

ÁMBITOS LITERARIOS/Ensayo

Shirley Mangini

Dirigida por Luis Alberto de Cuenca

17

## ROJOS Y REBELDES

La cultura de la disidencia  
durante el franquismo

Quisiera agradecer a la Yale University, que me proporcionó varias becas que me permitieron desplazarme para entrevistar a los protagonistas de la época estudiada y para trabajar en las hemerotecas de Barcelona y Madrid. En particular, agradezco a los compañeros del Whitney Humanities Center que me concedieron una beca Mellon para que pudiera seguir con mis investigaciones en Yale. Además, mi profundo agradecimiento para los amigos españoles con quienes he sostenido un diálogo sobre estos temas a lo largo de los años y he compartido felices momentos en España. Mis gracias también a muchos españoles mencionados en el libro que me contaron sus historias particulares y me facilitaron datos y documentos.

*Yale University  
Mayo, 1985*

Diseño gráfico: GRUPO A

Primera edición: mayo 1987

© Shirley Mangini, 1987

Edita: Editorial Anthropos. Promat, S. Coop. Ltda.

Enric Granados, 114. 08008 Barcelona

ISBN: 84-7658-033-9

Depósito legal: B. 7.138-1987

Impresión: Ibysa, Bañajoz, 147, 08018 Barcelona

Impreso en España - *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

## NOTA PRELIMINAR

Entre el final de la guerra civil española en 1939 y la muerte de Franco en 1975, los intelectuales españoles que se opusieron al régimen franquista llegaron a ser «soldados» de importancia fundamental en la sorda batalla de la posguerra. De esa batalla surgió «la cultura de la disidencia». El propósito del presente libro es analizar la actividad de estos intelectuales en su doble papel: como desheredados de la cultura<sup>1</sup> de la preguerra y como parias en la España de la posguerra, a través de un análisis selectivo de su labor, sus testimonios, sus manifestaciones artísticas y periodísticas y de los acontecimientos político-culturales que protagonizaron. Así, por una parte, se llega a comprender el impacto de «la cultura de la disidencia» en la vida sociopolítica del franquismo. Por otra, a través de la obra y la actuación de los intelectuales disidentes, se pueden analizar las repercusiones que el régimen tuvo sobre su cultura en sus aspectos estéticos, psicológicos y sociohistóricos.

A efectos de nuestro análisis, en la evolución de la «cultura de la disidencia» dentro de España se pueden distinguir seis etapas. Entre 1939 y 1949, con aislamiento de España por las potencias aliadas en la segunda guerra mundial, la actividad cultural disidente fue muy limitada. Entre 1950 y 1955, se abandonó la política de autarquía practicada por Es-

paña hasta entonces y el régimen empezó a incorporarse nuevamente al escenario político y sobre todo, económico internacional. La «cultura de la disidencia» tomó forma en esta época; en especial, se comenzó a escribir poesía de protesta en contra del régimen, etiquetada de «poesía social». En el periodo que va de 1956 a 1961, la actividad de la oposición floreció plenamente, caracterizándose esta etapa por la aparición del llamado «realismo social» —eufemismo que se empleó para referirse a la creación artística en general (arte, literatura y cine) que fue utilizada para denunciar la situación sociopolítica en la España de entonces—. En la primera mitad de la década de los sesenta el régimen reafirmó su fuerza represiva y estos años vieron el ocaso del realismo social y la desmoralización respecto al arte como vehículo de protesta. No obstante, la represión franquista, por dura que fuera, no logró erradicar del país la oposición política, que aumentó notablemente en la segunda mitad de la década. Entre 1966 y 1972, fue la prensa el instrumento clave de los intelectuales disidentes. En el último periodo, cuyos límites señalan el asesinato del presidente de Gobierno, almirante Luis Carrero Blanco, en diciembre de 1973, y la muerte del General Franco en noviembre de 1975, se produce el final de la dictadura y el comienzo de la libertad política y cultural.

La «cultura de la disidencia» en España es la historia del «héroe intelectual» que el crítico Victor Brombert describe como «...uno que se siente situado y responsable cara a la historia (...) motivado por el anhelo de transformar su angustia en acción».<sup>2</sup> El desarrollo de esa cultura fue lento, y sus exponentes tuvieron que enfrentarse a muchas adversidades, fracasos y desengaños. Hay quienes dicen que el régimen franquista nunca tomó en serio a los intelectuales disidentes; si eso fuera verdad, no se hubiera llevado a cabo una campaña tan tenaz para silenciarlos.

El célebre grito de Millán Astray —«¡Muera la inteligencia!»— dejó ver la actitud que caracterizaría al régimen en su modo de tratar a los intelectuales disidentes durante cuarenta años. Tanto fue así que el término «intelectual» se convirtió en un anatema y se creó un *ghetto* donde, tarde o temprano, se refugiaron la mayoría de las víctimas de la perse-

cución. La historia de la lucha mantenida por la oposición antifranquista en el campo de las artes y las letras es un testimonio dramático del intento de supervivencia dentro del vacío cultural que afligió a España mientras duró el régimen franquista. En esa lucha estaban implicados tanto socialistas y comunistas como otros grupos de izquierda no marxistas y demócrata-cristianos que se solían calificar de «rojos», y ex falangistas y carlistas que se convirtieron en «rebeldes» del sistema.

Conviene advertir que este libro no es un estudio de los nacionalismos ni de las cuestiones culturales que éstos plantearon durante el franquismo. Sin duda, su tratamiento exigiría varios volúmenes. El lector notará que centramos nuestro análisis en la producción literaria y periodística, añadiendo algunos ejemplos de arte, cine y teatro. Desgraciadamente, no ha sido posible abarcar todos los aspectos de la cultura; por ejemplo, han quedado fuera la música, las ciencias, la filosofía —disciplinas cuyo examen dejamos a los especialistas correspondientes—. Nuestra meta aquí ha sido dejar que la historia de la disidencia española se contara por sí misma por medio de fragmentos de literatura y periodismo y a través de las mismas voces de los protagonistas de esa historia. El objeto primordial de la presente investigación es averiguar el modo en que el intelectual disidente sobrevivió a los efectos de una posguerra llena de rencor; cómo arrostró la represión, la censura, la frustración y el aislamiento que le abrumaban; y cómo manifiesta esos elementos en su obra.

La historia de la represión durante el franquismo es todavía un enorme rompecabezas. Siguen existiendo reticencias y lagunas en la información. Por miedo, por olvido o mala fe, hay una confusión de hechos y nombres. Muchos archivos siguen cerrados o han sido alterados. Asimismo, parte de la historia ha sufrido transformaciones a causa de la mitomanía de sus protagonistas. Lentamente se van añadiendo datos y se aclaran los hechos. La intención de este libro es proporcionar algunas claves de la historia de la disidencia, para ayudar a la comprensión de los enormes problemas que existieron para los intelectuales que vivieron bajo el régimen franquista y que siguen existiendo para los centenares de intelectuales que habitan en otros países regidos por gobiernos represivos.

## NOTAS

1. Utilizamos aquí el término «cultura» en su sentido más amplio. Consideramos que todas las manifestaciones artísticas e ideológicas forman parte de la cultura, siempre dentro del contexto sociopolítico en que fueron concebidas.

2. Victor Brombert, *The Intellectual as Hero*, Philadelphia: Lippincott, 1961, p. 137. Traducción propia.

## CAPÍTULO I

### LA DESCULTURALIZACIÓN DE ESPAÑA (1939-1949)

*Españolito que vienes  
al mundo, te guarde Dios.  
Ura de las dos Españas  
ha de helarte el corazón.*

ANTONIO MACHADO

La España del siglo XX se divide, en todos sentidos —político, cultural, social— en dos épocas: la de antes de la guerra civil y la de la posguerra. En 1936 podía hablarse de una moderna tradición literaria extraordinariamente rica, debida en parte a la asimilación de las corrientes vanguardistas. Desde la Generación del 98 hasta la del 25 (a veces llamada del 27), hubo una consciente distanciación del realismo decimonónico —cuyos máximos exponentes incluyen a Benito Pérez Galdos, Emilia Pardo Bazán y Clarín— que coincide con las más importantes corrientes literarias europeas. Insatisfecha con la mimética representación de la realidad, la mayoría de los escritores del primer tercio del siglo buscaba un modo estilizado de representar la realidad. Tenían una visión llena de angustia frente a un mundo absurdo, caótico —en parte debida al desastre de 1898, con la pérdida de las últimas colonias americanas, y la primera guerra mundial— que requería una modificación artística de la vida. Obedecen a ese presupuesto la obra esperpética de Valle-Inclán, el irracionalismo y la destrucción de fronteras entre personaje y autor de Unamuno, la antinovela de Azorín, la acusada estilización de Gabriel Miró, la novela lúdica de Gómez de la Serna, el surrealismo poético de Vicente Aleixandre, García Lorca, Emilio Prados, Luis Cernuda y otros, el refinado intelectualismo de

Rosa Chacel y el alucinante surrealismo artístico-fílmico de Salvador Dalí y Luis Buñuel.

Como dice el portavoz de estas corrientes, Ortega y Gasset, «cuya palabra era escuchada como un oráculo»<sup>1</sup> «Me parece que la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte».<sup>2</sup> Ortega aplaudía el rechazo del realismo del siglo XIX y el esfuerzo esteticista «deshumanizado» de la literatura de la preguerra. Pero este esfuerzo comienza a perder su impulso con los hechos histórico-políticos de los años treinta, y desaparecerá después de 1936; es más, será severamente condenada por los intelectuales disidentes de modo general, con pocas excepciones.

En la década de los treinta, caracterizada por huelgas y sublevaciones que culminan en la contienda de 1936, se advierte un intento de recuperar la tradición realista del siglo XIX. Estimulados por un clima político de contenido revolucionario, los escritores —por ejemplo, Ramón Sender, Rafael Alberti, Emiliano Prados, María Teresa León— volvieron la mirada a los hechos sociales. El ambiente era apasionante y la mayoría de los españoles tomaron una actitud política concreta; había un fuerte elemento liberal e izquierdista —repUBLICANOS, socialistas, comunistas y anarquistas— que alteró el tradicional escenario político español. El movimiento obrero era sólido y su rebelión se hizo sentir en toda España entre 1931-1936. La oposición de la derecha al presidente Manuel Azaña radicalizó las confrontaciones. En las universidades españolas, la Federación de Estudiantes Universitarios (FUE) reclamaba reformas, respaldada por la brillante defensa de Ortega y Gasset. La Institución Libre de Enseñanza apoyaba una cultura liberal y hubo destacados grupos —las Misiones Pedagógicas y el grupo teatral «La Barraca», entre ellos— que llevaban la cultura a las provincias de toda España.

En 1939, con el país en escombros, se inició lentamente el trabajo de reconstrucción nacional. España estaba radicalmente dividida «desgajada en dos mitades, irreconciliables cada una de ellas y afanosas en destruir a la otra».<sup>3</sup> Los vencedores impusieron su ideología implacablemente en todos los aspectos de la vida española; la literatura sería unos de los elementos más afectados por esta imposición.

Casi todos los intelectuales que se habían aliado a la causa republicana, y eran la mayoría, habían desaparecido. Algunos murieron, otros estaban en las cárceles de Franco, algunos estaban escondidos y muchos se habían exiliado. La lista completa de los exiliados llenaría unas cuantas páginas de este libro. Entre los más destacados estuvieron el Premio Nobel de Literatura, Juan Ramón Jiménez, el historiador Américo Castro, los novelistas Mercé Rodoreda, Gabriel Miró y Max Aub, la penalista Victoria Kent, los poetas Jorge Guillén, Rafael Alberti y Luis Cernuda y el músico Pablo Casals. La desaparición no sólo fue física, sino que también se borró todo rastro de sus obras. Sus creaciones literarias fueron eliminadas de librerías y bibliotecas y sus cuadros de galerías de arte. Hasta se prohibió la mención de sus nombres en periódicos, revistas y libros. Así se produjo en España un inmediato y radical empobrecimiento cultural.

Poca literatura valiosa entraba del exterior. Las obras extranjeras que llegaban, venían con un apreciable retraso. Sólo algunos (muy pocos) españoles privilegiados tenían la oportunidad de conocer lo que se escribía en el extranjero, de viajar y establecer contactos con literatos de fuera. Muchas novelas sobresalientes de autores como Gide, Proust, Joyce, Faulkner y Hemingway estuvieron prohibidas en España, aunque llegaban a veces, pero con cinco o diez años de retraso. Hubo la posibilidad de encargar libros a amigos que se iban a Francia, o de encontrarlos en las librerías de unos pocos valientes libreros que escondían obras prohibidas en la trastienda.

En la inmediata posguerra, se leía ante todo biografías, género muy acorde con la ideología fascista y aristocratista, según la cual la historia la hacen los hombres excepcionales, los «caudillos» como Napoleón, por ejemplo. Se publicaban muchas novelas evasivas, desarrolladas en países exóticos. El crítico español Gonzalo Sobejano explica este fenómeno: «Para olvidar la realidad del ayer y la penumbrosa y triste de la posguerra, nada mejor que esas novelas largas, muy largas, en las que, a través de una acción llena de complejidades y sorpresas, el lector vuela, en alas de la fantasía, hacia países remotos, o bien asiste a problemas pasionales encarnados en

figuras que llevan nombres extranjeros, o se interna en un escenario misterioso y fantástico. Hacia 1943, los novelistas que suministraban al público español la mercancía gustosa, la apetecida droga, eran, por ejemplo, Charlotte Bronte, Maurice Baring, Daphne de Maurier, William Somerset Maugham, Louis Bromfield».<sup>4</sup> Aquella «droga» cultural funcionó, pero sólo durante unos pocos años. Pronto, a mediados de los años 40, habría un despertar del estado somnoliento y empezaría la producción literaria arraigada en la realidad circundante.

Los que se quedaron en España se vieron limitados, por una parte, a causa de la falta de puntos de referencia y, por otra, debido a la censura. Los años de esta primera etapa eran años de un terrible silencio. Se desató la obsesión con «las dos Españas»: por un lado, había la España folklórica y optimista propagada por el régimen a través de los medios de comunicación social, y por otro, la España de la miseria, el miedo y la desolación, que duró hasta mediados de los años cuarenta.

Al terminar la segunda guerra mundial, se presentaron unas falsas esperanzas a la oposición antifranquista fuera y dentro de España. Mientras la resistencia armada de los guerrilleros urbanos llamados los «maquis» había sido seriamente desgastada por la persecución de las fuerzas del orden franquista, se inició una débil y lenta reorganización política de la izquierda, principalmente a través de la Alianza Nacional de Fuerzas Democráticas.<sup>5</sup> También se movilizaron algunos intelectuales disidentes por medio de grupos como la «Unión de Intelectuales Libres»<sup>6</sup> (que publicó clandestinamente la revista *Demócrata* entre 1945-1947 y la «Unión de Mujeres españolas», que fueron incorporados a la ANFD en 1946.

A partir de 1939 la función de la universidad española cambió radicalmente. Todas las reformas que habían logrado los de la FUE fueron abolidas. Y la FUE fue reemplazada por el Sindicato Español Universitario (SEU), cuy líder, José Miguel Guilarte declaró lo siguiente al diario *Arriba*: «La actividad del Sindicato Universitario se manifestará de tres maneras: formación política, formación profesional y formación

militar, con el fin de dotar a la Milicia y al Ejército de un cuadro de excelentes oficiales capaces y útiles para el futuro.»<sup>7</sup>

La universidad tendría a partir de entonces una semblanza no intelectual, sino militar. Los profesores de tradición liberal desaparecieron, y fueron reemplazados por otros de talante más apropiado para la dictadura.

Pero en 1946 en la Universidad de Madrid se removilizó la FUE clandestinamente. Su junta directiva fue compuesta de los estudiantes Manuel Lamana, Ignacio Faure y Nicolás Sánchez Albornoz (hijo del Claudio Sánchez Albornoz, presidente del gobierno republicano en el exilio de 1962 a 1971). Consiguieron imprimir y repartir su periódico UFEH. Desde el primer número, denunciaron el SEU con esta declaración: «Falange en todas partes; y el SEU en la Universidad, son los únicos con derecho oficial de pensar, decir y hacer. Quien no les siga debe desaparecer con sus obras y sus ideales».<sup>8</sup>

La reorganización de la FUE —que empezó en 1945— se debía a varios hechos: primero, la euforia y la esperanza causadas por el fin de la segunda guerra mundial y la caída de Hitler, que también precipitó la iniciación de activismo entre los antiguos partidos de la izquierda; segundo, el ambiente asfixiante en la universidad. Para matricularse en la universidad, había que pagar la cuota del SEU, insulto para los antifranquistas, justamente porque los falangistas más militares eran los líderes del SEU, y provocaban constantes choques con los estudiantes conocidos como disidentes.

La desmoralización con la universidad estaba exacerbada por el recuerdo de la excelencia pedagógica que había existido durante la República. Dice Nicolás Sánchez Albornoz, hoy día catedrático de Historia en Nueva York: «Todos estábamos conscientes de la riqueza de cerebros de antes; si no hubiera habido comparación, habría sido menos triste el cambio. No sólo faltaba calidad, había chanchullos para que (los profesores falangistas) ocuparan las cátedras».<sup>9</sup> Muchos de los profesores de las universidades del franquismo habían sido maestros de institutos mediocres y, por el mero hecho de haber luchado entre las filas franquistas, de repente llegaron a ser catedráticos en las universidades más prestigiosas

de España. Entre los profesores incapaces y el lavado de cerebro que se intentaba dar a todos los estudiantes, el ambiente era sumamente deprimente. Por eso, se empezó a pensar en una alternativa. Los estudiantes disidentes se reunían en la universidad de modo furtivo, a veces en el Ateneo —que a mitades de los años cuarenta empezó a recuperar su independencia y su aire liberal—. Se pusieron en contacto con los partidos políticos clandestinos y con grupos disidentes en otras partes de España, por ejemplo, con la Federación Nacional de Estudiantes de Cataluña, organización parecida a la FUE en sus intenciones. Se iba estableciendo una red entre estudiantes y sindicatos ilegales.

En 1946 la actividad de la FUE se hizo más abierta: hacían actos en la calle, pintaban mensajes propagandísticos y destruían literatura franquista. Lograron publicar un libro de poesía «anónimo» (escrito por Eugenio de Nora) titulado *Pueblo cautivo*,<sup>10</sup> uno de los primeros ejemplos de poesía de protesta que más tarde se produciría en España en gran cantidad. En los momentos de más intensa actividad, marzo de 1947, Franco descubrió que no le iban a castigar en Europa por su nazismo y reinició la represión de los primeros años de la posguerra. Uno de sus primeros gestos fue la detención de unos quince miembros de la FUE, entre ellos dos mujeres. Juzgados en Consejo de Guerra, el juicio demuestra que Franco ya no temía a la crítica fuera de España: aunque el fiscal pedía una condena mínima, todos salieron con condenas más largas. Sánchez Albornoz, condenado a seis años, dijo: «En cuanto supe la condena de seis años, a los treinta minutos había decidido fugarme».<sup>11</sup> Y allí empezó a tramarse una de las fugas más celebradas de la disidencia española y documentada en varios libros.<sup>12</sup> Primero, el ilustre estudiante intentó fugarse con miembros de la CNT, pero esa empresa fracasó. Consiguió, junto con Manuel Lamana, que le asignaran a un campo de concentración, donde trabajó al aire libre en la construcción del monasterio de Cuelgamuros. En París, se preparó la fuga de los dos. Un antiguo compañero de curso, Francisco Benet, hermano del novelista Juan Benet, convenció a dos turistas americanas, la escritora Barbara Probst Solomon —que entonces era una joven en busca de aventu-

ras como ella explicaba en su libro *Los felices cuarenta*—, y la hermana de Norman Mailer, también llamada Barbara, para que fueran a España en el coche de Norman Mailer a rescatar a Lamana y Sánchez Albornoz. La fuga fue fácil hasta llegar a Barcelona. Cuando se acercaron a la frontera, Sánchez Albornoz y Lamana tuvieron que cruzar los Pirineos a pie. Se perdieron durante dos días, pero por fin llegaron a Francia y se reunieron con sus rescatadores en París.

Esta primera rebeldía estudiantil fue disuelta por la represión. En los próximos años, habría otros momentos de rebeldía, aunque serían perpetradas no por los hijos de republicanos destacados como Lamana, Sánchez Albornoz, Carmelo Soria (que se había escapado antes de la redada de los miembros de la FUE, pero que vio su muerte en el Chile de Pinochet en 1978), y Alvaro Llopis, sino por los productos del *generation gap*: hijos de franquistas que rompieron con los padres, como veremos más adelante.

En estos años algunos otros elementos disidentes dispersos por España —como la Unión de Intelectuales Libres de Valencia— publicaban sus revistas o periódicos a ciclostil. En Cataluña, la oposición empezó también a reagruparse al terminar la segunda guerra mundial. En Francia Josep Irla restauró la Generalitat. Dentro de España hubo cierta movilización por parte de los trabajadores anarquistas y los del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña). La actitud represiva del gobierno frente a cultura y lengua catalanas comenzó a modificarse a mitades de la década; se publicaron incluso algunas revistas en catalán y en 1949 la editorial Alpha comenzó a publicar libros en la lengua del país. El centro del catalanismo militante ya desde esta primera época sería la abadía de Montserrat, con la sanción del abad Escarré, que protagonizaría varios dramáticos sucesos de oposición durante el franquismo.

De modo que al final de la segunda guerra mundial, había crecido la esperanza entre los antiguos republicanos y algunos grupos de la izquierda, de que la caída de Hitler precipitaría la caída del generalísimo Franco. Tales esperanzas se desvanecieron, sin embargo, cuando en 1946, Francia, Estados Unidos y Gran Bretaña publicaron una Nota Tripartita

que indicaba claramente que las potencias aliadas no iban a intervenir para que así sucediera. Al contrario, las Naciones Unidas aislaron a España, y Francia cerró su frontera con el país vecino, ayudando de una manera importante a que el régimen franquista sobreviviera intacto a la caída del fascismo.

El año 1947 marca un hito en la consolidación del poder franquista. Franco se ingenió unas elecciones —las primeras desde 1936— para obtener un voto de confianza cara al exterior. Un simulacro de unas elecciones democráticas, pues la amenazante retórica con que se animaba a la gente a votar en favor de Franco facilitó la victoria. Ésta fue asegurada sobre todo porque se amenazaba a los ciudadanos que perderían sus trabajos si no votaban, además del hecho de que vigilaron las urnas. Franco salió con casi el 93 % de los votos. Aprobada la Ley de Sucesión que definía a España como reino y a Franco como jefe, se aseguró el mando totalitario del Caudillo hasta su muerte. Fue también en esta época cuando la iglesia católica se hizo más activa en la organización de grupos, especialmente de jóvenes, para fortalecer el franquismo. Franco declaró con el referéndum que el país había entrado en un periodo de «normalidad constitucional» y su triunfo fue un duro golpe para los disidentes. Como observamos con los incidentes relacionados con la FUE, en 1947 Franco inició una persecución más veloz al ver que la oposición había vuelto a organizarse y muchos de los del exilio interior huyeron de España o fueron encarcelados.

En 1948 se empezaron a reanudar las relaciones económicas con los Estados Unidos, que actuaban con vista al valor estratégico de España, cosa que terminaría en el establecimiento de las bases americanas. También se establecieron relaciones con los demás occidentales a partir de este periodo. Era la época del inicio de la «Guerra fría» y lejos de interesarles a las potencias del Oeste un cambio de régimen en España, les convenía apoyar al líder anticomunista que era el general Franco. Ya en julio de 1945, ante la derrota del Eje, se había efectuado un cambio de gobierno que facilitaría el acercamiento a los aliados, aunque no dejaron de estar presentes en el gabinete formado el 18 de julio de 1945, antimar-

xistas tan acérrimos como José Antonio Girón, Blas Pérez González y Raimundo Fenández Cuesta. Esta primera etapa del franquismo terminó en desesperación y desengaño para la oposición democrática, y la implacable animosidad hacia los intelectuales que había pronosticado Millán Astray con su célebre y amenazante grito, provocó un éxodo de cerebros que perjudicó la cultura española aún más, empobreciendo de nuevo el horizonte cultural. Sin embargo, no todos los intelectuales disidentes pudieron o quisieron optar por el exilio. Algunos aún eran demasiado jóvenes para tomar una postura definitiva; otros tenían la esperanza de que dentro del franquismo se pudiera sobrevivir intelectualmente, y se quedaron en España. Aquéllos en muchos casos se harían «rojos», miembros de grupos clandestinos; éstos se convertirían en «rebeldes» del régimen con el desgaste de la esperanza.

Los intelectuales franquistas intentaron crear una nueva cultura, caracterizada por un énfasis en los valores religiosos y familiares que promocionaba el régimen. Como ejemplo tenemos la *Antología de la poesía heroica española*, editada por Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco en 1943. Un nacionalismo neorromántico poblado de héroes populares —soldados valientes, toreros, bailarines de flamenco y futbolistas— impregnaba la cultura oficial.

En noviembre de 1940 se publicó el primer número de la revista *Escorial*, dirigida por el entonces director de Prensa y Propaganda, Dionisio Ridruejo. Aunque inspirado en el «nuevo orden» europeo, *Escorial* reforzaba los antiguos valores imperiales y religiosos de Castilla. Los colaboradores encontraban su inspiración en los héroes literarios de la época medieval y el Siglo de Oro, como El Cid y los hombres de «armas y letras». *Escorial* sirvió de escaparate para la cultura oficial hasta 1950. Partiendo de su propio título, se resalta el espíritu triunfalista que inspiraba la revista, puesto que El Escorial fue uno de los monumentos a la hegemonía de Castilla. *El Español*, periódico que también se fundó con la ayuda de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda en 1942, muestra un claro propósito de fomentar las ideas falangistas —su primera declaración fue «¡Arriba los españoles!

les!» — y proclamaba que «lo político, lo heroico y lo religioso» serían sus ingredientes. Se estableció la Editora Nacional, que comenzó a repartir premios de novela en un consciente esfuerzo por animar el desarrollo de la novelística española de la posguerra, sobre todo la oficial.

Como todo era dictado estrictamente por el gobierno, la escasez creativa de los primeros años cuarenta es comprensible. Algunas novelas de tradición realista dentro de la línea burguesa decimonónica, como *Javier Mariño* (1943) de Gonzalo Torrente Ballester, *¡Ay... estos hijos!* (1943) de Juan Antonio de Zunzunegui, y *Mariona Rebull* (1944) de Ignacio Agustí, caracterizan la época en cuanto producción novelística. Fuera de España, Max Aub publicó la primera parte de una trilogía en 1943, *Campo Cerrado*, también dentro de la línea realista, predominante entre los novelistas de los dos lados. Claro que el enfoque de los exiliados en su obra realista se diferencia sustancialmente del de los novelistas oficiales. Arturo Barea, Manuel Lamana y casi todos los demás exiliados tendrían como tema obsesiónante la guerra civil.

Pero no sólo los españoles insistían en el tema de la guerra. Con un enfoque muy directo de la misma, escritores como Dos Passos, Malraux Bernanos, Orwell, Koestler, Reigner y Hemingway fueron testigos de la tragedia, defensores de la República y apasionados antifascistas. Como señala Frederik Benson en su libro *Writers in Arms*: «La guerra civil incidió los intelectos de Europa, de América, aun del Oriente [...]. En retrospectiva, las pasiones provocadas por el conflicto parecen ser desproporcionadas en comparación con la importancia militar inherente en la lucha. Por su intensidad de emoción, ni la primera guerra mundial ni la segunda exacerbaron los sentimientos de la gente hasta el punto de que los sucesos en España de 1936 a 1939 lo hicieron. Más que cualquier otra crisis del siglo, la contienda española llevó a la superficie las filosofías políticas incipientes y las esperanzas humanitarias para una generación de una extrema conciencia social». <sup>13</sup>

La «desculturalización» de España en la década de los cuarenta no admite comparación con la prolífica producción cultural de los demás países de Europa y Norteamérica. Pese

a la desmoralización generalizada en aquellos países a causa de la primera y la segunda guerra mundial, hubo un florecimiento de movimientos artísticos innovadores. En París, por ejemplo, estaba en boga el existencialismo de Sartre, Simone de Beauvoir y Camus; la escuela del absurdo de Genet, Ionesco y Beckett. La «rive gauche» era sin duda ninguna el centro de la cultura europea después de la segunda guerra mundial. En los EEUU la mecenas del arte plástico, Peggy Guggenheim, lanzó a los pintores del expresionismo abstracto. En esta época se publicaron muchas obras que hoy día se consideran clásicas: *Adiós a Berlín* de Isherwood, *Las uvas de la ira* de Steinbeck, *Los cuatro cuartetos* de T.S. Eliot. En cine, se produjeron obras que se siguen considerando entre las más importantes del siglo XX: por ejemplo, *Lo que el viento se llevó* de Victor Fleming y *Ciudadano Kane* de Orson Welles. El movimiento neorrealista italiano —que tendría gran impacto entre los intelectuales disidentes en España y en muchos otros países del occidente— se inició en 1945 con *Roma, ciudad abierta* de Rossellini y seguido en 1946 por *El limpiabotas* de De Sica.

La producción literaria de los consagrados escritores estadounidenses como Hemingway, Dos Passos, Steinbeck y Faulkner —que formaban parte de lo que ha sido llamado por los críticos «la generación perdida» porque refleja el desengaño y desilusión de la crisis socioeconómica americana precipitada por la primera guerra y luego el *crac* de Wall Street— tuvo cierto impacto en España en los años cincuenta y sesenta. Y aunque podemos hacer cierta comparación entre la meta de los de la «generación perdida» con la de los exponentes del llamado «realismo social», que analizaremos más adelante, es evidente que la crisis americana sirvió positivamente a sus novelistas. Como explica Maxwell Geismar: «[...] la depresión de los años treinta, aparentemente tan destructiva y desengañadora, fue en realidad un momento de regeneración de los talentos literarios americanos típicos [...]. La crisis social y cultural de la nueva década trajo a nuestros escritores un conjunto de afirmaciones espirituales que estaban basadas en el colapso de su propia sociedad». <sup>14</sup>

Los exponentes de la «generación perdida» escribieron

con un realismo sin dogmatismo ni partidismo político, pero con una originalidad y sinceridad contundentes. Su éxito viene del énfasis en un pueblo en crisis que también refleja su crisis personal, y como escribe el psicólogo Otto Rank en su tratado sobre el artista creativo: «[...] el artista consigue su inmortalidad individual utilizando la ideología colectiva para su creatividad personal y, de este modo, no sólo la recrea como suya sino que la presenta a la humanidad como una ideología colectiva nueva con una base individual. Así, él mismo llega a ser inmortal junto con su obra». <sup>15</sup>

Este acierto en sus retratos de la crisis que consiguieron los americanos no se produjo en España. Los intelectuales españoles del exilio interior estaban restringidos por la pobreza económica y cultural, la censura y la persecución. Una cosa es estar marcado por una crisis económica o una guerra, otra es vivir inmerso en una posguerra en la cual el gobierno continúa sus tácticas de guerra. Dionisio Ridruejo, falangista que luego se hizo «rebelde» del régimen, describe adecuadamente las limitaciones de los escritores españoles disidentes en su *Entre literatura y política*: «[...] la política ha incidido sobre la vida intelectual española más intensamente que en cualquier otro tiempo de nuestra historia [...] imponiendo unos estilos de reticencia y doble sentido [...] obligando a escritores, pensadores, divulgadores y artistas a cargar con los menesteres del político y del moralista de modo exagerado». <sup>16</sup>

La posibilidad de desarrollar una cultura alternativa a la oficial era mínima. Se utilizaban el cómic, el cine y la radio como medios para comunicar a la masa de la población el mensaje propagandístico del régimen. Hasta la letra de las canciones era a veces vehículo para la transmisión de los valores de los vencedores. Las novelas escritas por autores adeptos al régimen franquista, como *La fiel infantería* de García Serrano y *Checas de Madrid* de Borrás, retrataban héroes de guerra en abundancia. La prensa, considerada como «un soldado más» del franquismo, fue manipulada para adocrinar a los lectores en el dogma franquista y para resaltar la feliz «normalización» del país en la inmediata posguerra. Como ha dicho el crítico Manuel Vázquez Montalbán, el

franquismo desorienteó al pueblo a través de un «fraude del patrimonio cultural» y la «vampirización de la memoria». <sup>17</sup>

Se fomentó una cultura popular despolitizada, escapista y pintoresca —la llamada «cultura de pandereta»— que ofrecía a las masas hambrientas un paliativo para atenuar los efectos de la terrible realidad española. El cine fue el método más eficaz para lograr este efecto —especialmente el cine norteamericano, que influyó de modo decisivo en la sociedad entonces—. Se crearon muchos mitos y, según el novelista Vizcaíno Casas, reinaba la frivolidad: «[...] el país era entonces tan cachondo, que se tomaba en broma la epidemia» <sup>18</sup> (de tifus exantemático), comenta cínicamente en su libro *La España de posguerra*.

La esquizofrenia que padecía la sociedad —«cachonda» y desmoralizada— en la primera etapa del franquismo no es visible en los periódicos, ni en ningún otro medio de información durante los primeros años. Sin embargo, en la literatura creativa escrita sobre aquella época sí se puede percibir la situación sociopolítica de aquellos crueles tiempos. Veremos una y otra vez que si queremos reconstruir el cuadro sociopolítico de la guerra y el franquismo, es necesario recurrir a la literatura de creación. Claro es que los ejemplos más explícitos de literatura realista se publicaron primero fuera de España, como en el caso de los dos que aquí se analizarán: *La colmena* de Camilo José Cela (Buenos Aires, 1951) y *Si te dicen que caí* de Juan Marsé (Méjico, 1973). <sup>19</sup> En estos libros se encuentran las condiciones fundamentales de los vencidos de la guerra en contraste con obras que enfocan a los vencedores, como la de Vizcaíno Casas.

España estaba dividida en dos mundos: el de los vencidos y el de los vencedores. El profesor Tierno Galván ha dicho de esta época: «En los años semifascistas de la posguerra todo era blanco o negro; o se era un defensor ferviente de la «España eterna» o un acérreo enemigo que no merecía más que el exterminio moral, cuado no el físico». <sup>20</sup> Ninguna obra de creación literaria describe mejor ese aspecto que *Si te dicen que caí*. Un libro de mentira y mito, y verdad histórica, reproduce una versión ficcionalizada de la realidad de la posguerra; Marsé describe con una imaginación «alucinada» el

mundo de violencia, miedo y hambre que, hasta la publicación de esta novela, en gran medida había quedado como parte de la historia estrictamente oral. El objetivo de Marsé es reconstruir una realidad que entonces no se podía captar claramente, porque en los periódicos no se mencionaba, y las historias orales se daban falsificadas y retorcidas.

El realismo «moral» de esta novela contrasta con el libro de Vizcaíno Casas, que pretende ser una interpretación histórica de aquellos primeros años desde el otro punto de vista. Vizcaíno Casas nos «soluciona» el problema de la guerra al principio del libro; hablando de la «normalización» que se produjo «milagrosamente» en el año 1939, falsifica la historia con las siguientes frases: «[...] en el corto espacio de cuatro días —28, 29, 30 y 31 de marzo—, una tercera parte del país, hasta entonces «rojo», se convertía en «nacional». Unos ocho millones de ciudadanos tenían que adaptarse súbitamente a un contorno radicalmente distinto al que, durante casi tres años, habían conocido. [...] y el país volvía a la normalidad. Al mes justo de terminada la contienda, el uno de mayo [...] se celebraba en Madrid el primer partido de fútbol de la posguerra. [...] se llenó el campo y los equipos empataron a uno. Resultado perfecto, en un momento en que lo que importaba era la concordancia nacional...».<sup>21</sup> Por supuesto, esa «concordancia» nacional no se logró por medio de los deportes, como dice el inconsciente escritor. Durante gran parte de la primera etapa del franquismo, se logró la «concordancia» a base de encarcelamientos, torturas y asesinatos. Según el historiador Raymond Carr, hubo entre 10.000 y 400.000 asesinatos políticos; en la cárcel se encontraban, en 1940, 250.000 prisioneros políticos.<sup>22</sup> Las cifras varían enormemente según el libro que se lee, lo cual señala cómo se controlaba la información y cuán difícil era conseguir datos verídicos.

Vizcaíno Casas deja entrever en algunos momentos que no todo iba bien en aquellos «cachondos» años cuarenta, pero en general, peca de un evasiónismo histórico que sólo está compensado por obras históricas o las más numerosas obras de ficción como *La colmena* o *Si te dicen que caí*, de enorme valor sociohistórico y literario. Algunos autores, como el mismo Cela, a pesar de su simpatía hacia el franquis-

mo, revelan el ambiente de hambre y sordidez de la posguerra. Pensemos en la novela de Darío Fernández Flórez, *Lola, espejo oscuro* (1950), donde la fijación en una prostituta resalta la turbia y degradada realidad de los años cuarenta.

Cela había iniciado en España la denuncia social a través de su novela *La familia de Pascual Duarte* de 1942. No obstante la afiliación oficial de Cela —era censor—, se consideraba un «moralista» y «biógrafo» de su tiempo. De modo que se le puede considerar un precursor de la literatura del «realismo social», que tenía como meta la denuncia de las injusticias sociales del franquismo. Esta obra, no poco naturalista en su presentación del desgraciado asesino Pascual Duarte, fue recibida por el público español con cierto asombro, no tanto por la excelencia del estilo —Cela mismo confesó que la escribió con rapidez y sin mucho cuidado estilístico— sino por el tratamiento realista, casi sociológico de la temática. La obra sería aclamada con entusiasmo por los críticos. *Pascual Duarte* tuvo una indudable influencia en los novelistas realistas posteriores; su estilo «tremendista» —que destaca la violencia y el patetismo de la situación del protagonista— sirvió para los jóvenes escritores en su búsqueda, mas tarde, de un modo para denunciar la situación sociopolítica española.

Otro hito en la literatura española no oficial sería la publicación de *Nada* de Carmen Laforet en 1945, que ganó el premio Nadal aquel año. Señal del realismo evolucionante, *Nada* tuvo un éxito rotundo. Laforet presenta un ambiente y una temática que podremos ver reflejados en la novelística posterior: un mundo de posguerra donde las opciones que se les ofrece a los personajes son desesperantes. Las únicas posibilidades son: el suicidio, la locura y la huída, apuntando a la actitud existencialista que predominaría en el movimiento social-realista más tarde.

*La colmena* es una de las novelas más explícitas en su descripción sociohistórica de la posguerra porque presenta una visión calídoscópica de la España moralmente desintegrada de los primeros años de la posguerra. Cela es muy irónico en su descripción de la moralidad de la época e insiste sobre todo en la falsa moral de la clase media española. Para esta clase social, el ingrediente clave de la «moral» era la absti-

nencia sexual, como bien nos explican dos «señoras» de *La colmena*; hablando de la poca «decencia» de la época:

— Y los cines yo creo que también tienen mucha culpa. Eso de estar todo el mundo tan mezclado y a oscuras por completo no puede traer nada bueno.

