notas al pie.

4. Las citas amplias de textos ajenos deben ir a un espacio, en párrafo aparte, con mayor sangrado, precedidas y seguidas por un espacio doble del habitual, y sin comillas de acotación.

5. Las notas a pie de página deben reservarse para comentarios o excursos necesarios, no para simples referencias bibliográficas. La llamada a nota se señalará con un número volado en la palabra en que corresponda (en su caso, antes del signo de puntuación).

6. La bibliografía figurará al final en hojas aparte, y habrá de contener todas las obras citadas en el texto. La ordenación de la misma se hará de este modo: orden alfabético de apellidos de autores (en versalitas); cuando haya varias obras del mismo autor, orden cronológico de publicación (sustituyendo la especificación del autor por un guión largo); cuando haya más de una publicación del

mismo año, letra minúscula junto al año: 1987a, 1987b (en cuyo caso, deberá ir así también en las referencias bibliográficas dentro del texto).

7. Las entradas bibliográficas habrán de seguir las siguientes pautas, según se trate de un libro (a), un artículo de revista (b) o un capítulo de un libro colectivo (c) respectivamente:

a) APELLIDOS, Nombre (año), *Título del libro*, Ciudad, Editorial.

b) APELLIDOS, Nombre (año), «Título del artículo», *Revista*, número en arábigos [o, en su caso, tomo y número separados por un punto, ambos en arábigos] , pp. [inicial-final].

c) APELLIDOS, Nombre (año), «Título del capítulo», en Nombre [del editor] Apellidos (ed.) [o, en su caso, AA.VV.], *Título del libro*, Ciudad, Editorial, pp. [inicial-final]

maESL

Máster en Estudios Literarios

Programa Oficial de Postgrado adaptado al Espacio Europeo de Educación Superior

Dpto. de Filología Española, Ling. General, Tª de la Literatura

Dpto. de Filología Catalana

Dpto. de Filología Inglesa

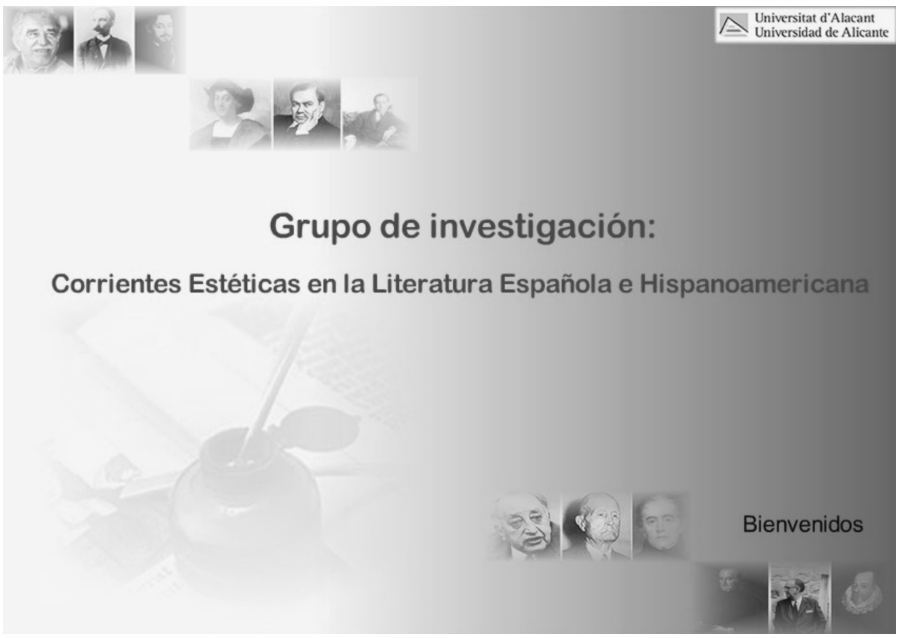
Dpto. de Filologías Integradas (Filología Árabe y Filología Francesa)