— Eso pienso yo, Doña María. Tiene que haber más moral; si no, estamos perdidas.<sup>23</sup>

Uno de los personajes más coherentes de la obra es doña Rosa. Germanófila fiel que encarna las cualidades más repugnantes posibles, doña Rosa contrasta dramáticamente con muchos de los personajes menos afortunados. Con una tajante insistencia en lo esperpéntico —elemento que le hace distar de los narradores del realismo social— cuando describe a Rosa, Cela dice: «Doña Rosa, con sus manos gordezuelas apoyadas sobre el vientre, hinchado como un pellejo de aceite, es la imagen misma de la venganza del bien nutrido contra el hambriento».<sup>24</sup> Elvira, una prostituta y huérfana en *La colmena*, en cambio, está descrita con cierto patetismo, aunque es un patetismo matizado por la implacable ironía de Cela: «La pobre es una sentimental que se echó a la vida para no morirse de hambre, por lo menos, demasiado de prisa».<sup>25</sup> Lidia Falcón, en su libro autobiográfico sobre su niñez en una casa poblada de mujeres, *Los hijos de los vencidos*, publicado en 1978, describe los contrastes materiales en los primeros años de la posguerra en Barcelona: «En las calles adoquinadas no se puede encontrar una migaja de comida. A los ojos hambrientos de la población civil sólo se ofrecía el espectáculo de los lujosos escaparates iluminados, donde se exhibían, con un descaro ajeno a la general miseria, los artículos suntuarios que nunca desaparecieron del mercado. Una reducida clase privilegiada dispuso siempre de carne de ternera y de pieles de visón. En todos los hoteles de lujo era posible encontrar whisky de primera calidad, caviar y champán francés».<sup>26</sup> *La colmena* queda como un documento de una sociedad enferma, llena de víctimas —niños y mujeres sobre todo— y victimarios. Lo que cuenta Cela son historias verosímiles no contadas ni en los periódicos ni en las revistas.

Sólo hoy día, en el posfranquismo, se pueden leer obras que confirman lo descrito por Cela, como la de Falcón.

Veintidós años más tarde, Juan Marsé escribiría una novela que trata la misma época y algunos de los mismos aspectos de la sociedad española. En *Si te dicen que caí* Marsé se había propuesto convertir las historias orales del destino de los vencidos —que él oyó contar constantemente en su niñez— en literatura, como él explica: «[...] yo pretendí [...] dar esa impresión de ambigüedad y confusión que es una tentativa consciente que yo quería asegurar. Esa era la realidad que entonces se vivía en España. Después de la guerra, los acontecimientos, las personas, la convivencia, se hizo terriblemente ambigua: falta de información, gente desaparecida. Era la época de la represión, social, política, cultural, de todo tipo; de la miseria, del hambre. Entonces, por decirlo de alguna manera, se contaban muchísimas historias, la gente intentaba reconstruir una realidad que se le estaba dando falsada».<sup>27</sup> *Si te dicen que caí* es más radical en su denuncia moralista que *La colmena*. Es un esperpéntico retrato social que va más allá que cualquier otro libro escrito en la posguerra. Los personajes parecen ser arrancados de las peores pesadillas. Nadie es lo que parece ser: Conrado, el ex-alférez de la guerra que trabaja con los huérfanos para hacer teatro religioso, es un *voyeur* que escenifica los actos sexuales más degradados; la víctima de estas escenificaciones, que antes trabajaba en el orfanato, ahora es prostituta; la madre de Conrado hace caridad para la iglesia, al mismo tiempo que persigue con sangre fría a los enemigos del régimen.

Recordando a *La colmena*, en *Si te dicen que caí* el cine no sólo puede ser «moralmente» peligroso, sino que es el lugar de los actos de prostitución más lamentables. Todos en esta novela están degradados, los vencidos porque viven en un estado de persecución y hambre, prostituyéndose aunque sólo sea para conseguir una empanada; los vencedores porque viven exclusivamente motivados por la venganza más deshumanizadora. Son todos unas ruinas morales y eso, según Marsé, se debe a la guerra civil.

Vizcaíno Casas, en cambio, a pesar de su pretensión de proveer una verídica versión de la historia de la posguerra,

escamotea la realidad y se fija en la cultura popular que el régimen promulgaba. Nos describe ese mundo «cachondo» de cine americano, de deportes, de alegría. Bromea sobre los aspectos más escalofriantes de la inmediata posguerra. Por ejemplo, sus referencias a la persecución de los «rojos» son siempre frívolas: «Volvieron a venderse los sombreros masivamente, porque no debemos olvidar que la más lejana imputación de afinidades «rojas» era, por entonces, tremenda. [...] Y para siempre iba a quedar, en la historia de los grandes aciertos propagandísticos, el de aquel *slogan*, inaudito, politizado y de inusitada eficacia: LOS ROJOS NO USABAN SOMBRERO». <sup>28</sup> Su descripción de la literatura popular nos hace ver sólo el lado optimista de las clases «privilegiadas»: «Poco después publicaría Jose Vicente Puente su novela *Una chica topolino*, que constituyó uno de los éxitos mayores de venta en los 40. Era una novela de costumbres, en la que se recogía fielmente la mentalidad y la forma de ser de la juventud alegre de entonces». <sup>29</sup> Para eludir la sobrecargante verdad sobre la pobreza cultural de la posguerra, Vizcaíno Casas nos presenta un cuadro que había sido estudiado con mucha más soltura e ironía por Manuel Vázquez Montalbán en su *Crónica sentimental de España*. En este libro, Vázquez Montalbán resalta el escapismo implícito en la cultura popular: «Callaban mucho. Pero por encima de todo trataban de olvidar todo lo que podían, y el derecho a la supervivencia de sus razones para sobrevivir era la mejor terapéutica automática que podían aplicarse. [...] Esta crónica sentimental se escribe desde la perspectiva del pueblo, de aquel pueblo de los años 40 que sustituía la mitología personal heredada de la guerra civil por una mitología de las cosas. [...] En los años cuarenta, la radio, enseñanza, los cantantes callejeros y rurales, la prensa, la literatura de consumo se aprestaron a despolitizar la conciencia social». <sup>30</sup>

Vázquez Montalbán cumple una tarea parecida a la de Marsé. Los personajes de Marsé encarnan sus propios mitos personales; mete en boca de éstos las historias orales que circulaban sobre los maquis y sobre los matones del régimen; los hace cantar canciones populares, hablar de los cómics de entonces, los tebeos, las películas de la época. Vázquez Mon-

talbán hace lo mismo sin ficción, pero el resultado es parecido; los dos retratan las peculiaridades del pueblo español dentro del contexto sociopolítico.

A través de ese mundo escapista y deformado de la historia de los primeros años cuarenta, encontramos que los sectores intelectuales buscaban huir de la realidad de aquella época. En general, en la universidad había poca actividad opositora al régimen en los primeros años de la posguerra. La novelista Carmen Martín Gaite señala la actitud reinante entonces en la Universidad en los primeros años cuarenta: «La guerra casi nadie la mentaba entonces, ni para bien ni para mal, si bien en nuestras casas resultaba este silencio de la pesadumbre por tantas catástrofes y del deseo de conjurarlas, mientras que allí la Facultad era poco o nada sintomático, un rasgo de inocencia propio de la edad que teníamos. No eran tiempos de politización como ahora sino de olvido». <sup>31</sup>

La tendencia señalada por Martín Gaite se expresa claramente en sus novelas, especialmente en su autobiográfica *El cuarto de atrás que, dicho sea de paso, fue la primera novela que escribió después del franquismo*. «...aborrecía la historia y además no me la creía, nada de lo que venía en los libros de historia ni en los periódicos me lo creía, la culpa la tenían los que lo creían, estaba harta de oír la palabra fusilado, la palabra víctima, la palabra tirano, la palabra militares, la palabra patria, la palabra historia». <sup>32</sup> Sin embargo, y como podemos observar con esta novela, publicada en 1978, Martín Gaite y casi todos sus contemporáneos escribirían obsesivamente sobre la guerra y sus efectos —sobre todo, los psicológicos, porque, como se dijo, y como se comprobará más adelante, tuvieron que aplazar sus denuncias explícitas por tantos años que la obsesión de la guerra quedó intacta en sus memorias.

La decepción experimentada al final de la segunda guerra mundial por aquellos intelectuales que no habían optado por el exilio seis años antes, se había convertido en un creciente malestar a finales de la década. Aquellos que habían creído que el único camino era el de funcionar dentro del sistema, empezaron a cambiar. Incluso hombres adeptos al régimen, como el poeta Dionisio Ridruejo, se sentían desilusionados

por el estancamiento del gobierno, mientras que algunos de los hombres y mujeres que enseñaban en las universidades estaban cada vez más conscientes de que la vida intelectual y el sistema educativo eran de una pobreza notable, en gran parte debido al control de la Iglesia católica sobre la cultura y la pedagogía.

José Luis Aranguren —entonces un joven falangista que había escrito su tesis doctoral sobre uno de los pocos intelectuales franquistas que tuvo un gran impacto en el mundo del arte del régimen, Eugenio d'Ors— explica su distanciamiento del sistema en su libro *Memorias y esperanzas españolas*. Su amistad con otros intelectuales falangistas, como Pedro Laín Entralgo y otros que se encontraban en la tertulia de la mecenas literaria Juana Mordó a partir de 1944, y su posterior colaboración en *Cuadernos hispanoamericanos*, fueron vínculos que él recuerda con nostalgia, por haberle parecido de las escasas contribuciones a la renovación de la cultura de aquella época. Aranguren describe como los intelectuales se evadían de la situación sociopolítica deprimente, refugiándose en: «...la vida privada, la del hogar, la del amor a la mujer, el cariño a los hijos, la fraternidad de los amigos, la consideración filosófica-poética del tiempo en su pasar y en su recuerdo, de la muerte en su lento acercarse [...] a una vida religioso-trascendente, vida unamuniana, pero aserenada, a la búsqueda y encuentro de Dios».<sup>33</sup> Aranguren describe ese fenómeno evasivo como un «intimismo existencial». Son palabras que expresan adecuadamente la actitud de bastantes intelectuales en la inmediata posguerra. En general, este fenómeno es típico de muchas personas que han experimentado la muerte y la destrucción por causas bélicas —recordemos las palabras de Carmen Martín Gaite—. El profesor de psiquiatría, Robert Jay Lifton, que ha estudiado el impacto psicológico de las guerras en los individuos y su efecto en la historia, se refiera a lo que Aranguren llama «intimismo existencial» con otra terminología; Lifton explica que los supervivientes de una guerra pasan por lo que él llama un «bloqueo psíquico»;<sup>34</sup> es decir, una ruptura inconsciente con la realidad de la guerra y las imágenes que esa guerra aporta consigo.

Al examinar algunos ejemplos de la poesía de la llamada «Generación del 36» (también llamados «garcilacistas» por haber contribuido en la revista *Garcilaso*), nos percatamos de la propensión a refugiarse en el intimismo, sobre todo en temas de lo religioso y familiar. Este es el caso de, por ejemplo, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y Luis Rosales. El poema de Rosales, «La casa está más junta que una lágrima.» de su libro *Rimas*, expresa bien ese estilo de devoción religiosa, al mismo tiempo que destaca la temática un tanto pedestre de la familia y el hogar. El poema empieza con los siguientes versos:

*Señor, ya sé que estas palabras no son dignas de Ti  
ya lo sé,  
pero quiero pedirte, de algún modo, que no derribes  
aún aquella casa de la Coruña,  
que la defiendas de la lluvia  
y no le cobres demasiado alquiler frente a la muerte...*

Como estos versos, hay muchísimos más entre la obra de este grupo de poetas «oficiales». Compaginando siempre sus sentimientos ante Dios con la vida familiar y cotidiana, estos escritores se refugiaban en los elementos que también preocupaban al filósofo Aranguren.

Como el título de este libro señala, consideramos que hay dos grupos esenciales de intelectuales disidentes durante el franquismo: los que hemos calificado de «rojos», como así se designaba durante y después de la guerra a todos los que se opusieron a la sublevación militar o a la subsecuente dictadura franquista, y los «rebeldes» que en un principio fueron simpatizantes del franquismo o de la monarquía, o que por lo menos creían con optimismo que la «democracia» que prognosticaba Franco fuera más que una ilusión. Entre los «rojos» se incluían —aunque en distintas épocas— a comunistas «de carnet» como Celaya, Blas de Otero y Jorge Semprún, socialistas como Tierno Galván y Martín Santos y «compañeros de viaje» como José María Castellet y Carlos Barral. Los «rebeldes», además de Ridruejo, eran profesores

como Laín Entralgo, Antonio Tovar y el ministro de educación Ruiz-Giménez.

Es importante analizar esa transformación de los intelectuales de la inmediata posguerra —especialmente los que están incluidos, por razones cronológicas, en la llamada Generación del 36. A pesar de sus radicalmente distintos arranques políticos y estéticos, se encaminaron de modo parecido hacia la disidencia. Hay que tomar en cuenta que compartían una formación social y educativa parecida en su mayoría —eran universitarios de clase media—, y todos tenían en común el hecho de ser jóvenes «supervivientes» de la guerra. Sobre todo, tenían en común la pobreza cultural de la posguerra, el silencio que imponía la censura, la inaccesibilidad a libros e información. Así que el brote de descontento que se manifiesta en la literatura a fines de los cuarenta es una coincidencia profundamente arraigada en la realidad sociopolítica.

En realidad, el proceso de desengaño de los intelectuales falangistas empezó con la defeción de Dionisio Ridruejo. Muy al principio de la década de los años cuarenta, Ridruejo comenzó a dudar de su actuación en la guerra civil y su participación en la División azul —la única que Franco mandó para apoyar a Hitler en la segunda guerra mundial— en Rusia en 1941. En 1942, escribió una carta a Franco en la que expresaba su «desafección de la causa en la que hasta entonces había estado implicado».<sup>35</sup> Sin embargo, aún intentó cambiar la situación desde dentro del sistema. No fue hasta febrero de 1947 que expuso al Caudillo su «quijotesco» plan para «licenciar» a la Falange con respecto a sus obligaciones dentro del «partido único» creado en 1937. El desdén (lógico, por otra parte) con que Franco recibió las ideas de Ridruejo para un sistema aparentemente más democrático provocó la definitiva ruptura de éste con el régimen y marcó el principio de su carrera de activista en la oposición.

La separación de Ridruejo de la Falange fue un hito en el posterior fracaso de la cultura oficial. Había sido uno de los escasos representantes de esa cultura con alguna calidad y dignidad intelectuales y uno de los más admirados como poeta y «agente cultural». Ridruejo fue un ejemplo perfecto

del hombre ideal de los tiempos antaños que los intelectuales de *Escorial* exaltaban; era como el Doncel de Sigüenza —ese mitificado soldado-literato de la historia medieval—. Hoy día, al observar retrospectivamente el anacrónico idealismo de los colaboradores de *Escorial* —que se habían llamado «los nietos del 98»—, está claro que eran unos intelectuales retrógrados, apolillados, inmersos en la belicosa mitología del oscurantismo medieval.

Ridruejo, sin embargo, se dio cuenta a tiempo del aniquilamiento intelectual y político del franquismo, y dimitió de su puesto en la revista, cosa que supuso un duro golpe para el grupo. Pues el régimen pretendía incorporar a los intelectuales a la cultura oficial, no perderlos. Como ha dicho el profesor Tierno Galván: «[...] el franquismo hizo todo lo posible por cultivar a los intelectuales, pero fracasó porque la cultura y el poder fueron antagónicos».<sup>36</sup>

A pesar del intento por parte del régimen franquista de monopolizar la actividad cultural en los años cuarenta, hubo indicios de que aún sería posible el renacimiento de una cultura liberal. Los ejemplos que siempre se citan —libros de poemas como *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso y *Sombra del paraíso*, las novelas de Lafont y Cela, *Historia de una escalera*, obra de teatro de Buero Vallejo— señalan, en efecto, una tendencia hacia una literatura realista que se desviaba de lo nacionalista, lo folklórico y lo evasivo. Estas obras críticas presentaban la sordidez y el estancamiento del país. La actitud de algunos de estos escritores era de vehemente rechazo de la cultura oficial, como en el caso de Dámaso Alonso, quien en 1944 dijo, hablando de *Hijos de la ira*: «Nada aborrezo más que el estéril esteticismo (...) del arte contemporáneo. Hoy es sólo el corazón del hombre lo que me interesa: expresar con mi dolor o con mi esperanza el anhelo o la angustia del eterno corazón del hombre».<sup>37</sup> El nuevo humanismo y las expresiones de clara protesta ante la realidad española primero se manifestaron en la poesía, y Alonso fue uno de los máximos exponentes. El más elocuente poema de *Hijos de la ira*, «Insomnio», lo señala:

*Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)*  
*A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en «este nicho»... el que hace 45 años que me pudio,*  
*y paso largas horas oyendo gemir al huracán, ladrando como un perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla.*  
*Y paso largas horas preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma,*  
*por qué se pudren más de un millón de cadáveres de esta ciudad de Madrid,*  
*por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo.*  
*Dime ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?*  
*¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, las tristes azucenas letales de tus noches?*

También en las revistas *Proel* y *España*, fundadas en 1944, hay ejemplos de la poesía que luego se clasificaría de «social». En realidad, fue una poesía sobre todo existencialista, con preocupaciones históricas y morales que perduraron hasta los años sesenta. El término «social» fue muy debatido en su tiempo. Se utilizó la palabra «social», en principio, para evitar términos más explícitos como «política» o «comprometida» porque eran sumamente censurables. Pero es un término equívoco porque recuerda la idea de la literatura «socialista» e implica un compromiso mucho más explícito en la literatura de lo que fue posible en España. En vez de hablar de «realismo social» para referirse a la literatura comprometida de aquel entonces, sería más acertado hablar de «realismo moral», tal como lo describe Lionel Trilling en *La imaginación liberal*: «[...] es el producto de la libre interacción de la imaginación moral. [...] Pero su grandeza y utilidad práctica residen en su obra incansable de incluir al lector mismo en la vida moral, invitándole a someter a examen sus propios motivos, sugiriéndole que la realidad no es tal y como su educación le ha hecho verla».<sup>38</sup>

El realismo «moral» fue la siguiente etapa en el proceso psicológico de los intelectuales que experimentaron el «bloqueo psíquico». Lifton llama este fenómeno el «ansia de responsabilidad» que se caracteriza por «...una continua trans-

formación de autocondena en el sentimiento de que uno debe, tiene que y puede actuar en contra de lo malo y hacia una alternativa».<sup>39</sup> Implícito en la denuncia de la injusticia social en la literatura estaba el deseo de conseguir que los lectores tomaran una postura antagónica al sistema.

De modo que si miramos retrospectivamente hacia el conjunto de la literatura escrita por los disidentes durante el franquismo, es importante reconocer la naturaleza inherentemente moralista del llamado «realismo social». No obstante esta distinción, aquí se utilizarán los términos «poesía social» y «realismo social» al referirse a la literatura del movimiento disidente, por ser fieles a las etiquetas que los historiadores han dado a esa literatura, y sobre todo, para evitar mayores confusiones de las que ya existen.

Gabriel Celaya, uno de los más prolíficos poetas de los primeros años de la poesía social y mentor de muchos jóvenes escritores comprometidos de aquella época, ha explicado que el término «social»: «no es en realidad más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza ante la realidad en que uno vive».<sup>40</sup> Otros exponentes de la poesía social fueron menos vehementes en sus descripciones de ese movimiento, tal como José Hierro, que dice: «Poesía social será la que se refiere a un “nosotros” circunstancial, creado por determinadas condiciones materiales que un día desaparecerán al transformarse la sociedad. El poeta, partícula de ese sujeto colectivo, hará poesía social al referirse a los hombres sometidos a esa circunstancia transitoria».<sup>41</sup> Las definiciones varían enormemente, aunque todas muestran esa común meta *moral* de transformar la sociedad. Como observaremos, los novelistas reiteran esa ideología al hablar de su obra. Es curioso notar que los primeros exponentes de la poesía social, en un principio, habían tenido la misma reacción personal e intelectual que sus coetáneos del «intimismo existencial». De 1939 a 1944, hubo pocos escritores que protestaran por medio de su obra; la mayoría se mantenía en silencio.

Gabriel Celaya, por ejemplo, después de la guerra estuvo sumido en una crisis psicológica y un estado de extrema soledad porque todos sus amigos literarios habían desaparecido.

Uno de los pocos que estaba escribiendo durante la guerra, y después, fue Miguel Hernández; pero sus circunstancias eran singulares: estuvo en la cárcel cuando terminó la guerra por haber luchado en las filas republicanas y allí moriría en 1942. El cuerpo de poesía que Hernández escribió durante la guerra y desde la cárcel, antes de su muerte allí, era una protesta ante sus propias circunstancias y las de sus compatriotas; con una voz dolorosamente sincera, pedía libertad y justicia.

Blas de Otero también luchó en la guerra; cuando terminó, su obra reflejaba la misma reacción que la de los exponentes del «intimismo existencial». En su *Cántico espiritual*, de 1942, se trata de una huida de la realidad circundante y el refugio en la fe religiosa:

*Todo el amor divino, con el amor humano,  
me tiembla el costado, seguro como flecha.  
La flecha vino pura, dulcísima y derecha:  
el blanco estaba abierto, redondo y muy cercano.*

*Al presentir el golpe de Dios, llevé la mano,  
con gesto doloroso, hacia la abierta brecha.  
Mas nunca, aunque doliéndose, la tierra le desechara  
al sembrador, la herida donde encerrar al grano.*

*¡Oh sembrador del ansia; oh sembrador del anhelo,  
que nos duele y es dulce, que adolece y nos cura!  
Aquí tenéis, en haza de horizontes, mi suelo  
para la vida hermosa, para la espiga pura.  
El surco es como un árbol donde tender el vuelo,  
con ramas infinitas, doliéndose de altura.*

Como los garcialistas, Blas de Otero se consuela en Dios; pero es menos prosaico que ellos en su temprana obra y de una indudable superioridad estética. A partir de 1950, se convertiría en un poeta mucho más «fiero» ante un mundo que consideraba injusto. *Ángel fieramente humano* (1950), con su protesta existencial y un tono de grito primordial, anuncia el talante de su obra posterior y señala que Otero ya se encaminaba hacia la poesía social y el compromiso político.

Celaya optó por otra solución en su evasión de la realidad. Su «bloqueo psíquico» se manifiesta en *La sociedad cerrada* (1947), donde expresa optimismo en la vida amorosa, como puede notarse, por ejemplo, al principio de «Amor»:

*Vivir es fácil y, a veces, casi alegre.  
Esta tarde —mar, pinares, azul—,  
Suspendido entre los brazos ligerísimos del aire  
y entre los tuyos, dulce, dulce mía,  
un ritmo palpitante me cantaba:  
vivir es fácil y, a veces, casi alegre.*

Celaya ha explicado las razones por las cuales se había refugiado en el intimismo existencial al hablar de la «asfixia» que el franquismo producía en los intelectuales: «[...] aunque nunca dejé de escribir, dejé de publicar. Y así permanecí más de diez años hasta que en octubre de 1946 conocí a Amparo Gastón, mi mujer actual. Ella me animó, me devolvió la confianza en mí mismo, me convenció de que había llegado el momento de romper fuego —todos creíamos que el cambio político era inminente después de la derrota alemana— [...] Hasta entonces había escrito a solas, “de espaldas al público” me gustaba decir en los primeros años del franquismo, pero ahora se trata de romper ese cerco contando con que el pueblo silencioso nos apoyaría. [...] Porque creía como otros, y muy ingenuamente por cierto, que nuestra abstención era una especie de huelga de escritores que si se propagaba podría perjudicar al Régimen».<sup>42</sup>

Quienes como Celaya y Blas de Otero habían luchado en la guerra civil, seguramente tuvieron que enfrentarse a unos «demonios» psicológicos más difíciles de exorcizar que los de quienes no tuvieron que ir al frente. Tengamos en cuenta el problema moral que debía representar para algunos, como Celaya, la depuración como soldado de la República y el tener que pasarse forzosamente al otro lado. Y aún más crítico, imaginemos los problemas que se plantearon los entonces jovencísimos intelectuales que pasaron varios años en la cárcel después de la guerra, como fue el caso de Hierro y del dramaturgo Buero Vallejo.

En fin, el resultado de la reacción personal de muchos de los intelectuales que iban a ser los disidentes fue curiosamente parecido en la inmediata posguerra. Su intimismo huidizo se convirtió en una conciencia política antagónica al sistema. Eran de muchas ideologías los que se hartaron del exilio interior; cansados del estancamiento intelectual y político y la implacable terquedad del régimen, los ex-republicanos, los radicales de la izquierda, los ex-falangistas y algunos que habían vivido de manera más bien apolítica, poco a poco empezaron a tomar una postura disidente. Además, sentían el peso de la mala conciencia por haber sobrevivido la guerra. Ya no podían seguir viviendo el «bloqueo psíquico», porque, como señala el profesor Lifton: «Hasta las maniobras defensivas profundas e inconscientes implicadas en el “bloqueo psíquico” en última instancia no eran capaces de proporcionar al sobreviviente la protección total de las imágenes y estímulos dolorosos».<sup>43</sup>

Para todos había una tarea moral evidente que ya no podía seguir aplazando. La función del intelectual al final de la primera etapa del franquismo, o a principios de la segunda en algunos casos, implicaba una reconstrucción de una «conciencia moral» para España; los disidentes percibían la realidad política como una responsabilidad existencial. Si en la literatura se percibe claramente la naturaleza disidente del realismo *moral*, como veremos, también entre los pedagogos, los pensadores y otros artistas creativos observamos una actitud parecida que se manifestó no sólo en sus obras, sino también en sus vidas.

El proceso está muy claro si consideramos la diferencia entre la poesía ya citada de Blas de Otero y Celaya y sus obras posteriores. Los poetas dejan su mundo ensimismado y sus ruminaciones sobre el amor y Dios; abandonan la intimidad para denunciar o protestar ante el malestar que sienten, un malestar que todavía «no tiene nombre». Esto se detecta en *Tranquilamente hablando* de Celaya que, a pesar de ser también de 1947, ya manifiesta los gérmenes de su poesía social. Aunque en este libro expresa repetidamente su desconcierto ante la vida, es sobre todo en *Las cartas boca arriba* (1951) donde observamos explícitamente el desengaño y

cansancio que siente ante una existencia que le opriime. Es un cansancio que recuerda mucho a Neruda en su poema «Walking around» de *Residencia en la tierra*:

*Nos estamos muriendo por los cuatro costados,  
y también por el quinto de un Dios que no entendemos.  
Los metales furiosos, los mohos del cansancio,  
los ácidos borrachos de amarguras antiguas,  
las corrupciones vivas, las penas materiales...,  
todo esto tú sabes, todo esto y lo otro.*

Este poema, titulado «A Blas de Otero», señala la frustración que siente Celaya por haber confiado en un Dios que ha abandonado al hombre; sería luego aún más patente la frustración y la furia contra un dios traicionero en los poemas de Blas de Otero.

En *Tierra sin nosotros* (1947) también José Hierro expresa el vacío y el desconcierto del sobreviviente frente a un mundo que ha cambiado radicalmente ante sus ojos; en un lamento de lo que ha perdido dice:

*¡La tierra sin nosotros!  
¡qué cansado parece  
mi pie! ¡Qué doloroso  
fluir del tiempo vivo  
desangrándose a chorros!*

Otros libros, como por ejemplo, *Caminos de mi sangre*, también de 1947, de Victoriano Cremer, reflejan la misma angustia existencial. Cremer, junto con Eugenio de Nora, había hecho un noble esfuerzo por lanzar la poesía social —que todavía era un movimiento en estado embrionario— a través de la revista *España*, publicada en León. Estos poetas, en su común deseo de hacer traslucir la historia de los españoles de la posguerra mediante la expresión poética, servirían de ejemplo a los escritores de los años cincuenta y sesenta. Su expresión —un triste lamento al mismo tiempo que una protesta vehemente ante un mundo injusto— señalaba que esa tarea *moral* ya había sido implantada en la psique de muchos poetas. Parecían tener la visión cosmológica que José Hierro

expresa cuando escribe: «El poeta vive en un medio que es su tiempo histórico. No se limita a darnos un primer plano de su rostro, sino que respira, sufre, piensa y ama rodeado de otros seres con los que tiene mucho en común». <sup>45</sup> Blas de Otero evidenciaba esa meta desde los mismos títulos de sus libros; el deseo de solidarizarse con el hombre medio es especialmente visible en *Esto no es un libro*, que está inspirado en el verso de Walt Whitman que empieza: «Esto no es un libro... quien vuelve sus páginas toca un hombre....».

No sólo se manifestó este nuevo realismo —que podemos clasificar de «solidaridad existencial»— en la poesía, aunque éste fue el género que tuvo más posibilidad de desarrollarse entonces. Hubo un intento por parte de los literatos no oficiales de desviarse del llamado «teatro burgués» que siempre había florecido en España y proliferó aún más durante el franquismo. Alfonso Sastre, Alfonso Paso, José Gordón y Medardo Fraile, entre otros, formaron un grupo de teatro experimental —Arte Nuevo— en 1945. Lograron poner en escena algunas obras, aunque la mayoría no fue aprobada por la censura. El grupo, además, estaba limitado —como pasó con muchas empresas culturales entonces— por problemas financieros. Según ha contado Medardo Fraile, el despacho donde ensayaban afortunadamente tenía dos puertas, de modo que, cuando llegaban los deudores a una, se escapaban por la otra.<sup>45</sup>

Se publicó una edición de las obras escritas por el equipo de Arte Nuevo en 1949, titulada *Teatro de vanguardia*. En el prólogo, Alfredo Marquerie observa que: «Arte Nuevo ha despertado en una minoría pasión activa acerca del teatro, la pasión que no desencadenarán nunca —salvo contadísimas excepciones— esas comedias que nos ofrecen las llamadas “salas comerciales”, atenidas exclusivamente al concepto mercantil...». <sup>46</sup> Sin embargo, como sucedió con tantas empresas que cortaron las amarras de la cultura oficial, Arte Nuevo se encontró con infinitos problemas y se disolvió después de pocos años de existencia.

El camino hacia la creación de un nuevo cine también estaría lleno de obstáculos. La industria cinematográfica dependía de productores y público tanto como el teatro, así que

los dos se enfrentaban con una situación todavía más difícil de controlar que la literatura. Se creó en 1947 el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, organización que sería el germen del realismo social en el cine. Entre sus primeros miembros estaban los dos directores cinematográficos más importantes de este movimiento, Juan Antonio Bardem y Luis Berlanga.

A partir de 1948 se manifestaron señales de recuperación en la actividad de las artes plásticas. Se celebró el Primer Salón de Octubre y se establecieron la Escuela de Altamira y el grupo Dau al Set. Aunque manifestamente vanguardista, Dau al Set incluía a algunos pintores que ya tenían conciencia de sus futuras inclinaciones disidentes, según cuenta Antoni Tàpies en *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*.<sup>47</sup>

La ausencia en la mayoría de las artes de una plena manifestación social-realista en esta primera década franquista era de esperar. Si se vio primero en la poesía era porque este género era el menos escudriñado por los censores ya que, al tener escasa divulgación pública, ellos infravaloraban el poder movilizador de su contenido; además, el desciframiento de la poesía, por su naturaleza elíptica y metafórica, en muchos casos estaba más allá de su capacidad interpretativa. A veces, la lectura de la obra de los poetas de la época provocaría el desconcierto o el aburrimiento en los funcionarios de la censura y así se logró publicar mucha poesía de dudosa fidelidad al régimen. No obstante, los censores hacían sufrir a todos, de izquierda y derecha, con su fanatismo y arbitrariedad. Tenemos, como ejemplo más escandaloso, el famoso caso del novelista falangista García Serrano, cuyo libro sobre las tropas falangistas, *La fiel infantería* (1943), sufriría grandes mutilaciones en manos de los censores. A pesar de que el libro ensalzaba el «glorioso movimiento», las tijeras de los censores cortaron bastantes fragmentos porque pecaba de «obsceno».

Nadie se salvaba del todo, pero evidentemente el medio más afectado por la censura fue la prensa. Arias Salgado que fue ministro de Información a partir de 1951, pero que fue clave en el establecimiento de la «Doctrina de la información» de 1938, adoptó la misma radical postura de Serrano

Suñer, que «había dejado su huella en el preámbulo de la Ley de prensa de 1938» al afirmar que: «España está en guerra y el periódico no puede ser concebido sino como un soldado más». <sup>48</sup> Manuel Abellán en su provocativo libro sobre este aspecto del franquismo, *Censura y creación literaria en España (1936-1976)*, comprueba que «[...] la actividad censoria de mayor envergadura e intensidad fue, desde un principio, la relacionada con las publicaciones periódicas: diarios, semanarios, y revistas mensuales». <sup>49</sup>

Los criterios que dictaban las leyes censoriales estaban relacionados sobre todo con esa peculiar «moral» hipócrita que hemos observado en *La colmena* —o sea, la abstinencia sexual como señal de la virtud—. Vigilaban también las opiniones políticas, por supuesto, el uso del lenguaje «indecoroso» y el respeto a la religión. Las dos potencias que dirigían la censura —la Iglesia y los burócratas del Estado— formaban una controversial y siempre arbitraria pareja, en la mejor tradición inquisitorial de siglos pasados. Según la descripción de Abellán, la censura era el elemento más kafkiano de la historia del franquismo: «A través de las tachaduras de prensa de las consignas, de la censura de discursos, de los “arreglos” de las retransmisiones se perciben claramente los signos de la lucha por el poder. Inexplicablemente, ni falangistas, ni propagandistas, ni opusdeístas, ni ministros, ni siquiera el mismo Franco, se vieron librados de la censura». <sup>50</sup>

En 1946 se fundó una revista que se proponía una tarea aparentemente imposible en el contexto sociopolítico de aquel entonces. *Ínsula* fue la primera publicación que propuso enlazar la cultura de la preguerra y la de la posguerra, indicando así un restañamiento de las heridas causadas por la imperante desculturalización. No sólo devolvió a España, al menos en la forma de sus obras, a los escritores y pensadores exiliados que estaban prohibidos desde 1939, sino que también introdujo la obra de los escritores extranjeros en auge en aquella época, prácticamente desconocidos en la España ensimismada de los años cuarenta. Asimismo, *Ínsula* era la revista que en las próximas décadas defendería más asiduamente el planteamiento estético-ético de los escritores de la disidencia. A través de la intrépida actuación de sus directo-

res, Enrique Canito y José Luis Cano, *Ínsula* llevó a cabo esa tarea intelectual, siendo considerada por los censores, en consecuencia, como muy «izquierdosa», según José Luis Cano.

El título de la revista implica la situación en que se encontraba: si lo que sugiere *Esorial* es el triunfo imperial, *Ínsula* evoca lo quijotesco o, en palabras de José Luis Cano, un «proyecto quimérico,» unas «ideas de utopía». Él explica: «En sus comienzos, *Ínsula* fue como una especie de isla en el desierto cultural de la época». <sup>51</sup> Su objetivo: descubrir o redescubrir la literatura censurada hasta entonces en España era prácticamente inconcebible; sin embargo, llevaron a cabo esta empresa con éxito. Había muchos colaboradores entusiastas, e *Ínsula* llegó a cobijar a los intelectuales disidentes, rescatándolos del aislamiento, el anonimato y el silencio.

En los primeros años, *Ínsula* ofrecía material insólito a sus lectores. Por primera vez, se hablaba de Sartre y Camus, de Brecht y Beckett y de escritores norteamericanos, en unos artículos que escribía la hija de Robert Frost. También las sorprendentes novelas de Camilo José Cela y de Carmen Laforet, ya mencionadas, aparecieron reseñadas en la revista. Poco a poco, hacia 1948, *Ínsula* empezó a publicar ensayos sobre los españoles exiliados cuyas obras no contaban con la aprobación de la censura en su patria. Entre ellos estaban Guillén, Salinas, Cernuda y Juan Ramón Jiménez. Hasta el polémico filósofo Ortega y Gasset, que había vuelto a España en 1946, apareció frecuentemente en *Ínsula*.

Emprender la publicación de *Ínsula* suponía constantes dificultades y cada número planteaba algún problema para los guardianes oficiales de la cultura. Pero siguió adelante, a pesar de prohibiciones y escándalos. *Ínsula* fue un ejemplo único en esa época, precisamente porque no dependía de los recursos monetarios gubernativos, ni de los cerebros oficiales. Este hecho se hace patente al leer los números de aquella época. Los intelectuales oficiales casi nunca escribían en ella; tampoco se mencionaban sus obras. *Ínsula* se mantuvo al margen de la pelea entre los intelectuales disidentes y los oficiales. Aunque más tarde se convertiría en una revista casi exclusivamente de académicos, en las primeras décadas signi-

ficó un verdadero hito en la revitalización de las letras españolas.

Evidentemente, la arbitrariedad con que se censuraba o no se censuraba los escritos se debía a «enchufes» y a intrigas políticas y eclesiásticas. Esta lucha por el poder de la palabra habría producido una sensación de *autoatrapamiento* entre los mismos censores que habían establecido las laberínticas normas. Se podría comparar aquella confusa situación con la que existió durante la purga de los judíos en el medievo y el renacimiento: la sensación de sospecha que se había generalizado y el fanatismo que reinaba en aquellos tiempos tienen claros paralelos con la España franquista, cuando la mala fe dictaba la actuación de los que estaban en el poder. Quien conociese a un alto funcionario o a un clero-censor podía negociar sus problemas censoriales. Los mismos que hacían reglas las deshacían si les convenía. A veces el azar o la astucia salvaba un libro de la prohibición por parte de la censura. Por ejemplo, José Hierro consiguió la autorización para publicar *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero por razones puramente accidentales: después de haber aparecido en la oficina del censor de turno dos veces para tratar el caso, a la tercera recibió la autorización para publicar el libro.<sup>52</sup> Al parecer, el censor no había tenido tiempo para leer los poemas y en vez de confesarlo por tercera vez, prefirió declarar aceptable este sumamente crítico libro. Concha Lagos, que luchó durante años por evitar las tachaduras de la censura en su revista *Ágora*, aprendió sagazmente que había que ir a los censores con poemas «difíciles» durante el verano, cuando los censores habituales estaban de vacaciones y los sustituían otros más ingenuos en tareas inquisitoriales.<sup>53</sup> Aunque se podrían contar miles de anécdotas sobre la censura, lo que interesa aquí no son tanto los risibles y lamentables cuentos sobre este poderosísimo instrumento al servicio del régimen franquista, sino el impacto psicológico y la frustración moral que significó para la cultura de la disidencia.