Dpto. de Prehistoria, Arqueología, Hª Antigua, Fil. Griega y Fil. Latina

www.maesl.ua.es

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Espacio Europeo de Educación Superior



Universidad de Alicante – Apartado de Correos 99 – E-03080 Alicante
E-mail: corrientes.esteticas@ua.es
http://www.ua.es/grupo/literatura-espanola-hispanoamericana/

Área de Literatura Española del Departamento de Filología Española,
Lingüística General y Teoría de la Literatura

Facultad de Letras de la Universidad de Alicante

GABRIEL MIRÓ

OBRAS COMPLETAS

Edición y prólogo de Miguel Ángel Lozano Marco

Tomo I:

La mujer de Ojeda (ensayo de novela)
Hilván de escenas
Del vivir
La novela de mi amigo
Nómada
La palma rota
El hijo santo
Las cerezas del cementerio
Niño y grande

Tomo II:

Los pies y los zapatos de Enriqueta
Corpus y otros cuentos
El abuelo del rey
Dentro del cercado
Figuras de la Pasión del Señor
El humo dormido

Tomo III:

El ángel, el molino, el caracol del faro
Nuestro Padre San Daniel
El obispo leproso
Libro de Sigüenza
Años y leguas

BIBLIOTECA CASTRO

FUNDACIÓN JOSÉ ANTONIO DE CASTRO

Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró

Edición de

Miguel Ángel Lozano Marco

CONTIENE: Enrique Rubio Cremades: «El naturalismo en La mujer de Ojeda». Carme Riera: «Relectura mironiana en el contexto de la literatura finisecular, con D'Annunzio al fondo». Isabel Clúa Ginés: «La estética de la mirada: Gabriel Miró y el esteticismo». Ángel L. Prieto de Paula: «La hipertrofia del yo: Gabriel Miró y la poesía». Ian R. Macdonald: «La caída de Ícaro: la publicación del epistolario de Gabriel Miró». Miguel Ángel Lozano Marco: «Años y leguas. Ensayo de aproximación a un libro complejo».

Universidad de Alicante
Instituto alicantino de cultura «Juan Gil-Albert»
Diputación de Alicante, 2008

PABLO NERUDA
Residencia en la tierra

Ed. de José Carlos Rovira

Madrid, Mare Nostrum, 2007, 187 págs.

* * *

La edición presenta las dos primeras «Residencias» y una muestra vinculada a éstas de la Tercera, y aporta una anotación minuciosa que esclarece el siempre oscuro sentido de una obra basada en un lenguaje profundamente hermético. Ello hace de este libro un instrumento valioso para entrar en la obra de Pablo Neruda, y para entender la vanguardia en castellano.

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA
MAR LANGA PIZARRO

MANUAL DE LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL

Madrid: Castalia, 2007
328 páginas

* * *

Este MANUAL pretende ordenar y evaluar sucintamente la poesía, la narrativa y el teatro españoles desde 1975 hasta los comienzos del siglo XXI. Dada la dificultad de modificar el canon una vez fijado por criterios no siempre literarios, es deseable contar con panoramas tempranos que definan la producción artística del periodo en su adecuado marco histórico. La socorrida facultad jerarquizadora del tiempo («el crítico más severo», según reza el tópico) sólo opera sobre la selección previa de aquellos escritos a los que una madrugadora valoración estética les ha facilitado una suerte de supervivencia; más aún cuando, como sucede hoy, la desbordante producción editorial obstaculiza cualquier decantación crítica. Este libro quiere ayudar a orientarse en tal maremagno. Sus autores han procurado un equilibrio, siempre precario, entre las líneas generales y la atención a la singularidad, armonizando el respeto a la complejidad de la materia, la escrupulosidad en la sistematización de los contenidos y la claridad expositiva.

Pedidos a su librero habitual

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ

LA SONRISA DEL INÚTIL
IMÁGENES DE UN PASADO CERCANO

Las historias –literarias, cinematográficas o teatrales– que nos conmovieron o sacudieron hace años continúan, a través del tiempo, llegando hasta hoy marcadas en la memoria con los rostros de sus protagonistas. Sin embargo, estos protagonistas y aquellas historias fueron –son todavía– relevantes y siguen resonando gracias a lo que de ellas suele recordarse menos: el tiempo, los lugares y los ambientes en que se desarrollaron, y los personajes secundarios, con frecuencia singulares pero menos perceptibles, que rodearon a los protagonistas.

ALICANTE, 2008
SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

ÁLBUM NERUDA

Biografía por JOSÉ CARLOS ROVIRA

Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2007, 443 págs.

* * *

Se construye un recorrido biográfico acompañado por 385 fotografías, procedentes del Archivo de la Fundación Neruda y de archivos particulares cono el de Bernardo Reyes, quien aporta un texto familiar a este Álbum. Una gran parte del material fotográfico es inédito o muy desconocido. Las imágenes y la biografía determinan una nueva comprensión de uno de los poetas más universales de nuestra lengua.

NERUDA, TESTIGO DE UN SIGLO

José Carlos Rovira

Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2007, 157 págs.

* * *

Se trazan en este libro nuevas visiones sobre el primer Neruda, o el impacto de lo indígena en su obra, o la resemantización de la palabra España, o la poética del viaje, o la escritura final, o su visión de la ciudad, etc. Para insistir en la profunda coherencia de la obra y en su universalidad. La síntesis propuesta recorre la poesía de quien vivió un siglo con pasión, coherencia y con una de las escrituras más bellas de nuestra lengua. Es a ese Neruda, testigo del siglo XX, al que se le dedica este libro.

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ

Una arrolladora simpatía
Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra

A Edgar Neville lo describían como un hombre de «arrolladora simpatía». De cuna aristocrática, amante de la buena vida y las mujeres, brillante en las relaciones sociales, ingenioso y creativo, compartió las esperanzas de la República, coqueteó con las vanguardias, conoció en Hollywood a gente como Charles Chaplin, Douglas Fairbanks o Stan Laurel y Oliver Hardy, viajó por medio mundo y vivió una apasionada historia de amor con la actriz Conchita Montes... Miembro destacado de «la otra Generación del 27», Neville se vio, como tantos creadores e intelectuales, sorprendido por el estallido de la guerra. Este libro relata la historia de un hombre en una encrucijada: alguien que se ve forzado a tomar decisiones éticas y políticas que marcarán su futuro.

Barcelona, Ariel, 2007
ISBN 978-84-344-5312-8

MADRID POR DENTRO Y POR FUERA

Edición, estudio preliminar y notas de
Mª de los Ángeles Ayala
Madrid, Biblioteca Nueva, Colección Clásicos, 2008.

Editada y dirigida en 1873 por Eusebio Blasco, literato y una de las firmas más frecuentes en periódicos y revistas del momento, esta obra pertenece a un género atractivo en la época, el costumbrismo. Poetas, políticos, novelistas, historiadores y hombres de letras colaboraron en las distintas colecciones costumbristas publicadas entonces. En estas páginas, sus colaboradores nos ofrecen, con humor sutil y ligereza de estilo, una fiel descripción de la vida en Madrid durante el último tercio del siglo XIX.

Pedidos a su librero habitual

Beatriz Aracil Varón (coord.)

EN TORNO AL PERSONAJE HISTÓRICO

Monográfico de *América sin nombre*, nº 9-10 (noviembre de 2007)