## NOTAS

1. José Ramón Marra-López, *Narrativa española fuera de España*, Madrid: Guadarrama, 1963, p. 27.
2. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 8.<sup>a</sup> edición, Madrid: Revista de Occidente, 1964, p. 40.
3. Mariano Baquero Goyanes, *Proceso de la novela actual*, Madrid: Rialp, 1963, p. 30.
4. Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, 2.<sup>a</sup> edición Madrid: Prensa Española, 1975, p. 40.
5. La ANFD fue la primera organización del «exilio interior» en España. Compuesta de socialistas, libertarios y republicanos, fue fundada en 1944 para restablecer el «orden republicano». En 1946 se incorporó el partido comunista y en 1947 entablaron conversaciones con los monárquicos lo cual precipitó el comienzo de una intensa persecución de sus miembros.
6. La UIL, fundada en 1945, agrupaba a intelectuales y profesionales antifranquistas.
7. Manuel Juan Farga, *Universidad y democracia en España*, México: Era, 1969, p. 37.
8. Anónimo, *Pueblo cautivo*, 2.<sup>a</sup> edición, Madrid: Peralta, 1978, sin numeración.
9. Entrevista de la autora con Nicolás Sánchez Albornoz, Nueva York, 24/4/85.
10. *Pueblo cautivo* fue reeditado con un prólogo de Fanny Rubio en 1978.
11. Entrevista con Sánchez Albornoz.
12. Las novelas que tratan este tema son: Manuel Lamana, *Otros hombres*, Buenos Aires: Losada, 1956 y *Fin de la esperanza*, Buenos Aires: Obertón, 1956; ambas caben dentro de la corriente del realismo social. Barbara Probst Solomon describe la fuga en *Arriving Where We Started* y lo menciona en *Short Flights*. (Traducidas al castellano con los títulos: *Los felices cuarenta y Vuelos cortos*).
13. Frederick R. Benson, *Writers in Arms*, Nueva York: New York University Press, 1967, pp. VII y XIX.
14. Maxwell Geismar, *Writers in Crisis: The American Novel 1925-1940*. (Nueva York: E.P. Dutton & Co., 1971, p. XIII. Traducción propia).
15. Otto Rank, *Art and Artist. Creative Urge and Personality Development*, Nueva York: Agator Press, 1932, p. 72. Traducción propia.
16. Dionisio Ridruejo, *Entre literatura y política*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1973, pp. 37-38.
17. Manuel Vázquez Montalbán, Conferencia en el Spanish Institute, Nueva York, 9/10/83.
18. Vizcaíno Casas, *La España de la posguerra (1939-1953)*, Barcelona: Planeta, 1978, p. 93.
19. Como se puede observar, el tema de la guerra y la posguerra siguió siendo el más insisteante treinta años después de la contienda. El hecho de que muchos tuvieran que aplazar sus denuncias o modificarlas, causó que

- hasta en la actualidad estos temas sigan siendo vigentes. Pensemos en libros como *Las cárceles de Soledad Real* de Consuelo García (1982) o la traducción al español de la autobiografía de Constancia de la Mora, *Doble esplendor*. Barcelona: Crítica, 1977, que había sido publicada en inglés en 1939.
20. Citado en Paul Preston, *España en crisis* México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 323.
21. Vizcaíno Casas, *ibid.*, pp. 15 y 17.
22. Raymond Carr, *The Spanish Tragedy*, Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1977, p. 258.
23. Camilo José Cela. *La colmena*, Madrid: Alfaguara, 1971, p. 42-43.
24. Cela, *ibid.*, p. 33.
25. Cela, *ibid.*, p. 29.
26. Lidia Falcón, *Los hijos de los vencidos 1939-1949*, Barcelona: Pomaire, 1979, p. 82.
27. Tununa Mercado, «Juan Marsé: La novela como testimonio de la memoria colectiva», *Diorama de la cultura, El Excelsior* (Méjico, sin fecha).
28. Vizcaíno Casas, *ibid.*, p. 33.
29. Vizcaíno Casas, *ibid.*, p. 92.
30. Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España*, Barcelona: Lumen, 1970, pp. 13 y 15.
31. Carmen Martín Gaite, *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Madrid: Nostromo, 1973, p. 30.
32. Martín Gaite, *El cuarto de atrás*, Barcelona: Destino, 1978, p. 54.
33. José Luis Aranguren, *Memorias y esperanzas españolas*. Madrid: Taurus, 1969, p. 65.
34. Robert Jay Lifton, *History and Human Survival*, Nueva York: Random House, 1970, p. 153.
35. Dionisio Ridruejo, *Casi unas memorias*, Barcelona: Planeta, 1977, p. 236.
36. Enrique Tierno Galván, en una entrevista con la autora, Madrid, 22/3/82.
37. Dámaso Alonso, *La poesía española de posguerra*, Madrid: Prensa Española, 1973, p. 295.
38. Lionel Trilling, *La imaginación liberal*, Barcelona: Edhasa, 1970, p. 256.
39. Robert Jay Lifton, *The Broken Connection*, Nueva York: Simon and Schuster, 1979, p.139. Traducción propia.
40. Gabriel Celaya, *Poesía y verdad*, Barcelona: Planeta, 1979, p. 68.
41. José Hierro, *Poesías completas (1944-1962)*, Madrid: Giner, 1962, p. 7.
42. Celaya, *Poesía y verdad*, pp. 15-16 y 70.
43. Lifton, *History and Human Survival*, 6<sup>a</sup> edición, Nueva York: Random House, 1970, p. 127. Traducción propia.
44. Hierro, *Poesías completas*, p. 6.
45. Conversación con Medardo Fraile en la Yale University, 27/9/84.
46. Alfredo Marquerie, *Teatro de vanguardia. 15 Obras de «Arte Nuevo»*, Madrid: Perman, 1949, p. 9.

47. Imma Julián y Antoni Tàpies, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*. Barcelona: Icaria, 1977.
48. Manuel Fernández Areal, *La libertad de prensa en España (1938-1971)*, Madrid: 1971, p. 24.
49. Manuel Abellán, *Censura y creación literaria en España (1938-1976)*, Barcelona: Península, 1980, p. 45.
50. Abellán, *ibid.*, p. 138.
51. Elena de Jongh Rossel, «La revista *Ínsula* y la cultura de posguerra», *El país*, 6/1/80, pp. 1 y 8.
52. Conversaciones con José Hierro, Madrid, 5/82.
53. Entrevista de la autora con Concha Lagos, Madrid, 5/82.

## CAPÍTULO II

### DEL INTIMISMO EXISTENCIAL AL ANSIA DE RESPONSABILIDAD (1950-1955)

Entre los años 1950 a 1955, España fue establecida como una nación respetable cara al mundo occidental. El plan autárquico que se implantó en los años cuarenta había dado resultados positivos. Con la ayuda del turismo —hacia 1955, catorce millones de turistas habían pasado por España desde el final de la guerra—, y los préstamos norteamericanos, que llegaron a 62.000.000 de dólares en 1950, España comenzó la transición a un plan económico abierto al mercado internacional. La llegada de embajadores extranjeros empezó en 1950. En 1952 España ingresó en la UNESCO. El almirante norteamericano, Sherman, llegó en 1951 para discutir la posibilidad de establecer bases militares en España. Aunque los llamados *Pactos de Madrid* no se concretaron hasta 1953, parece ser que la promesa de millones de dólares a cambio de la venta de la seguridad militar española, apaciguó a los industriales, la Iglesia y a un buen sector de la clase media que habían estado ansiosos por el aislamiento anterior, y se restauró su fe en el Caudillo omnipotente. Al mismo tiempo, empezó a formularse el otro factor que iba a reafirmar la fuerza del gobierno en 1953: comenzaron los tratos entre el Vaticano y el gobierno español también en 1951, tratos que luego desembocarían en el Concordato. Este acuerdo entre España y la Santa Sede, como dice el sociólogo Ruiz Rico:

«...representó el momento clave de la aceptación del sistema político por parte del sistema eclesial internacional y el momento clave de predominio de la Iglesia en el círculo interno del sistema».<sup>1</sup>

La «legitimación divina» —que iba a constituir quizás el elemento clave para la evolución de la disidencia en España— coincidió con la «legitimación política» de España. También en 1953 se vio el florecimiento de la democracia cristiana que más tarde evolucionaría en un grupo sumamente antifranquista. Bajo los auspicios de los jesuitas, y la dirección de Martín Artajo y Ruiz-Giménez —entonces jefe del Ministerio de Educación Nacional— crearon muchas organizaciones católicas que reclamarían justicia para el proletariado en los años siguientes. El Opus Dei —grupo católico que se apoderó de los puestos claves en la economía española en aquellos años— contrastaba con la Falange, cuyo poder comenzaba a disminuir.

El año 1955 significó el triunfo más importante para el gobierno español: la entrada en las Naciones Unidas. Había terminado el aislamiento que España había padecido durante diez años. Franco se jactaba de ser el líder de un país «democrático» a partir de entonces. Lanzando una retórica sumamente oportuna cara a los Estados Unidos —que había empezado su etapa macartista— el Caudillo prometía a cada paso que su intención era la liquidación del comunismo, confirmándola con los pactos sobre las bases americanas en España.

La oposición en el exilio se dio cuenta en aquellos años de que la dictadura ya no estaba en peligro, como había pensado a la caída de Hitler en 1945. Entre el apoyo estadounidense, la aceptación por parte de otras naciones y la consagración oficial del Vaticano, esa frase reiterada de los primeros diez años —«Esto no puede durar» (frase que se repite mucho en la literatura sobre aquellos años)—, desapareció de los labios de los disidentes. Muchos de los optimistas que habían mantenido los baúles sin deshacer en sus países de exilio, por fin empezaron a desempaquetarlos.

A pesar de todo este desánimo producido entre la oposición fuera del país, dentro de España se iniciaron actividades

de oposición hasta entonces inauditas. En los mismos días de 1951 en que el papa Pío XII emitió un mensaje en defensa de los trabajadores de España, en Barcelona la subida de la tarifa del tranvía provocó la salida de miles de ciudadanos a la calle; esa llamada «huelga blanca» repercutió en el País Vasco y otros centros urbanos del país. En Barcelona, precipitó una crisis de gobierno. Asimismo, se produjeron las primeras huelgas laborales en Vizcaya y Guipúzcoa. Así pues, a pesar de estas señales optimistas del saneamiento político frente al exterior, en el interior el año 1951 fue de extremado desequilibrio para el régimen.

Las conclusiones que se pueden deducir sobre la actividad de oposición provendrán una y otra vez en este estudio de las obras de escritores del movimiento de realismo social. Como ya hemos visto en el capítulo anterior, con bastante frecuencia nos encontramos con que la literatura de creación —muchas veces, como hemos observado, publicada fuera de España— es la única fuente de información, ya que las noticias de actividades disidentes no se publicaban en los periódicos en España en aquel entonces. En *Señas de identidad* (Méjico, Juan Goytisolo describe la huelga de tranvías en Barcelona con un tono periodístico: «El país vivía pese a su modorra aparente y los mismos hombres y mujeres resucitados de julio del 36 habían invadido las pulcras aceras de la ciudad con una resolución hosca y premonitoria. Comercios, farmacias, bares permanecían cerrados y los destacamentos de la Policía Armada acantonados en los centros estratégicos parecían desbordados por el motín, incapaces, diríase, de mantener por más tiempo el orden»<sup>2</sup>. También en la novela de Luis Goytisolo, *Recuento*, (Méjico, 1973) dos jóvenes revolucionarios destacan la naturaleza popular de la huelga en Barcelona: «En el 51 e incluso el año pasado, las huelgas y el boicot de los tranvías empezaron en la calle. Es decir, de abajo arriba, [...] detrás de cosas como la del 51 siempre hay una organización. Me acuerdo perfectamente de que por todas partes estaba escrita la palabra huelga, con tiza, con lo que fuera. [...] la iniciativa partió de las masas...»<sup>3</sup>.

De modo que, a pesar del desánimo producido por la victoria franquista en el panorama internacional en esta etapa,



Juan Goytisolo

aquellas huelgas señalaban el principio de la organización de las masas y de la larga historia de protesta de la posguerra. Los sucesos de 1951 alentaron otras huelgas, siendo las más notables las del País Vasco en 1953. El proletariado comenzaba a recobrar una coherencia sociopolítica. Se había incrementado notablemente la población de trabajadores y los disidentes aumentaban. Las uniones de trabajadores católicos, que fueron autorizadas por el Concordato —como Juventud Obrera Católica y Hermandad Obrera Acción Católica— serían claves en la movilización proletaria. Imma Julián, en sus entrevistas ya mencionadas con Antoni Tàpies, habla de una temprana reunión entre estudiantes e intelectuales —que señala los primeros momentos de la actuación de los intelectuales disidentes— con la participación de Ruiz-Giménez, Sánchez Ferlosio, Antonio Saura, Buero Vallejo y otros, que ella considera «el punto de partida del movimiento estudiantil fuerte».<sup>4</sup>

Desde 1951 también el ministerio de Joaquín Ruiz-Giménez era consciente de la necesidad de una liberalización dentro de la universidad. Según los intelectuales pedagógicos, Ruiz-Giménez representaba la única esperanza para una liberalización universitaria desde dentro del sistema. Su equipo estaba formado por los falangistas más «liberales» que había en aquel entonces en España, sobre todo, Pedro Laín Entralgo y Antonio Tovar. Sin embargo, los hechos que se desencadenaron en la Universidad de Madrid desde 1953 hicieron imposible ese desarrollo liberalizador que esperaban. Como dijo Laín Entralgo, los liberales de la universidad vivían en la impotencia total a causa de: «[...] el catolicismo oficial, la derecha de siempre, el Opus Dei e incluso, al fin, ciertas facciones de la Falange...».<sup>5</sup>

Laín, Aranguren, y Ruiz-Giménez, todavía en los años cuarenta habían creído en las posibilidades de la Iglesia para cambiar el régimen. Se desengañarían a partir del Concordato —que establecía de modo irrevocable la enseñanza de la religión católica como base de la educación universitaria— y sobre todo durante los sucesos universitarios de 1956 a 1958. Aranguren, que había sido un catedrático en la Universidad de Madrid desde 1955, a partir de esta época, y sobre todo

en los 60, sería una figura clave en la rebelión estudiantil ante las fuerzas del poder. Él ha explicado su inicial esperanza en la Iglesia de este modo: «Advirtamos que, como consecuencia de la postura de la jerarquía eclesiástica española con respecto a la guerra, y la nutrida emigración de intelectuales durante ella, o al final, en España no quedaron más que los católicos, los que exteriormente pasaban por tales, o los que guardaban un prudente silencio sobre la cuestión. Y los jóvenes de los primeros años de la posguerra asimilaron sinceramente la formación católica».<sup>6</sup> El sociólogo Juan Marsal confirma esa misma esperanza y posterior desengaño con la Iglesia cuando en los años cincuenta se vio que la adhesión de esta al régimen era inquebrantable. Marsal considera que la rigidez eclesiástica fue el factor determinante para la rebeldía de la próxima generación de disidentes, según este comentario: «En los años 50 los más concienciados protagonistas de nuestras historias de vidas percibirán a la Iglesia española como el principal actor de la opresión cultural mediante el instrumento de la religiosidad impuesta. De aquí que uno de los rasgos característicos de la mayor parte de este grupo de intelectuales será su anticlericalismo como defensa frente al apabullante ejercicio del aparato de represión cultural y educativo por los que Barral llama “los curas de la Victoria”».<sup>7</sup> ¿Cómo podían esperar que la Iglesia se liberalizara después de la firma del Concordato con el Vaticano, cuando el jefe del Estado había dicho?: «[...] pues hablamos de la Iglesia de Cristo no sólo como dispensadora, de la Gracia santificante, sino también en sus aspectos jurídico y social, en virtud de la doble potestad de orden y jurisdicción que, por derecho divino, la corresponde».<sup>8</sup> Observaremos más adelante cómo la creciente rebeldía de los intelectuales frente a la Iglesia iría recrudeciendo hasta que, en los años sesenta, los mismos curas se rebelarían abiertamente ante el sistema.

Laín Entralgo pertenecía a aquel grupo de intelectuales que en los años cuarenta había vivido sumido en el «intimismo existencial», refugiándose en el trabajo. En los cincuenta, no obstante, Laín empezó a dar la espalda al mundo cultural oficial. Laín se había adherido a la doctrina falangista de modo mucho más activo que Aranguren. Sin embargo, en su

autobiográfico y apolístico *Descargo de conciencia*, publicado en 1975, Laín explica que no le fue posible reconciliar su entusiasmo por el nacionalsindicalismo con el horror nazi: «[...] porque de lo que se trataba era de apearse del inconsistente, ilusorio Clavileño que desde 1936 hasta unos años después de 1939 habíamos cabalgado. En el mío, la hora de revisar calladamente mis propias convicciones, de perder poco a poco mis esperanzas históricas y de cultivar con ahínco creciente los temas pertenecientes a mi más personal e intransferible vocación».<sup>9</sup> *Descargo de conciencia* es un libro muy polémico. Algunos, como el propio Aranguren, lo aplaudieron; otros lo criticaron duramente. Hasta inspiró una novela: *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé. Hay una directa parodia del libro de Laín en la novela de Marsé, pues aparece en ella un militar franquista que intenta justificar su actuación en la guerra civil. A pesar de las críticas en contra del libro de Laín, este representa un valiente esfuerzo por expulsar los viejos «demonios» que le acosaron durante tantos años y, ante todo, sirve como documento para observar la evolución de los intelectuales que se rebelaron ante el régimen.

Más lento en reconocer su equivocado camino y en llegar al total desengaño que Ridruejo, Laín no tuvo la misma dramática conversión en disidente. En realidad, sus choques violentos con el poder no empezaron hasta 1953, cuando ejercía de rector de la Universidad de Madrid como parte del equipo administrativo de Ruiz-Giménez. Su angustioso deseo de «quedarse bien», que se traslucen en *Descargo de conciencia*, ante el gobierno y también frente a la población estudiantil en los años más agitados, le produjo unas «epicrisis» que él describe en el libro. En 1955 sería Laín quien se atrevió a entregar un informe sobre la Universidad al Generalísimo, resaltando la necesidad de unas reformas fundamentales para evitar la rebeldía abierta del estudiantado. Su encuentro con Franco fue parecido al que descubre Ridruejo; presentó sus ideas para aflojar las riendas de la represión en la Universidad poco antes del principio de la rebeldía estudiantil. Por supuesto esa rebeldía provocó medios más represivos en la Universidad, y eso le motivó a Laín para emprender el cami-

no de «rebelde». Todo este proceso, que observamos en un sinnúmero de intelectuales que habían experimentado el «bloqueo psíquico», terminó en esa «ansia de responsabilidad» descrito por Lifton. La mala conciencia que manifiesta Laín en sus memorias se exacerba más tarde, en otros intelectuales, tal como se verá aquí. Este creciente descontento entre los intelectuales resultaría positivo para la causa disidente. Los rebeldes universitarios fueron formulando su nueva postura ante el régimen en esta etapa, tal como han atestiguado, entre ellos, Laín, Marsal, el activista Carlos París y Aranguren en sus libros sobre estos temas. Estos primeros años del segundo periodo del franquismo representaron un hito en el camino del intelectual disidente, igual que 1962 representaría otro.

Después de la derrota de la FUE en la Universidad de Madrid y los sucesos de 1947 ya comentados, no hubo gran movimiento en la Universidad. Pero en aquellos años cincuenta empezó a haber más actividad de oposición. Los académicos, conmovidos por la rebeldía de los estudiantes —productos de un radical *generation gap*: sus padres, en su mayoría, eran franquistas acérrimos—, comenzaron a oponerse al sistema.

Casi todos los pedagogos disidentes han señalado que, en general, su apoyo a los estudiantes procedía de una mala conciencia que experimentaban porque no habían actuado frente a un mundo que reconocían como injusto y anquilosado. O sea, «el ansia de responsabilidad» se había apoderado de ellos. Seguro veremos más adelante, la mala conciencia motivó a muchos a la actividad disidente. Como ha dicho con ironía Luis Berlanga: «Los españoles tenemos todos mucho complejo de culpa. España es un país de culpables».<sup>10</sup> A la hora de analizar el movimiento disidente en España, es fundamental el análisis de este fenómeno. Un pesado aire de culpabilidad permeó la sociedad después de la guerra civil; la guerra continuaba en el alma de la mayoría de los españoles.

Elías Díaz señala en *Pensamiento español 1939-1975* que esta época vio la fermentación de la rebelión estudiantil simultáneamente con la aparición de la literatura del realismo

social.<sup>11</sup> En efecto, en 1953 Ricardo Muñoz Suay y Jorge Semprún iniciaron sus actividades como «agentes culturales» para el Partido Comunista. Desarrollaron una campaña para conseguir que los intelectuales y los estudiantes se afiliaran al Partido, al mismo tiempo que el Partido estaba organizando a los trabajadores. Muñoz Suay fue responsable, sobre todo, por animar a los escritores y cineastas disidentes a que se apuntaran a la oposición, como él explica: «[...] está claro que el Partido a partir del verano de 1953, en el que se constituye el primer comité para el trabajo entre los intelectuales (que en los primeros años casi únicamente estaba formado por gentes de cinema), se impone como una de sus tareas primordiales el proselitismo entre los jóvenes escritores».<sup>12</sup>

Ya hemos observado que es en la poesía donde se perciben los primeros destellos de una literatura comprometida. Y allí es donde primero encontramos uno de los aspectos sociopsicológicos que caracterizaban a los del ghetto intelectual que en esta época comenzaban a actuar, motivados por el «ansia de responsabilidad»: la sensación de ser parias en una sociedad hostil. El poeta Eugenio de Nora lo ha resumido nítidamente: «Los poetas de hoy, [...] están o estamos a la defensiva. Parecen sentirse desarraigados, marginales, inútiles, con la timidez del que va a cantar “un caso” el suyo y siente que su caso no interesa».<sup>13</sup> La alienación que experimentaron resalta la condición en la cual se iban a encontrar los intelectuales disidentes durante unos veinte años en España: la de vivir en el «exilio interior». El miedo a la impotencia y una obsesiva necesidad de luchar contra ella les motivó a escribir esa poesía «social» de tono vehemente y, a veces, desesperado. Expresaban el desaliento y desconcierto que sentían en un mundo hostil que se proponían cambiar. Y ese mismo mundo no reconocía la existencia de esos escritores más que como maleantes y delincuentes. En el sector oficial, la actitud se resumía en una frase reiterada en aquel entonces: «Si tomáramos en serio a los escritores, habría que matarlos a todos».

Indudablemente, fue en la poesía donde más se manifestaba la angustia ante el anonimato; a veces se llegaba a un dramatismo exagerado como respuesta a la rabia y la frustra-

ción que los escritores sentían. El resultado, en muchos momentos, era una poesía tan hipersensibilizada que podría producir risa si uno no tomara en cuenta las circunstancias de esos escritores. Por ejemplo, unos versos de Juan Rejano, del Partido Comunista, que se encuentran en *Los cuadernos de cultura*, revista clandestina del PC publicada en Madrid, ilustran el melodrama en que solían caer los que creían que la literatura servía exclusivamente como arma política:

*Vamos en busca de un solozo: España  
Dejad, dejad que se me quiebre el canto  
Y sangre y tiembla como roja entraña.*

*;Ay, patria, patria de terrón y acanto,  
anchura maternal, cumbre insumida!*

Se confundía la grandilocuencia con la grandeza poética; el fervor sustituiría a la sutileza. De Nora se dio cuenta mejor que otros de estas confusiones. Con el acostumbrado tono irónico que iba a caracterizar más tarde la poesía comprometida, al final de «Poesía aquí» justifica el prosaísmo de sus lamentos de derrota:

*Y ya acabó.*

*(Esto no es un poema; son palabras  
apretadas también, con saña.) Adiós. Es tiempo  
de no plantar rosales. Acordaos.*

Reflejando ese mismo planteamiento *moralista* de todos los demás escritores disidentes, de Nora reconoce la pobreza de los versos «urgentes». No parece importarle la inmortalidad como poeta, sino la utilidad de la palabra. Dice: «En cuanto a la técnica... para qué hablar de cosas aburridas. No tengo preferencia alguna [...]. Creo que la poesía no debe ser muy brillante...».<sup>14</sup>

Este tono sollozante exagerado que caracteriza a mucha de la poesía de esta época es un lógico resultado de la influencia de la retórica rimbombante característica del mundo oficial. Una mezcla de fervor religioso y militarista bombardeaba la literatura y la prensa, hasta el punto de que en cierto modo, lo fueron asimilando los mismos disidentes en su obra. Como ha señalado José María Castellet, citando el libro *Teoría de la novela* del teórico marxista Georg Lukács: «[...] se diría que el autor se hacía una idea del mundo que procede de una mezcla entre una ética de izquierda y una epistemología de derecha». Y Castellet aclara su comentario: «Dicho de otra forma, ante las nuevas realidades del mundo de hoy y el esfuerzo intelectual que supone llegar a conocerlas y adaptarnos a ellas caemos constantemente en el error de "saber" antes de conocer, anteponemos nuestros juicios de valor a los de realidad o de hecho, combinamos una ética y un voluntarismo que creemos y queremos revolucionarios con una exégesis tradicional y convencional de la realidad».<sup>15</sup>

La retórica nacionalcatólica se convertía a menudo en un misticismo disidente; los medios de la expresión de la literatura que resultó de ese fenómeno hegeliano de «la secularización del espíritu» (reemplazar la ideología religiosa por una política revolucionaria) que habían logrado los disidentes no se distinguía mucho de los medios de los escritores oficiales. Los dos grupos rechazaban la literatura vanguardista; ambos escribían poemas al «Señor», hasta el punto de que se podría hacer una antología sobre este tema sin fijarse en afinidades políticas (no obstante, entre la izquierda, muchas veces la exhortación al Señor era una de protesta). Los dos proponían una tarea moral, que ambos planteaban con una vehemencia exagerada, unos enalteciendo en vista de su pasado reciente, o sea, la República y la guerra. El fariseísmo con que se expresaban los poetas oficiales ante su «Imperio hacia Dios» podía encontrar su paralelo en muchos de los escritores de «poesía social» que dieron la mala fama a esta corriente porque, según José Hierro —el más sutil de los poetas sociales, hecho atestiguado por su vigencia hoy día—: «[...] la poesía social era una necesidad. [...] hubo en ella excelentes poetas, pero como sucede con la poesía religiosa, intimista, etcétera, pocos. Lo que pasa es que aquello aparece como un descubrimiento, como una cosa absolutamente nueva, aunque no dejaba de pertenecer a la línea de la poesía moral y censoria, como el Canciller Ayala al día, de la misma manera que si un señor se pone a hablar de sus amores no inventa la poesía

amorosa, lo que no significa que no pueda ser nuevo y original, aunque el tema sea viejo. Entonces, lo importante, y lo malo en cierto modo, es que aquello se convirtió en moda, y que junto a dos o tres o cuatro poetas, como pueden ser Celaya o Blas de Otero..., hubo una serie de imitadores. La poesía social se impuso porque la hacían grandes poetas y cayó por la serie de imitadores». <sup>16</sup> Por un lado, había los que concebían el Estado como la institución moral, y por otro, los que se concebían a sí mismos como la conciencia moral de España, refutando la supuesta moral franquista. Y ambos quisieron utilizar la cultura para subrayar esa moralidad.

Tierno Galván era consciente de los peligros de utilizar la cultura como herramienta política. Refiriéndose al planteamiento de los jóvenes universitarios que empezaron a utilizar la cultura para la protesta, dice: «He de confesar que yo, por entonces y aun después, sostuve [...] una actitud hostil a la estética como base de una concepción del mundo y me mantenía firmísimo en la idea de que había que separar estética y política». <sup>17</sup> Quizá recordaría Tierno que el primer ejemplo de esta fusión lo encontramos en el libro sobre la estética fascista que Giménez Caballero publicó en 1935 en España –*Arte y Estado*– que serviría de pronóstico para lo que vendría después.

Unos años más tarde la izquierda abandonaría la vejezca cáustica y existencial de la poesía social que abundaba en los primeros cincuenta. Algunos utilizarían esa retórica rimbombante para caricaturizar y criticar el franquismo, pero ya socarronamente y completamente conscientes de su tono de discurso nacionalcatólico. Este sería el caso, en especial, de Ángel González en su poesía de los años sesenta.

Pero como señala Hierro, hubo unos pocos exponentes ya en esta época de una poesía social nueva, innovadora y eficaz en sus propósitos de denunciar. Es en Blas de Otero donde se produjo una culminación de ese rabioso existencialismo, demostrando con claridad que el proceso del «intimismo existencial» había desembocado en el «ansia de responsabilidad». Ese mismo dios que le había servido de consuelo en los primeros años de la posguerra ahora es acusado de abandonar al hombre, acusación reiterada en mucha de su poesía; por

ejemplo, en *Redoble de conciencia* (1951): en «Mudos»: «De tanto hablar a Dios, se ha vuelto mudo mi corazón»; «Con gritos sobrehumanos le llamé»; en «Poderoso silencio»: ¡Poderoso silencio con quien lucha a voz en grito: grita hasta arrancarnos la lengua, mudo Dios al que yo escucho!

Hay en Otero un urgente deseo de entender su significado como hombre en un mundo ensangrentado: «He preguntado a mis hermanos si saben quién es este hombre que viene, entre mi hombre y hombro, adonde vengo...» (de «Claustro de las Sombras»); en «Crecida» dice:

*Traigo una rosa en sangre entre las manos ensangrentadas. Porque es que no hay más que sangre.  
y una horrorosa sed  
dando gritos en medio de la sangre*

La voz de Otero es la de un ser que se siente inserto en un mundo apocalíptico, un lugar que no tiene lógica, tal como sentía Dámaso Alonso en *Hijos de la ira*. En «Hijos de la tierra», Blas lamenta la inevitabilidad de la muerte; pero sabe consolarse con la poesía, según nos cuenta al final de *Ángel fieramente humano*. En «Digo vivir» lo explica:

*Ahora vuelvo a mi ser, torno a mi obra  
más inmortal: aquella fiesta brava  
del vivir y el morir. Lo demás sobra.*

En *Ángel fieramente humano* (1950), publicado por Ínsula, la referencia histórica aparece otra vez. En el primer poema, «Lo eterno», escribe:

*Un mundo como un árbol desgajado.  
Una generación desarraigada.  
Unos hombres sin más destino que  
apuntalar las ruinas.*

El poema que más elocuentemente declara la postura de Blas de Otero como poeta social es «Canto primero»:

*Definitivamente, cantaré para el hombre.  
Algún día —después— alguna noche,  
me oirán. Hoy van —vamos— sin rumbo,  
sordos de sed, famélicos de oscuro.*

Blas de Otero sería la «voz» de las masas pero también vocea su deseo de solidaridad con los otros; se considera parte del mundo sordomudo de la represión, y aconseja a los otros que también abandonen a Dios: «No sigáis siendo bestias disfrazadas/de ansia de Dios. Con ser hombres os basta.» Los sentimientos del poeta son semejantes a los de sus coetáneos de la disidencia académica que había puesto su fe en la Iglesia para imponer un mundo más justo y más humano. Es obvio que en esta época Blas de Otero había dejado de dialogar con Dios, que su relación con lo divino se había quebrado. Ahora vuelve hacia «la inmensa mayoría». Los que «luchan contra Dios». Abandonó el mundo espiritual que le había consolado y lo reemplazó con una fe en el hombre y la política, «secularizando su espiritualidad».

Blas es, además, el que mejor muestra el desconcierto que fue producido por la enajenación en que estaban inmersos los intelectuales. En «Igual que vosotros» (*Ángel fieramente humano*) dice:

*Desesperadamente busco y busco  
un algo, qué se yo qué, misterioso,  
capaz de comprender esta agonía,  
que me hiela, no sé con qué, los ojos.*

Con su insólita técnica estilística, a base de la repetición de adverbios y verbos —expresiones de acción y desconcierto en su mayoría—, lanza su grito lírico ante un mundo injusto.

Blas de Otero no sólo estaba marcado por haber luchado en la guerra civil, sino también por su experiencia como trabajador en fábricas y minas. Abandonó ese trabajo para dedicarse a la poesía en los años cincuenta con la convicción de que podía servir al pueblo mejor con su poesía. En 1952 ingresó en el Partido Comunista y fue miembro hasta su muerte, en 1979. Blas de Otero fue uno de los pocos poetas que llegó a ser «popular» y era consciente de ese hecho cuando

dijo: «[...] muchos críticos literarios y catedráticos se han sonreído ante mi tema “a la inmensa mayoría”, pero la realidad es que yo he vendido más de dos millones de libros, con tiradas de hasta 30.000 ejemplares y reeditados seis o siete veces». <sup>18</sup> En realidad, en una empresa tan minoritaria como es la poética, Blas de Otero sobrepasó todos los *récords* posibles en la España de posguerra. No sólo influyó en los poetas que se estaban formando en esos años, sino que también fue uno de los poetas más recitados en plena rebeldía en las universidades de Madrid y Barcelona en los años sesenta.

Celaya también fue muy activo en este periodo y funcionó como «padre poético» para los jóvenes literatos que creían en su idea de la poesía como arma política. Expresa más resignación en algunos poemas ante la enajenación del exilio interior que Blas de Otero. En «Pasa y sigue» del libro *De paz y concierto* (1952-53) dice:

*Entonces uno siente qué triste es ser un hombre.  
Entonces uno siente qué duro es estar solo.  
Se ojean febrilmente los anuarios buscando  
La profesión «poeta» —¡ay, nunca registrada!—  
Y entonces uno siente cansancio, y más cansancio,  
Solamente cansancio, tiempo lenio y cargado.*

El tono que caracteriza este poema y bastantes otros, es parte de lo que llamaríamos su poesía de *understatement*, o sea, poesía en la que emplea un tono atenuado donde sería más adecuado un tono mucho más exagerado; el efecto y el propósito de este procedimiento suelen ser la ironía.

A pesar de esta aparente resignación, Celaya trabajó en la clandestinidad con Semprún y promocionó la cultura para la causa disidente. Su poética fue la más explícitamente «política» de los poetas mencionados. Sus famosos versos —«la poesía es un arma cargada de futuro», «una herramienta para transformar el mundo»—, llegaron a ser lemas para aquellos poetas que iban desarrollándose entonces y que veremos en el próximo capítulo. La postura de Celaya de que era «inmortal» escribir poesía que no tuviera que ver con el compromiso político es visible a partir de *Lo demás es silencio* (1952) y

sigue hasta *Cantos íberos* (1955). Como ha explicado Ángel González, poeta de la próxima generación y amigo y discípulo de Celaya: «Gabriel Celaya influye sobre la poesía de su tiempo tanto, por lo menos, como su tiempo influye sobre su poesía. Puede decirse, sin temor a incurrir en exageración, que la poesía de Gabriel Celaya “hace época”...».<sup>19</sup> Las declaraciones explícitamente comprometidas de Celaya —que contrastaban radicalmente con la tendencia a «callarse» de los años cuarenta— tuvieron un impacto decisivo sobre la evolución del realismo social. Su coloquialismo, su tratamiento de temas mundanos y vulgares en material poético sorprendieron mucho a la generación de González, sobre todo en la obra primeriza del grupo.

A veces, sin embargo, Celaya escribía su poesía social con cierta vehemencia que le hacía caer en lo panfletario y recuerda la retórica nacionalista que mencionamos antes. Como, por ejemplo en «Todo está por inventar»:

*¡Camaradas!  
salvemos las distancias,  
vencamos las nostalgias.  
Nuestras manos obreras, todos a una,  
darán forma a la esperanza.*

Celaya fue el socialrealista quintaesencial en esta época, por su planteamiento moral y su desinterés estético. Más tarde, sin embargo, en los primeros sesenta, se convertiría en un poeta más teórico y se desligaría de la retórica política en su poesía para volver a sus orígenes surrealista-metafísicos de los años treinta. Fue el poeta más prolífico de la época y se dedicó durante muchos años —sobre todo en los cincuenta— a la disidencia. Junto con su mujer, Amparo Gastón, ponía en riesgo su libertad constantemente por sus actividades políticas, sobre todo por las reuniones del Partido Comunista que se hacían en su casa con dirigentes tan perseguidos como Jorge Semprún.

José Hierro, el otro poeta que se destaca por su obra «social», había colaborado en las actividades en favor de la República durante la guerra civil. Pasó de los 17 a los 22 años

(1939-1944) en la cárcel por sus simpatías políticas. Y sin duda ninguna, esa experiencia le marcó profundamente, cosa que se expresa muy claramente en sus primeros libros. *Quinta del 42* (1953) es el libro que mejor describe el doloroso, aunque en cierto modo nostálgico, recuerdo de la cárcel. Es un testimonio existencialista del desengaño que el poeta siente ante la historia del hombre, tal como podemos percibir en «Una tarde cualquiera»:

*[...] Yo, tendido  
en mi cama. Yo, un hombre  
como hay muchos, vencido  
esta tarde (esta tarde  
solamente?), he vivido  
mis sueños (esta tarde  
solamente), tendido  
en mi cama, despierto,  
con los ojos hundidos  
aún en las ascuas últimas,  
en las espumas últimas  
del sueño concluido.*

*Quinta del 42* no sólo es un lamento de la falta de libertad y la pérdida de la juventud; también es un llanto por los otros que padecieron la España desvencijada. Así pues Hierro, que no trabajó en la clandestinidad como los otros, sí estuvo guiado por la misma necesidad *moral* de recordar la España vencida, de solidarizarse con los españoles en su sentimiento de desmoralización, como se ve en «Canto a España»:

*Qué tristes he visto a tus hombres.  
Los veo pasar a mi lado, mamar en tu pecho la leche,  
comer de tus manos el pan, y sentarse después a soñar bajo  
un álamo,  
dorar el fuego que abrasa su vida, tu dura corteza.  
Les pides que pongan sus almas de fiesta.  
No sabes que visten de duelo, que llevan a cuestas el peso  
de tu acabamiento,  
que ven impasibles llegar a la muerte tocando sus graves guitarras.*

Se ha publicado mucha poesía social y numerosas antologías que agrupan a los poetas sociales, como la de Leopoldo de Luis, *Poesía social* y la de José María Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española*, entre los mejores. Por sus circunstancias y también su planteamiento estético, hay poetas, además de los aquí vistos, que tienen un indudable interés.

Ángela Figuera Aymerich, por ejemplo, siempre está incluida entre los poetas de la primera promoción. Una de las pocas mujeres que escribía poesía social, fue muy explícita en su tarea de poeta de protesta cuando dijo: «Hay que escribirlo todo» y «Hay que vivir contra todo y a pesar de todo en un mundo convulsionado y aroz. Vivir viéndolo todo y sufriéndolo todo con todos».<sup>20</sup> Uno de los poemas más expresivos de su vehemente protesta ante la realidad española es «No quiero», una letanía de frases que rechazan la violencia y represión que había experimentado. El poema termina con estos versos:

*No quiero  
amar en secreto,  
llorar en secreto  
cantar en secreto.  
No quiero  
que me tapen la boca  
cuando digo NO QUIERO*

Ángela Figuera es una poeta singular dentro del contexto de la poesía española de entonces. Rogaba a otras escritoras que seguían viviendo en el intimismo existencial que volvieran sus ojos a la realidad. En un poema dedicado a Carmen Conde, «Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas», critica duramente a aquellas mujeres escritoras que mantenían el silencio sobre la situación sociopolítica.

Esta etapa social significó, en un sentido general, la rehumanización de la poesía, cosa que señaló el poeta Nobel Vicente Aleixandre en un discurso pronunciado en la Real Academia de la Lengua en 1955 para la apertura del curso del

Instituto de España. Titulado «Algunos caracteres de la nueva poesía española», el discurso hace evidente que, aunque Aleixandre hablaba de la poesía intimista y también de la comprometida, su interés está sobre todo en definir la poesía de veta moral: «El lírico actual canta la vida humana en cuanto historia, [...] la nueva generación condena la visión esteticista de la vida: [...] Con su existencia el poeta llama a comunicación y su punto de difusión establece una comunidad humana. Pero es que cada día se hace más claro que toda poesía lleva consigo una moral».<sup>21</sup> Sin incurrir en lo que esa poesía podría significar en el plano sociopolítico —no creo que le interesara arriesgarse a plantearlo en la Real Academia— Aleixandre tenía plena conciencia ya de la eclosión de la poesía social en aquel momento. El mismo había vuelto a una expresión más humana en sus primeros libros después de la guerra civil: *Sombra del paraíso* e *Historia del corazón*, de 1944 y 1954, respectivamente. Aleixandre, además, sirvió de maestro poético a los poetas que se estaban formando entonces: aunque estaba distanciado del movimiento social realista, su interés en los poetas jóvenes les sirvió como inspiración a la hora de hacer nuevos planteamientos poéticos en los años sesenta.

Un libro que refleja el movimiento del realismo social en la poesía es *La antología consultada de la joven poesía española* de 1952, editado por Francisco Ribes (aunque no aparece su nombre en ninguna parte en el libro). Los 53 intelectuales consultados —entre ellos muchos poetas de la Generación del 36—, escogieron nueve poetas: Carlos Bousono, Celaya, Cremer, Gaos, Hierro, Marales, de Nora, de Otero y Valverde. Casi todos, en sus comentarios introductorios, expresaban su interés en la necesidad moral de hablar de la realidad circundante. José Hierro es el que muestra más claramente la ruptura con el esteticismo e intimismo en su declaración: *Confieso que detesto la torre de marfil*, y esa actitud está magistralmente lograda en su poema «Para un esteta». Reproducimos el poema entero porque es una explícita despedida al esteticismo intimista que había predominado:

Tú, que hueles la flor de la bella palabra,  
acaso no comprendas las mías, sin aroma.  
Tú, que buscas el agua que corre transparente,  
no has de beber mis aguas rojas.

Tú, que sigues el vuelo de la belleza, acaso  
nunca jamás pensaste como la muerte ronda,  
ni como vida y muerte —agua y fuego—, hermanadas,  
ván socavando nuestra roca.