El último número de la revista *América sin nombre* reúne trabajos sobre el tratamiento literario e ideológico de personajes claves del pasado precolombino y colonial hispanoamericano (Nezahualcóyotl, Moctezuma, Cristóbal Colón, Bartolomé de las Casas, Hernán Cortés, Lope de Aguirre y Alonso de Ercilla, entre otros), pero también estudios sobre figuras aparentemente secundarias recuperadas por la literatura desde el siglo XIX (Jerónimo de Aguilar, Liropeya…) e incluso tipos sociales que acabaron caracterizando la vida de la América Española (como el pícaro). Más allá de la variedad de personajes, géneros y movimientos literarios abordados, que es fruto de un intento de ampliar el objeto de estudio habitual respecto a este ámbito temático, el propósito del volumen es sobre todo el de abrir perspectivas de análisis en los trabajos sobre el tratamiento literario de las figuras históricas en América Latina. Intervienen: C. Alemany, B. Aracil, M. Á. Auladell, T. Barrera, B. Barrera, E. Becerra, G. Bellini, M. Cano, T. Fernández, V. Gil, M. T. González, R. M. Grillo, M. Langa, F. J. López, S. Mattalía, D. Meyran, J. Mompó, R. Oviedo, R. Pellicer, J. Rovira Collado, J. C. Rovira, L. Sáinz de Medrano, E. San José, E. Valero.

Boletín de la Fundación Federico García Lorca

(Pinar, 23 - 28006 MADRID)

Revista fundada en 1987, aparece dos veces al año y en ella se publican trabajos de investigación sobre obras literarias del siglo XX y más específicamente relacionadas con Federico García Lorca, su generación y entorno.

El Comité de Redacción está presidido por Dª Isabel García Lorca, Presidenta de la Fundación Federico García Lorca, y a él pertenecen: Margarita Ucelay, profesora emérita de Barnard College; Andrew A. Anderson, Universidad de Michigan; Cristopher Maurer, Vanderbilt University y Piero Menarini, Universidad de Parma. El Director Literario es el profesor Mario Hernández de la Universidad Autónoma de Madrid, y el Director Gerente Manuel Fernández-Montesinos, Secretario de la Fundación Ferderico García Lorca.

La finalidad del Boletín de la Fundación es:

– Informar sobre la aparición de nuevos materiales de interés para el conocimiento y el estudio de la vida y obra de Federico García Lorca: manuscritos, dibujos, cartas, etc.
– Poner en conocimiento de los lectores los aspectos de la vida y obra de otros escritores y artistas valiosos, aunque menos conocidos.
– Estudiar la influencia de movimientos artísticos y literarios en la obra de Lorca, así como su influencia sobre el arte posterior.
– Estudiar nuevas manifestaciones artísticas, especialmente en países de habla castellana.
– Mantener al día a las personas interesadas en la obra de García Lorca sobre la ingente bibliografía lorquiana.
– Informar sobre las actividades de la Fundación Federico García Lorca.

Dieciocho

SPANISH ENLIGHTTENMENT

Editor: DAVID T. GIES

Anejo 3

La rosa trágica de Málaga. Vida y obra de María Rosa de Gálvez,

por Julia Boriga Grinstein.

(Todos los suscriptores lo recibirán gratis con la suscripción pagada)

Información
David T. Gies
115 Wilson Hall, PO Box 400777
University of Virginia
Charlottesville, VA 22904-4777
dtg@virginia.edu
http://faculty.virginia.edu/dieciocho

Hispanic Review

DESDE 1933 LA MEJOR REVISTA HISPANÍSTICA DE ESTADOS UNIDOS

Crítica, historia literaria, lingüística

Cuatro números anuales (más de 500 páginas)

Director: **Rusell P. Sebold.** *Subdirectores:* **Oreida Chú-Pund, Ignacio Javier López.** *Redactores:* **Marina S. Brownlee, Peter G. Earle, Anthony P. Espósito, Paul M. Lloyd, José Miguel Oviedo, José M. Regueiro, Jorge Salessi, Sylvia R. Santaballa.**

Suscripciones individuales: **$31,50 (dólares EE.UU.) al año.**

Bibliotecas y otras instituciones: **$41,50 al año.**

Dirigirse a: Hispanic Review, 512 Williams Hall, University of Pennsylvania, PA 19104-6305 U.S.A.