Perfección de la vida que nos taila y dispone  
para la perfección de la muerte remota.  
Y lo demás, palabras, palabras y palabras;  
¡ay!, palabras maravillosas.

Tú, que bebes el viro en la copa de plata,  
ignoras el camino de la fuente que brota  
de la piedra. No sacias tu sed en su agua pura  
con tus dos manos como copa.

Lo has olvidado todo porque lo sabes todo.  
Te crees dueño, no hermano menor de cuanto nombras.  
Y olvidas las raíces («Mi obra» —dices—); olvidas  
que vida y muerte son tu obra.

No has venido a la tierra a poner diques y orden  
en el maravilloso desorden de las cosas.  
Has venido a nombrarlas, a comulgar con ellas  
sin alzar vallas a su gloria.

Nada te pertenece. Todo es afluente, arroyo.  
Sus aguas en tu cauce temporal desembocan.  
Y hechos un solo río, os vertéis en el mar  
«que es el morir», aícen las coplas.

No has venido a poner orden, dique. Has venido  
a hacer moler la muela con tu agua transitoria.  
Tu fin no está en tí mismo («Mi obra» —dices—), olvidas  
que vida y muerte son tu obra.

Y que el cantar que hoy cantas será apagado un día  
por la música de otras olas.

La ironía con que Hierro despide al «arte por el arte» está exacerbada por la vehemente crítica de sus exponentes. Bien puede servir este poema como manifiesto para el ya consagrado movimiento «social».

Una de las revistas de más significado para la fijación de la próxima promoción de intelectuales disidentes era *Laye*. Publicada en 1950 bajo los auspicios del franquismo. —fue una publicación del Sindicato de Estudiantes Universitarios— en principio *Laye* no fue un vehículo de la disidencia. Pero de esa revista salieron un grupo de amigos-estudiantes que serían los disidentes más importantes en la tercera época de la disidencia. La redacción de la revista incluía a unos jóvenes catalanes que se habían formado en los colegios franquistas; sus familias, de clase media, eran, en general, simpatizantes del régimen. Estos jóvenes, sin embargo, encontraron en *Laye* la posibilidad de escribir ensayos de crítica y teoría literaria desde puntos de vista liberales, gracias al apoyo de Ruiz-Giménez. Entre los colaboradores estaban José María Castellet, Manuel Sacristán, Francisco Farreras, Jesús Núñez, Esteban Pinillas de las Heras, Juan y Gabriel Ferrater, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda, José Agustín y Juan Goytisolo. Sus fuentes de inspiración eran existencialistas —en especial *Qu'est que c'est que la littérature* de Sartre—, los humanistas alemanes Hegel y Heidegger, Lukács y Ortega y Gasset. Aunque la revista empezó siendo puramente teórica y filosófica en su enfoque, con un constante interés en el modernismo europeo (sobre todo Joyce), lentamente *Laye* se fue convirtiendo en una revista más polémica.

*Laye* tuvo una clara evolución hacia la crítica sociológica de la literatura que desembocó al final en una preocupación por el realismo social, el marxismo filosófico y la literatura *engagée*. Lógicamente, a causa de la politización de los colaboradores, la revista desapareció. Pinilla de las Heras señala la intervención de la Iglesia en la «muerte» de *Laye*: «No es por azar que *Laye* fue asesinada en 1954, cuando empieza en España la época más oscurantista en la Universidad y en la enseñanza (hay que leer el Concordato de agosto de 1953 y ver hasta qué punto el Estado colocó toda la vida intelectual de la nación bajo el control y la autoridad de la Iglesia)». <sup>22</sup> El efecto de esa progresiva politización de los integrados de *Laye* fue «un desenlace lógico» hacia el marxismo, según Pinilla de las Heras. Cerrado por un Consejo de ministros, el

último número de la revista testificaba la frustración de los colaboradores. Manuel Sacristán, que luego se convirtió en un importante militante de la oposición en Barcelona, escribió en ese número: «Sufriendo aquello que decir no puedo». <sup>23</sup> Una vez más, la represión había llevado a unos intelectuales frustrados hacia la oposición.

*Laye* terminó agrupando a estos jóvenes rebeldes frente a sus orígenes sociales y pedagógicos; en su mayoría, a partir del cierre de *Laye*, se apuntaron al Partido Comunista o funcionaron como «compañeros de viaje» del mismo. Además, *Laye* en varios momentos profetizaba las actitudes e ideas que predominarían más tarde entre sus contemporáneos en Madrid: por ejemplo, el interés por Sartre y Lukács luego se manifestó en las tertulias de Alfonso Sastre y Armando López Salinas, dos de los militantes madrileños más importantes de la próxima etapa de la disidencia.

En un prematuro artículo de 1953, Carlos Barral habla de los problemas que la poesía social planteaba en cuanto al arte. Esta fue la primera declaración sobre la polémica de la ética *versus* la estética que iba a ser un tema candente entre los defensores y los críticos del realismo social a fines de los años cincuenta y a principios de los sesenta, época del auge y defunción del movimiento. La llamada «la inolvidable *Laye*» fue la base para la formación de los intelectuales disidentes barceloneses y un importante documento para determinar los elementos formativos del grupo.

El desarrollo de la novela fue lento en aquel periodo. La inaccesibilidad de brillantes ejemplos extrajeros y nacionales fue un factor importante para explicar la pobreza novelística. Sin embargo, como ha comprobado el crítico Santos Sanz Villanueva en su concienzudo libro *Historia de la novela social (1942-1975)*, la actividad de los cincuenta era mucho mayor que en la primera década del franquismo. La novela más popular de 1950 fue la ya mencionada *Lola, espejo oscuro*. Evidentemente, se consideraba una novela salaz y a eso se debió el interés en un país hambriento por cualquier noción erótica. Con pocas excepciones —la más destacada fue la novela fantástica *Industrias y andanzas de Alfanhuí* de 1951—, los años cincuenta restauran la novela realista al es-

tilo de la que se había comenzado a producir en los años treinta.

Surgieron entonces las obras de Ignacio Aldecoa, Carmen Laforet, Miguel Delibes, Ana María Matute. A pesar de su realismo, estos autores no pretendían adoptar la postura dogmática que tomarían los exponentes del realismo social posterior. Sin embargo, los temas serían parecidos: la niñez en la guerra civil, la desmoralización y pobreza de la posguerra. Entre las obras de esta nueva ola realista se incluyen tan meritorias novelas como *El fulgor y la sangre* de Aldecoa (1953) y *Nosotros los Rivero* de Dolores Medio (1953).

A la vanguardia del nuevo realismo está la ya comentada novela, *La colmena* de Camilo José Cela. Con ella se inicia una nueva manera de contar, que repercutiría —aunque por poco tiempo— en la novela social realista de la próxima etapa. El «behaviorismo», una forma extremada del objetivismo característico de la «generación perdida» norteamericana, «intenta huir de la psicología de los personajes y presentarlos por datos externos de conducta»: <sup>24</sup> el narrador desaparece prácticamente detrás de una máscara de objetividad (aunque en el caso de Cela esto no se consiga siempre, dada la intensa ironía que se traslucen en la obra). Todo parece pasar en el tiempo presente por el fluir vital de la acción a través del diálogo, al cual está supeditada toda la estructura. Aproximándose a esa técnica, Cela nos dará en *La colmena* una visión de la posguerra muy distinta a la de un realista más decimonónico como Medio o Aldecoa. Con la intención ya subrayada de presentar una realidad totalizadora de la Madrid de posguerra, ofrece un panorama de las vidas de los madrileños de manera sincrónica. Emparentado con William Faulkner y John Dos Passos (que nos proporcionan un mundo «total» a través de una objetividad que se logra con la ambigüedad —o sea, con «contar ocultando»—), <sup>25</sup> Cela podría usar el lema de los cineastas neorrealistas italianos de los años cincuenta: «Llévate la cámara a la calle». <sup>26</sup> Cela oculta con la ironía del lenguaje, llevando su «cámara» novelística a las calles de Madrid con la intención de registrar objetivamente tres días de la existencia de los personajes, que se mueven condicionados por la miseria.

Cela es el primer español de la posguerra que hace uso de una tendencia extranjera, como es el objetivismo. Dado el aislamiento cultural de España, este hecho es de suma importancia para la posterior evolución de la novela española. Como comenta Gonzalo Sobejano, *La colmena* es una novela de alienación —con las obsesiones del sexo, el dinero, la guerra— y de «sensibilidad existencialista»; y añade: «En grado mucho mayor que las anteriores novelas de Cela y que las posteriores, *La colmena* abre camino hacia el social realismo que no tardaría en explayararse». <sup>27</sup>

Las novelas propiamente «social realistas» empiezan a escribirse en la segunda parte de la década de los cincuenta. Pero ya en 1954, en *Los bravos* de Jesús Fernández Santos, vemos las cualidades que caracterizará a esta novelística. Se trata de un protagonista colectivo, un pueblo embrutecido por la pobreza y la ignorancia. Recordando el estilo de *La colmena*, los «trozos de vida» que se describen destacan los problemas de la España de entonces, sobre todo por medio de los diálogos. Como la novelística que viene después, se proporciona una radiografía del malestar social a través del protagonista, un médico que funciona como conciencia del autor, y que cuenta sus observaciones sobre la sociedad española. *Juegos de manos* de Juan Goytisolo anuncia el otro tipo de novela social realista que se publicará en abundancia a partir de mediados de los cincuenta: la de los vencedores, unos aburridos burgueses que, hastiados por lo anodino de sus vidas, buscan consuelo en la violencia gratuita, la juerga y el sexo.

Las semillas del realismo de esta época se habían planteado, en parte, en una tertulia literaria fundada justamente por Juan Goytisolo en el Café Turia en Barcelona, en 1951. Luego en 1954 estableció este autor un seminario de literatura y otra tertulia político-literaria en el Bar Club, junto con sus hermanos José Agustín y Luis. Participaban Castellet, Barral, Matute y otros escritores de la generación que iniciaron entonces sus carreras de escritores y disidentes. Aunque en 1956 Juan Goytisolo se apartaría del activismo político clandestino y se exiliaría en París, por esta época sus obras revelaban una profunda preocupación social en su descripción de

los niños en la guerra y los adultos abúlicos de la posguerra. Tanto la obra de Goytisolo como la de Matute tratan del «paraíso perdido» de la niñez, planteando los múltiples problemas existenciales que afectaron a los jóvenes por causa de la guerra.

Dentro de la formación de la cultura de la disidencia, en el teatro hubo un interesante arranque en esta época. Junto con su amigo José María del Quinto, Alfonso Sastre fundó un nuevo grupo teatral, esta vez más explícitamente antioficial —el Teatro de Agitación Social—. Sastre y del Quinto habían publicado un manifiesto del grupo (TAS) en la revista de SEU, *La hora*. Era un gesto sumamente atrevido, ya que proponía abiertamente un teatro «social». Tenían muchos proyectos de tipo *underground* para el grupo, aunque la compañía fue prohibida antes de poder llevarlos a cabo. Sin embargo, el manifiesto que hicieron y la supresión de la compañía sirvieron de impulso para una toma de conciencia por parte de los estudiantes que estaban en el grupo y otros que se interesaban en hacer un teatro «no oficial».

La situación de Sastre había sido muy complicada, desde el principio de su carrera como dramaturgo. El destino de su primera obra fue igual que el destino de TAS: *Escuadra hacia la muerte*, estrenada en el Teatro Popular Universitario en 1953, fue censurada después de tres funciones. Únicamente en los teatros universitarios se estrenaba alguna novedad fuera de la corriente del teatro burgués; pero aun allí los espectáculos estaban controlados. *Escuadra* es una obra de enfoque existencialista, sin fecha ni lugar específicos. Sin embargo, planteaba el aspecto moral del poder, y las posibles soluciones que ofrecía Sastre —el suicidio y la rebeldía— eran ofensivas para el régimen. *La mordaza*, otra obra de Sastre que se estrenó en 1954, presentaba problemas morales parecidos, ya que se trataba de una familia reprimida por un padre dictador que era un criminal de guerra; pero, curiosamente, tuvo mejor suerte que *Escuadra*.

La franqueza de Alfonso Sastre en obra y vida le causaron muchos problemas políticos y esto le animó a ser aun más duro en su crítica al régimen. A partir de esta época, estuvo en constante confrontación con la policía y los censores.



Luis Goytisolo

A pesar de esta actividad teatral, seguía siendo casi imposible estrenar obras que no fueran del teatro escapista «tradicional». La mayoría de las obras teatrales que pretendían plantear una temática más realista y explícita quedaba en el anonimato. Se publicaban y se leían muchas obras pero, como no se representaban, quedó el teatro como literatura para lectores, no como teatro representable. Aun cuando se permitía un estreno, astutamente los censores cerraban el teatro después de una o dos representaciones de las obras. En general, el teatro seguía muy controlado por el régimen, y fuera de los Teatros Nacionales, hubo escasos espectáculos.

El neorrealismo italiano llegó a España a principios de los cincuenta con la Semana de Cine Italiano, organizada por el guionista italiano Cesare Zavattini en Madrid. Ese cine en blanco y negro que criticaba las instituciones sociales establecidas había tenido un éxito fulminante en la Italia de posguerra. Los jóvenes escritores y cineastas en España sentían asimismo entusiasmo y admiración por el neorrealismo. Vieron la llegada de Zavattini como un suceso clave en el desarrollo del cine realista en España. Lo señala Caparrós Lera en *El cine de los años 70*: «[...] asistir a la Semana de Cine Italiano que se celebró en Madrid [...] produjo a toda su generación un trauma y desde entonces fueron devotos e influenciados por esa corriente de posguerra, transformándose en neorrealistas [...] a la española».<sup>28</sup>

El mundo cinematográfico también sirvió, como se mencionó antes, de epicentro para la actividad de los intelectuales comunistas. Ricardo Muñoz Suay y Jorge Semprún iniciaron una empresa político-cultural en Madrid, como Muñoz Suay explica: «Partiendo de un núcleo constituido por gentes más o menos vinculadas al cine, fuimos desparramando nuestra actividad. [...] Las tareas nuestras, por otra parte, ya no fueron sólo las derivadas de la captación sino las de ampliar la presencia del Partido entre los medios intelectuales, preferentes literarios y cinematográficos».<sup>29</sup> El activismo de Muñoz Suay duró hasta 1962, fecha que coincide curiosamente con la nueva etapa en la disidencia cultural, y con el principio de la desmantelación de la empresa cultural del Partido Comunista. Pero en los cincuenta, el Partido era el grupo más

organizado y coherente en el mundo de la cultura, y Muñoz Suay fue uno de los contribuidores más asiduos a esa coherencia. Además, colaboró en revistas de cine de tipo *underground*, como *Objetivo*, *Índice* y *Cinema universitario*, como se comentará más adelante.

Uno de los sucesos más polémicos en que había intervenido Muñoz Suay eran las Conversaciones de Cine en Salamanca, en 1955. Habían colaborado varios periodistas de la revista *Objetivo* en la organización de las Conversaciones, pero Muñoz Suay fue el autor del «llamamiento» a su organización. Aunque la participación incluía a cineastas e interesados de diversas ideologías políticas, el hecho de que Muñoz Suay fuera uno de los organizadores principales produjo múltiples problemas. Se le había reconocido como militante desde los años del bachillerato, y el gobierno consideraba las Conversaciones una empresa netamente comunista.

Juan Antonio Bardem y Luis Berlanga también fueron claves para la actividad cinematográfica-política. Su primera obra de colaboración, *Esa pareja feliz* (1951), que tardó dos años en estrenarse, es una película sainetesca que critica el mundo del consumo y los valores falsos que aporta. La película de más resonancia crítica de Berlanga en aquel entonces —*Bienvenido Mr. Marshall* (1952)—, fue sancionada milagrosamente por el mismísimo Jefe del Estado, que la vio en la pantalla del Pardo; el locuaz y despistado alcalde, representado por el gran actor cómico Pepe Isbert, parodiaba al Jefe del Estado, aunque parece ser que Franco no percibió la parodia. A pesar de que la película está llena de satíricos ataques a todas las instituciones sociales españolas y la política exterior del gobierno norteamericano, curiosamente el director ha negado que la obra fuera una intencionada crítica social: «[...] *Bienvenido Mr. Marshall* nació por una serie de condicionamientos ajenos a mi voluntad: se quería una película folklórica para una chica que tenía que cantar cinco canciones. Entonces, la única forma de superar el folklorismo fue insertándole humor y sátira al argumento. Sin embargo, a mí el humor y la sátira me interesaban muy escasamente».<sup>30</sup> Nos parece una sorprendente declaración la de Berlanga, ya que su obra ha sido casi siempre de veta satírica.



Beatriz de Moura, Camilo José Cela, Muñoz Suay, Juan Marsé y Luis García Berlanga

Bardem siguió una línea crítica más seria que Berlanga, y asimismo fue el que sufrió más a manos de los censores, lógicamente, dada su militancia en el Partido Comunista. En 1955 fue premiado en Cannes por su película *Muerte de un ciclista*, pero la película le causó una estancia en el calabozo porque representaba los males sociales existentes entonces de un modo demasiado explícito.

Los protagonistas de *Muerte de un ciclista*, miembros de la clase media alta, están contrastados con los menos afortunados. Hay muchos momentos en que vemos a los miembros de la alta sociedad divirtiéndose, cuando de repente se yuxtapone una escena de los menos afortunados. La trama es sumamente moralista en su representación de la inconsciencia de la alta burguesía. Se trata de una pareja (que mantiene una relación adultera) que atropella a un ciclista, por supuesto pobre. Lo único que preocupa a la pareja es el escándalo que el accidente puede producir, no el hecho de que han matado a un paupérrimo trabajador con hijos. Al final, el protagonista decide entregarse, motivado por la mala conciencia. Su amante, sin embargo, no tiene los mismos sentimientos y lo atropella para evitar que se entregue y la denuncie. Después de matar a su amigo, cuando va por la carretera, ella se encuentra con otro ciclista en medio de la carretera. Esta vez evita el choque —ya parece que está harta de atropellos—, pero pierde el control en un puente. Recordando las escenas más macabras de Hitchcock, el ciclista la encuentra colgada del puente, boca abajo. El ciclista va en busca de ayuda, y con ese golpe irónico termina la película. Bardem tuvo que cambiar ese final tan moralista, donde la justicia poética reclama la vida de la señora ¡porque los censores lo encontraron ofensivo! La obra, al estilo de muchas de las novelas del realismo social, está caracterizada por la fatalidad de un mundo donde no hay escape. Además, hay una sorprendente escena en la obra que parece pronosticar la rebelía universitaria de los próximos años: aunque no es una protesta contra el gobierno, sino contra un profesor, es un curioso augurio.

Bardem fue un intelectual clave en el panorama de la cultura de la disidencia hasta la muerte de Franco. Protestó en

voz alta sobre la situación cinematográfica en las Conversaciones en Salamanca, atacando al régimen por el estancamiento del cine español. Sin embargo, la batalla por sanear la industria cinematográfica se prolongó durante todo el régimen. No obstante su oposición al gobierno, sus películas y las de Berlanga salieron al mercado extranjero: fueron muy útiles para el régimen, porque podía jactarse de ser un gobierno liberal, ya que dejaban pasar estas películas críticas de España en otros países.

Sin embargo, la oposición consideró a estos dos directores valiosos miembros de la cultura del «ghetto intelectual», como se puede observar en los ensayos laudatorios sobre sus obras en las revistas de cine de esta época. Además, Bardem fue un disidente singular: fue nombrado jurado en el Festival de Cannes en 1953, y eso le proporcionó cierta influencia fuera de España, en una época en que los intelectuales españoles eran totalmente desconocidos en el extranjero y muy pocos de los disidentes tenían la oportunidad de salir del país. Berlanga cuenta que el mismísimo Caudillo lo calificó de un «mal español» por su película *El verdugo*, pero también sería por sus antecedentes republicanos. Berlanga estuvo en las filas republicanas en la guerra, aunque se alistó en la División azul durante la segunda guerra mundial —pero no por simpatía al régimen, sino para evitar que fusilaran a su padre.<sup>31</sup>

Desligándose de interpretaciones netamente políticas, según Berlanga, la importancia de la obra de estos dos directores en el círculo intelectual español se debe al franquismo. Hablando de *Bienvenido, Mr. Marshall*, dice: «[...] rompió un poco con todos estos moldes de cartón piedra del cine español de los cuarenta. Los espectadores empezaron a cansarse de la presencia de la Iglesia en las censuras. Además, la temática era mucho más nefasta y la gente fue dando la espalda al cine de laboratorio, tipo Cifesa».<sup>32</sup> El cine era la diversión más popular, como queda dicho, pero interesaba el cine en tecnicolor con guapos protagonistas y temas intrascendentes. Lo que había predominado hasta entonces era la llamada «comedia de teléfonos blancos». Este cine de lujo seguía la línea moralista del nacionalcatolicismo —representan-

do a la mujer sufrida, destinada al matrimonio y la maternidad, exclusivamente, y al hombre macho y valiente—. El cine de los neorrealistas, en blanco y negro, con actores de facciones regulares (y, a veces, hasta vulgares), de temática trágica en muchos casos, desmitificaba las instituciones al uso y, como dice Berlanga, proveía de nuevos horizontes al público de entonces.

Igual que ocurría con el cine y el teatro cara al exterior, el arte español fue utilizado por el régimen para dar una semblanza de liberalismo. Ese fue especialmente el caso de la obra de artistas de la talla de Antoni Tàpies y Antonio Saura, que lograron una fama internacional mucho mayor que la de los cineastas. Como sucedía con el cine, el arte dependía forzosamente de los medios oficiales para recuperarse. Por ejemplo, las Bienales de la Institución de la Cultura Hispánica les proporcionaron a los artistas la posibilidad de exponer fuera del país y conectarse con otros pintores y escultores por el mundo. Al principio del régimen, en los cuarenta, como queda dicho, la pintura estaba orientada hacia el vanguardismo, como en el caso de Dau al Set. Poco a poco, sin embargo, los artistas plásticos iban cobrando una conciencia social; la próxima estapa sería clave para la formación de grupos e individuos cuyo arte plástico era explícitamente comprometido. Todavía en este periodo los medios oficiales tenían controlados los elementos económicos y políticos que determinaban las posibilidades del arte.

Lentamente iba brotando una nueva conciencia social entre los diversos sectores culturales en esta época. Había, además de las revistas cinematográficas mencionadas, otras que publicaban subrepticiamente algún que otro artículo de leve signo opositor. Surgieron revistas de plena estirpe liberal que abogaban por una apertura cultural, aunque pocas sobrevivieron. Uno de los casos más notables fue la revista filosófica de Rafael Sánchez Mazas, *Theoria*, que desapareció después de la publicación de tres números. Y Sánchez Mazas también desaparecería de España más tarde; por estar implicado en los asuntos subversivos universitarios de 1956 se tuvo que refugiar en Francia.

Los premios literarios también ayudaron a crear una cul-

tura no oficial en aquellos años. Por ejemplo, el premio Adonais fue concedido a varios de los poetas disidentes, Gabriel Celaya, entre ellos. En 1955, Dionisio Ridruejo fundó un club clandestino para discutir la situación lamentable de la Universidad; llamado «Tiempo Nuevo», el club señalaba el principio de la congregación de intelectuales antifranquistas de distintas ideologías. Este pluralismo, sin embargo, sería mucho más notable en los años sesenta, cuando aumentó el sector de disidentes que se convirtieron en intelectuales más atrevidos y conscientes de la necesidad de solidarizarse.

El año 1955 cierra una etapa y abre otra. Ortega murió ese año y, pese a que no había sido nunca un héroe de la izquierda antifranquista, se convirtió en el catalizador del movimiento estudiantil. Ortega, el intelectual más polémico en España antes y después de la guerra civil —se había exiliado con la guerra, y volvió en 1946—, producía muy diversas reacciones entre los escritores y pensadores. Los que habían vivido de acuerdo con el franquismo y luego se hicieron apóstatas, lo estimaban enormemente; entre ellos estaban Julián Marías, Laín Entralgo y José Luis Aranguren. La izquierda más ortodoxa lo despreciaba por su elitismo. (Había excepciones, como Jorge Semprún, que consiguió irritar al Comité Central de Partido Comunista por un artículo pro-Ortega que publicó en la revista *Realidad*.) Desde su vuelta a España en 1946 Ortega había mantenido un discreto silencio ante el régimen. Sin embargo, al morir se convirtió, irónicamente, en un elemento fuertemente «disidente», provocando los sucesos más importantes para la oposición hasta entonces. Lo utilizaron como el eslabón liberal entre la República y la oposición en el franquismo, puesto que poco antes del comienzo de la Segunda República, Ortega había pronunciado una conferencia para la FUE en el paraninfo (1930) de la Universidad de Madrid, reclamando reformas para la universidad.

Como comentamos al principio del capítulo, las semillas del descontento en la Universidad de Madrid ya se habían sembrado en 1953. Los estudiantes estaban en contacto con el Partido Comunista —sobre todo Enrique Múgica, estudiante de Derecho y el paladín de los sucesos—. Múgica había conocido a Jorge Semprún en casa de Celaya y se incor-

poró entusiasticamente al Partido como distribuidor de propaganda en la universidad, convirtiéndose en uno de los organizadores claves de la actividad político-cultural. En 1954, con la colaboración de Ridruejo, Múgica y otros estudiantes decidieron iniciar los «Encuentros entre la Poesía y la Universidad». Invitaron a varios poetas, entre ellos, a José Hierro, a leer poesía.

Publicaron una antología de unos poetas universitarios en un libro llamado *Presencia poética universitaria*. El SEU de la Escuela de Derecho en Madrid lo editó; Jaime Ferrán, uno de los jóvenes poetas entonces, hizo el prólogo. Los antologados fueron escogidos por Laín Entralgo, Ridruejo y Javier Conde. De esos Encuentros surgió la idea para hacer el «Congreso Universitario de Escritores Jóvenes». Colaboraron en esta empresa —que tenía el claro objetivo de politizar al estudiantado a pesar de su disfraz literario—, Julián Marcos, Jesús López Pacheco, Ramón Tamames, Sánchez Dragó, Javier Pradera y Julio Diamante, entre otros.

Desgraciadamente, la quimérica empresa del Congreso coincidió con la muerte de Ortega en 1955. Publicaron tres boletines sobre el Congreso y con la ayuda de varios jóvenes intelectuales más o menos comprometidos con el Partido, y otros rebeldes del SEU, convocaron la primera sesión del Congreso para noviembre. Ortega murió en octubre, y de allí se desencadenó el consiguiente pandemonio. Cuando los estudiantes se enteraron de que el régimen había hecho un funeral «oficial» para el filósofo —excluyendo así la posibilidad de una manifestación política—, los universitarios decidieron hacer un simulacro del funeral unos días después. Repartieron una esquina con las palabras: «Ortega. Filósofo liberal español». Llegaron multitudes de estudiantes y así transformaron el ex-elitista filósofo en un héroe del movimiento estudiantil. El gobierno canceló el Congreso del mes siguiente, temiendo la verdadera naturaleza política de tanto bullicio «cultural».

La cancelación del Congreso produjo una situación aún más volátil y los estudiantes empezaron a organizar una rebelión abierta. Justamente era el sector joven el que más temía el régimen, como anota Laín Entralgo: «Tema permanente

de la hostilidad derechista —eclesiástica o secular, jesuítica, dominicana u opusdeísta— fue la presunta “desviación ideológica de la juventud”, atribuida en primer término a la difusión y el elogio de las obras de Unamuno y Ortega».<sup>33</sup> Quién hubiera creído que el matrimonio político entre estudiantes y Ortega/Unamuno habría producido tan revolucionario hijo! Claro que los estudiantes sólo utilizaron a Ortega como un pretexto para su rebeldía; esto lo señala una anécdota elocuente que encontramos en el libro de Juan Lizcano, *Generación del 56*. Por lo visto, cuando Julio Diamante terminó su discurso durante el homenaje a Ortega, gritó: «Ya era hora que el viejo sirviera para algo».<sup>34</sup>

Muchos de los jóvenes rebeldes eran de familias franquistas ilustres, tal como Sánchez Mazas y Javier Pradera. Marsal señala el temor que el régimen sentía hacia la juventud: dice que había «una desconfianza conservadora y senil sobre cualquier forma de expresión juvenil».<sup>35</sup> Fue una ruptura ya radical la que se vio entonces entre padres e hijos; era el primer paso en un *generation gap* que iba a ser irreversible a partir de 1956. Laín conocía muy bien la situación; el informe que había presentado al Caudillo en 1955 comprobaba que el 90% de los estudiantes estaban en contra del Movimiento Nacional.

La izquierda también sabía que era inevitable que la juventud se rebelara frente al sistema franquista. En 1950 Jorge Semprún había percibido ya la inquietud política que se engendraba en la Universidad. Igual que el régimen consideraba a los jóvenes como su futuro némesis, Semprún veía en ellos la promesa de un futuro disidente para España. En 1955 en el Quinto Congreso del Partido Comunista, Semprún aplaudió la actividad poética-política de los Encuentros, en los cuales él había colaborado. En los *Cuadernos de cultura* de ese año, se trasluce no sólo la fe que Semprún había puesto en la poesía como arma política, sino también su esperanza en que la Universidad se convirtiera en el semillero de la rebelión política: «[...] la poesía ha jugado siempre un papel importante en la vida social y cultural española, y más ahora, porque es quizás la forma de expresión más directa, y la más eficaz de las aspiraciones profundas de la intelectualidad pro-

gresiva...». Y más adelante, describe los Encuentros: «En esas conferencias, los estudiantes, que asistían en número de varios centenares, han abucheado a los escritores reaccionarios, a los poetas de esa "pura poesía" que sólo cantan cisnes y lagos y hermosas noches de luna, mientras las masas sufren y la patria es vendida a los imperialistas yanquis. Los estudiantes han aclamado los nombres de los poetas del pueblo, han exigido poder conocer libremente sus obras, es decir, confusiones de un movimiento tan faltó todavía de experiencia política, las banderas de las libertades democráticas de expresión». <sup>36</sup> Parece ser que Semprún confunde la «poesía pura» de la Generación del 27 con el modernismo latinoamericano, ya que el «cantar cisnes» era tarea de los modernistas. Pero lo importante es que el testimonio del agente política-cultural clave entonces resalta, con su retórica recargada, el fervor que tenía y la esperanza que sentía frente a los estudiantes y sus empresas culturales de soterradas intenciones políticas.

Podemos observar ese mismo tono de político «religioso» en otras publicaciones del Partido en el extranjero, tal como Semprún tenía una función paralela a la de Ridruejo; la diferencia entre ellos consistía en que Ridruejo era el paladín de los «rebeldes» y Semprún de los «rojos». Con una ideología netamente diferente, en realidad coincidían en sus tácticas y sus propósitos. Llegarían incluso a colaborar en sus empresas disidentes en algunas ocasiones.

Desde la instalación de Ruiz-Giménez en el puesto de ministro de Educación, la Universidad había sido concebida como el foco de la apertura por parte de los que luego serían tránsfugas del régimen. Ruiz-Giménez era consciente de la necesidad de la renovación del sistema universitario; pero cuando se dieron cuenta —él y su equipo— de la imposibilidad de esa renovación, comenzaron a padecer la misma crisis moral de los que habían estado en la oposición desde el principio de la posguerra.

Esa crisis moral ya infiltraba sectores de la sociedad española y el intimismo existencial fue reemplazado por un exis-

tencialismo solidario entre los intelectuales. Aranguren ha explicado esa crisis moral que se provocó: «[...] es una crisis consistente en desmoralización. Desmoralización de los vencidos, originada en la impotencia o en la conciencia [...] de la impotencia; desmoralización de los vencedores, cuyo proyecto se limita, desde hace mucho tiempo, a la conservación a todo trance, del poder; y desmoralización, quizá la más grave de todas, de esa masa neutra que, neutralizada políticamente [...] no piensa sino en el aumento de los ingresos y el bienestar». <sup>37</sup> Bajo el signo de esta crisis y la desmoralización respecto al régimen nace una nueva época, que consigue provocar la más acerba protesta que se había visto en España desde los años treinta.

## NOTAS

1. Juan José Ruiz Rico, *El papel político de la Iglesia Católica en la España de Franco*, Madrid: Tecnos, 1977, p. 140.
2. Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, México: Joaquín Mortiz, 1966, p. 97.
3. Luis Goytisolo-Gay, *Recuento*, Barcelona: Seix Barral, 1973, p. 166.
4. Imma Julián y Antoni Tàpies, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona: Icaria, 1977, p. 49.
5. Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Barcelona: Barral, 1976, p. 406.
6. Aranguren, *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid: Taurus, 1969, p. 74.
7. Juan Marsal, *Pensar bajo el franquismo*, Barcelona: Península, 1979, p. 42.
8. José M. Cuenca Toribio, «Relaciones Iglesia y Estado en la España del Siglo xx (1931-1980)», *Hispania. Revista Española de Historia*, 144, enero-abril, 1980, p. 164.
9. Laín Entralgo, *Descargo de conciencia (1930-1960)*, p. 315.
10. Salvador Pániker, *Conversaciones en Madrid*, Barcelona: Kairós, 1969, p. 81.
11. Elías Díaz, *Pensamiento español 1939-1975*, Madrid: Edicusa, 1978, p. 123.
12. Ricardo Muñoz Suay, «Operación realismo», *Imprevu*, noviembre, 1978, p. 177.
13. Edición de Francisco Ribes, *Antología consultada de la joven poesía*, Valencia: Marés, 1959, pp. 154-155.

14. *Antología consultada...*, p. 154.
15. J.M. Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Barcelona: Seix Barral, 1973, p. 15.
16. José Hierro en *Diario 16*, 2/12/84. Suplemento dominical, p. 138.
17. Enrique Tierno Galván, *Cabos sueltos*. Barcelona: Bruguera, 1981, p. 112.
18. Rosa María Pereda, «Ha muerto el poeta Blas de Otero», *El País*, 30/6/79, p. 20.
19. Ángel González, editor, *Gabriel Celaya: Poesía*. Madrid: Alianza, 1977, p. 10.
20. Leopoldo de Luis, editor, *Poesía social*, 2ª edición, Madrid: Alfaguara, 1969, pp. 53-54.
21. Vicente Aleixandre, «Algunos caracteres de la nueva poesía española», Madrid: Imprenta Góngora, 1955, pp. 13 y 23.
22. Marsal, *Pensar bajo el franquismo*, p. 232.
23. *Pensar bajo el franquismo*, p. 148.
24. Santos Sanz Villanueva, *Tendencias de la novela española actual, 1950-1970*. Madrid: Edicusa, 1972, p. 72.
25. Claude Edmond Magny, *The Age of the American Novel*. Nueva York: Frederick Ungar, 1972, p. 212. Traducción propia.
26. Roy Armes, *Patterns of Realism*. Cranbury, N.J.: Tantivy Press, 1971, p. 184. Traducción propia.
27. Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, p. 118.
28. José María Caparrós Lera, *El cine de los años 70*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1976, p. 51.
29. Ricardo Muñoz Suay, «Fragmentos de una clandestinidad permanente», *Tiempo de historia*, julio-agosto, 1982, 92-93, p. 69.
30. Pániker, *Conversaciones en Madrid*, p. 75.
31. *Diario 16* 2/12/84, pp. 136-137.
32. *Diario 16*, pp. 136-137.
33. Laín Entralgo, *Descargo de conciencia*, p. 408.
34. Pablo Lizcano, *La generación del 56*. Barcelona: Grijalbo, 1981, p. 121.
35. Marsal, *Pensar bajo el franquismo*, p. 39.
36. Federico Sánchez, «Intervenciones de intelectuales en el Quinto Congreso del PCE», *Cuadernos de Cultura*, Madrid: 1955, p. 8.
37. Aranguren, *Memorias y esperanzas españolas*, p. 113.

## CAPÍTULO III

### LA EUFORIA Y EL REALISMO SOCIAL (1956-1962)

*El sino de los intelectuales españoles es idéntico al de los gitanos: vivir perseguidos por la Guardia Civil.*

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

El año 1956 nació bajo el signo de la juventud rebelde, creando un estado de sobresalto en el gobierno frente a este inaudito inconformismo. Otros intelectuales se dieron cuenta de que tenían que distanciarse del régimen, como dice Francisco Umbral (hablando de Dionisio Ridruejo) «[...] por dignidad herida de intelectual en un Régimen donde las ideas no iban a tener nada que hacer». <sup>1</sup> Las universidades eran el centro del cataclismo disidente, en las que cooperaban estudiantes de izquierdas y ex-falangistas. Ridruejo explica su papel en los sucesos de 1956 en Madrid: «En 1956 —febrero— estaba maduro el plan de una campaña estudiantil para exigir la profesionalización y democratización del Sindicato Español Universitario y la convocatoria de un congreso nacional de escritores jóvenes. [...] Advertí a mis jóvenes amigos que, con toda probabilidad, iríamos a parar a la cárcel, lo que, a efectos de agitación, podría ser más importante que recoger firmas o circular manifiestos. Así fue». <sup>2</sup>

Cuando el gobierno desautorizó el Congreso de 1955, los estudiantes, con la ayuda de los disidentes, entre ellos Ridruejo y Semprún, organizaron otro. Múgica y otros estudiantes publicaron un manifiesto para el segundo Congreso —el cual tampoco se realizaría— que provocó violentos enfrentamientos entre los universitarios. El gobierno se encon-

tró desconcertado ante la rebelión abierta, y atribuyeron todo, como de costumbre, a los «rojos». No había ocurrido ningún movimiento disidente de esa magnitud desde el establecimiento del régimen y la alarma que se produjo dio por resultado una inmediata movilización de medios represivos.

Aunque en su libro sobre la *Generación del 56*, Pablo Lizcano califica la actitud de Ridruejo de «recelosa» en cuanto a la participación en los sucesos estudiantiles, el propio Ridruejo parecía resignado al hecho de que se exigieran «mártires» de la causa disidente. Esto se entrevé en su descripción de su actuación y subsecuente encarcelamiento. Dice de ello lacónicamente: «Al día siguiente el Gobierno hacía en la prensa mi presentación oficial como miembro de la oposición ante el país y fuera del país. Después de mes y medio de cárcel, los contactos, difíciles un mes antes, eran ya coser y cantar».³ Ridruejo no sólo se había convertido en un enemigo político del régimen, sino que también había empezado a utilizar su pluma como arma política; si antes escribía poemas al «glorioso movimiento», ahora escribía poesía que enaltecía la causa disidente, como por ejemplo, un poema compuesto en la cárcel en 1956 titulado «romance de los estudiantes presos». Aún más importante fue la publicación de unos artículos suyos en el extranjero, protestando por la situación en España. Claro que estos atrevimientos creaban un círculo vicioso. La segunda estancia de Ridruejo en la cárcel se debió a una entrevista en el semanario *Bohemia* en La Habana, donde declaraba su abierta rebeldía frente al gobierno. Es de notar, sin embargo, que las condenas en esta época no se pueden comparar con las severas condenas que se repartieron entre los estudiantes de la FUE en 1947.

Ridruejo fue, además, una figura decisiva en la reconciliación entre los intelectuales que durante la guerra habían estado en constante conflicto. Su orientación, que él describía como «progresista, culturalmente liberal, políticamente democrática, económicamente neosocialista»⁴ cuajó en el Partido Social de Acción Democrática en 1957 con la participación de jóvenes de muy variadas ideas políticas. Ridruejo sirvió no sólo de jefe del grupo, sino también inspiró a otros jóvenes que entonces estaban despertando a la militancia.