SABER Leer

Revista crítica de libros de la Fundación Juan March

Publica con carácter mensual (diez números al año) comentarios originales y exclusivos sobre libros editados recientemente en las diferentes ramas de *Saber*. Los autores de estos trabajos son reconocidos especialistas en los campos científico, artístico, literario o de cualquier otra área, quienes tras *Leer* la obra por ellos seleccionada, ofrecen una visión de la misma, aportando también su opinión sobre el estado de los temas que se abordan en el libro comentado. Con formato de periódico Saber/*Leer* tiene doce páginas y va ilustrada con trabajos encargados de forma expresa.

Al cumplirse sus primeros 14 años de existencia en diciembre de 2000, Saber/*Leer* había publicado un total de 959 artículos de colaboradores como Emilio Alarcos, Manuel Alvar, Francisco Ayala, Guillermo Carnero, Antonio García Berrio, Rafael Lapesa, Fernando Lázaro Carreter, Emilio Lorenzo, José-Carlos Mainer, Carmen Martín Gaite, José María Martínez Cachero, Francisco Rico, Francisco Rodríguez Adrados, Gregorio Salvador, Manuel Seco, Gonzalo Sobejano, José María Valverde y Alonso María Vicente, en el campo de las letras. A lo largo de 1996 Saber/*Leer* publicó 68 artículos que firmaron 61 colaboradores de la revista.

Saber/*Leer* se obtiene por suscripción (cheque a nombre de la revista. Un año de diez números: España 9 €. Extranjero 12 € o $20 USA)

Redacción y administración:
Saber/*Leer*. Fundación Juan March
Servicio de Comunicación - Castelló, 77
28006 Madrid
Teléfono: 91 435 42 20 o 91 431 75 42 (directo)
Fax: 91 435 10 77

SERIE MONOGRÁFICA DE *ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA*

La novela española del siglo XVIII, 1 (1995)
Edición de Guillermo Carnero

G. Carnero, "La novela española del siglo XVIII: Estado de la cuestión (1985-1995)". – J. Alonso Seoane, "Infelices extremos de sensibilidad en las Lecturas de Olavide". – J. Álvarez Barrientos, "*El Emprendedor* (1805), novela de aventuras original de Jerónimo Martín de Bernardo". – R. Benítez, "*Vargas, Novela Española de Blanco White*". – G. Dufour, "Elementos novelescos de *El evangelio en triunfo de Olavide*". – A. Fernández Insuela, "Acercamiento a una novela por entregas dieciochescas: Zumbas, de José de Santos Capuano". –M. J. García Garrosa, "*La Leandra*, novela moral". – M. Z. Hafter, "*Sabina y Dorotea*, a forgotten novel of 1797". – J. Pérez Magallón, "Epistolaridad y novela: Afán de Ribera y Cadalso". – R. P. Sebold, "Novelas de 'muchos Cervantes': Olavide y el realismo. – I. Urzainqui, "Autocreación y dormas autobiográficas en la prensa crítica del siglo XVIII".

Schopenhauer y la creación literaria en España, 2 (1996)
Edición de M. Á. Lozano Marco

A. Sotelo Vázquez, "Schopenhauer, Zola y *Clarín*". – C. Alonso, "Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900 (un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir". – Á. L. Prieto de Paula, "Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del novecientos". – R. de la Fuente Ballesteros, "Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos". – P. Ribas, "Unamuno y Schopenhauer: el mundo onírico". – J. Verdú de Gregorio, "Huellas de Schopenhauer en la novela de Unamuno (*San Manuel Bueno, mártir*)". – F. Abad, "Schopenhauer y el joven Baroja (el léxico del dolor y de la compasión)". – D. Ordoñez García, "Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación". – R. Johnson, "La voluntad de Azorín. Schopenhauer bajo prueba". – M. Á. Lozano, "Schopenhauer en Azorín. La 'necesidad de una metafísica'". – C. E. García Lara, "Schopenhauer en la perpectiva de Ortega".