Por ejemplo, el poeta y novelista José Manuel Caballero Bonald, que fue muy activo como «compañero de viaje» del Partido Comunista desde mitades de los años cincuenta, considera sus primeras relaciones con Ridruejo como la «cata-pulta de mi adormilada actividad política».⁵ De modo que podríamos caracterizar a Ridruejo como un «héroe intelectual» que, según Victor Brombert, es un «[...] héroe, víctima y bufón de una era torturada que ha experimentado la política como tragedia, la libertad como necesidad y la historia como la urgente voz de un *fatum*».⁶

Si 1956 vio la fijación de la actividad disidente entre los estudiantes, también fue el año de la fijación del grupo de intelectuales que se harían activistas o en muchos casos, simpatizantes del Partido Comunista. Asimismo, en esta época aparecieron las primeras señales de la organización de lo que podríamos caracterizar de socialdemócratas. Paralela a la actividad universitaria en Madrid, hubo constantes manifestaciones en la de Barcelona, a fines de año, una de las cuales terminó en el encarcelamiento de muchos estudiantes; en enero de 1957 los choques llegaron a tal magnitud y violencia que se cerró la Universidad.

Pero la represión empujó a los estudiantes de Barcelona a una mayor organización de grupos, entre ellos el Moviment Socialista de Catalunya. En 1957 se celebró la primera Asamblea Libre de Estudiantes, que causó la expulsión de muchos estudiantes de la Universidad. El activismo más importante se encontraba en Catolics Catalans, que empezó siendo un núcleo religioso, pero se convertiría más tarde en un grupo sumamente político. Entre sus organizadores, estaba una figura de máxima importancia hoy día, Jordi Pujol. En Madrid se formó, en 1961, la FUDE (Federación universitaria democrática de estudiantes), que consolidó a los estudiantes del FLP (Frente de Liberación Popular), el PC y el PSOE.

Fenómenos paralelos se encontraban entre los activistas obreros. La Hermandad Obrera de Acción Católica y la Juventud Obrera Católica, en los años 1958-59, llevaban a cabo importantes adelantos. Llegarían hasta a colaborar con las clandestinas Comisiones Obreras. El hecho de que el gobierno tolerara su activismo por ser organizaciones católicas y no

organizaciones netamente políticas les permitió mayor libertad que a otros grupos seculares.

Se fundó en Barcelona una publicación que tuvo la misma suerte que los *Cuadernos*, publicados por los estudiantes en Madrid para el Congreso de Escritores Jóvenes. Luis Goytisolo, Manuel Sacristán, Josep Fontana y José Jaen prepararon los *Quaderns de cultura catalana* en casa de Fontana. Duró poco tiempo la revista, —muy pronto la dirección se dio cuenta de que los estudiantes estaban inspirados en unas nociones marxistas y que buscaban la ruptura con el SEU— pero cuando fue suprimida, empezaron a publicar *Horizons* y *Nous horizons* algunos de los mismos colaboradores.

El gobierno sopesó el modo de contrarrestar la actividad disidente y decidió atacar con otros medios represivos. El fanático miedo a la infiltración marxista se acusó más a partir de 1956, como podemos observar en los artículos de *ABC* o en los de Tad Szulch, corresponsal del *New York Times* en Madrid. Como los primeros choques en la Universidad coincidieron con la invasión de Hungría por la Unión Soviética, la policía empezó a llamar a los estudiantes rebeldes «rusos»!

A causa de los acontecimientos del 56, Joaquín Ruiz-Giménez se vio obligado a dimitir de su puesto como ministro de Educación. Junto con los miembros de su equipo, Laín y Tovar, se convirtió a partir de entonces en apóstata. De 1956 a 1962, hubo un constante bullicio en la Universidad. En consecuencia, el gobierno intensificó la represión contra todos los intelectuales disidentes. Comenzó entre el proletariado la insatisfacción económica. Franco había depurado muchos de los elementos falangistas de su gobierno en 1957 para presentar una cara aperturista al exterior, reemplazándolos con miembros de la organización religioso-tecnócrata del Opus Dei: entre ellos estaba uno de los más influyentes políticos de aquellos tiempos, Laureano López Rodó. Respaldado por los grandes bancos españoles, el Opus tomó drásticas medidas económicas para mejorar la situación en el contexto nacional; su devaluación de la peseta causó una inesperada inflación. A pesar de los efectos negativos para la clase trabajadora, la devaluación fue buena para la economía española;

el turismo estaba en su momento de auge. El dólar tenía un valor enorme en España y los visitantes lo encontraban un país encantador y sumamente barato. Solamente en el año 1960, los turistas gastaron 297 millones de pesetas.<sup>7</sup>

El año 1959 señala un importantísimo momento en el desarrollo económico-político del país: empezó a funcionar el Plan de Estabilización, de gran éxito cara al exterior. La peseta fue devaluada a 60 pesetas por dólar. Se congelaron los miserables salarios, lo cual precipitó una actividad intensificada entre el proletariado. El Plan, una vez más, logró forzecer la economía española y el gobierno se benefició notablemente de esa nueva fuerza. Pero perjudicó enormemente a los trabajadores y produjo grandes problemas de desempleo. No hay que olvidar que, debido a la intensa industrialización en los centros urbanos, se había producido un intenso movimiento hacia las grandes ciudades en la década de los cincuenta. Entre 1951-1960 un millón de españoles de zonas rurales emigraron a Madrid, al norte del país (sobre todo a Bilbao) y a Cataluña,<sup>8</sup> lo cual convirtió de repente estos centros urbanos en grandes ciudades, con todos los problemas de vivienda, empleos, etc., que ello había de significar.

Además, el Plan de Estabilización produjo una intensa emigración al extranjero, a causa del desempleo y la pérdida del pago de horas extraordinarias, y esto fue beneficioso para la economía estatal. Los trabajadores fueron sobre todo a Alemania, Suiza y Holanda. El Plan de Estabilización fue para los intelectuales disidentes el primer paso hacia el desengaño. Este fue especialmente el caso de los que militaban en el Partido Comunista, que a partir de 1960 empezaron a perder la esperanza en cualquier tipo de cambio social.

La emigración tendría mucha importancia para la próxima etapa porque originó una intensa oposición del proletariado en cooperación con la Universidad. Aumentó la violencia y represión por parte de la Guardia Civil. Uno de los máximos dirigentes del PC, Sánchez Montero, fue sentenciado a veinte años de cárcel en 1959. Ese mismo año el PC fracasó en su intento de organizar una huelga pacífica nacional; las «fuerzas de la paz» controlaron rápidamente la manifestación y se truncaron una vez más las esperanzas de movilizar a la

oposición. Asimismo en Cataluña el intento de llevar a cabo la huelga fracasó; muchos grupos tenían el miedo de que el PC tomara el poder de todos los restantes grupos disidentes y se negaron a cooperar.

En 1960 muchos sectores de la sociedad salieron de la abulia y la clandestinidad para protestar abiertamente por la falta de libertad. Los anarquistas reiniciaron su campaña de terrorismo y los clérigos —ya no sólo «los curas obreros»— comenzaron su protesta ante el régimen. En busca del apoyo internacional, los disidentes empezaron a salir de España como representantes de la oposición. Pero las repercusiones eran drásticas casi siempre.

El PC envió al Sexto Congreso del PC en Praga, en 1960, a unos jóvenes comunistas, que fueron detenidos en cuanto entraron en el territorio español. Uno de ellos era Luis Goytisolo, que al salir de la cárcel ya estaba totalmente convencido de que su militancia no tendría efecto alguno en el curso de la política. Su estancia en Carabanchel, en principio de quince días, se prolongó a cuarenta por haber hecho una huelga de hambre. En su novela *Recuento* —la primera de una serie de cuatro libros— se refleja esta experiencia porque fue allí donde empezó a tomar apuntes en papel higiénico para la novela, consiguiendo que un compañero, el comunista Antonio Amat, sacara los apuntes de la cárcel.<sup>9</sup> A pesar de su contenido social, *Recuento* y aún más los siguientes libros, revela su ruptura con el estilo realista, paralela a su abandono del activismo político.

Es de notar que desde 1956 había existido una asidua campaña, por parte del PCE y el PSOE, para reconciliarse con otros grupos disidentes y reforzar así el poder de la oposición. Un documento que subraya ese deseo de unificación lo encontramos en el manifiesto del Día de la Reconciliación Nacional, que el PC organizó en 1956. Allí se dice: «Entre esas formaciones nuevas que se han mostrado hasta aquí de manera más abierta son: la llamada tercera fuerza monárquica, en la que aparece como ideólogo Calvo Serer, el movimiento liberal, en el que se destacan hombres como Pedro Lenin (sic). Dionisio Ridruejo, el doctor Marañón y los dirigentes universitarios encarcelados recientemente por la dicta-

dura, y la democracia cristiana».<sup>10</sup> Es interesante observar que en muchas ocasiones el PC se mostraba agradecido por la actitud benévola que la democracia cristiana mantenía frente a él: «La ideología de la democracia cristiana es opuesta a la ideología del comunismo. Pero en los artículos publicados por monseñor Zacarías de Vizcarra en *Ecclesia* y en algunas actitudes de jerarquías o católicos destacados hay un tono conciliante, civil, al hablar del Partido Comunista, que contrasta con los llamamientos a nuestro exterminio físico hechos por otros católicos en otros períodos».<sup>11</sup>

También los medios culturales del PC reflejaban un deseo de reivindicar a los otros grupos de oposición; por ejemplo, en la revista *Nuestras ideas*, hablan del libro de Laín Entralgo, *España como problema*. Denuncian: «Los ataques que se prodigan contra él (Laín), contra Dionisio Ridruejo, contra José L. Aranguren —fino filósofo católico— y otros intelectuales que cada día tomaban posiciones más liberales». Y los defiende explícitamente: «[...] en estos momentos de liquidación del franquismo, cuando todas las fuerzas en las que el patriotismo supera a intereses parciales y a pasados compromisos buscan una plataforma de unidad para reconquistar la dignidad española, debemos saludar con alegría los esfuerzos de unos hombres que intentan hallar con pasión crítica el recto camino de España».<sup>12</sup> Como podemos notar en este fragmento, existía cierta esperanza de que caería el régimen: esta esperanza se reflejaba entonces en revistas clandestinas dentro del país y otras publicadas en el extranjero. Uno de los artículos más optimistas es el que Sánchez Mazas escribió desde su exilio en París en la revista *Cuadernos para la libertad de la cultura*, en un número dedicado a España en 1958: «Está claro que este clima gubernativo de inquietud e histeria, este vivir en función de los enemigos, reales o imaginarios, acompañado de la disgregación progresiva y de las fuerzas que apoyaron al régimen y de las reticencias de los más expertos augures forasteros, son presagios inconfundibles del cercano fin».<sup>13</sup>

Sin embargo, como se ha visto, todo este optimismo estaba basado en falsas premisas; la rebeldía que «presagiaba» el fin del régimen estaba contrarrestada por el fortalecimiento

económico y político del mismo en este periodo, gracias, sobre todo, al Opus Dei. Además, los efímeros intentos de reconciliación entre el PC y otros grupos nunca se realizaron en aquellos años, siendo un ejemplo de ello la imposibilidad de la huelga pacífica en Barcelona en 1959.

Enrique Tierno Galván, en su obra *Cabos sueltos*, describe otro fracasado intento de unificar la oposición: el llamado «Banquete de Memfis» de 1959. Organizado entre varios grupos demócratas con ideas afines y con el fuerte apoyo de los monárquicos, en aquella cena se compuso un documento para asegurar la transición del franquismo a otro gobierno. No pudieron ponerse de acuerdo en los términos del documento sobre el «Nuevo gobierno», evidente entelequia de todos modos; pero la cena mereció la atención de la prensa y, por eso, la del gobierno. Los participantes recibieron multas de veinte mil pesetas, cantidad apreciable en aquella época. Si la cena resultó costosa e inútil para la reconciliación, tuvo sin embargo un efecto positivo; sirvió de plataforma para la organización del llamado «Contubernio de Munich», de 1962, un punto decisivo en la actividad disidente, como más adelante veremos.<sup>14</sup>

En fin, eran años de euforia, de febril actividad y esperanza en una nueva vida después de veinte años de silencio. Esa euforia se debe en parte a la implantación del marxismo en Cuba; muchos españoles de la izquierda vieron este hecho con entusiasmo, tal como cuenta Juan Goytisolo: «El proceso de superación moral engendrado por el triunfo de la Revolución en Cuba provocó, por ejemplo, en 1959-1960, el despertar de un conjunto de ideales y sentimientos en las masas obreras y campesinos que, años atrás, hubiera parecido utópico».<sup>15</sup> Goytisolo destaca el optimismo que Cuba provocó entre el proletariado; hay que añadir que fueron los mismos intelectuales quienes, en principio, aplaudieron la victoria de Castro e interpretaron el triunfo del marxismo en Cuba como una señal optimista para su propia causa.

Brotó una energía creadora en esta etapa que emanaba de, y al mismo tiempo fue, una motivación para la actividad de la oposición. Los nuevos escritores que aparecieron en el escenario cultural, el grupo llamado «Generación del 50»

(también «del Medio Siglo» y «Los niños de la guerra civil») se unieron por intereses literarios, políticos y por sus circunstancias históricas. Todos sentían la poderosa influencia de la guerra civil, de la cual habían sido testigos en la niñez. Esto lo describe muy bien Ana María Matute en su ensayo «Una generación herida»: «La guerra civil era una herida decisiva que marcó mi vida como escritora para siempre y la vida de todos los demás escritores de mi generación. Quizás este grupo de incipientes escritores adolescentes que escribieron en busca de un camino hacia la verdad en un vasto mar de mitos y sombras, de espejismos y ceguera —un camino para gritar su oposición, sus esperanzas y sus preguntas aún no contestadas— debe llamarse el grupo que se lanzó en contra del silencio».<sup>16</sup>

El «ansia de responsabilidad» que describe Matute está expresada muy frecuentemente en la poesía de esta generación. Uno de los más conmovedores ejemplos se encuentra en el siguiente fragmento del poema «Ciudad cero» de Ángel González:

*Todo pasó,  
Todo es borroso ahora, todo  
menos eso que apenas percibía  
en aquel tiempo  
y que, años más tarde,  
resurgió en mi interior, ya para siempre:  
este miedo difuso,  
esta ira repentina,  
estas imprevisibles  
y verdaderas ganas de llorar.*

Y estos escritores del 50, con su odio al franquismo y un sentimiento de mala conciencia y malestar, fueron los que produjeron la culminación del realismo social. A partir de 1962, todo tomó matices diferentes y estos intelectuales cambiarían de postura. Pero en los cincuenta, creían que su misión era la de denunciar la injusticia social en la obra creadora, sobre todo por el hecho de que no había libertad de prensa.

Hubo dos centros principales de actividad que fueron, lógicamente, Barcelona y Madrid. De caracteres culturales dis-

tintos, en general los intelectuales de estos dos centros tenían objetivos comunes. Productos casi todos de la pedagogía del régimen y de familias franquistas (en Madrid, varios eran de familias antifranquistas, como Ángel González; en Barcelona, una excepción era Juan Marsé), acogieron las ideas de sus antecesores poéticos comprometidos y de teóricos marxistas como Georg Lukács y Antonio Gramsci y llegaron a ser rebeldes más corrosivos frente a la cultura oficial. José María Castellet, joven falangista que luego fue el portavoz eje del grupo, describe sus principios históricos: «Esta rebelión conoció formas diversas y se encuentra reflejada en las primeras obras de estos autores. Con amplia conciencia generacional, entre 1956 —año del estallido de la Universidad a raíz del prohibido Congreso de escritores universitarios— y 1962 —momento en que el crecimiento económico español entra de lleno en una dinámica propia— estos escritores no sólo se sienten unidos por una misma actividad de resistencia política, sino que también se adscriben a un cierto credo estético, el del realismo. [...] Toda una peripecia intelectual, pues, inédita en la España de posguerra, se desarrolla con cierta coherencia a lo largo de seis años».<sup>17</sup> En efecto, este iba a ser el grupo que cultivaría una literatura coherente en sus objetivos, y en gran parte tal coherencia viene de esas comunes circunstancias históricas que Castellet llama «conciencia generacional». Otros comentaristas han hablado de la afinidad de los intelectuales que se habían criado en pleno franquismo y que rompieron con su ambiente represivo al hacerse adultos. Todas estas huidas simultáneas del nido franquista dieron lugar al fenómeno del *generation gap*, más notable en esta etapa que en cualquier otra, y esencial para entender la evolución de la disidencia.

El periodista Pinilla de las Heras, el «Steparius» de *La Hora*, lo comenta: «Yo procedía de una casa bastante liberal, pero esa actitud también la tenía Miguelito Sánchez Mazas y su padre era uno de los prebostes del Régimen. Él, incluso, fue más allá que nosotros, porque se exilió en cuanto pudo. No hay duda de que el ambiente que Miguelito Sánchez Mazas había vivido era muy distinto del mío; y, sin embargo, nuestras actitudes eran las mismas. Yo creo que era algo ge-

neracional. Teníamos conciencia de que éramos otra cosa». <sup>18</sup> Pinilla nos hace pensar que hubo una natural evolución generacional que produjo el ser disidente, o sea, que las circunstancias del franquismo hicieron brotar forzosamente estos hijos rebeldes frente a un mundo que encontraban asombrosamente anticuado y opresivo. Desde su punto de vista de profesor, Tierno Galván reflexiona sobre este aspecto en cuanto al FLP: «En la familia encontraban, por una razón u otra, el testimonio patente de la injusticia generalizada en la sociedad española o, en términos comunes, en la sociedad europea, con mayor hondura, [...] Los jóvenes inducían siempre que los vencidos eran los sacrificados antes y después de la guerra. Los hijos de las familias de la clase dirigente quedaban descontentos de la actitud de sus padres, a quienes juzgaban irresponsables». <sup>19</sup>

El fenómeno del *generation gap* afectó entonces a muchas familias, cosa que se hace más evidente cuando observamos la cantidad de autores que han tratado este tema en sus obras de ficción, como los novelistas Juan Goytisolo y Juan Marsé. En *Juegos de mano* (1954) de Goytisolo la rebeldía se convierte en una violencia gratuita por parte de unos jóvenes ociosos. Marsé, en su primera novela, *Encerrados con un sólo juguete* (1960), se adentra en el mismo problema del ocio y malestar entre los jóvenes que no entienden la obsesión de los padres con la guerra, y que buscan refugio en el mundo del consumo. Pero en el caso de la segunda novela de Marsé, *Esta cara de la luna* (1962), el protagonista, un escritor «disidente» llamado Miguel Dot, habla de su padre franquista con el típico desdén que podríamos percibir entonces en muchos de los jóvenes de la oposición: «En alguna ocasión me he tropezado con el viejo. Apenas hemos cambiado el saludo. Creo que en el fondo no puede evitar una cierta admiración por mí, ya sabes que esos pobres diablos, tarde o temprano, acaban bajo el peso de terribles remordimientos de tipo político...». <sup>20</sup>

Este tema sugiere otro que está ligado a los escritores de la Generación del 50 y que se traslucen una y otra vez en su literatura: la mala conciencia. Aunque señala Marsé que los viejos franquistas son los que deben sentir el peso de la histo-

ria, es absolutamente patente en las obras de varios miembros de esta generación, a través de su poesía, novela y teatro, que ellos mismos han asumido el «ansia de responsabilidad» por los errores de los padres. Además, casi todos los profesores universitarios que han dado testimonio de su actuación, o falta de ella, en la política española, y que luego rompieron totalmente con el sistema, muestran el mismo sentimiento; recordemos lo que dijo Berlanga de España como «un país de culpables». El mejor testimonio de culpabilidad está en el libro de memorias de Laín Entralgo ya mencionado, aunque Aranguren y Tierno Galván también revelan malestar en este aspecto en sus memorias.

Volviendo a la Generación del 50, que es la que interesa sobre todo en esta etapa, ya hemos visto que el origen del grupo barcelonés proviene de la actividad en torno a la revista *Laye*. Los que luego se incorporarían a la llamada Generación del 50 son Carlos Barral, Castellet, los hermanos Ferrater, Gil de Biedma, Alfonso Costafreda, Luis y José Agustín Goytisolo. En cierto modo, los de Barcelona eran muy distintos de sus compañeros madrileños. A pesar de ser casi todos de familias franquistas, según Carlos Barral, tenían una formación cultural más europeísta que los de Madrid. Y en cuanto a su actuación política, los de Barcelona no militaron en ningún partido, aunque sus actividades en estos años fueron casi siempre en apoyo del PC —las excepciones son José Agustín Goytisolo y Luis Goytisolo, que fueron miembros del PSUC—. Los madrileños —muchos de los cuales habían venido de otras provincias—, incluían a Juan García Hortelano, José Manuel Caballero Bonald, Armando López Salinas, Daniel Sueiro, Jesús López Pacheco, Antonio Ferres, Alfonso Sastre, Carmen Martín Gaite, Alfonso Grossó y Ángel González. Todos ellos muy activos en la cultura y la política, habían tenido una formación pedagógica más estrictamente franquista y casi todos se hicieron miembros o aliados del PC.

En Barcelona desde 1955 hasta 1959, se convocabía una tertulia todos los martes en casa de Barral, que él llamaba «los martes de san Elías». Allí se reunían los de *Laye*, junto con otros escritores catalanes, exiliados que venían de París

(recomendados por Juan Goytisolo casi siempre), periodistas franceses, hispanistas italianos y otra gente que informaba de la vida cultural del exterior. Los temas eran literarios y políticos; la tertulia brindaba la posibilidad de allegar unos conocimientos algo más internacionales de los que eran asequibles en España. Hemos visto que desde los tiempos de *Laye* los barceloneses habían formado una base teórica literario-política por sus lecturas de Sartre (cuyos libros circulaban clandestinamente), Lukács (a través de una traducción de Sacristán) —especialmente *La destrucción de la razón*— Christopher Caudwell, Gramsci, Edmund Wilson y filósofos del humanismo alemán. Dice Barral, que ha insistido en disociarse de la típica educación católico-nacionalista: «teníamos formación e información básicamente no española; no éramos de formación franquista, sino francesa y germánica».<sup>21</sup>

En esta época, el grupo de Barcelona no sólo estaba mejor informado, sino también menos envuelto en peripecias políticas. Estaban más distanciados de la política porque no vivían en el Madrid «encorbatado» o sea, de funcionarios franquistas y, en segundo lugar, porque se interesaban en salvar la cultura catalana de la extinción. Castellet señala una esencial diferencia en la actitud de los barceloneses: «De aquellos años recuerdo ahora, en resumen, dos cosas: en primer lugar que mis actitudes eran básicamente intelectuales y que lo eran en protesta contra no solamente la existencia de la censura, sino por el peso de la opresión religiosa, de la represión cultural y social generalizada; por otra parte, la falta de unos ideales políticos determinados se traducía en que mis manifestaciones no eran nunca directamente políticas, sino que eran siempre a través de motivaciones culturales».<sup>22</sup>

De modo que la politización de los de Barcelona estaba en función, en gran parte, de lo que ésta pudiera significar para la cultura. Sólo la poesía de Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo y parte de la obra de Luis Goytisolo evidenciaban un interés en el realismo social como herramienta política. Si en *Laye* habían iniciado una empresa creativa, filosófica y crítica que señalaba cierta formación europea, en su obra de madurez seguirían siendo escritores que se quedaban al margen del social realismo de sus coetáneos madrileños.

Sin embargo, fueron el crítico Castellet y el editor Barral los que lanzaron la obra realista al mercado comercial. Castellet también dirigía el Seminario Boscán, un encuentro intelectual de gente de la oposición en Barcelona. El sociólogo Salvador Giner de San Julián señala<sup>23</sup> que este seminario era uno de los centros ideológicos claves en la Universidad de Barcelona en esta época.

En general, esta época señala un renacimiento de la cultura catalana; se publicaban libros y revistas en catalán y se fundaron unos centros culturales de mucho prestigio, entre ellos, el *Omnium Cultural* y el *Institut d'Estudis Catalans*. Estas manifestaciones catalanas, según Giner, preocupaban menos al gobierno que el medio que más alcance tenía en la sociedad entonces: la *nova cançó*, que a partir de entonces funcionó como instrumento de la militancia, especialmente la catalana, muy eficazmente.<sup>24</sup>

La actividad en Madrid tomaba un cariz más político que en Barcelona. Los «peceros» y sus compañeros de viaje hacían reuniones clandestinas en casa de Celaya, el pintor Moreno Galván, a veces en casa de Caballero Bonald o Ángel González. Allí planeaban manifestaciones y recogían firmas para las cartas de protesta que escribían. Convocaban también tertulias públicas donde se hablaba de literatura, aunque siempre con soterradas intenciones políticas. Primero la tertulia tuvo lugar en un café llamado Fuencisla, luego en Marylin en la Gran Vía, y más tarde en la Granja. Hicieron otra tertulia en el restaurante Edelweiss a fines de los cincuenta, donde discutían a Lukács con Alfonso Sastre como elemento central, ya que, según sus camaradas, era él quien más sabía del marxismo teórico del grupo.

Pero la tertulia madrileña más importante fue la del Café Pelayo que duró de 1959 hasta 1962, los años de más solidaridad entre los escritores politizados. Allí los contertulios leían y discutían el marxismo, aunque parece ser que en general se entendía poco en sentido teórico, según algunos de los participantes. Fue característica en aquellos años la adhesión al PC sin un conocimiento teórico del marxismo o sin creer demasiado en sus preceptos. Por ejemplo, Luis Goytisolo, que fue muy activo en el PSUC a fines de los cincuenta,



Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral y José M. Castellet. 1956

ha comentado: «Estuve en el Partido sin ser marxista. Los textos eran interesantes, pero no los creía. La acción, el romper con el sistema, eran más importantes que la teoría».<sup>25</sup> Entre los incrédulos como Goytisolo y los que simplemente no entendían el dogma, hubo, sin embargo, una fervorosa creencia en la posibilidad de utilizar la cultura como vehículo político. Con la excepción de Sastre y pocos más, nadie se planteaba el significado del marxismo filosófico; más bien se dejaban llevar por el entusiasmo de oponerse al régimen en solidaridad con los que habían establecido las reglas del juego, como Semprún y Muñoz Suay.

Casi todos los madrileños han señalado el año 1956 como el momento epifánico de su conciencia política y su siguiente dedicación a la literatura comprometida. Los sucesos universitarios de ese año produjeron «una gran avalancha de miembros del PC», según ha comentado Juan García Hortelano.<sup>26</sup> En algunos casos, Caballero Bonald estuvo preso con Ridruejo, Sastre, López Salinas, el cineasta Martín Patino y Moreno Galván. También Ridruejo estuvo preso con Tierno Galván y Raúl Morodo en 1957. Serían dignas de estudio las relaciones amistosas y las afinidades políticas forjadas en la cárcel para entender su impacto cultural-político en aquellos tiempos.

Era peligroso apuntarse al PC, evidentemente. Fue siempre el grupo más perseguido por el franquismo, y los miembros cuidaban mucho las apariencias. Un modo de hacerlo era hablar en clave para encubrir sus actividades. Gabriel Celaya se ha referido a unas conversaciones telefónicas casi surrealistas que tenía a veces cuando organizaba una reunión en su casa. Tenían eufemismos para todo lo que tenía que ver con el Partido. Según García Hortelano, el Partido se llamaba «el convento», los camaradas eran «amigos», los miembros más entregados eran «diputados», mientras que los compañeros de viaje eran «senadores». Con su acostumbrada gracia, García Hortelano ha señalado que los «diputados» tenían mucho miedo, mientras que los «senadores» tenían sobre todo mala conciencia.<sup>27</sup>

Recordemos que los barceloneses, casi todos compañeros de viaje, eran en su mayoría de la burguesía catalana. En el

caso de los madrileños, algunos eran de familias republicanas. Irónicamente, los compañeros de viaje fueron los que más consiguieron adelantar la causa disidente; estaban más libres para actuar porque no les perseguía el régimen del mismo modo que perseguían a los del PC. Carlos Barral, por ejemplo, llegó a ser una especie de «embajador» entre el mundo oficial y los intelectuales disidentes en su trabajo de editor. No le convenía a Barral ni al PC que estuviera muy envuelto en los asuntos del Partido, porque su postura ambigua le permitía operar con más libertad. Como no lo podían tachar de rojo claramente, representó menos amenaza para el régimen que sus amigos del PC.

Barral fue, además, el enlace cultural entre los miembros de la Generación de Barcelona y de Madrid. Los madrileños a veces asistían a los martes de san Elías cuando pasaban por Barcelona y esto fue importante para la solidaridad del grupo. Aunque la tertulia había sido literaria en un principio, a partir de los episodios universitarios del 56-57, cobró otro significado, según Barral: «[...] los martes de san Elías mudaron de tono. [...] comenzábamos a admitir la probable perennidad del franquismo y de la humillación a que nos sometía y a desconfiar de toda acción que no fuera dictada por la voluntad de sobrevivir en terreno de la cultura al medio repugnante que nos ahogaba. [...] yo asumí por entonces también esa filosofía en lo tocante a mi profesión de editor».<sup>28</sup> Parecida a la actitud de Castellet, Barral refleja esa misma militancia política en función de las necesidades culturales.

También fue clave la actuación de Barral como editor. La primera intención suya en Seix Barral había sido la de «traer lo más representativo del movimiento literario estrictamente contemporáneo, poner al día al lector español en cuanto a vanguardia norteamericana y europea».<sup>29</sup> Con el establecimiento del premio Biblioteca Breve en 1958, empezó a fomentar la empresa de la novela social realista. Su decisión había sido motivada, sin duda, por sus relaciones con el PC porque: «El monopolio del partido en materia de resistencia intelectual era casi absoluto. Sólo a los comunistas les interesaban los intelectuales y aún más los resortes de difusión de la cultura insumisa».<sup>30</sup> Como se ha observado, la actividad di-

sidente político-cultural estaba manipulada por el PC con pocas excepciones en esta época; uno de los pocos escritores disidentes que no tenían relaciones con el PC era Martín Santos, que militaba en el PSOE.

Barral ayudaba al PC a difundir información en casas particulares y en el hotel Suecia organizó su propia campaña literario-política. Su cuarto de hotel se convirtió en un salón de efusivos e ingenuos futuros novelistas cuyas intenciones eran más políticas que literarias, según describe su editor: «[...] eran principalmente reuniones de intercambio social y citas políticas. Los encuentros del Suecia se hicieron, rápidamente operativos. Se hablaba de libros en proceso, se establecieron turnos de publicación. La editorial Seix Barral, se entendía, iba a lanzar la ola realista. [...] El Partido, colaborador imprescindible, se hacía cargo de la "operación realismo" en lo concerniente a los novelistas, al mantenimiento de su cohesión como grupo, a la vigilancia de su dedicación». <sup>31</sup>

Este estrecho vínculo que Barral señala entre Seix Barral y los escritores del realismo social ha sido negado por Muñoz Suay: «[...] nunca hubo una "négociación" entre nosotros y el editor-cataapultador Carlos Barral, pero siendo el Partido el único que en aquellos años agrupaba a una buena parte de los escritores politizados, hicimos lo posible por alentarles a que escogieran ese camino que Barral les servía en bandeja». <sup>32</sup> Y, en efecto, a partir de 1959 es cuando comenzó la expansión de la novela social realista y eso se debe a la labor de Muñoz Suay. Aunque este ve la realización de esa empresa como una coincidencia, está claro que los agentes culturales del PC —él y Semprún sobre todo—, y el editor Barral, se ayudaron mutuamente en la empresa disidente y la empresa editorial.

Había cierto exclusivismo de clan entre este grupo estrechamente vinculado por las comunes experiencias y metas político-culturales. Lidia Falcón señala este «clanismo» entre los de Barcelona. Mujer muy consciente de los límites que existían para su sexo en aquel tiempo y de la importancia de la clase social para conseguir el poder de la palabra, Falcón se refiere amargamente a los miembros de este grupo como «mandarines»: «[...] Barral puede escribir que en los años

cuarenta todos éramos fascistas. Y así, aquellos escritores que los mandarines no conocieron, porque no vivían en sus barrios del Paseo de Gracia, de la Diagonal y de la Rambla de Cataluña, que tampoco frecuentaban los bares y las tertulias de los cafés escogidos, porque no eran primos ni amigos, ni socios, ni hijos de los primos, ni de los socios de sus padres, no existían, no eran tenidos en cuenta en la relación de escritores vivos del país». <sup>33</sup>

Hubo dos hechos sumamente importantes en 1959 que produjeron la consagración de la Generación del 50 como grupo coherente en cuanto a sus metas literarias y políticas. Primero, un viaje a Colliure, Francia, conmemorando la muerte de Antonio Machado veinte años antes en ese pueblo. Asistieron muchos miembros del mundo intelectual español «no oficial» entre ellos Vicente Aleixandre, Celaya, Otero, Laín Entralgo, Ridruejo, Cela, Bardem, Berlanga y Sastre. No se mencionó el homenaje en la prensa española. Para saber detalles es necesario estudiar revistas y periódicos publicados fuera de España, cosa que ya hemos señalado en varias ocasiones. En *Nuestras ideas*, por ejemplo, en mayo de 1959, aparecen comentarios sobre los múltiples homenajes que se hicieron a Machado, no sólo en Colliure, sino también en Segovia y en el paraninfo de la Universidad de Madrid. Lo que se resalta en aquel artículo es, una vez más, el deseo de implantar «el espíritu de reconciliación nacional que inspira a la inmensa mayoría de los intelectuales españoles», cosa que podemos observar en la lista de participantes. La importancia de la solidaridad de los intelectuales se expresa elocuentemente en este fragmento del artículo: «En Colliure, además, bajo el sol tibio de febrero, frente a la tumba de Antonio Machado y de Ana Ruiz, madre del poeta, este espíritu de reconciliación a que aludimos plasmó de una forma visible, física. Allí estaban juntos, y juntos por primera vez desde hace veinte años, varios centenares de escritores, de artistas, de universitarios, de sencillos hombres y mujeres del pueblo, venidos de diversos puntos de Francia y de España. Allí se alzaron las voces emocionadas de "los de dentro" y de "los de fuera", que son las voces de la España única invocada por Menéndez Pidal, ya que "dentro" y "fuera" son

conceptos rebasados por las realidades históricas que sólo mantiene, por la fuerza, la pervivencia de una dictadura que se sitúa precisamente en los antípodas del espíritu unánime de reconciliación nacional».<sup>34</sup>

Gabriel Celaya publicó varios artículos sobre Colliure y Segovia en el *Excelsior* de México en 1959 y sobre otro homenaje a Machado en Caracas en 1962. Ensalzando la importancia de Machado como héroe intelectual del movimiento disidente, su libro *Poesía y verdad*, que recoge estos artículos, es un documento clave para captar los sentimientos de los intelectuales frente al caso de Machado. Un homenaje más espectacular y escandaloso en honor al poeta tendría lugar más tarde.

Del homenaje de 1959, salió la idea de hacer una antología que incluyera a los miembros de la Generación del 50. Entre Castellet, José Agustín Goytisolo, Gil de Biedma, Salinas y Barral, se planeó lo que sería la «Colección Colliure». Fue muy significante la colección porque, según Ángel González, «fue el primer intento» de «sacar la poesía del ámbito de las publicaciones minoritarias».<sup>35</sup> Además fijó el grupo ya de modo público como una especie de «equipo» de poetas con parecidas intenciones políticas. La colección incluyó libros de los poetas de la generación anterior —Celaya, Nora, Otero y Gloria Fuertes— y de sus seguidores —Gil de Biedma, Barral, López Pacheco, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Ángel Crespo, Caballero Bonald y González—. Dice González de la colección: «[...] éramos conscientes entonces del parentesco que nos aproximaba a la poesía social de la generación anterior. [...] También éramos conscientes de todo lo que nos separaba de los 50, la historia parecía confirmar el verso de Celaya: «la poesía es un arma cargada de futuro»».<sup>36</sup>

El otro suceso que había sido clave en la coherencia del grupo fue una visita a la tumba de Pablo Iglesias, el fundador del primer partido socialista en España en 1879. Fue un acto todavía más político que el homenaje a Machado, y esa muestra de solidaridad aclaró las simpatías políticas del grupo. En un poema de Jaime Gil de Biedma que describe el peregrinaje a la tumba del líder socialista, se perciben la

amistad y afinidades que unían a estos intelectuales. Al final del poema, recuerda ese día:

*Ahora que han pasado nueve meses,  
a vosotros, paisanos  
del pueblo de Madrid, intelectuales  
pintores y escritores amigos,  
mientras fuera oscurece imperceptiblemente,  
quiero recordaros.  
Porque pienso que en todos la imagen de aquel día,  
la visión de aquel sol  
y de aquella cabeza de español yacente  
vivirán como un símbolo, como una invocación  
apasionada hacia el futuro, en los momentos malos.*

La emoción que el poeta expresa es indicativa del impacto que el peregrinaje tuvo entre los miembros del grupo.

Pero es en el poema «Conversaciones poéticas» de Gil de Biedma donde se expresa aún más elocuentemente esa euforia juvenil y amistad literaria y política que existían entre estos intelectuales. Las Conversaciones, organizadas por Camilo José Cela en Formentor (Mallorca), fue otro suceso de importancia para el grupo. El poema empieza:

*Predominaba un sentimiento  
de general jubilación.  
Abrazos,  
inesperadas preguntas de amistad  
y la salutación  
de algún maestro...*

Y más tarde el poeta describe explícitamente a sus amigos en las altas horas de la noche:

*Quedábamos los jóvenes.  
No se si la bebida  
sola nos exaltó, puede que el aire...  
... Y yo pedí,  
grité que por favor que no volviéramos  
nunca, nunca jamás a casa.*

Gil de Biedma, como se puede observar, es uno de los mejores «cronistas» poéticos en la posguerra y su capacidad por sintetizar los sucesos, sentimientos y actitudes de su generación ayuda a percibir el ambiente entonces imperante entre los intelectuales disidentes: su obra, también, sirve de suministro —una vez más— de los artículos que nunca aparecieron en los periódicos sobre las actividades político-culturales de los disidentes.

Las «Conversaciones poéticas» fueron seguidas, también en Formentor en 1959, por otro acto de fijación del grupo, el «Coloquio Internacional sobre la Novela», organizado asimismo por Camilo José Cela. Este suceso proporcionó otra etiqueta a la generación, la de «Grupo Formentor». El coloquio incluyó a autores europeos tan famosos como Michel Butor, Robbe-Grillet —exponentes del *nouveau roman*—, los realistas italianos Italo Calvino y Elio Vittorini y el inglés Angus Wilson. No fue determinante el grupo por la nueva presencia de los asistentes, sino por la postura literaria que tomó frente a los autores extranjeros. La polémica se basó en el propósito social de la novela *versus* el propósito esteticista; o sea, cómo y para qué fines utilizar la realidad dentro de la literatura. José María Castellet explica esta polémica: «Pronto se vio que mientras una gran parte de los coloquiantes se agrupaban en torno a los conceptos emitidos por Vittorini —para quien la novela puede y debe contribuir a la transformación de la sociedad, entendida esa transformación en sentido histórico— otros desarrollaban y ampliaban las tesis de Wilson —en cuya opinión el novelista usa del mundo real para dar una apariencia de realidad al mundo imaginario de su creación—». <sup>37</sup> Por supuesto, los españoles del grupo del Medio Siglo que asistieron —Luis Goytisolo, García Hortelano, Carmen Martín Gaite, López Pacheco, Juan Goytisolo, y Carlos Barral (como editor)— se aferraban a la teoría del neorrealista Vittorini. En esta ocasión, además, se acababa de conceder a García Hortelano el premio Biblioteca Breve (en la primera convocatoria había sido otorgado a Luis Goytisolo por su libro de cuentos *Las afueras*) por su obra *Nuevas amistades*, marcando el primer contacto de los escritores disidentes con el mundo de fuera, ya que el libro se tradujo a doce idiomas.

El rechazo del *nouveau roman* francés por parte de los social realistas no nos extraña. Los españoles no sólo habían reemprendido el camino de sus antecesores decimonónicos en cuanto a su acercamiento al realismo tradicional, sino que también se referían invariablemente a la temática al pasado —la guerra civil— con intención crítica, como se ha mencionado. Robbe-Grillet, cuya teoría sobre la novela refleja la actitud general de los escritores del *nouveau roman*, desmentía totalmente los fundamentos del realismo social; para él, el novelista del *nouveau roman*: «Vuelve sobre lo que le parece inmediato y desligado de las vicisitudes históricas [...] se orienta también hacia el esoterismo, hacia la visión minuciosa [...] que podría no ser más que el espejismo del lenguaje». <sup>38</sup>

Como ha dicho Corrales Egea, había una laguna irreconciliable entre el objetalismo del *nouveau roman* y el realismo de la España de posguerra: «La misión del novelista [del *nouveau roman*] es buscar una realidad diferente, desconocida, invisible e inasible, que no puede expresarse con el lenguaje ni la técnica comunes, puesto que se trata de algo que todavía no existe». <sup>39</sup> Radicalmente distinto es el propósito del social realismo, que se limita al tratamiento de problemas existentes, nacionales; obviamente, le falta la universalidad del *nouveau roman*. «Los niños de la guerra civil» no pueden olvidar las causas del malestar de España. El eje de su obra es, inevitablemente, su obsesión con la problemática histórica que les ha afectado desde la niñez, esos «demonios» u obsesiones de la guerra tan recurrentes en la novelística.

El coloquio fue uno de los pocos actos de los intelectuales que se comentó en la prensa, aunque por supuesto, en una revista minoritaria, *Ínsula*. José María Castellet, el crítico que más escribía sobre este grupo entonces, como se ha dicho antes, reseñó el acto. Castellet no sólo era portavoz del grupo, sino que también influyó en los miembros de modo definitivo a través de sus libros. *La hora del lector*, libro de ensayos sobre la novela, y su antología *Veinte años de poesía española* eran «biblias» para el estudioso del realismo social.

Se resaltan varios aspectos sociopsicológicos de interés respecto al grupo del 50. En cierto sentido, la amistad que se fraguó en aquellos años no sólo era literaria y política,

sino también un ejercicio de escapismo, elemento que refuerza el «clanismo» del grupo. El poema sobre las «Conversaciones poéticas» de Gil de Biedma señala este hecho. Barral lo destaca asimismo en sus descripciones de las reuniones en el Suecia: «Las reuniones, de agua tónica y café solo, mudaron desde la incorporación de García Hortelano, que atrajo también a la corte de poetas líricos, en alcohólicas y desafadoras». <sup>40</sup> Y más tarde habla de las tertulias que se hacían en casas privadas respecto a este tema: «Poco a poco, fue el domicilio de los Sastre el destino obligado de mis tardes en Madrid, el mentidero de todos los chismes y de todas las noticias y el teatro de las decisiones colectivas, escritos de protesta, sobre todo. Habíamos entrado ya en la década de los sesenta y la ginebra presidía desvergonzadamente nuestras confesiones y coloquios». <sup>41</sup> Y del «Club de poetas» que se organizó durante las «Conversaciones poéticas» dice: «estaba, me parece, permanentemente abierto y atendido en lo tocante a copas». <sup>42</sup>

El año 1959 no sólo fue el momento culminante del entusiasmo y euforia del grupo, sino en realidad el año de la clausura de ese entusiasmo. La erosión de las ideas y de la esperanza parece clara a partir de los sesenta, cuando las cuestiones políticas en las reuniones y tertulias se difundían «por las nubes del alcohol», según Caballero Bonald. <sup>43</sup>

Hay bastantes ejemplos de poesía que muestran esa propensión al escapismo; por ejemplo, en unas divagaciones sobre los efectos y los atributos del alcohol que se titula «Eva-  
poración del alcohol». Carlos Barral termina su poema con estos versos:

*¿Qué es ahora  
de él en este exilio de rastrojos,  
de polvoriento leño consumido  
o de piedra velluda y de reptiles,  
después de las cenizas de su noche,  
larga como los años,  
y plena y exaltante, y que ya muerta,  
nos quema y envejece, y se  
derrumba  
con los ojos cerrados, vacilando  
bajo la ducha atemperada...?*

La evasión a través del alcohol y la autodestrucción son temas que se repiten en las obras de esta generación. No es de extrañar que a veces los mismos miembros de la generación se hayan referido a ella como la promoción «dionisíaca» o «etílica». También los efectos de la mala conciencia se trascienden en algunas obras, sobre todo en las de Gil de Biedma. Todos esperaban borrar las huellas de esa mala conciencia a través de la literatura de protesta y convertir los efectos de la guerra y posguerra en algo positivo y *moralmente* productivo, como hemos observado reiteradamente. Sin embargo, el sentirse atrapados en este mundo con el que no estaban de acuerdo —bastantes de ellos trabajaban para el mismo sistema que les repelía— les debía producir una lucha interior difícil de anular. Eran «hombre[s] subterráneo[s]»: «ese rebelde que se enfrenta a las normas de la sociedad en que vive y las fuerzas que la perpetúa: el gobierno, los militares, el sector comercial, los medios de comunicación, el aula universitaria, el púlpito, poderes institucionales de cualquier tipo, cuya antipatía puede convertirse en una abierta rebeldía o puede internalizarse, reduciéndolo a la desesperación o al anhelo de la muerte». <sup>44</sup>

Todos estos sentimientos —la necesidad de escapar, la autocomplacencia, la mala conciencia— en efecto, desembocan en un fatalismo que permea mucha de la poesía y, a veces, la novela y el teatro de la época. Quizá lo que ha dicho Juan Goytisolo del gran periodista romántico, Larra —«Fígaro»—, puede aplicarse en cierto modo al grupo de escritores activistas de este periodo: «Como en ningún otro país el intelectual vive a merced de sus humores, secretamente obsesionado con el suicidio». <sup>45</sup> Más razón ha habido en el siglo XX para esa propensión que en el XIX, sin duda. Hubo, de hecho, dos suicidios entre los miembros de este grupo, ambos poetas de Barcelona, Alfonso Costafreda y Gabriel Ferrater. Pero también existen «suicidios» literarios, como en «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», poema que muestra una fuerte dosis de autocomplacencia y no poca herencia romántica. Al final del poema, el poeta «se suicida» literariamente, dando un golpe definitivo a la juventud.

Gil de Biedma es el que mejor expresa esa insistente mala

conciencia que produjo el «ansia de responsabilidad» en estos escritores. Sobre todo lo vemos en un poema muy explícito, «En el nombre de hoy» que empieza:

*En el nombre de hoy, veintiséis  
de abril de mil novecientos  
cincuenta y nueve...*

Y luego el poeta nombra a sus compañeros en la disidencia, sobre todo los poetas, destacando este «clanismo de la clandestinidad» —masculino, dicho sea de paso—, que hemos señalado:

*Finalmente a los amigos,  
compañeros de viaje  
y sobre todo ellos  
a vosotros, Carlos, Ángel,  
Alfonso, y Pepe, Gabriel  
y Gabriel, Pepe (Cabaliero)  
y mi sobrino Miguel,  
Joseagustín y Blas de Otero.  
  
a vosotros pecadores  
como yo, que me avergüenzo  
de los palos que no me han dado,  
señoritos de nacimiento  
por mala conciencia escritores  
de poesía social [...].*

El tema de la enajenación surge implícitamente en mucha de la obra de este grupo. En poetas anteriormente comentados como Blas de Otero y Gabriel Celaya existe un intento de resolver los problemas existenciales causados por el exilio interior y el miedo a la impotencia por medio de la poesía de protesta. Ahora podemos observar otras tendencias en la Generación del 50 en su confrontación con el problema de la alineación. En la poesía, se trata de una intensa e insistente ironía, en vez del grito existencial de los antecesores; en la novela, se trata de un escapismo que se revela en los personajes, a veces, en los mismos autores, como se ha comentado. Los personajes novedosos de esta época son, a menudo,

cínicos y derrotados; sus únicos recursos son el sexo, el alcohol, el sarcasmo, la abulia, como podemos observar al analizar el contenido de algunas de las obras de aquel periodo.

La pauta estructural de Cela en *La colmena* fue seguida por otros novelistas, siendo el ejemplo más importante *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio, entonces casado con una de las novelistas más destacadas de la Generación del 50 (siendo la otra Ana María Matute), Carmen Martín Gaite. No sólo lleva a un extremo la línea objetivista establecida por Cela, sino también crea un nuevo enfoque, donde el hombre «vulgar» refleja la abulia, el estancamiento de ideas y acción en la España de la posguerra. El de *El Jarama* es el peor de los mundos: la juventud es inconsciente de su propia historia reciente —la guerra civil—, y esto que podría ser positivo en la medida en que no hay grandes sentimientos de amargura, no lo es. Su inocuidad como seres humanos, su falta de espíritu —delatada exclusivamente a través de sus conversaciones— dejan entrever el vacío moral de los españoles jóvenes de posguerra.

Diferenciándose de otras obras de parecida estructura, como *La noria* de Luis Romero, *El Jarama* presenta un grupo homogéneo de personajes; son amigos de la misma edad y la misma condición social. Se trata del protagonista colectivo que será típico de la novela de escritores de la Generación del 50. Además, la temática de *El Jarama* tendrá gran repercusión dentro del movimiento social realista. Sánchez Ferlosio proporciona una visión desmitificada de los «explotados», quienes, igual que los ricos, son presentados como insensibles a su realidad histórica. Esta desmitificación luego será notable en las obras de Martín Santos, Juan Marsé y Juan Goytisolo que, en la próxima etapa, harán la ruptura definitiva con el realismo social.

La novela social que describe las clases bajas peca de cierta artificiosidad, puesto que a sus autores en la mayoría de los casos, les faltaba la experiencia de ese mundo. Es en la novelística que trata de la burguesía ociosa donde se capta mejor el ambiente en el sentido sociológico. Juan Goytisolo señala el problema de autenticidad que tuvo con sus primeras obras: «[...] llegó un momento en que me di cuenta que no

podía ponerme a escribir como alguien de un medio social que era distinto, [...] se me planteó un problema, digamos casi de honestidad personal, de no poderme situar en el pelelejo de una persona que no estaba condicionada como yo por una serie de experiencias de un medio social, de una educación, de una cultura». <sup>46</sup>

Sin embargo, había métodos para resolver el problema de la sinceridad. Lo consiguió Luis Goytisolo en algunos de los relatos de *Las afueras*, donde el protagonista es de la alta burguesía. A través de esta voz, salta a la vista la opresión y tristeza de los campesinos. Por ejemplo, en el primer cuento, lo que se destaca es la mala conciencia que siente el protagonista Víctor por lo que ve a la vuelta a su pueblo (donde su familia tiene tierras) después de la guerra civil. Se entera de que un compañero suyo de la niñez, amargado por haber perdido ambos pies en la guerra, se ha suicidado. Fiel al estilo objetivista que estaba de moda entonces, Víctor no habla de su reacción de culpa y angustia frente a su amigo de la infancia; sin embargo, observamos que siente el peso del suicidio del otro por su extraño comportamiento al conocerlo: se encierra en un cuarto, se emborracha y muy fuera de su carácter —es normalmente un hombre amable con los del pueblo—, pega a una niña por la cual había sentido antes mucho cariño. Su reacción, pues, autodestructiva y cruel, refleja su desesperación ante la mala conciencia y la impotencia.

A pesar de las referencias a la guerra y la mala conciencia que existen en *Las afueras*, Goytisolo ha dicho que no tenía intenciones específicamente social realistas cuando escribió este libro, que no creía que la literatura pudiera cambiar la política. <sup>47</sup> Quizá por eso, esta colección de cuentos resulte más convincente que otras obras de ese periodo que insisten tajantemente en el aspecto patético de los vencidos para evochar cierta reacción en el lector. Goytisolo es sutil y objetivo; está describiendo un pueblo catalán, de los que conocía en las mismas circunstancias de clase que Víctor. Las reacciones de éste parecen ser auténticas y convincentes porque el autor conocía el mundo de que trata y era así capaz de infundir un aire realista a los cuentos.

Hay otros personajes que reflejan la misma mala conciencia de Víctor. En *Tormenta de verano*, de Juan García Hortelano, el protagonista, Javier, y otros personajes, se refugian en el alcohol y el erotismo como hacen los personajes de las primeras novelas de Juan Goytisolo y Juan Marsé. Dice el narrador de *Tormenta*: «Era posible que a Andrés le viniese su afición a beber de las semanas que pasó en el frente. O quizás, de los primeros años de la postguerra, cuando toda la vida —esta puerca y maravillosa vida, según decía por aquel entonces— le parecía poca». <sup>48</sup> Hay en muchos momentos estas explicaciones sociológicas —y a menudo deterministas— para describir los problemas vitales de los personajes de las novelas. Juan Goytisolo nos proporcionará otro protagonista autodestructivo en *Señas de identidad* (1966). Alienado de su país, alcohólico y enfermo, Álvaro nos explica su proceso hacia la total alienación social y la mala conciencia que le aco-saba. En *Esta cara de la luna* de Marsé, Dot es un escritor maldito, enajenado de su familia, como se ha dicho. Cansado de la resistencia política, observamos su proceso de alcoholización y desmoralización, y cómo va vendiéndose al sistema simultáneamente. Soto, amigo de Dot, que desde el principio de la novela está entregado al escapismo de copas y mujeres, contrasta con Dot, que todavía se resiste a rendirse. El ambiente de desesperanza se resume en unas palabras que un personaje le dirige a Dot, cuando éste intenta hablarle de la disidencia: «Todo está perdido. Deja de pensar en estas cosas, créeme [...]. Pongamos el peliagudo problema de la cultura en manos de nuestros amadísimos superiores y rece-mos». <sup>49</sup>

Se nota en Marsé la misma arrasadora ironía que existe en algunos poetas —además, amigos suyos, como Ángel González y Jaime Gil de Biedma—, cuando hablan del régimen, como veremos más adelante. Dot sigue la pista de su amigo Soto desenfrenadamente hasta que, al final, le salva el amor, un desenlace típico de las primeras novelas de Marsé. Sin embargo, lo que se destaca en esta obra es la imposibilidad de mantener una ideología disidente viviendo y trabajando en España; es un claro comentario sobre la desmoralización y la enajenación que sentían los escritores entonces.

Estas novelas y otras de aquel periodo —algunas de dudoso valor estético— retratan muy bien esa sociedad en ruina, como hemos venido comentando. Lo que ha dicho Aranguren de la tarea «moral» del intelectual se realiza plenamente en la novelística del realismo social. Aunque puede que no haya servido en absoluto como arma política, son agudos testimonios socio-históricos de una sociedad esquizofrénica, tal como se señaló en el primer capítulo. Retrospectivamente se puede apreciar el conjunto de esta literatura en su función de «crónica moderna». Además, su temática revela un endémico malestar que se albergaba en la subconciencia de estos escritores a causa de sus circunstancias sociopolíticas. Su método para exorcizarse era escribir sobre unos protagonistas que, en muchos casos y en mayor o menor medida, eran autobiográficos en lo que atañe a su condición de intelectuales disidentes. Si los entelectuales universitarios no pudieron expresar este malestar en los cuarenta y los cincuenta en sus ensayos (sólo en los sesenta y setenta pudieron comentar la desmoralización en sus memorias, por ejemplo, pensadores como Ridruejo, Tierno Galván y Laín Entralgo), los de la Generación del 50 lograron hacerlo en sus novelas ya en estos años.

Muchos de los novelistas en esta época, si bien no estaban caracterizándose a sí mismos psicológicamente en sus novelas, sí habían tomado el pulso a la sociedad, inspirándose en situaciones personales para darnos el sombrío cuadro que sus personajes dejan entrever. Hemos citado muchas veces a García Hortelano que, en bastantes de sus obras, describe fiestas que eran sospechosamente parecidas a las en que él mismo participaba. Los Goytisolo y Caballero Bonald en *Dos días de setiembre*, revelan el malestar de la burguesía terrateniente frente al campesino reprimido y pobre. Los «protagonistas de la mala conciencia», como se les puede llamar, son vivos documentos de lo que se sentía y vivía en aquellos años.

Si nos fijamos en las declaraciones de algunos de estos escritores, podemos percatarnos de su obsesión con la realidad y el problema ético que de su contemplación, o vivencia, se deriva. Francisco Olmos García, que hizo una encuesta sobre

las actitudes de la generación ya en 1963, lo explica: «[...] el rasgo esencial de la novela nueva española es una preocupación permanente por la verdad, condición necesaria e insoslayable para ayudar a formar o desarrollar la nueva conciencia social». Esta conclusión está basada en las respuestas a su pregunta: «¿Qué servicio cree prestar a los hombres con su obra dentro del marco concreto de nuestra sociedad?». Veamos algunos fragmentos de las respuestas:

Caballero Bonald: «Insisto en que la objetiva reproducción de la realidad es la única fórmula válida para cumplir con la función social del escritor».

Alfonso Grosso: «[...] pretender despertar [...] una inquietud política y cultural de mi país».

Antonio Ferres: «Para mí la realidad es la única fuente de donde se nutre la obra literaria».

Luis Goytisolo: «[...] la novela es un medio más de transformación de la sociedad».

García Hortelano: «[...] testimoniar la realidad en que vive».

Juan Marsé: «[...] describir la realidad sin falsearla [...] defender siempre alguna causa [...] la misma realidad pide a gritos una transformación».<sup>50</sup>

La polémica que luego resultó en el asesinato del realismo social a mediados de los sesenta se debería a ese utópico y fracasado deseo de los social realistas de cambiar la sociedad por medio de la literatura. Seguramente no tomaron en cuenta que su función de añadir pinceladas al gran retrato de los años de la posguerra sería, vista desde los años ochenta, su contribución más importante: una contribución más histórica que literaria. Con su acostumbrada lucidez profética, Juan Goytisolo había percibido esa función en los años sesenta: «[...] los novelistas españoles —por el hecho de que su público no dispone de medios de información veraces respecto a los problemas con que se enfrenta el país— responden a esta carencia de sus lectores trazando un cuadro lo más justo y equitativo posible de la realidad que contemplan. De este modo la novela cumple en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa, y el futuro historiador de la sociedad española

deberá apelar a ella si quiere reconstruir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencio de nuestros diarios».<sup>51</sup>

*Los días de setiembre* (1962) cierra esta etapa en la novela. Aunque su temática es parecida a la novelística que hasta entonces se había escrito, da señales de la mudanza que iba a efectuarse en la novela en el período inmediato. *Dos días...* es uno de los libros que puede incluirse dentro del realismo social, pero es uno de los más destacados, quizás el más destacado de esta etapa. Lo podemos contemplar como síntoma de la ruptura que se va a dar en el realismo social a partir de 1962 primero, por sus monólogos interiores de veta psicológica y, segundo, la angustia existencialista que rezuma del protagonista, Miguel, que también es el que monologa. Su lucha interior —causada por su mala conciencia frente a los campesinos y su condición de «señorito» alcoholizado— muestra una sensibilidad psicológica que hace que *Dos días...* sea una desviación del camino del simple maniqueísmo de la novela social realista.

Aunque hay en esta obra los inevitables contrastes entre los afortunados y los desafortunados, la obra está enriquecida por una temática y estilo más desarrollados. El alcohol, una vez más, es un vehículo de evasión y, sobre todo, de autodestrucción. En esta novela el vino, que tiene tanta importancia como el personaje, es lo que determina la vida de los que lo fabrican y, en especial, integra la vida de Miguel. Es más. Él está tan compenetrado con el vino que, a la vez, es su salvación y su perdición —como lo fue para el Lazarillo de Tormes en el episodio con el ciego—. Resuelve sus problemas de conciencia con la bebida y también sus problemas económicos, pero esto es, a la vez, lo que le produce la mala conciencia. El círculo vicioso se cierra y no hay salida para Miguel. En el segundo monólogo de este personaje, Caballero Bonald ilustra esta compenetración, porque Miguel recuerda su vida al mismo tiempo que describe el proceso de hacer vino; habla de cómo su trabajo de catador de vinos le lleva al alcoholismo: «El cuerpo termina por envinarse después de unos diez años de haber estado metiéndole dentro alcohol. El hombre que se ha pasado diez años bebiendo

vino sin parar y para de pronto, empieza a ajarse y acaba convirtiéndose en una cotufa. El cuerpo no aguanta la abstinencia de vino si ha estado interrumpidamente lleno de vino durante diez años».<sup>52</sup>

El autoanálisis roza lo clínico, y es, desde luego, más determinista que los otros ejemplos que hemos visto. La riqueza de los monólogos y el fino detallismo de algunos de los personajes —debido a que Caballero Bonald conoce bien la tierra y los tipos que describe—, dota de autenticidad mayor a *Dos días...* que a muchas otras novelas de la época. El estudio de los «vencidos», por ejemplo Joaquín —inevitable víctima propiciatoria del vino: muere aplastado por una bota— es de interés sociológico. También Encarna —violada por el tío de Miguel, un vulgarísimo latifundista que compite con la esperpéntica doña Rosa de *La colmena*— representa un personaje fiel a los preceptos del realismo social. Sin embargo, el ingenioso uso del *leitmotiv* del vino para subrayar los múltiples hechos sociopolíticos y psicológicos hace que *Dos días de setiembre* sea una de las mejores novelas sociales.

Hubo entre los exponentes del movimiento algunos que podían observar más de cerca los problemas del proletariado y los campesinos; los más representativos fueron Armando López Salinas y Antonio Ferres. Se habían conocido en una escuela de ingenieros, donde Ferres trabajaba de jefe y López Salinas estaba encargado de las máquinas. Empezaron a colaborar en Radio España Independiente que emitía clandestinamente desde Bucarest. Cada uno escribió una obra que sirve de paradigma de la novelística social con toda implícita intención política. *La mira* de López Salinas y *La piqueta* de Ferres, con sus títulos emblemáticos, tratan nítidamente de la injusticia social en España. Hicieron juntos también una obra documental, *Caminando por las Hurdes*, con las mismas intenciones. Cuando Barral y Castellet tuvieron noticias de la obra, quisieron conocer a los jóvenes novelistas militantes y Barral la publicó en Biblioteca Breve.

López Salinas es el ejemplo más extremo del marxismo abnegado que se entregó a la literatura por tener fe en su función política. Dirigía los trabajos intelectuales que se hacían en el Comité del Partido Comunista en Madrid y, como

vimos, fue responsable de las reuniones y tertulias del Comité de Intelectuales del PC. Nunca se desvió de su camino de activista: cuando muchos abandonaron el Partido a mediados de los sesenta, siguió militando y sigue aún hoy día. Pero fue López Salinas el que abandonaría la literatura cuando empezó la apertura en la prensa para dedicarse totalmente a la política. Arquetipo del escritor-político con una fe religiosa en las potencias de la literatura, su novela *La mina* (1960) es uno de los mejores ejemplos del ingenuo planteamiento de afortunados y desafortunados, de buenos y malos. El determinismo rige los destinos de los personajes. Desde el principio de la novela, adivinamos que el protagonista tiene que morirse en la mina, víctima de la empresa, que era «un monstruo de cien cabezas».

Si en la novela se revelan la mala conciencia, la autodestrucción de la democratización presentados a veces con cierto patetismo melodramático, en esta época la poesía causa un distanciamiento que se ve en el uso de la ironía, elemento que evidencia el hecho de que los poetas habían empezado a perder fe en el poder de la palabra. Hay que recordar que se comenzó a escribir poesía social a fines de los cuarenta, mientras que el desarrollo de la novela social fue más lento; no empezó a publicarse hasta mediados de los cincuenta este tipo de novela. Los poetas se dieron cuenta de los problemas de ese ingenuo planteamiento de considerar la literatura como arma política y de los abusos que eso podría significar para el arte, antes que sus coetáneos que escribían novelas. Stephen Spender describe muy acertadamente esos problemas en su libro *Thirties and After*: «Si un poema no es completo en sí mismo y su contenido se derrama en nuestro mundo de emociones confusas, entonces es un poema malo y por mucho que impresione a la gente actualmente, pronto lo olvidarán y dejará de ser un poema». Y más adelante dice: «la tentación del poeta es apoderarse de la retórica de la voluntad poética y la acción y traducirlas a la retórica de la poesía».<sup>53</sup>

De los ejemplos de poetas irónicos, Ángel González es uno de los que más agudamente expresa su postura distanciada. En *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), revela la

amargura y desmoralización patentes en la mayor parte de su obra. Debido en gran medida a sus propias experiencias —su niñez durante la guerra y la muerte y destrucción de que fue testigo en su pueblo natal por pertenecer a una familia republicana—, luego se calificaría de «poeta de la experiencia». A pesar del tono desmoralizado de su obra, surge un elemento que vemos en mucha de la poesía de esta época: la esperanza. Aunque el libro se titula *Sin esperanza...*, el primer poema empieza con las palabras: «Otro tiempo vendrá distinto a este». El poema es, de todos modos, irónico, y concluye amargamente. González oscila en el libro entre la esperanza y la desesperanza. Más adelante dice el poema: «Sé lo que es esperar: esperé tantos días y tantas cosas en mi vida», pero se muestra dispuesto a seguir esperando: «Alta la fe y el corazón dispuesto».

A pesar de la oscilación entre estas dos emociones, el poeta deja entrever su esperanza en los cambios políticos en algunos poemas. «Entreacto», por ejemplo, describe el entreacto de una obra de teatro:

*No acaba aquí la historia.  
Esto es sólo  
una pequeña pausa para que descansemos.  
La tensión es tan grande,  
La emoción que desprende la trama es tan  
intensa,  
que todos,  
bailarines y actores, acróbatas  
y distinguido público [...]*

Pero más adelante, entendemos que se trata de, según González, «la provisionalidad de los resultados de la guerra civil, que yo veía como un episodio inconcluso».<sup>54</sup> El poema sigue:

*Hasta ahora hemos visto  
varias escenas rápidas que preludiaban muerte,  
conocemos el rostro de ciertos personajes  
y sabemos algo que incluso muchos de ellos ignoran:  
el móvil*

*de la traición y el nombre  
de quien la hizo.*

Sigue la descripción del «drama» y termina con los misteriosos e imprecisos versos: «la aventura acabará, como está escrito, como es inevitable que suceda». No hay duda de que, en ese momento, González creía en un futuro más optimista para España, igual que los estudiantes, los otros disidentes y sus compañeros de generación. Otros poetas reflejan la misma esperanza.

González muestra claramente su tendencia a emplear la ironía para resolver los problemas frente a la censura y frente a su propia vivencia poética y personal en mucha de su poesía; esta tendencia se exacerbaría cuando ya el desengaño con la política se realiza de modo total. En «Discurso a los jóvenes», que parodia el tono y el contenido de los discursos del Caudillo, podemos observar esta vehemente, pero solapada, crítica política. El poema empieza así:

*De vosotros  
los jóvenes  
espero  
no menos cosas grandes que las que realizaron  
vuestros antepasados.  
Os entrego  
una herencia grandiosa:  
sostenedla.  
Amparad ese río  
de sangre [...].*

Y termina con la misma arrasadora ironía:

*Si alguno de vosotros  
pensase  
yo le diría: no pienses.  
Pero no es necesario  
Seguid así  
hijos míos,  
y yo os prometo  
paz y patria feliz,  
orden,  
silencio.*

El poema hace pensar que los censores, o lo vieron como un verdadero poema fascista, o, simplemente, no se fijaron en la parodia. Serían ignorantes o ingenuos, porque abundan los poemas que contienen asombrosas parodias o críticas del régimen que fueron autorizados por los censores. Es posible que esto se deba a que, como hemos contado, a veces la retórica fascista se infiltraba, su tono y lenguaje, en la obra disidente; aquí González está parodiando justamente esa retórica, y puede haber despistado a los censores. No se puede explicar toda la historia de lo que pasaba en el Ministerio de Información y Turismo con esta literatura, pero sería una tarea absorbente intentarlo.

A partir de los sucesos del 56, también el teatro universitario empezó a romper con el teatro oficial. Este movimiento culminaría en las primeras «Jornadas Nacionales del Teatro Universitario» en 1963, que significaron una definitiva ruptura con lo que había sido el teatro rigurosamente ligado al régimen. El trabajo de Sastre en el campo del teatro independiente fue todavía en esta época el esfuerzo más excepcional por hacer una obra realista. Los dos principios de Sastre —no colaborar con el régimen, y no juzgar a los creadores por sus ideologías políticas, sino por su valor artístico para no caer en la «degradación de la estética y desprecio de la imaginación»—,<sup>55</sup> seguían impidiendo que su obra se representara.

Sastre tenía razón en criticar el dogmatismo que existía en los criterios sobre lo «bueno» y lo «malo». En muchos casos, casi todos, se juzgaba la «calidad» de la obra creativa a base de las simpatías políticas que uno tenía. Sastre era capaz de defender el realismo social desde el punto de vista político, al mismo tiempo que atacaba a sus promotores y exponentes por lo que él consideraba oportunismo, falta de sinceridad y mala calidad artística. Sastre fue el *maverick* de la Generación del 50 y a menudo señalaba a sus contemporáneos con dedo acusatorio. La polémica más notoria en que estuvo implicado fue publicada en *Primer acto* en 1960. Los dramaturgos Alfonso Paso y Buero Vallejo lo habían acusado de hacerse el mártir, porque no quiso conformarse a las reglas del juego censorial, imposibilitando así el estreno de casi

todas sus obras. Sastre se defendió de los que él llamó los «posibilistas» diciendo: «Lo que no es posible sin esa aceptación de sus cláusulas, es alojarse cómodamente en la profesionalidad: estrenar todos los años una o varias veces, etcétera». Y atacó directamente a los que consideraba que se habían vendido al sistema para poder estrenar. Su postura era irrevocablemente belicosa frente al régimen: decía cosas como «A la lucha. A la preparación de un mundo mejor; al progreso de la sociedad y el teatro».<sup>56</sup>

Sastre se mantuvo obstinadamente fiel a esa idea. Aunque sus metas eran realistas, criticaba lo que llamó el «realismo vulgar». Se aferraba a teorías marxistas, pero nunca perdió de vista las exigencias estéticas del arte: «El teatro no puede ser hoy un expediente didáctico ni una institución moralizante, ni un mero instrumento político [...] El teatro es —podríamos decir— un juego “serio”, una exploración arriesgada y hasta aventurera (de lo real), una propuesta —a veces impertinente que el arte hace a la política—».<sup>57</sup> Y hablaba explícitamente de la necesidad de divorciar el arte y la estética de la política: «Por lo que no estoy es por instrumentalizar malamente el arte: hiperpolitizándolo para adquirir así una buena conciencia que eximiría al artista de una actitud propiamente política».<sup>58</sup> De modo que Sastre, a pesar de que creía en un teatro realista, se preocupaba por la honestidad creadora, y pensaba que los social realistas utilizaban su arte como refugio para evitar el verdadero activismo político. Además, criticaba a los que modificaban su obra teatral para que pudiera ser aprobada por los censores: «Uno debe decir todo lo que quiere decir en el drama, sin plantearse de antemano, por un criterio “posibilista”, cuanto tiene que rebajar o que desviar».<sup>59</sup> Mantener la integridad ante su propia obra y negar a comprometerse a cambiar los planteamientos por dictamen del régimen, fueron las metas idealistas de Sastre, metas que le mantuvieron más aislado como artista que cualquier otro intelectual disidente.

Sastre fundó con José María del Quinto en 1960 el Grupo de Teatro Realista. En aquella época, la mayoría de sus obras quedaban sin estrenar, con la excepción de *El pan de todos* en Barcelona y *El cuervo* en Madrid, ambas puestas en

escena en 1957. En su libro teórico, *Anatomía del realismo*, Sastre insiste tajantemente en la importancia del aspecto político en el teatro, y la mayoría de sus manifiestos y tratados teóricos hacen lo mismo. Sin embargo, como se ha visto, no abogaba por un planteamiento político antes que estético.<sup>60</sup> Las polémicas que Sastre suscitaba en Madrid removieron la vida cultural y política de los disidentes en aquellos años. No sólo era un paria del mundo oficial, sino también lo era dentro de la misma cultura de la disidencia porque se negaba a aprobar la actuación de la mayoría de sus coetáneos.

Buero Vallejo, a pesar de su arranque realista, era la contrapartida de Sastre en su planteamiento. No tenía una idea tan tajante sobre las posibilidades del teatro para cambiar la sociedad porque, según él: «El arte en general es un arma de enorme fuerza desde el punto de vista social, pero no contundente, sino penetrante».<sup>61</sup> Buero pretendía hacer un teatro con valores artísticos, aunque también como una respuesta crítica de la sociedad, pero con un tono menos didáctico que Sastre.

Buero había sido condenado a muerte después de la guerra; luego la sentencia fue commutada a treinta años y logró salir después de seis años y medio. Lógicamente, Buero abandonó la actividad política cuando salió de la cárcel. Sin embargo, participó en varias actividades de la disidencia de las cuales se hablará en el próximo capítulo. Su obra, de estirpe realista y con preocupaciones sociales implícitas, se desvió después hacia caminos filosóficos y experimentales. La sainetesca *Historia de una escalera* de 1949 fue el paradigma del realismo en su manifestación más temprana. Pero poco a poco su obra tomó matices más existencialistas y menos concretamente realistas. Buero Vallejo fue acusado de ser, más tarde, un «oportunista» porque se autocensuraba para evitar las tijeras censoriales, al contrario de algunos de sus contemporáneos que se negaban a ajustar sus obras a los gustos de los inquisidores. En cierto modo, Buero se benefició de lo que el régimen iba a hacer con varios artistas: dejar que se vieran sus obras, «demostrando» así al mundo exterior que existía en España una cultura liberal.

Con cierta amargura, cuando trata el tema de los «rojos»,

Buero ha dicho que fue acusado de ser «rojo» por parte de los franquistas, y que los de la oposición lo acusaron de ser «traidor». En efecto, fue tildado de «rojo» por su actuación en la guerra civil y al abandonar el PC fue calificado de «renegado» por los otros miembros. Los críticos han descrito su obra de todos los medios posibles: desde social realista hasta «esteticista». Buero siente cierto rencor frente a los dramaturgos «imposibilitistas», como Sastre y Francisco Arrabal. Ha dicho: «Las personas sensatas sabíamos que la posibilidad de literatura como arma era muy pequeña [...]. Los movimientos colectivos literarios son menos importantes que lo individual». <sup>62</sup> En su obra, ha sido sobre todo un moralista, con tendencias filosóficas, como en *El tragaluz u Hoy es fiesta*, obras en las que Buero deja al público la decisión de quién debiera ser condenado moralmente. Su actuación en España como dramaturgo ha sido importante, ya que su planteamiento de problemas sociales y existenciales aportó un nuevo enfoque dentro de todo lo que era el teatro escapista y burgués.

A fines de los cincuenta nació otro grupo de dramaturgos realistas más jóvenes que no han tenido el impacto de Buero y Sastre dentro de la cultura española, pero que también intentaron denunciar la situación sociopolítica en su obra. Entre ellos se encuentran Rodríguez Buded, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Lauro Olmo y Carlos Muñiz. Estos autores contribuyeron a que en los sesenta hubiera un giro hacia un teatro más social realista.

Sin embargo, el problema del estancamiento seguía pante en el mundo teatral. Sólo con fijarnos en algunos elocuentes títulos de libros escritos sobre el teatro del periodo, podemos entender los problemas que acosaban a los dramaturgos y los actores, debido a la situación sociopolítica; por ejemplo, *La incultura teatral en España* y *El teatro español en el banquillo*.

El cine salió beneficiado y, al mismo tiempo, perjudicado por el activismo de Muñoz Suay y otros miembros del partido. La empresa cinematográfica UNINCI, que incluía a Muñoz Suay, Juan Antonio Bardem y Julio Diamante, fue muy activa en aquellos años aunque, por supuesto, muy vigilada por la censura. Los tres habían sido señalados como colabo-

radores de las revueltas universitarias del 56. Bardem fue encarcelado brevemente en ese periodo, por lo que su expediente suscitaba la más cuidadosa vigilancia. A pesar de que hubo un cambio supuestamente «liberalizante» en el ministerio a partir de 1957, Román Gubern señala que la censura seguía siendo intransigente con el mundo cinematográfico.<sup>63</sup>

El cine seguía siendo el arte más «peligroso», pues era el medio con el que se alimentaban ideológicamente las masas. Como los censores sabían que era el género más difundido, la vigilancia sobre las películas que se hacían en España y las que se traían del exterior continuaba siendo asidua y los cineastas que buscaban salir de la línea insípida y frívola se veían constantemente frustrados.

En las artes plásticas, hubo un notable desarrollo en el campo de la disidencia, 1957 fue un año clave por la fundación de dos grupos importantes: Equipo 57 y Equipo Córdoba, que señalan el nacimiento de una conciencia de responsabilidad social en el mundo del arte. Equipo 57 propuso una obra cooperativa entre varios artistas de objetivo común: el de fundir el experimentalismo con el realismo. Esperaban poner su obra «al alcance de todo el mundo, a precio de coste». <sup>64</sup> El trabajo de equipo señalaba cierta solidaridad de ideología artística y política, cosa que también se observa con la fundación del grupo El Paso en 1957. Sin embargo, las metas del El Paso fueron más esteticistas que las de Equipo 57. Dice Aguilera Cerni del año 1957: «[...] situó una buena parte de la joven pintura española en un doble contexto: el de la apertura y la información ante las corrientes supranacionales y dando la vuelta a la moneda, en un marco de antagonismos e impulsos éticos de trasfondos críticos y voluntad transformadora». <sup>65</sup>

De modo que ese año es de doble filo. Igual que el régimen había utilizado el cine de Bardem para aparentar una cultura liberalizante, es evidente que algunos pintores, especialmente los de El Paso, fueron utilizados del mismo modo cara al mundo exterior. Sin embargo, la formación estética de muchos de los pintores de estos grupos iba unida a un planteamiento ético que repercutió en futuros movimientos de las artes plásticas en España. Por ejemplo, El Paso inspiró

a los que luego formaron el grupo Estampa Popular en 1962 y Equipo Crónica en 1966. Joan Genovés, que en 1961 encabezó el Grupo Hondo, era explícito en su compromiso social: «Aspiro a ser un trabajador de la sociedad, desde la pintura. [...] Por eso necesito que mi pintura esté al alcance de la comprensión de todos».<sup>66</sup> Había otros artistas cuya obra no reflejaba un compromiso político, entre ellos los informalistas Tàpies y Saura y los escultores Oteiza, Serrano, Chillida y Chirino; no obstante, su actuación política contribuyó de modo importante a la resistencia.

Es de notar que el pleno realismo social en el arte tuvo su arranque en los primeros sesenta, justamente cuando el movimiento en la literatura había empezado a desvanecerse. Cuando desapareció El Paso como grupo en 1960, algunos de sus miembros —especialmente Saura—, contribuyeron con sus esfuerzos al grupo Estampa Popular. Como todas las demás manifestaciones culturales del realismo social, Estampa tuvo el apoyo del PC. Recordemos que no había manifestación cultural que el PC no intentara utilizar para la causa disidente. Ramón Chao ha descrito este fenómeno adecuadamente: «[...] editoriales, premios literarios, exposiciones, publicaciones, fueron aglutinando alrededor del PC a la mayoría de los intelectuales jóvenes, cuyo denominador común era el franquismo, y donde no cabía distinguir entre el militante, el simpatizante, el compañero de viaje y el oportunista ávido de darse a conocer».<sup>67</sup>

Muchas pequeñas revistas aparentemente oficiales sirvieron de plataforma para los primeros diálogos que se establecieron en la prensa. Las de fuera, por supuesto, son las que dan explícitos testimonios sobre los disidentes, pero había esas curiosas excepciones en el interior —como las revistas de cine, *Film ideal*, fundada en 1956—, y otras que incluían artículos sobre los aspectos que vinculaban la cultura con la política disidente. El caso de *Cinema universitario*, revista del Cine Club del SEU de Salamanca, que se publicó entre 1955 y 1961, es sumamente interesante. Reseñaban los hitos del cine mundial y, sobre todo, es evidente el énfasis en el cine neorrealista italiano, especialmente el de Zavattini. Asimismo, hacían constantes referencias a las tres «B» del cine es-

pañol: Buñuel (aunque había llegado a ser un director más internacional que español), Bardem y Berlanga. Lo que hace curiosa la revista y sorprende al lector son las constantes alusiones a Gramsci y Lukács —los «dioses» de los marxistas más ortodoxos—, que difícilmente se encontraban entonces en otras revistas. *Cinema universitario* estaba al servicio de la disidencia en la medida en que pudo estarlo, y es un valioso testimonio de cómo una revista «oficial» podía llegar a ser subrepticiamente una revista de la disidencia. Tenían estas publicaciones escasos lectores y los censores se fijaban poco en ellas. No eran como *Triunfo*, que en aquel entonces tenía mayor público por sus temas populares: primero, los deportes y, segundo, el cine; servía evidentemente al que deseaba conocer detalles sobre la vida de Gina Lollobrigida, e información sobre el peinado de las estrellas de la pantalla.