Letras novohispanas, 3 (1999)
Edición de M. Á. Méndez y J. C. Rovira

Ó. A. García Gutiérrez, "Fray Toribio Motolínia: la visión urbana de un cronista novohispano". – B. Aracil Varón, "Del texto literario a la representación popular sobre la conquista: ***'La destrucción de Jerusalén'***". – T. Fernández, "Sobre el teatro de Fernán González de Eslava". – B. Mariscal, "'Entre los juncos, entre las cañas': los indios en la fiesta jesuita novohispana". – S. Poot Herrera, "Sor Juana: nuevos hallazgos, nuevas relaciones". – P. A. J. Brescia, "Las razones de sor Juana Inés de la Cruz". – M. Glantz, "El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de sor Juana". – A. González, "Construcción teatral del festejo barroco: ***Los empeños de una casa*** de sor Juana". – O. Rivera, "Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: las loas profanas de sor Juana Inés de la Cruz". – M. Á. Méndez, "Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana: un administrador poco común". – Mª. D. Bravo Arriaga, "Algunas consideraciones sobre el discurso del poder y la autoría de Núñez, en el Túmulo a Felipe IV, de 1666". – Mª. C. Espinosa, "La palabra conquistadora. Las cronicas jesuitas sobre el noroeste novohispano". – C. Comes Peña, "La formulación del criollismo en Juan José de Eguiara y Eguren". – J. C. Rovira, "El bibliógrafo Beristáin en una contiend poética desde los balcones a fines de 19796"

Memorias y autobiografías, 4 (2000-2001)
Edición de M. Á. Ayala Aracil

M. Á. Ayala, "Impresiones y recuerdos de Julio Nombela". – A. Caballé, "Escribir el pasado, yendo al futuro". – F. Durán López, "Las ***Memorias de un sesentón*** de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía española decimonónica". – S. García Castañeda, "Las reminiscencias de Pereda". – J. Juan Penalva, "Descargos, diarios y palinodias: algunos ejemplos de literatura memorialística en la generación del 36". – Á. G. Loureiro, "Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible". – M. Á. Lozano Marco, "Recuerdos de niñez y de mocedad. Unamuno y 'el alma de la niñez'". – R. Mataix, "Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida". – J. A. Ríos Carratalá, "Los cómicos españoles y sus memorias". – J. C. Rovira, "José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo" – E. Rubio Cremades, "Visión y análisis de la prensa en ***Memorias de un sesentón***, de Ramón Mesonero Romanos".

Simbolismo y modernismo, 5 (2002)
Edición de M. Á. Lozano Marco

G. Carnero, "La ruptura modernista". – R. A. Cardwell, "'La poesía moderna, modernísima, poesía, quizás, del futuro'. Los orígenes del simbolismo en España". – Á. L. Prieto de Paula, "Subjetivación, irracionalismo, música: rasgos del simbolismo en la poesía española hacia 1900". – R. Alarcón Sierra, "Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX". – Mª. P. Celma Valero, "Miguel de Unamuno, poeta simbolista". – C. Oliva, "El simbolismo en el teatro de Valle Inclán". – M. Á. Lozano, "Azorín y la sensibilidad simbolista". – F. J. Blasco Pascual, "Del modernismo a la vanguardia: el *Diario de un poeta recién casado*". – J. M. Ferri, "'Oh, quién fuera Hipsipila que dejó la crisálida'. (Raíz y sentido de una figuración simbólica en la poesía del novecientos)". – J. L. Bernal Mñoz, "El color en la literatura del Modernismo". – E. Trenc, "Texto e imagen en A. de Riquer: dos lenguajes para una misma cosmovisión". – F. Fontbona, "Las raíces simbolistas del *Art Nouveau*". – X. Aviñoa, "El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). L'aportació musical, plàstica i literària". – J. Bassegoda Novell, "Símbolos y simbolismos ciertos y falsos en la obra de Antonio Gaudí". – J. Urrutia, "El retorno de Cristo, tipo y mito".

Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días, 6 (2003)
Edición de Carmen Alemany Bay

R. Mataix, "La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XX". – Paco Tovar, "Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Diario de un amor*". T. Barrera, "La narrativa femenina: balance de un siglo". – C. Alemany, "Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muhas nueces". – P. Madrid, "Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente". – M. Glantz, "Vigencia de Nellie Campobello". – M. Ruiz, "Luces y sombras de una mística española: Morada interior de angelina Muñoz-Huberman". – T. Fernández, "Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo" . – M. Bermúdez, "La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia". – E. Valero, "El desconcierto de la realidad en la narrativa de Mª Luisa Bombal". – Mª Caballero, "Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica". – B. Aracil, "Margo glantz: el rastro de la escritura".

Literatura española desde 1975 (2004)
Edición de J. Mª. Ferri y Ángel Prieto de Paula

L. Bagué Quílez, "Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta". – J. Mª. Ferri Coll, "Itálica abolida: una colección de *vanitas* en la poesía española conemporánea. – J. Gómez Capuz, "La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español". – F. Gutiérrez Carbajo, "La pragmática teatral en Alfonso Vallejo". – J. J. Penalva, "De cómo el roman fusion llego a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa". – M. Langa Pizarro, "La novela histórica española en la transición y en la democracia". – A. Méndez Rubio, "Memorias de la desaparición: notas sobre poesía y poder". – M. de Paco, "El teatro español en la transición: ¿una generación *olvidada*?". – Á. L. Prieto de Paula, "Poetas del 68... después de 1975". – J. A. Ríos Carratalá, "Humor para una nueva etapa histórica: *Manicòmic*, de Tricicle". – L. Scarano, "Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo".

Romanticismo español e hispanoamericano.
Homenaje al profesor Ermanno Caldera (2005)
Edición de Enrique Rubio Cremades

Mª. J. Alonso Seoane, "Algunos datos sobre José Bermúdez de Castro y un primer acercamiento a sus colaboraciones en *La Revista Española* (1836)". – J. Álvarez Barrientos, "Ramón de Mesonero Romanos y el Panteón de hombres ilustres". – M.ª Á. Ayala, "Ángela Grassi, del romanticismo al dualismo moral". – A. Calderone, "Estética romántica de la arqueología: la poética de las ruinas en José María Heredia". – R. Charques Gámez, "¿Un cuento antirromántico de Juan Eugenio Hartzenbusch?". – L. F. Díaz Larios, "*Trafalgar* (1805): política, literatura y mito". – J. Escobar, "Un tema costumbrista: las horas de la ciudad". – Mª. P. Espín Templado, "Las ideas literarias en la prensa de la época romántica: el debate '*Sobre la influencia del teatro en las costumbres*' (a propósito de varios artículos de Miguel Agustín Príncipe)". – H. Establier, "El teatro mágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: una utopía femenina y feminista". – A. Mª. Freire López, "Un negocio editorial romántico (Aribau y Walter Scott)". – S. García Castañeda, "Terpsícore montañesa. Bailes y bailarines en el Santander decomonónico". – P. Garelli, "A modo de prólogo: *Marcela, o ¿cuál de los tres?*, comedia de Bretón de los Herreros. – D. T. Gies, "Romanticismo e histeria en España". – J. L. González Subías, "Un manuscrito 'apócrifo'

de *Don Álvaro o la fuerza del sino*". – F. Lafarga, "Teatro y traducción a las puertas del Romanticismo: presencia de tragedias de Voltaire durante el Trienio Constitucional". – M. Mayoral, "Magia y humor en un relato de Álvaro Cunqueiro". – P. Menarini, "El problema de la autoría en la prensa romántica: apuntes sobre destinatarios, erratas e *imposturas*". – V. M. Peláez Pérez, "Propuesta de historia espectacular de la parodia del Romanticismo". – S. Pujol Rossel, "La mujer: una visión de época. De la necesaria documentación histórica". – M. Ribao Pereira, "Poderosos y tiranos en la primera parte de *El zapatero y el rey*". – A. Romero Ferrer, "La escena del siglo XIX, *domicilio de todas las artes*". – L. Romero Tobar, "Valera escribe un soneto de Zorilla: sobre la hermandad lírica de los románticos". –E. Rubio Cremades, "Una vsión del drama *El Trovador*, de A. García Gutiérrez: la novela homónima de R. Ortega y Frías". – E. Mª. Valero Juan, "El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la tradición".

Humor y humoristas en la España del franquismo (2007)

Edición de Juan A. Ríos Carratalá

S. Aguilar Alvear, «José Santugini: el humorista seducido por la señorita cinematografía». – Mª L. Burguesa Nadal, «*La venganza de Don Mendo* o la parodia como desafío a la estética realista». – J. Mª Ferri Coll, «La narrativa humorística de un novelista serio: Antonio Mingote». – Mª T. García-Abad García, «Literatura, disparate y humor en *Manicomio*, de Fernando Fernán-Gómez». – V. García Ruiz, «Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950». – F. Gutiérrez Carbajo, «Representación del teatro cómico de Pío Baroja: *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*». – J. A. Llera, «Documentos inéditos sobre *La Ametralladora* y *La Codorniz* de Miguel Mihura». – P I. López García, «Julio Camba a través de su epistolario». – J. Moreno, «*María de la Hoz*: Tono y Mihura en las trincheras». – V. M. Peláez, «Aproximación al humor de Tono». – J. A. Pérez-Bowie, «La función paródica de las estrategias metaficcionales. Apuntes sobre la adaptación cinematográfica de la zarzuela *Doña Francisquita*». – E. Pérez-Rasilla, «El humor en los personajes de Alfonso Paso». – J. A. Ríos Carratalá, «*El verdugo* (1964) y la tragedia grotesca». – Mª. V. Sotomayor, «El humor en la literatura infantil del franquismo». – G. Torres Negrera, «Espectáculos teatrales como escorzos narrativos en Neville: cine, toros y teatro».

Escritores olvidados, raros y marginados (2008)
Edición de Enrique Rubio Cremades

Cecilio Alonso, «Sobre la categoría de Raros y olvidados». – Joaquín Álvarez Barrientos, «Fray Ramón Valvidares y Longo (1769-1826), escritor político y antimoderno». – Mª de los Ángeles Ayala, «*Una Eva moderna*, última novela de Concepción Gimeno de Flaquer». – Ana L. Baquero Escudero, «Las novelas históricas olvidadas de Blasco Ibáñez». – Rocío Charques Márquez, «La Baronesa Wilson. Colaboraciones en La Ilustración Artística de Barcelona». – Luis F. Díaz Larios, «Notas sobre Antonio Ribot y Fontseré». – Francisco Javier Díez de Revenga, «Elidoro Puche, un raro y olvidado entre simbolismo y vanguardia». – Helena Establier Pérez, «*Las 'luces' de Sara Th****. María Antonia del Río Arrendó y su traducción dieciochesca del Marqués de Saint-Lambert». – José María Ferri Coll, «El Libro de la Academia de los *Nocturnos*». – Ana Mª Freire López, «Carta a una desconocida (con Gertrudis Gómez de Avellaneda al fondo)». – Salvador García Castañeda, «*Vanitas vanitatis*: las ferias de Madrid». – David T. Gies, «El otro Larra: Luis Mariano de Larra y Wetoret, dramaturgo "desconocido" de la segunda mitad del siglo XIX (con Apéndice de títulos)».– Juan A. Ríos Carratalá, «Versos a medianoche en el Café Varela».– Leonardo Romero Tobar, «Ausencias en el canon de la narrativa actual: Santiago Rodríguez Santerbás». – Enrique Rubio Cremades, «El crimen de Villaviciosa, de Ramón de Navarrete: entre la crónica de sociedad y el relato de misterio». – Eva Valero Juan, «Geografías de poesía y vida en los *Cinco metros* de Carlos Oquendo de Amat».