La revista teatral ya mencionada, *Primer acto*, también sirvió de foro para el diálogo sobre el realismo y el compromiso. Otra publicación que intentó romper el silencio fue *Revista española*. Pero uno de los casos más curiosos fue *Acento cultural* que se publicó entre 1958 y 1961, patrocinada por el SEU. Durante sus primeros años logró esquivar las pezuñas censoriales y hasta 1960, se reflejaba en ella una profunda preocupación con el realismo social. Los artículos críticos tratan de novelas de Salinas, Ferres, Juan Goytisolo, poesía de Celaya, Cremer, Otero y Hierro. Publicaron en fascículos *Caminando por las Hurdes*. Ese libro de Ferres y López Salinas era, en realidad, un libro de viajes sobre la zona más miserable de Extremadura y de España en general. Fue un verdadero ejercicio en el realismo social, ya que retrata con total fidelidad las experiencias y conversaciones que tuvieron en ese lugar de extremado subdesarrollo.<sup>68</sup>

La crítica literaria en *Acento* rondaba temas de cine y arte nacionales, y bastante cine extranjero. De vez en cuando publicaban una obra de teatro. Pero la especialidad de *Acento cultural* era la crítica literaria, y Rafael Conte era uno de los colaboradores más frecuentes. La palabra «realismo» aparece y reaparece allí; la literatura comprometida es el estandarte que llevaban casi todos en sus artículos. Es notable ver las explícitas referencias al compromiso que hacían; por ejem-

pto. un ensayo de Celaya «Coloquio en torno a la poesía», que ya se ha citado, habla del término «social» como eufemismo para encubrir la «indignación, asco y vergüenza que uno experimenta ante la realidad...».<sup>69</sup> Rafael Conte también denunció los eufemismos que los censores encontraban aceptables, en un ensayo sobre *Nuevas amistades* de García Hortelano: «Por medio de esta presentación, pues, se hace patente la intención política del autor. O “sociológica”, que es un modo más bonito de hablar, pero que encubre al término “política” en su aceptación amplia y digna, en su verdadero y profundo sentido».<sup>70</sup> Lo sorprendente del caso de *Acento cultural* es que, siendo una revista homogénea y coherente en su ideología hasta 1960, a partir de entonces cambió radicalmente de enfoque. Si bien es verdad que los críticos habían sido más o menos sosos y dogmáticos en su defensa del realismo, en julio de 1960 renació la revista bajo un signo mucho más dogmático. A primera vista, hay una foto del busto de José Antonio Primo de Rivera, y junto a la foto, está reproducida una ponencia suya de 1935, en homenaje a los veintiséis años del nacimiento de la Falange (¡aniversario tan poco notable!) y en homenaje a José Antonio. La justificación de tan novedoso patriotismo la encontramos en el siguiente fragmento del texto: «[...] las palabras de José Antonio adquieren cada día mayor claridad y precisión: por don profético suyo, por perspectiva histórica nuestra, y porque se ajustan a nuestra intención y contenido».<sup>71</sup> Aparte de que las extravagantes escrituras joseantonianas nunca pecaron ni de claridad ni de precisión, ya que fueron redactadas en la cima de la exaltación místico-nacional-sindicalista, este homenaje es sumamente intrigante para una revista que había sido llevada por un grupo de jóvenes escritores de clara ideología disidente.

Sin embargo, los disidentes seguían en la revista. En 1959 se suspendió su publicación por problemas «económicos», según las noticias oficiales. En realidad los problemas estaban relacionados con Antonio Machado, que seguía dando guerra al régimen desde la tumba. La culpa la tenían los intelectuales vivos, sin embargo, ya que una y otra vez desenterraban la memoria de Machado, provocando siempre la irritación

del régimen. Algunos de los colaboradores del número sobre Machado fueron depurados de la revista, aunque siguió predominando el tema del realismo social. Sin embargo, a partir del número extraordinario dedicado a José Antonio, la crítica social fue más tímida. En 1961 Martín Villa, como jefe del SEU, terminó con la revista. Había sido una colmena de intelectuales disidentes durante años y llegó a molestar al régimen en demasiadas ocasiones. *Acento cultural* fue uno de esos curiosos recovecos que encontraban los disidentes, aunque fugazmente, para diseminar información. Tristemente, el gobierno acabó con la revista antes de que llegara a «envenenar» a más ciudadanos.

Otra revista que ayuda a entender la historia de la cultura de la disidencia es *Ágora*. Concha Lagos fundó la revista en 1956. Ella nunca fue una militante política, aunque a su manera se opuso a la represión cultural de modo vehemente. Su labor con *Ágora* representa un importante esfuerzo por publicar a los poetas del momento. Según la propia Concha Lagos, no se interesaba en el realismo social, sino simplemente en la poesía de «calidad».<sup>72</sup> Aunque Lagos proporcionó los fondos para *Ágora*, González Navarro era el director y el escritor Medardo Fraile, el subdirector. El consejo de redacción incluía a los poetas Gerardo Diego, García Nieto, José Hierro y Jorge Campos.

La filosofía de Lagos «de guiarse por el valor esteticista de la poesía, no porque estaba de moda» hizo que *Ágora* supusiera un verdadero paréntesis en el creciente dogmatismo político frente a la literatura. Siempre mantuvo que: «La mayoría de los poetas sociales pecaron de un exceso de desgarramiento, por alardear de una angustia más teatral que sincera».<sup>73</sup> Sin embargo, Concha Lagos llevó a cabo una tenaz batalla con los censores para publicar lo que consideraba la poesía más valiosa, que incluía a varios de los poetas sociales. Tal fue el caso de los primeros números de *Ágora*, uno dedicado a Miguel Hernández y otro a Alberti. Consiguió publicar todo el número sobre Hernández; únicamente tuvo que suprimir las palabras «guerra civil» y reemplazarlas con «glorioso movimiento».<sup>74</sup>

*Ágora* no fue la única empresa de Concha Lagos para

promover la poesía. También tuvo una tertulia los viernes que proporcionó a los «jóvenes» poetas como Hierro, Caballero Bonald o Ángel González, la posibilidad de conocer a miembros de la Generación del 27. La revista duró hasta 1964 cuando empezaron a faltar fondos. Le ofrecieron a Lagos ayuda oficial, pero se negaba a aceptar la tutela del gobierno porque, como dijo, «Ágora era como los árboles que se morían en pie». También hubo la posibilidad de que interviniere Vicente Aleixandre, pero Lagos prefirió terminar con la revista a variar de dirección.

Aunque había en *Ágora* algunas páginas dedicadas a cuentos y crítica de teatro y reseñas de libros, la revista dedicaba la mayoría de sus páginas a la poesía; casi todos los que colaboraban eran poetas jóvenes y algunos de esos poetas eran mujeres. También publicaron algún que otro poema de poetas extranjeros.

Concha Lagos fue una de las pocas mujeres, como escritora, editora y organizadora de una tertulia literaria, que se atrevió a enfrentarse con los censores y el mundo oficial en general. Su labor supone un detalle sorprendente en la era franquista, porque había pocas mujeres visibles en la cultura, y muchas menos en la política. La censura, como ha señalado Manuel Abellán, solía ser más severa con las mujeres: «Buen número de escritoras han coincidido en este punto señalándolo como una variable más a la que las mujeres escritoras se han visto sometidas, en virtud de la mentalidad machista imperante en la sociedad española».<sup>75</sup> También ha señalado Juan Marsal, en cuanto a la actuación política de la mujer que: «tenía unas posibilidades de actuación muy inferiores a las que tiene hoy».<sup>76</sup> En efecto, de las pocas mujeres «visibles» en aquella época (una excepción notable sería Aurora de Albornoz, que militó en el PC), la mayoría actuaba en función de sus maridos, como en el caso de Amparo Gastón y Eva Forest, por ejemplo. Sin embargo, años después, algunas de ellas —como Eva Forest, Martín Gaite, y Ana María Matute— actuaron por sí solas en el terreno intelectual y político. Hubo algún que otro caso de encarcelamiento de mujeres, como el de 1962, provocado por la detención de sus maridos pero, una vez más, no fue una protesta feminista,

sino que estaban allí en defensa de los hombres. Hay pocos y muy notorios casos de detenciones políticas de mujeres, como las de Lidia Falcón y Eva Forest, que ellas han descrito en sus libros.<sup>77</sup>

Hasta hace muy pocos años, la mujer española, con pocas excepciones, había funcionado conforme a los dictados de los hombres. Hay que entender que el franquismo fue un fenómeno profundamente arraigado en el machismo y que el papel de la mujer era el de madre y esposa, y había poca posibilidad de salir de esos constreñimientos. Sólo en los años sesenta se pudo ver cierta conciencia independizante que precipitó la solidaridad entre mujeres profesionales. Pero hoy día aún se ve que el movimiento feminista está desvalorizado por hombres y mujeres. Lo señalaban varias mujeres intelectuales en el mundo de la cultura en una conferencia en Nueva York en diciembre de 1982,<sup>78</sup> donde casi todas reflejaban que «cada una pelea por su cuenta», en palabras de una de las participantes. La pelea es todavía, en general, una pelea con los hombres, que siguen en el poder en la política y la cultura.

Volviendo al tema de *Ágora*, aquella revista representa un caso excepcional dentro de esa creciente tendencia al dogmatismo que mencionamos aquí en otras ocasiones. Sastre lo comenta en *La revolución y la cultura*: «Una de las formas más elementales y no de las menos frecuentes en España, de excluir toda necesidad de leer la obra de un escritor para juzgarlo, y no sólo como escritor sino moralmente, consiste en decir simplemente «que es comunista». Este tic tiene una contrapartida a la izquierda, tan odiosa como su modelo de rechista, en la ligera frase: «Fulano es un escritor fascista»».<sup>79</sup> Vemos el Sastre más polémico y mordaz aquí, el que sentía la alineación de ambos lados; su crítica, sin embargo, como se dijo antes, aunque estuvo llena de vehemencia personal, no es equivocada. De los miles de ejemplos de ensayos y reseñas sobre la literatura de creación que están llenos de prejuicios políticos, podemos deducir la triste verdad: que ese dogmatismo nubló los ojos de los críticos frente al objeto de arte y perjudicó la calidad y la credibilidad de la crítica durante todo el reinado franquista. José Monleón también se-

ñala este problema: «[...] los críticos tenían que ser de derechas o izquierdas, y los que agitaban una banderita izquierdista o republicana tenían detrás de ellos a los censores, igual que los que creaban obras».<sup>80</sup> Había por entonces poca crítica literaria hecha en España. Lo que prevalece, hasta hoy día, son los libros de entrevistas con escritores, sin ningún profundo análisis de lo que significaba su obra dentro de un contexto de más trascendencia estética o histórica.

La época 1956-1962 termina con la plenitud literaria en el campo del realismo social, por razones tanto políticas como literarias, como se verá en el próximo capítulo. Lo ha señalado muy explícitamente Jaime Gil de Biedma: «[...] estábamos dejando de creer en la posibilidad de que el régimen franquista termine de otra manera que por muerte natural o por voluntario, y bastante improbable, retiro del invicto, tras la designación de su sucesor de toda confianza».<sup>81</sup> Muchos otros intelectuales han expresado el desengaño que luego llevaría al abandono del realismo social. Luis Goytisolo es un interesante ejemplo de ello. El optimismo llegó a ser tan exagerado a fines de los cincuenta que, según Goytisolo, decían que el Séptimo Congreso del PC lo celebrarían en el Pardo. Pero el fracaso de la Jornada de Reconciliación Nacional en 1958 y de la Huelga Nacional Pacífica en 1959 dejó a la gente desengañada del todo en 1960. Aunque Goytisolo siguió en el PC con desgana: —«medio retirado en un pueblo de Vich, escribiendo»— como se ha mencionado, fue al Congreso de Praga cuando se lo pidieron en 1960. Desde la cárcel de Carabanchel, donde lo instalaron a su vuelta a Praga, comentaba con otros compañeros: «Pues cerca del Pardo estamos...».<sup>82</sup> Allí terminó su activismo político y allí, como se dijo antes, empezó su tetralogía *Antagonia*, una obra que evidencia el alejamiento del realismo social hacia una obra experimental y «metaliteraria».

Se cierra entonces la etapa eufórica del activismo político-literario y se va abriendo otra, llena de contraposiciones: el desengaño y la esperanza, la muerte de la literatura comprometida y el despertar del periodismo comprometido, el desmoronamiento de la solidaridad entre los intelectuales del PC y la aparición de un nuevo pluralismo y diálogo entre los disidentes.



Prix International des Éditeurs, 1960: Giulio Einaudi, Rowholt, C. Barral, Weidenfeld, Barnay Rosset, Cl. Gallimard

## NOTAS

1. Francisco Umbral, *La noche que llegó al Café Gijón*, Barcelona: Destino, 1980, p. 253.
2. Dionisio Ridruejo, *Escrito en España*, Buenos Aires: Losada, 1962, p. 28.
3. *Escrito en España*, p. 29.
4. *Escrito en España*, p. 29.
5. Entrevista de la autora con Caballero Bonald, Madrid, 2/7/81.
6. Brombert, *The Intellectual as Hero*, p. 19. Traducción propia.
7. Ramón Tamames Gómez, *Introducción a la economía española*, 3<sup>a</sup> edición, Madrid: Alianza, 1972, p. 337.
8. *Introducción a la economía española*, p. 28-29.
9. Entrevista de la autora con Luis Goytisolo, Barcelona, 12/6/81.
10. «Declaración del PCE por la reconciliación nacional», junio, 1956, p. 28.
11. «Declaración del PCE...», p. 28.
12. *Nuestras ideas*, mayo-junio, 1957, p. 77.
13. «Las fuerzas de la libertad», Miguel Sánchez-Mazas, *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, París, 1958, 28-33, p. 32.
14. Enrique Tierno Galván, *Cabos sueltos*.
15. Juan Goytisolo, *El furgón de cola*, París: Ruedo Ibérico, 1967, p. 173.
16. Ana María Matute, «A Wounded Generation», *The Nation*, 29/11/65. Traducción propia.
17. José María Castellet, *Literatura, ideología y política*, Barcelona: Anagrama, 1976, pp. 137-138.
18. En Juan Marsal, *Pensar bajo el franquismo*, p. 71.
19. *Cabos sueltos*, p. 129.
20. Juan Marsé, *Esta cara de la Luna*, Barcelona: Seix Barral, 1970, p. 53.
21. Entrevista de la autora con Carlos Barral, Barcelona, 15/6/81.
22. En *Pensar bajo el franquismo*, p. 91.
23. En Preston, *España en crisis*, p. 412.
24. *España en crisis*, p. 417.
25. Entrevista con Luis Goytisolo.
26. Entrevista con Juan García Hortelano, Madrid, 20/6/81.
27. Entrevista con Juar García Hortelano.
28. Carlos Barral, *Los años sin excusa. Memorias, II*, Barcelona: Barral Editores, 1978, p. 92.
29. Entrevista con Barral.
30. Barral, *Los años sin excusa*, p. 232.
31. *Los años sin excusa*, p. 201 y 207.
32. Muñoz Suay, «Operación realismo», p. 178.
33. Lidia Falcón, *Los hijos de los vencidos*, Barcelona: Pomaire, 1979, p. 231.

34. *Nuestras ideas*, 6, mayo, 1959, pp. 3-4.
35. Shirley Mangini González, *Gil de Biedma*, Madrid: Júcar, 1980, p. 13.
36. *Gil de Biedma*, p. 14.
37. José María Castellet, «El primer Coloquio Internacional sobre la Novela», *Ínsula*, 152-153, 1959, pp. 19 y 32.
38. Michel Beaujour, «Francia: la novela de la novela», en *La nueva novela europea*, Madrid: Guadarrama, 1968, p. 98.
39. José Corrales Egea, *La novela española actual*, Madrid: Edicusa, 1971, p. 58.
40. *Los años sin excusa*, p. 203.
41. *Los años...*, p. 207.
42. *Los años...*, p. 244.
43. Entrevista con José Manuel Caballero Bonald, Madrid, 2/7/81.
44. Edward Abood, *Underground Man*, San Francisco: Chandler and Sharp, 1973, p. 4. Traducción propia.
45. *El furgón de cola*, p. 179.
46. Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-75)*, Madrid: Alhambra, 1980, p. 390. Palabras de Juan Goytisolo, en una entrevista con Emir Rodríguez Monegal.
47. Entrevista con Luis Goytisolo.
48. Juan García Hortelano, *Tormenta de verano*. Barcelona: Seix Barral, 1962, p. 102.
49. Juan Marsé, *Esta cara de la Luna*, p. 150.
50. Francisco Olmos García, «La novela y los novelistas españoles», *Cuadernos americanos*, 1963, 129-31, pp. 211-218.
51. *El furgón de cola*, p. 34.
52. José Manuel Caballero Bonald, *Dos días de setiembre*, Barcelona: Seix Barral, 1962, p. 219.
53. Stephen Spender, *The Thirties and After*, Nueva York: Vintage Books, 1979, pp. 32 y 160. Traducción propia.
54. Ángel González, *Poemas*, Madrid: Cátedra, 1980, p. 18.
55. Alfonso Sastre, «Poco más que anécdotas culturales alrededor de quince años (1950-1965)», *Triunfo*, especial, 507, 17/6/72.
56. Alfonso Sastre, «Teatro imposible y pacto social», *Primer acto*, 14, mayo-junio, 1962, p. 2.
57. Alfonso Sastre, *Realidad*, 8, febrero, 1966, p. 22.
58. Amando C. Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de posguerra*, Madrid: Ayuso, 1974, p. 89.
59. *Ínsula*, 164-65, 1960, p. 27.
60. Sastre mismo ha hecho experimentos, sobre todo, en la presa, que distan radicalmente del realismo, como los cuentos *Las noches ligubres* (1964). Son unos relatos de terror que, sin embargo, ahondan en temas contemporáneos que podrían ser y han sido verídicos: la explotación, el nazismo, la represión policial y la guerra nuclear.
61. Entrevista de la autora con Buero Vallejo, Madrid, 24/5/82.
62. Entrevista con Buero Vallejo.

63. Román Gubern. *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península, 1981, p. 155.
64. Vicente Aguilera Cerni, editor. *La posguerra. documentos y testimonios. I-II*. Bilbao: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p. 163.
65. Vicente A. Cerni. *Iniciación al arte español de la posguerra*. Barcelona: Península, 1970, p. 55.
66. Cerni. *La posguerra...*, pp. 41 y .88.
67. Ramón Chao. «Los compañeros de viaje». *El País*, 16/1/81, p. 9.
68. Las Húrdas habían sido documentadas en cine por Luis Buñuel en 1932. La película, que capta la escandalosa miseria en la zona, fue prohibida en España por el gobierno republicano.
69. *Acento cultural*, enero, 1959, p. 19.
70. *Acento cultural*, enero, 1959, p. 38.
71. *Acento cultural*, extraordinario, julio-octubre, 1960, p. 1.
72. Entrevista de la autora con Concha Lagos, Madrid, 5/82.
73. Concha Lagos. Conferencia dictada en Nanterre, Universidad de París X en la Facultad de Letras.
74. Entrevista con Concha Lagos, 5/82.
75. Manuel Abellán. *Censura...*, p. 79.
76. Marsal. *Pensar bajo el franquismo*, p. 72.
77. Los libros de Lidia Falcón. *En el infierno. Ser mujer en las cárceles de España y Viernes y 13 en la calle del Correo* tratan de sus estancias en la cárcel. Eva Forest ha publicado *Diario y cartas desde la cárcel, libro que también da un insólito testimonio sobre el tema de la mujer militante y su situación en las cárceles franquistas*.
78. «La mujer española hoy», Spanish Institute, Nueva York, 3-4/diciembre, 1982.
79. Alfonso Sastre. *La revolución y la crítica*, p. 22.
80. Isasi Angulo. *Diálogos...*, p. 160.
81. Jaime Gil de Biedma. *El pie de la letra*. Barcelona: Crítica, 1980, p. 200.
82. Entrevista con Luis Goytisolo.

## CAPÍTULO IV

### LA DEFUNCIÓN DEL REALISMO SOCIAL Y EL NUEVO DIÁLOGO (1963-1965)

Oscilaba el gobierno entre la liberalización y la represión en esta época, hecho que hace que sea difícil una clara interpretación sobre la eficacia de la oposición. El año 1962 marca el principio del final del movimiento social realista en la literatura. A fines de 1963 se aplicó otro «plan» para fortalecer la economía española. No es que el «Plan de Desarrollo Económico y Social» fuera muy eficaz en sí, pero la inflación que aportó mejoró la economía; además, los turistas habían llegado a alcanzar números atronómicos y este hecho fue clave en la recuperación fiscal y la fuerza política.

Sólo en 1962 se produjeron 425 conflictos entre los obreros y estudiantes, y un consiguiente estado de crisis en el País Vasco y Asturias. La disidencia había crecido notablemente. El PC clamaba por una mayor solidaridad para derrocar a Franco, aunque este periodo vería la disminución de la actividad intelectual dentro del PC, que se analizará más adelante. Uno de los máximos dirigentes del PC, Julián Grimau, fue detenido en 1962 y su brutal muerte provocó una reacción mundial, internacionalizando así la causa disidente. En el mismo año, disidentes de todos los colores ideológicos se reunieron en Munich en el Congreso de Paz para protestar por la situación española. A su vuelta, muchos fueron encarcelados, otros perdieron sus empleos y el llamado «Contubernio de Munich» produjo asimismo un impacto en el extranjero.

Se abrió el Concilio Vaticano II en 1962 con cierta simpatía hacia la causa obrera; el interés de Juan XXIII por el proletariado fomentó la iniciación de la ruptura con el régimen de una parte importante del clero español. Otras organizaciones señalan las nuevas fuerzas disidentes. En 1962 se fundaron las Comisiones Obreras sin autorización del gobierno. La rebelión se extendió a sectores de la sociedad tradicionalmente silenciados, como los clérigos y las mujeres.

En la Universidad el movimiento disidente aumentaba. En 1963 los números de grupos universitarios de la oposición se habían reducido, pero ahora los que quedaban tenían más coherencia y afiliados; con una organización más sólida, la fragmentación ideológica había desaparecido. La FUDE y la UED (Unión de Estudiantes Demócratas, de tendencias democristianas), reemplazaron al SEU, que ya estaba casi desmantelado. En 1964 la Semana de Renovación Universitaria en Madrid fue suspendida y esto produjo una reacción más virulenta entre el estudiantado disidente. Esta «Semana», que prometía la participación de unos catedráticos muy visibles en la oposición —Ruiz-Giménez, Tierno Galván, Valentín Andrés Álvarez y Aranguren— al ser prohibida por el gobierno, provocó la convocatoria de la Tercera Asamblea Libre de Estudiantes (las primeras dos datan de 1956 y 1962 respectivamente). La Asamblea produjo una situación más representativa en la Universidad; sin embargo, en 1965 se organizó la Cuarta Asamblea y esta vez lograron participar los profesores Aranguren, Agustín Calvo, Tierno Galván, Aguilar Navarro y Santiago Montero Díaz, que fueron detenidos junto con algunos estudiantes. El resultado de la detención fue desastroso para los profesores. Aranguren, Tierno Galván y García Calvo fueron expulsados de la Universidad. Aguilar Navarro y Montero Díaz fueron desterrados de los campus universitarios durante dos años. La despedida de Aranguren, Tierno y García Calvo precipitó la reacción de otros profesores solidarios: el poeta José María Valverde renunció a su cátedra en Barcelona y Antonio Tovar pidió la excedencia. Los escritores disidentes de siempre, junto con otros que antes no se habían opuesto al franquismo, como la periodista Lilí Álvarez —que había sido llamada «la beata de

la calle»— y la condesa Campo Alange, historiadora, firmaron la carta de protesta al gobierno.

Aumentaban el número de firmantes y el número de cartas. Y aumentaba también la disidencia estudiantil: la Quinta Asamblea, a fines de 1965, incluyó a 3000 estudiantes. La carta de adhesión que mandaron los disidentes y que fue leída en aquella asamblea decía: «Que consideramos nuestra vuestra causa. Que nos sentimos solidarios de vuestras reivindicaciones: la libertad docente y discente, la amnistía para vuestros maestros y compañeros sancionados, la constitución de un sindicato libre, autónomo y representativo y el derecho de solidaridad con todos los españoles que reclaman libertades en el mismo sentido». <sup>1</sup> Y la carta termina con estas palabras: «Viva la inteligencia». La batalla ideológica continuaba con más furor que nunca.

En el aspecto político-cultural, además de la formación del Comité por la Libertad de la Cultura, hubo un factor sumamente importante para la sediente «apertura», de la cual se empezó a hablar mucho en este periodo. El ministro de Información y Turismo, Arias Salgado, cayó en desgracia con el gobierno por sus ataques a los monárquicos y fue reemplazado por un franquista más «liberal», Manuel Fraga Iribarne. Por supuesto que esa apertura iba a ser lenta y penosa, debido a que se instalaría una resbaladiza «censura voluntaria», que planteó nuevos problemas para los escritores y otros intelectuales. Pero por lo menos representaba una toma de conciencia de la necesidad de una liberalización. Asimismo, el escándalo producido por el premio que Luis Buñuel ganó por «Viridiana», —la primera película que había rodado en España después de la guerra civil— hizo que García Escudero reemplazara al antiguo jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo. Este hecho también significó una tímida apertura en la empresa cinematográfica.

De modo que esta etapa fue la más revuelta y contradictoria en cuanto a la reorganización y ampliación de los sectores disidentes. Cada libertad adquirida por la oposición representaba la imposición de algún medio represivo por el gobierno. Pero era difícil ya parar las ruedas de la liberalización. El PC cambió radicalmente en esta época. Si antes ha-

bía sido una organización instrumental en la promoción de las artes entre la oposición, ahora esa tarea pasó a otros grupos más pluralistas. Jorge Semprún había abandonado su trabajo clandestino en España aquel año.<sup>2</sup> Muñoz Suay también dejó el organismo dirigente en 1962. Él lo explica: «En 1962, cansado pedí libertad para mí y dimité de mi cargo, de bastante responsabilidad. [...] Yo había iniciado mi alejamiento de la clandestinidad influido sobre todo por problemas no enteramente políticos, pero a medida que transcurrían las semanas y ya inmerso en esa espiral a la que nos conducen nuestras herejías bajo el martilleo incesante de los ortodoxos, pude ir liberándome de una serie de mitos y, sobre todo, me liberé de ese caparazón que treinta años de militancia y muchos de clandestinidad habían sepultado no sólo en mi carácter sino mi propia vida».<sup>3</sup> La «herejía», resultado del desengaño y fatiga que Muñoz Suay refleja en este testimonio, fue la enfermedad que acosaba ya entonces a muchos de los intelectuales activos en el PC. Pasada la euforia del triunfo de Castro en Cuba y perdida la esperanza para cambios políticos, como señalaba Gil de Biedma, lo único que quedaba era el imperante deseo de salir del anonimato y alienación que la clandestinidad había engendrado.

Gil de Biedma señala la evolución de los disidentes del PC y sus compañeros de viaje herejes en «Elegía y recuerdo de la canción francesa», poema que escribió justamente con el sentimiento de la pérdida de fe que él sentía y que percibía en sus compañeros en 1962; en los últimos versos lo explica:

*Y todavía, en la alta noche, solo,  
con el vaso en la mano, cuando pienso en mi vida,  
otra vez más sans faire du bruit tus músicas  
suenan en la memoria, como una despedida:  
parece que fue ayer y algo ha cambiado.  
Hey no esperamos la revolución.*

*;Desvencijada Europa de postguerra  
con la luna asomando tras las ventanas rotas,  
Europa anterior al milagro alemán,  
imagen de mi vida, melancólica!  
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos,  
aunque a veces nos guste una canción.*

No podría ser más clara la actitud de Gil de Biedma al evocar el verso de Pablo Neruda, «Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos».

Ya por el 64, el desengaño de los intelectuales con el PC sería total; en ese año Semprún y Fernando Claudín salieron del PC por dictamen de Santiago Carrillo. Los dos por entonces no podían aguantar el estigma del estalinismo, aunque el secretario Carrillo intentó mitigar el efecto de horror que las purgas causaron. Para Semprún, la «herida» que resultó de las noticias del genocidio estalinista seguía abierta.<sup>4</sup>

Esa «herida», que Semprún describe en *Autobiografía de Federico Sánchez*, aunque en menor medida, también dolía a los activistas españoles que no habían salido de España como representantes internacionales del comunismo, tal como había hecho Semprún. Terminada la euforia entre 1956 a 1961, los intelectuales, especialmente los escritores que nunca se habían adentrado demasiado en el aspecto teórico del marxismo, se encontraban con una trágica realidad: que el «héroe» del comunismo había sido un genio del exterminio. Pero si la denuncia de Stalin significó un giro de ciento ochenta grados hacia la derecha para muchos intelectuales comunistas en el mundo occidental —como Max Eastman y John Dos Passos en los Estados Unidos— en España fue más lenta la reacción y el efecto menos dramático. La fatiga causada por la frustración y la alienación eran más importantes que Stalin; al fin y al cabo, los españoles habían hecho una labor tan escasamente dogmática que se identificaban poco con el remoto terror estalinista.

A la pérdida de fe en el PC contribuían otros factores más cercanos al corazón español, como, por ejemplo, el desengaño respecto a la Cuba de Castro. Los intelectuales del PC en España habían sentido gran entusiasmo por la revolución de 1959, como queda dicho. Pero por el 61, empezaron a dar la espalda a Cuba. Sobre todo la ruptura con Cuba comenzó cuando Castro dirigió un discurso a los intelectuales —a causa de la disidencia del novelista Cabrera Infante— que señalaba el comienzo de la represión. A partir de allí se desencadenaron los hechos que llevaron al «caso Padilla» en 1971, en el que estaban envueltos bastantes españoles, entre ellos,

Barral, Claudín, Semprún, Castellet, Ángel González, Juan Goytisolo y Luis Goytisolo. Denunciaron a Castro por el encarcelamiento del poeta Heriberto Padilla, y esto produjo una pugna entre Castro y los intelectuales españoles que hoy día sigue discutiéndose calurosamente.

El desengaño tenía, sobre todo, causas internas. El activismo de los intelectuales afiliados al PC había tenido escaso efecto en el curso de la política española, visto retrospectivamente. Franco seguía con el poder intacto y su gobierno se había fortalecido enormemente con el Plan de Estabilización y el hábil manejo del Opus Dei. Pero el efecto económico en la clase media y todavía más, en la clase baja, era lamentable. Algunos intelectuales abandonaron el país, como José Luis Aranguren, Atonio Ferres, José María Valverde, Antonio Tovar y Jesus López Pacheco, para convertirse en profesores en las universidades americanas. Ferres se fue sobre todo por razones políticas: «el desengaño con la eficacia del PC»,<sup>5</sup> y porque se dio cuenta del poder indomable de Carrillo, especialmente después de la expulsión de Semprún y Claudín del Partido. Como explica López Salinas: «1962 fue el principio del final del realismo social. Muchos de los intelectuales se cansaron de trabajar tanto y conseguir tan poco. Creían que la realidad cambiaría con el realismo social, pero no».<sup>6</sup>

De modo que el desmoronamiento del movimiento político-cultural del realismo social tenía sus raíces en la actualidad política del régimen. Numerosas razones de carácter estético contribuyeron también al desengaño. El movimiento, como hemos visto en varias ocasiones, había sido ingenuo en ciertos aspectos: la endeblez estilística y semántica caracteriza muchas de las manifestaciones literarias de aquel movimiento. La denuncia social, como meta única, no era capaz de sostener un movimiento literario. Además, los tiempos ya permitían más libertad. La breve apertura periodística que fue provocada por la aparición del nuevo ministro, Fraga, aportó en 1962 una nueva realidad: si en los cincuenta los escritores habían reemplazado la prensa con la literatura, en los sesenta se presentó cierta posibilidad —aunque todavía mínima— de revelar la situación sociopolítica en los periódicos y las revistas. La función previa a la literatura creativa, de denunciar e informar al público, iba a resultar obsoleta.

En un sentido general, el fracaso del realismo social era lógico. La literatura y la política siempre han sido incompatibles, según han confesado algunos de los que probaron este maridaje, como Auden, que ha escrito «El arte es impotente»<sup>7</sup> y el poeta Mayakovsky: «Viva el arte libre de la política».<sup>8</sup> La actitud del novelista Arthur Koestler refleja esta misma pugna, según el crítico Glicksberg: «Aunque el novelista debe tener un conocimiento general de las fuerzas que forman su mundo, tiene que ser más que un realista [...] el novelista no es un periodista. En la ficción creativa, cualquier cosa que se cuente tiene que ser recordada imaginativamente, vivida convencidamente».<sup>9</sup> Otro crítico aún más vehemente en su rechazo de la fusión de la literatura y la política es George Panichas, que dice: «es evidente que la eficacia de la novela no depende de un fundamento ideológico [...] ese fue el error desastroso que los sedicentes escritores proletarios cometieron».<sup>10</sup>

El planteamiento de la responsabilidad solidaria como meta literaria suscitó numerosos problemas entre los social realistas: uno de ellos era la falta de individualidad creativa y, por tanto, la falta de originalidad en sus obras. Tomaron muy en serio la idea de que la cultura podría ser un *culto*, un ritual sagrado, elevando así su tarea a un nivel casi religioso: como veían su meta en términos colectivos, no tenían conciencia de la necesidad del individualismo en el arte. Quizás es verdad lo que dice Jay Cantor en *The Space between: Literature and Politics*: «La política es en sí irracional, artística. No hay nivel más alto desde el cual lo irracional pueda ser contemplado. El arte y la política son de la misma sustancia metafísica».<sup>11</sup> Sin embargo, esa reificación del arte y la política, o sea, el considerar algo abstracto como material concreto, convierte el arte en algo inalcanzable. Los realistas creían en una traducción mimética de la realidad sociopolítica; quisieron abolir la barrera entre el arte y la realidad y, al hacerlo, deformaron las posibilidades del arte. Un excelente crítico del realismo socialista, Terry Eagleton, explica este problema: «En sus formulaciones más crudas, la idea de que

la literatura "refleje" la realidad es, claro está, inapropiada. Sugiere una relación pasiva, mecánica entre la literatura y la sociedad, como si la obra, como un espejo o una lámina fotográfica simplemente registrara lo que estuviera pasando "por allí".<sup>12</sup> Y como dice el crítico marxista Herbert Marcuse: «La forma estética significa el total de las cualidades [...] que hace que una obra sea una entidad autocontenido con una estructura y un orden suyos. Por virtud de estas cualidades, la obra de arte transforma el orden de lo prevaleciente en la realidad [...]. Las palabras, los sonidos, las imágenes de otra dimensión encasillan e invalidan el derecho de la realidad establecida». <sup>13</sup>

Así que esta común meta del realismo social que resta individualidad a la obra, distorsiona asimismo los objetivos del arte por su obsesión de exponer equivocadamente una realidad que fuera común a todos. Cuando estos autores empezaron a distanciarse de esa quimérica realidad colectiva pudieron tomar las riendas de su arte y así lograr una estética, una realidad más individualista y subjetiva, pero con un sentido y función que, no obstante, podían ser apreciados y aprendidos.

Esto lo consiguieron los poetas, sobre todo, a través de la ironía ya estudiada. Si el patetismo que vemos en muchas de las novelas realistas emanaba de la amargura, la obra madura de estos escritores carecía ya de ese «tremendismo» y «miserabilismo» de la época más comprometida. La novelística de los sesenta y setenta seguía enraizada en una postura profundamente existencialista procedente de la mala conciencia y «el ansia de responsabilidad». Pero en esta época se desembocó en una postura irónica y, a veces, de radical escarnio. Según Robert J. Lifton: «[...] cuando la dislocación histórica es suficientemente profunda, la burla llega a ser el único tono explícitamente auténtico para expresar lo que la gente siente en sus relaciones con las instituciones del mundo».<sup>14</sup>

El momento en que los escritores disidentes abandonaron su sentimental y romántico planteamiento —el deseo de la inmortalidad política a través de la inmortalidad literaria— dejaron de intentar una fiel representación de la realidad circundante. Descubrieron entonces la ironía. Y como dice

Glicksberg del escritor irónico: «No permite que las ilusiones, aunque consolatorias, le nublen los ojos al aprehender e interpretar una realidad que es infinitamente compleja, ambigua, enigmática, quizás inaprehensible: no se complace con autocompasividad ni con la debilidad de piedad sentimental. [...] es capaz de reírse de sí mismo y del dilema metafísico en cuyos cuernos se encuentra empalado». <sup>15</sup> El escritor empieza a conquistar su realidad metafísica a través de la ironía, tomando poder de la palabra para denunciar de modo más obílico y universal con una visión más individualizada. Resta patetismo a su voz por medio del *understatement*, a veces usando elementos alegóricos, y mantiene una distancia de la que antes no hubiera sido capaz. La ironía le proveía esa distancia porque, según Glicksberg, «el elemento distintivo de la ironía es que su visión prescinde del absolutismo moral».<sup>16</sup> El moralismo tajante que encontramos en muchas de las obras del realismo social, y que las había invalidado, desaparece y es reemplazado por una arrasadora ironía que hace que se esfume esa realidad idealizada, brechtianamente.

El distanciamiento del idealismo fue, al mismo tiempo, literario y político. Murió el fervor «religioso» y, con ello, un ideal: la búsqueda de la pureza revolucionaria. Así llegamos a lo que Paul Ilie ha llamado el «escepticismo moral» que motivará la «literatura de la desmitificación».<sup>17</sup> O sea, se empieza a escribir una literatura que, en vez de describir lo bueno y lo malo, se concentra en romper con el maniqueísmo anterior. Los escritores comienzan a matizar su visión de la sociedad y de sus personajes, y lo que expresan es que esos personajes son víctimas de una sociedad absurda, caótica y sumamente arbitraria, incapaz de reflejarse objetivamente con palabras. En fin, se dan cuenta que el mundo, simplemente, no tiene sentido moral. Además, se encuentran con que, en palabras de Eagleton: «Tienen que hacer más que meramente reflejar la sociedad, porque si lo hacen, presentarán en su arte las mismas distorsiones que caracterizarán la conciencia moderna burguesa. La reflexión de una distorsión llegará a ser una reflexión distorsionada».<sup>18</sup>

Todo este proceso del distanciamiento respecto al realismo social se hace más claro en España si nos concentrarmos

en una serie de acontecimientos literarios que comenzaron en 1962. Primero, la publicación de la novela de Martín Santos, *Tiempo de silencio*, que abre el periodo de ruptura con ese realismo social. Martín Santos abandonó el realismo más trillado y banal, pero siguió tratando los temas de la literatura de compromiso. Tenía plena conciencia del desgaste y la ineeficacia del movimiento en el terreno político, como se reflejó en su brillante e irónica intervención en el Coloquio sobre Realismo y Realidad que tuvo lugar en 1963. Aunque las metas de Martín Santos eran también las de los realistas sociales (su activismo político en el PSOE lo demuestra: fue encarcelado en 1957 y de nuevo en 1958), él buscaba otro método para «modificar la realidad española» y lo intentó a través de la desacralización de los mitos del *establishment*, método que le parecía apto para formular «una crítica aguda de lo injusto».<sup>19</sup> Dijo Martín Santos en la novela del realismo social: «En España hay una escuela realista, un tanto pedestre y comprometida, que es la que da el tono. Tendrá que alcanzar un mayor contenido y complejidad si quiere escapar a una repetición monótona y sin interés».<sup>20</sup> En una carta a Ricardo Domenech, refleja su lucha por renovar la literatura en *Tiempo de silencio*: «Temo no haberme ajustado del todo a los preceptos del realismo social, pero verás un poco en qué sentido quisiera llegar a un realismo dialéctico. Creo que hay que pasar de la simple descripción estática de las enajenaciones para plantear la real dinámica de las contradicciones *in actu*».<sup>21</sup> El psiquiatra vasco buscaba curar en salud la novela española al uso. Y su llegada al escenario cultural fue un síntoma de la nueva conciencia frente a la impotencia del realismo social.

Otra indicación importante fue que en 1962 —por primera vez desde su establecimiento en 1958— el premio Biblioteca Breve se concedió a un extranjero, al escritor peruano Mario Vargas Llosa, por su novela, *La ciudad y los perros*. La introducción de la novelística del llamado «boom latinoamericano» en España fue un momento clave para los literatos españoles. Las convicciones que se fueron desarrollando en los escritores españoles ante el éxito de los novelistas latinoamericanos fue un factor clave en la iniciación de su subse-

ciente experimentación literaria. De modo que, a partir de 1962, se redujeron significativamente los ejemplos de novelas sociales que habían poblado el escenario cultural en la etapa anterior.

Otro elemento clave que llevó al abandono del realismo social en la novela fue la deserción de los dos promotores más importantes —Barral y Castellet— en los primeros años sesenta. Su obvia denuncia del movimiento está documentada en numerosas revistas, pero no hay nada más explícito que las palabras de Carlos Barral en el libro *Los españoles y el boom*: «[...] los novelistas de esa generación afrontaron el problema de la creación literaria desde presupuestos históricamente falsos: como una literatura de urgencia, de emergencia, una literatura pre-revolucionaria, a las puertas de una gran transformación del país, lo cual la historia ha demostrado que era absolutamente erróneo».<sup>22</sup> El deseo de Barral de promover la novela latinoamericana no fue desinteresado, por supuesto. No sólo apreciaba el valor literario del oleaje de obras que empezaron a salir de Latinoamérica, sino que también contemplaba los problemas económicos que le planteaba la escasa venta de la obra social realista. Además, la novelística latinoamericana abrió sus ojos ante los fallos de la mortecina novela social. Siempre había tenido el talento de reconocer obras extranjeras que prometieran éxito; esto es evidente si observamos los títulos que publicó en Seix Barral y luego en Barral Editores.

Castellet, otro «catador» de movimientos e innovaciones, reiteró la actitud de Barral cuando dijo: «El realismo social, de hecho, no es más que un planteamiento falso en que caímos todos, producido por las circunstancias sociales e históricas del país».<sup>23</sup> Aunque estas declaraciones son posteriores a la época que se está tratando aquí, ambos señalan que la historia política de España fue responsable, en gran parte, de esa desequilibrada preocupación por lo *útil* y el olvido de las exigencias de lo *dulce* en la literatura. Sin embargo, como se entrevé en las declaraciones de Castellet, también los críticos cayeron en la trampa histórica; y si no hubieran promocionado la novela social, no habría existido todo ese entusiasmo y su subsecuente fracaso. Pero estos

críticos sólo se dieron cuenta de su error de juicio cuando ya era muy tarde.

La ironía y la distancia con que Barral se referiría luego a la literatura que él mismo había lanzado fue producto de su propio desengaño. Cuando decía cosas como: «En fin, hablar de la evolución estilística de la poesía y de la novela españolas de posguerra es como ponerse a meditar sobre la decadencia de las grandes familias»,<sup>24</sup> ya había comprendido su error.

Se engendró bastante mala fe y malicia en los años sesenta y setenta. Alfonso Sastre, como siempre, provocativo e implacablemente sincero en sus acusaciones, veía una básica insinceridad en la actuación de los disidentes de la Generación del 50. Trata este tema en *La evolución y la crítica de la cultura*. Llamando a los promotores del realismo social «el triángulo J.M. Castellet-Carlos Barral-Juan Goytisolo», los denunció por abandonar el realismo social: «El curso, en fin, de la operación colectiva a que venimos refiriéndonos, ha sido muy lamentable, como no podía por menos, literariamente hablando. La bajeza con que hoy se ataca y menosprecia a los escritores del grupo que ciertos pajes oportunistas han dado en llamar, con irritante crueldad, "generación de la berza" —¡el consabido linchamiento después de la espantable exaltación!— es una prueba más de la degradación que aquí se viene denunciando».<sup>25</sup> Una vez más observamos a Sastre en su papel de moralista frente a sus contemporáneos. En muchos momentos, Sastre se revela unanimamente contradictorio en sus posturas. Crítica a este «triángulo» por insultar a la Generación, por hablar peyorativamente de ella; sin embargo, el propio Sastre, poco antes de lamentar el uso de la etiqueta «Generación de la berza», se había referido a los social realistas con las palabras: «el último escribidor de prosa pedestre».<sup>26</sup> Asimismo en *Anatomía del realismo*, critica el movimiento con su acostumbrada vehemencia: «Considero, en fin, rechazable el sedicente realismo político que cristaliza en presiones burocráticas sobre la literatura, imponiendo temas, estilos, etc., y rechazando como "idealista" toda forma literaria crítica, y toda proyección objetiva del ánimo personal».<sup>27</sup>

El fervor social realista se iba debilitando también a causa de las actitudes literarias extranjeras que llegaban a España. En el Coloquio de Formentor de 1959, con pocas excepciones, los extranjeros estaban en desacuerdo con los españoles. Robbe-Grillet, Italo Calvino, Coindreau, Michel Butor, por ejemplo, consideraban inválidas las ideas de los españoles sobre el realismo. Únicamente el neorrealista Vittorini los apoyaba. (Hay que decir, sin embargo, que sí hubo un momento de interés en el realismo español por parte de los extranjeros; sobre todo, los franceses e italianos habían sido muy receptivos en la época de la internacionalización de la causa española.) García Hortelano, dijo, al ganar el premio Biblioteca Breve: «Si ahora estamos de moda, cabe pensar que podemos dejar de estarlo». ¡No sabía cuán cerca estaba la perdida de vigencia de la literatura social realista!

Se repitió el debate entre los realistas y los exponentes de la literatura experimental en el Coloquio sobre Realismo y Realidad en 1963. Una vez más, se opusieron los valores estéticos del *nouveau roman* al realismo social; los españoles, en muchos casos, seguían defendiendo su obra, aunque ya con templado entusiasmo. Como se mencionó, sólo Martín Santos trató de matizar la estética del realismo en su ponencia. Según Castellet, al oír a los españoles hablar todavía del compromiso en la literatura, Mary MacCarthy dijo que el planteamiento de los españoles le recordaba la anquilosada postura de la *Lost Generation* americana de los años treinta.<sup>28</sup>

Si contemplamos los diálogos de los últimos años, nos damos cuenta de que el Coloquio fue el punto de arranque de la crisis política de algunos de los escritores realistas. A pesar de que defendieron su postura, parece ser que los dirigentes del PC los acusaron de «esteticistas». Evidentemente, los social realistas ya no podían defender del todo y de modo tajante la literatura como arma política: no sólo por la erosión de su fe política, sino también porque sentían la poderosa influencia de los intelectuales extranjeros en el Coloquio. A pesar de que todavía muchos de ellos —García Hortelano, Celaya, Castellet, López Salinas, José María del Quinto, Sastre, López Pacheco—, estaban allí como promotores del realismo, indudablemente ya habían modificado su postura.

Se pueden encontrar también señales de la ruptura en boca de otros críticos. Eduardo García Rico, antiguo defensor del realismo ex-activista del PC, lanzó en 1964 una campaña crítica del realismo social en la revista *Triunfo*, que ya había empezado a ser una revista más política que cinematográfica. Cada artículo de Rico ponía en duda los principios ético-estéticos del movimiento. Asimismo, aunque más tarde, Castellet recogería la poesía de unos jóvenes poetas bajo el título *Nueve novísimos*. A través de este grupo, que se estudiará más adelante, Castellet logró poner en mayor evidencia el final del movimiento realista. Estos, los llamados «Novísimos», mostrarían la nueva actitud de ruptura con el realismo. Uno de los más brillantes ensayistas y miembro de esa generación, Manuel Vázquez Montalbán, llegó a llamar al movimiento realista «una pesadilla estética».

Otros autores, sobre todo los que formaban parte de la Generación del 50 —Juan Goytisolo y Juan Marsé en especial—, resaltaban ese mismo escepticismo que Vázquez Montalbán había expresado cuando dijo: «luchar contra la sociedad escribiendo poesía es como hacer la guerra con un tiragomas».<sup>29</sup> En estos escritores, además, se ve un desesperado y acertado deseo de encontrar nuevas formas y nuevos temas.

Podemos estudiar en estos autores el punto culminante de la evolución de los escritores disidentes. Como hemos observado, en el primer periodo hay un intimismo existencial, cuya función es la evasión de la realidad; luego el anhelo de responsabilidad y la solidaridad promueven el movimiento del realismo social. La última etapa de su evolución es la inmersión en el «escepticismo moral». Resultado del desengaño y la enajenación que sentían los escritores del «exilio interior», a partir de 1962 se produce esta nueva literatura de la desmitificación, que buscaba destruir los mitos prevalentes en la sociedad española, y con ello, en cierto modo subvertir la expresión lingüística ortodoxa; además, existía en esa nueva literatura una fragmentación del tiempo y el espacio. No fue un vuelta al intimismo, sino el resultado de lo que Ilie ha descrito como «la España que habitaban sin ilusión»,<sup>30</sup> lo que les empujaba a rehacer España, su lenguaje, su sociedad,

convirtiendo el proceso del narrar en material caótico e informe, siempre con una aguda ironía y un tono agri dulce —de nostalgia y odio— frente al recuerdo de la guerra y la posguerra. Después del primer ejemplo del escepticismo moral, —*Tiempo de silencio*— vinieron obras como *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, *Señas de identidad* y *Reivindicación del conde don Julián* de Juan Goytisolo. Como dice Goytisolo de la novela social: «[...] advertimos en seguida la ausencia de lo que pudiéramos llamar una visión doble del hombre y del mundo: una visión justamente dramática e irónica».<sup>31</sup> Y esta conciencia es lo que motivó esa búsqueda y encuentro de la novelística de los últimos sesenta.

La ruptura con el realismo social fue menos visible en la poesía de la Generación del 50, según se mencionó en el capítulo anterior. Los poetas habían matizado sus protestas con ironía y siempre fueron más «realistas morales» que sociales o políticos. Habían mantenido una postura más bien personal frente a su obra; expresaban sus propios sentimientos frente a los hechos sociopolíticos; no querían dar únicamente un reportaje de los problemas de la sociedad. (La excepción es Gil de Biedma, que en algunos momentos, como se ha visto, funciona como poeta-reportero.) En fin, la naturaleza de la poesía como vehículo expresivo es distinta de la novela, por supuesto, y los planteamientos vitales y literarios siempre habían sido algo diferentes entre los poetas y los novelistas de la Generación del 50. La clave de la supervivencia de mucha de la poesía de esta generación —sobre la cual se siguen escribiendo libros críticos, como por ejemplo, el reciente *Poetry of Discovery* de Andrew Debicki—, fue justamente su habilidad para sostener el tono irónico y dramático del cual habla Goytisolo. Fueron los llamados más tarde «poetas de la experiencia» —entre ellos, González, Gil de Biedma y Valente— los que supieron encontrar un modo de expresión que reconocía la poesía como materia artística y existencialista, y no como simple herramienta ética.

Como ha señalado John Butt en su *Writers and Politics in Modern Spain*, la idea de cambiar el mundo a través de la literatura suponía un error básico: que la literatura llegara a las masas. Con pocas excepciones —como Becquer y García

Lorca — la poesía no ha sido un género «popular» en el mundo moderno, aunque tampoco se vendía mucho la novela del realismo social. Los de la clase alta no se interesaban en ese tipo de literatura, claro está, y los de las bajas esferas ni podían leer, en muchos casos. Y en general, había poco interés, tiempo y dinero para la lectura. En un artículo sobre la difusión de esta literatura, Corrales Egea ya veía muy claro el problema: «Un hecho decepcionante es comprobar el reducidísimo papel en la evolución pública de los últimos quince años por la nueva literatura. [...] Lo descorazonador está en comprobar la limitación numérica de ese lector: su casi inexistencia dentro del cuerpo de la nación: pero aquí tocamos uno de los fracasos mayores experimentados por nuestra promoción literaria del medio siglo. [...] La novela no sólo no alcanzó a reemplazar la eficacia del reportaje periodístico o radiofónico por el solo hecho de dar “versiones verídicas”, sino que permanecerá durante más de quince años sin poder rebasar un círculo de difusión que (comparado con el de su género en otros países) resulta asombrosamente reducido: un circuito cerrado, de dos o tres mil lectores de clase única: la clase media, sin calar en una masa popular perfectamente indiferente».<sup>32</sup>

El supuesto cambio que la literatura podía ejercitar estaba basado en una quimera. Si los escritores veían que se tomaba en serio su obra, era porque se tomaba en serio en su propio medio intelectual, en el mundo de «si tú me lees, yo te leo»: aparecía su obra y reseñas de su obra en las revistas que hemos mencionado aquí y recibían premios literarios creados por grupos no oficiales. Subsistían exclusivamente en el mundo que estaba en desacuerdo con el régimen, con pocas excepciones. Era una esfera cerrada y minoritaria —en fin, un *ghetto* intelectual—. En ese *ghetto* uno podía vivir medianamente satisfecho de sí mismo y protegido por sus amigos sin mucha conciencia de que los criterios del arte iban cambiando. Así fue como algunos siguieron escribiendo del mismo modo, repitiendo los mismos temas dentro del estilo realista, cuando ya estaba totalmente desfasado el realismo social.

El «objetivismo» que había sido un medio eficaz e innova-

dor a mediados de los cincuenta en España y a principios de los sesenta, cuando en otros países, especialmente los Estados Unidos, ya estaba agotado, —pensamos en *El Jarama*, o *Nuevas amistades*— en 1961, ya no podía serlo después de *Tiempo de silencio*. Sin embargo, hubo quien pasaba por alto la necesidad de un criterio artístico a fines de los sesenta. Veamos la declaración de López Salinas en *Ínsula* en 1966: «Para mí el realismo no es un problema de técnica o de forma, sino de contenido; consiste en la verdad intrínseca de las imágenes que en la obra se encuentran. El último extremo, el aspecto formal es lo de menos». <sup>33</sup> Y Alfonso Grossó: «Creo que la novela es una cosa viva, y aunque me preocupa la técnica novelística [...] no la estimo imprescindible». <sup>34</sup> Estas declaraciones se hicieron a raíz de los últimos estertores del realismo social, cuando ya la mayoría había abandonado el barco de la causa político-cultural, que se hundía lentamente.

En la poesía, hubo también quien escribió sobre la poesía social como movimiento todavía coherente, en esta época, tal como Leopoldo de Luis, cuya antología *Poesía social* salió en 1965, y aportaba testimonios de los poetas sociales sobre la razón de ser de su obra. Sin embargo, hubo otros que quisieron dar el golpe final a la poesía social, como Claudio Rodríguez, excelente poeta que había sido un activista muy fugaz —según él, militó durante quince minutos en el año 1955, durante los sucesos del Congreso de Escritores Jóvenes—. <sup>35</sup> En su poema «Porque no poseemos», de *Alianza y condena* (1965) vemos otro canto de cisne, pero esta vez el canto se dirige a los poetas sociales. Reproducimos unos fragmentos:

*Compañeros*  
*falsos y taciturnos,*  
*cebados de consignas, si tan ricos*  
*de propaganda, de canción tan pobres;*  
*[...]*

*Es la hora*  
*en que nuestra mirada*  
*se agracia y se adoncella...*

Hablando de la cuestión de la censura, José Hierro ha explicado que el poeta social caía a veces en la insinceridad porque el ansia de responsabilidad le hacía sentir obligado a la poesía política: «Y había otro tipo de censura que era la de las gentes que estábamos en la oposición. Imagínate que ha ocurrido un hecho muy grave en España, en un año determinado, e imagínate que yo como ciudadano me creo en la obligación de escribir aquello, pero que como poeta me gustaría escribir un poema a la violeta. Entonces, yo no escribo a la violeta porque me parece indigno. [...] Eso era peor que la autocensura: el engañarse a sí mismo». <sup>36</sup> Rodríguez nunca había sido un defensor de la poesía social, aunque sí ha escrito algunos pocos poemas que se pueden calificar de «sociales». Pero sus poemas sociales se derivan de un sincero interés en el pueblo, el trabajador y el campo, que conoce muy bien por sus andanzas por los pueblos y los barrios populares de Madrid. Su convicción es que «Los intelectuales hablan mucho del pueblo sin conocerlo». <sup>37</sup> En general, su criterio poético siempre le había hecho rechazar esa poesía tan ausente del misterio, que es un elemento esencial en su obra.

El año 1963 fue importante para los poetas que iban a señalar la pauta de la poesía de la Generación de los 50 en su segunda fase. Apareció *Poesía última*, otra antología de Francisco Ribes, ya muy reducida en comparación con la de 1952.

*La antología consultada* había incluido a Bousoño, Cela, y, Cremer, Gaos, Hierro, Morales, de Nora, de Otero y Valverde. La introducción de cada poeta en 1952 señalaba lo «realista» y «social» (con algunas excepciones, como Bousoño y Gaos) como temas predominantes: eso contrasta tremendamente con la segunda antología de Ribes. En principio, *Poesía última* tiene un enfoque mucho menos politizado y sólo están incluidos cinco poetas: Eladio Cabañero, Ángel González, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Ángel Valente.

Como explica Ribes en la introducción, lo que preocupaba a casi todos estos poetas era la dicotomía conocimiento-comunicación, típica y preponderante cuestión de los poetas de experiencia. No es que se hubieran liberado de sus pre-



José Ángel Valente, Vicente Aleixandre y Claudio Rodríguez



Ángel González, J.M. Caballero Bonald y Gabriel Celaya

cupaciones morales en la poesía, sino que ahora en vez de preocuparse tanto del «porqué» del escribir, habían empezado a obsesionarse con el proceso de la gestación del poema. Como dice Langbaum en su libro *The Poetry of Experience*, de donde vino la etiqueta de estos poemas: «El poema existe no para imitar o describir la vida sino para hacerla manifiesta». <sup>38</sup> El deseo de traducir la experiencia al poema, no como verdad concreta, sino como una percepción personal y ontológica, se ve en la declaración de uno de los poetas más lúcidos en su concepción exegética de la poesía, José Ángel Valente: «[...] todo poema es un conocimiento haciéndose. [...] hay una cara de la experiencia, como elemento dado, que no puede ser conocida más que poéticamente. Este conocimiento se produce a través del poema (o de las estructuras equivalentes en otros aspectos de la creación artística) y reside en él». <sup>39</sup>

Poetas como Ángel González, adentrados en el compromiso político-literario en los cincuenta y los primeros sesenta, también llegaron más tarde a alejarse. González marca la pauta que caracteriza a los poetas de su generación que se habían desengañado respecto a la situación política. Al mismo tiempo que iba abandonando el activismo político, su poesía adquiriría un tono más metafísico. Este no es el caso de toda la generación, por supuesto. No olvidemos que varios de los poetas de este grupo —por ejemplo, Barral—, apenas habían escrito un poema «social». Pero en casos como el de González y de su padre poético, Gabriel Celaya, hay una mayor conciencia estética y metafísica que está directamente vinculada a su desprendimiento de la política.

En el poema de Ángel González titulado «Preámbulo de un silencio», de *Tratado de urbanismo*, vemos ese escepticismo moral, especialmente en los primeros y últimos versos:

*Porque se tiene conciencia de la inutilidad de tantas cosas  
A veces uno se sienta tranquilamente a la sombra de un  
árbol —en verano—  
y se calla.  
[...]  
y yo me levanto*

*disciplinado y recto  
con las alas mordidas  
—quiero decir: las uñas—  
y sonríe y me callo porque, en último extremo,  
uno tiene conciencia de la inutilidad de todas las palabras.*

Se ve muy claramente en estos años, en lo que el crítico José Olivio Jiménez ha llamado «la promoción del 60», que incluye a Valente, Rodríguez, González, Gil de Biedma, Brines y Félix Grande, que se distinguen de lo anterior por su intensa preocupación con el lenguaje poético y, sobre todo, por su cuidado en no incurrir en los antiguos tópicos de los cincuenta. Las exigencias morales ya no se expresaban con un «moralismo» tajante. Seguían siendo, como dijo el poeta inglés Shelley, «los legisladores» del mundo, pero se enfrentaban a ese mundo absurdo y caótico con armas más metafísicas que políticas.

Casi todos los escritores de esta generación que se sintieron primeros escritores y, luego, entes políticos, cuando ya no «estaba de moda» el realismo social y cuando ya estaban desengañados con el PC y la política en general, buscaron otros planteamientos literarios más teóricos y, en muchos casos, como se ha dicho, en ese momento encontraron una voz individual. Esto se nota especialmente a partir de 1965. No es que estos autores no sintieran una sincera convicción política cuando empezaron a arrastrar los problemas sociales que acosaban a España, sino que se dieron cuenta de que la literatura de compromiso «rendía flaco servicio» —en términos de Juan Goytisolo— al arte y a la política.

Quizás las únicas novelas, que como las novelas históricas, trataron la realidad española con claridad, eran las que se publicaron en el extranjero, como *Año tras año* de López Salinas, *La otra cara de Corrales Egea* y *El exilio interior* de Miguel Salabert. Todas estas obras tuvieron la desventaja de ser publicadas fuera de España y no llegaron al público español, pero la ventaja de poder contar y denunciar sin temor a la censura. En la novela de Corrales Egea se nota un deseo de describir todos los males de España. La obra tiene casi 600 páginas; está repleta de personajes (la lista aparece al

principio de la obra y ocupa tres páginas) y de situaciones. *La otra cara* sirve como un documento de la España de los años cuarenta y cincuenta. Trata temas diversos como la censura, la Falange, el estraperlo, la institución de «la querida», las raciones, la represión, los rojos..., la lista es casi infinita. La novela tiene, sin duda, más interés para un historiador o un sociólogo que para un crítico literario, ya que su virtud consiste en esta detallada crónica de la posguerra, tal como hemos observado en otras obras literarias de estos años. Además, por publicarse en Francia (primero en francés y luego en castellano), el autor es un notorio «imposibilista»; la exposición de muchos de estos temas hubiera sido imposible durante el régimen, y Corrales Egea lo sabía. Se podría decir que esa novela histórica tiene más valor, como producto del social realismo, que la mayoría de las novelas publicadas en España, ya que éstas sólo rozaban los problemas que quisieron denunciar con pluma tímida y conciencia de autocensura, tal como comenta acertadamente el novelista Juan Benet: «La desgracia de esa literatura fiscal es que ni siquiera podía hablar de la tragedia en toda su extensión; estaba casi amordazada, y lo que se leía en las novelas de la acusación era un pálido remedio de lo que pasaba en el país. En cuanto a información, suministraba mucha menos que lo que el hombre despierto podía recoger en la calle».<sup>40</sup> Claro que una obra como *La otra cara* estaba condenada a ser leída por algún extranjero o exiliado que se interesaban en la novela social; pocas de estas novelas llegaban a España, y están olvidadas en general. (El caso de esta novela en particular ha sido distinto: fue reeditada en Madrid en 1978.)

Es de interés notar el cambio de actitud de los escritores que antes habían voceado su compromiso en sus testimonios y en su obra. Como hemos visto antes, todavía en 1963, los novelistas del realismo social seguían defendiendo su criterio. Según las entrevistas de Olmos García, todos estaban dispuestos a justificar la literatura social; pero comparemos esas declaraciones con las que hicieron en 1971 a Eduardo Rico. Por ejemplo, la respuesta de Caballero Bonald en 1963 a «¿Qué servicio cree prestar a los hombres con su obra dentro del marco concreto de nuestra sociedad?» fue: «Insisto en

que la objetiva reproducción de la realidad es la única fórmula válida para cumplir con la función social del escritor».<sup>41</sup> En 1971, este mismo novelista responde a la siguiente pregunta: «¿Tuvo motivaciones externas tu compromiso?» de este modo: «El único estímulo que ha venido movilizando mi literatura es, por supuesto, el del trasvase artístico de mis propias contradicciones personales, al margen de cualquier otra presunta gestión de orden escolástico».<sup>42</sup> El mismo Celaya que había marcado los lemas de la poesía social reconoce en 1971 que: «[...] no se puede escribir hoy como se escribía ayer por la sencilla razón de que las circunstancias han cambiado. [...] Lo que a mí me interesa ahora es estudiar nuevas técnicas poéticas —práctica y teóricamente—».<sup>43</sup> Caballero Bonald subraya lo artístico y deja a un lado la anterior influencia política. Celaya no habla ya de lo ético, pero va por el camino de los más jóvenes. En efecto, los tiempos habían cambiado. Alfonso Grosso que en 1963 decía que aspiraba a «despertar [...] una inquietud política y cultural en mi país» rechaza ya en 1971 la posibilidad política: «La literatura no transforma nada [...] ¿O es que acaso no hemos tenido buena ocasión de comprobarlo?».<sup>44</sup> El desengaño es evidente.

Quizá la reacción de rechazo más escandalosa viene de Jorge Semprún que había vivido tan intensamente el compromiso político-cultural. En 1965 decía: «[...] la literature ne peut rien. Davantage même: son rôle, sa fonction, sons sens, ne s'enracinent pas et ne débouchent pas non plus dans un pouvoir quelconque sur la société, sur l'histoire».<sup>45</sup> No puede haber un testimonio más elocuente del desengaño del realismo social respecto a posibilidad del cambio social a través de la cultura. Esta actitud también se reflejó en un coloquio en que participaron Semprún y Juan Goytisolo en el Instituto Francés de Madrid en 1981. Cuando se le preguntó a Semprún sobre la contribución de los intelectuales durante el régimen, dijo: «No hicimos nada». Retrospectivamente, a este disidente —que se arriesgó más que la mayoría de sus compañeros—, su actividad en la oposición le había parecido poco eficaz. El desengaño de Semprún ante las derrotas de aquellos años no sólo dentro del franquismo, sino también dentro de su propio partido, fue dramático,

cosa que podemos observar en *La autobiografía de Federico Sánchez*.

Los tiempos, la disociación del activismo político, la vergüenza ante un movimiento desacreditado a fines de los sesenta, todo esto causó que los escritores revelaran un marcado deseo de desvincularse del término «social» y de justificar su obra anterior por las circunstancias históricas. Los que se habían sentido primero entes políticos y luego escritores, abandonarían la literatura por la vida política, como en el caso de López Salinas. Los demás, la mayoría, se encaminaron hacia una literatura más compleja, con más conciencia estética.

En 1962, como ya se ha mencionado, se produjo el hecho transformador más importante en el desarrollo de la novela de Medio Siglo con la publicación de *Tiempo de silencio*, que convierte el panorama literario español. Martín Santos, según la mayoría de los críticos, fue el iniciador de la llamada «contraola». El desvío del realismo social no se advertiría tanto en la temática, sino en el modo de expresar esa temática. Fue, en cierto sentido, una segunda fase del realismo, motivada por la necesidad de transformar al género en una creación artística de la realidad. Con una estructura caótica y compleja, Martín Santos hace una implacable parodia de las instituciones y leyes sociales de la burguesía española. Pero no se limita a eso; ataca también al mundo intelectual —en especial a Ortega y Gasset— y la lamentable situación de las ciencias en la España de posguerra, y presenta a un proletariado tan corrompido como las mismas clases sociales que son responsables de su lamentable estado. Cada experiencia del protagonista, un joven médico llamado Pedro, se convierte en un golpe crítico a toda la sociedad española.

La forma en la que Martín Santos narra es lo que sorprende a primera vista. Anticipando muchos elementos técnicos del boom latinoamericano, *Tiempo de silencio* contempla la misma realidad espacial y temporal de *La colmena* (el Madrid de los años cuarenta), pero nada tiene que ver con el objetivismo de Cela ni con el realismo estético hasta entonces en boga. Pedro es el vehículo de un dinamismo poderoso, además de ser el medio por el cual Martín Santos muestra la

disparatada laguna entre la realidad representada —sórdida y grotesca, o en el mejor de los casos, sólo aburrida— y el lenguaje científico, chispeante e intelectual que él emplea. El monólogo que Pedro sostiene en la novela parece parodiar el monólogo como procedimiento novelístico: la indignación e impotencia que expresa nos causan risa e irritación al mismo tiempo. Como ha explicado Pablo Gil Casado: «Por debajo de la burla queda el pesimismo, el dolor y, en resumen, una total desesperanza». <sup>46</sup> Son métodos radicalmente distintos a los que se empleaban en la novela social realista para expresar el ansia de responsabilidad, porque ahora está mediatisado por el escepticismo moral.

Si *Tiempo de silencio* abre esta etapa de desviación del realismo, *Últimas tardes con Teresa* la confirma en 1965. Algunos de los mismos problemas y tipos sociales que Martín Santos trata —el sexo, la alienación, la falsa cultura, el lumpenproletario, etc.— serán tratados por Marsé con un parecido tono de implacable amargura. Se diferencia, sin embargo, por unas características que señala Gonzalo Sobejano en su *Novela española de nuestro tiempo*: «Últimas tardes con Teresa» podría definirse como la parodia —sarcástica— de la novela social en sus dos vertientes, como testimonio de los sufrimientos del pueblo y como testimonio de la decadencia de la burguesía. Amargo y pequeño *Quijote* de la narrativa social, este libro es en sí, al modo como el *Quijote* fue el mejor libro de caballerías posible, una excelente novela social, pero ya no derecha, ya no “objetiva”, sino más bien (siguiendo el rumbo marcado por *Tiempo de silencio*) indirecta, subjetiva, expansiva, satírica, airada». <sup>47</sup> Por esta razón político-literaria y también por las curiosas circunstancias de Marsé dentro del contexto cultural de aquel periodo, *Últimas tardes...* es una obra que merece atención a la hora de analizar la cultura de la disidencia. Además, es sumamente sintomática del clima de los disidentes en aquella época: su desengaño con la política y su postura irónica y desmitificadora. La obra tuvo un arranque muy personal. En un principio Barral y otros creían haber descubierto al único genuino ejemplo de un «novelista proletario» entre los social realistas: Marsé era de una familia humilde y autodidacta en su formación. Pero Marsé resultó

ser «traidor» al romántico mito que los editores y amigos del Boccaccio habían creado en torno a este novelista. Siguió más o menos la línea realista en sus primeras obras, pero *Últimas tardes...* fue otra cosa; según Marsé, «una especie de venganza» frente a su frustración con el PC.

Marsé se había apuntado al Partido en París con Jorge Semprún, pero cuando volvió a España lo abandonó, desilusionado. Teresa, la co-protagonista de la novela, toma muy en serio su militancia en la Universidad de Barcelona durante los años 1956-1957 (*Últimas tardes...* es fiel a la historia en cuanto a estos hechos). Recuérdese la declaración atribuida a Flaubert: «Madame Bovary c'est moi». Marsé hace una caricatura de sí mismo con Teresa. Se burla de su propio activismo a través de una parodia de la actitud «religiosa» que Teresa adopta frente a la política. Marsé se sentía frustrado mucho antes que sus coetáneos de la Generación del 50, y su obra está impregnada de la intensa ironía característica de las obras de este periodo.

La crítica y sarcasmo que Marsé descarga al crear unos ingenuos personajes militantes —Teresa Serrat y Luis Trías en particular (Trías representa un líder estudiantil que Marsé había conocido)— expresan la amargura que el escritor sentía frente a lo que consideraba una actitud política deformada por los mitos y los malentendidos. Esta novela, que Vargas Llosa llamó «una explosión sarcástica», fue prohibida durante un año, porque atacaba a todos los sectores de la sociedad española. No se trata del enfrentamiento característico de las novelas sociales —el proletario oprimido enfrentado a la burguesía explotadora—. Aquí no se salva nadie. El joven proletario es, en realidad, un ladrón de motocicletas que sueña con trepar la escalera de las clases sociales. La joven universitaria burguesa rechaza su mundo cómodo para hacer la revolución. Marsé no sólo se burla de los trepadores, sino también de los estudiantes con sus ingenuos planteamientos políticos. El autor sostiene que todo el bullicio político tenía raíz en las ansias eróticas de los jóvenes, especialmente en el caso de Teresa, de quien dice: «[...] su destacada participación en los famosos hechos de octubre, no eran en realidad más que la expresión desviada de un profundo, soterrado deseo de en-

contrarse en los brazos del héroe en una noche como ésta y convertirse en una mujer de su tiempo». <sup>48</sup>

Asimismo, a través de Teresa y sus amigos, Marsé desmitifica las intenciones políticas del estudiantado izquierdista mediante esa curiosa comparación entre la energía sexual y la política. En otro ejemplo, que es donde mejor se ve la habilidad de Marsé como caricaturista, dice: «Sus primeros y juveniles desasosiegos universitarios tuvieron algo de vicio solitario. Desgraciadamente, en nuestra Universidad, donde no existía lo que Luis Trías de Giralt [...] dio en llamar la cópula democrática, la conciencia política nació de una ardiente, gozosa erección y de un solitario manoseo ideológico. De ahí el carácter lúbrico, turbio, sibilino y fundamentalmente secreto de aquella generación de héroes en su primer contacto con la subversión». <sup>49</sup> Como esta referencia hay bastantes en la novela. Pero Marsé va más allá en su crítica: lo extiende también a sus contemporáneos: «¿Qué otra cosa puede esperarse de los universitarios españoles, si hasta los hombres que dicen servir la verdadera causa cultural y democrática de este país son hombres que arrastran su adolescencia mítica hasta los cuarenta años?». <sup>50</sup>

Este tipo de comentario que llena las páginas de *Últimas tardes...* llegó a irritar incluso a los compañeros literarios disidentes de Marsé. La crítica del realismo social está clara: además, nos damos cuenta de que todos los personajes —especialmente Manolo Reyes, el otro personaje que protagoniza la obra— quieren ser lo que no son. De un modo absurdo, a menudo risible, conjuran el mundo anhelado a través de una mitificación pueril de los otros personajes. Por ejemplo. Teresa, que se enamora de Manolo, rechaza su mundo burgués para solidarizarse con los proletarios, pero sigue viviendo en casa de papá. Ella ve a Manolo como la encarnación del proletario perfecto, aunque el lector sabe que es un pícaro y ladrón. Pero la broma va aun más allá: Manolo considera a Teresa el anhelado símbolo de la burguesía —a pesar de su militancia— y cree poder incorporarse a ese mundo, enamorándola. Así que todos, equivocados y equívocos en sus propios papeles sociales, son víctimas de sus propios mitos. Hasta el jefe de la banda de ladrones, el «Cardenal», no es

fiel a su papel; es un hombre con tendencias a la afectación, con claras pretensiones burguesas, como explica Marsé: «Dotado de una urbanidad lunática de clase media, al Cardenal le salía a menudo el plomero en la mesa, sobre todo en la mesa, y con un decoro realmente de camarero [...] mostraba orgulloso un exagerado amor por las buenas maneras».<sup>51</sup>

Marsé es implacable en su sátira moralista en *Últimas tardes...* Distinto del pícaro tradicional que logra incorporarse a la sociedad de alguna manera. Manolo —que tiene el brutal apodo de «Pijoaparte»— nunca alcanza a realizar sus aspiraciones porque, según se nos muestra en la novela, el estado social que persigue no es mejor, moralmente, que el suyo. El líder estudiantil, Luis Trías, que termina siendo un borracho al final del libro, deja traslucir en varios momentos esta idea. Primero, se iguala a Manolo Reyes porque los dos han estado en la cárcel: «[...] y por si te sirve de consuelo te diré que yo también me pasé una temporada encerrado, hace cuatro años, aunque no fuese por las mismas razones que tú. Pero, bien mirado, si quieras que te diga la verdad, ya no veo la diferencia. En el fondo los dos queríamos lo mismo: acostarnos con Teresa Serrat. A que sí».<sup>52</sup> De modo que en el sentido moral, las intenciones de estos jóvenes ya no se distinguen demasiado: un burgués revolucionario falso es lo mismo que un ladrón revolucionario falso —en los dos casos se trata de una empresa engañososa—. En otro momento, Luis Trías afirma: «Alguien dijo que moralmente es lo mismo atracar un banco que fundarlo...»<sup>53</sup> igualando así explícitamente los negocios de la burguesía a los de un delincuente. De este modo, además, Marsé destruye el fácil maniqueísmo del realismo social, donde casi siempre se dividían los personajes en buenos y malos, pobres y ricos.

*Últimas tardes...* resulta ser una desmitificación social de las nobles aspiraciones de la clase trabajadora y un directo ataque a las ideas fomentadas por la narrativa del realismo social. También hay indirectas contra los intelectuales disidentes que se expresan en alusiones a la literatura contemporánea. A veces con referencias veladas, como en el caso de la siguiente cita; sin mencionar el autor o el título (se trata de *La hora del lector* de José María Castellet), dice: «Era un

libro de crítica literaria, de reciente aparición, y estaba siendo devorado en la Universidad. Durante un silencio general, concedido a petición de María Eulalia, la voz del lector transmitió una idea insólita, una de esas manifestaciones que a un autor le pesarán toda la vida, le perseguirán, le acosarán de noche como una pesadilla: «En general, puede decirse que el novelista del XIX fue poco inteligente»».<sup>54</sup> Algunos autores extranjeros también son objeto de la burla marsiana; son autores que estuvieron muy de moda entre la juventud universitaria en los cincuenta. Según se sugiere en la novela, estas obras —casi siempre del existencialismo francés— fomentaron la mitificación que existía en el movimiento disidente. Igual que Manolo confunde a Teresa con estrellas del cine americano en sus sueños, ella confunde a Manolo con sus héroes literarios en sus sueños, digamos, «intelectuales»: «Aparentaba indiferencia, con el libro abierto ante sus ojos y la mirada perdida entre líneas: ciertamente, leía entre líneas, atenta a las palabras de Marujita de Beauvoir, compañera envidiable de Manolo Sartre o Jean-Paul Pijoaparte, como se prefiera».<sup>55</sup> Estas obvias burlas no llegan a ser tan satíricas como la que sugiere la adoración incontestada que los estudiantes de izquierda muestran por los líderes clandestinos del Partido Comunista. Se refiere el narrador constantemente a un tal «Mauricio», al cual nadie ve, pero cuya mítica presencia no deja de inspirar a los revolucionarios. Mauricio es, en realidad, una caricatura de Jorge Semprún. Pero sólo llega a ser objeto de la sátira marsiana por asociación. Manolo fabrica su propio héroe clandestino —Bernardo— para sostener la curiosidad de Teresa; pero Bernardo es el nombre del compañero de delincuencias de Manolo, y Teresa lo llegará a conocer en mala hora. La misma noche que Teresa se desengaña del mundo proletario «feliz» en un baile hediondo, tropiezan con el borracho y balbuceante Bernardo. Veamos la reacción de Teresa: «En este momento vio a Bernardo levantándose para salir; este pobre tipo que camina balanceándose, encorvado, empujando el rostro, empujándolo terriblemente como un ciego o como un loco peligroso, esta ruina moral y física, ¿podía ser Bernardo, el grande, el duro e invulnerable cerebro que trabaja en la sombra?».<sup>56</sup> Aunque la

descripción física y el comportamiento de Bernardo no tienen nada que ver con los de Semprún, es un modo escandalosamente satírico de desinflar el mito sobre el disidente más romántizado de los años cincuenta.

Las numerosas contraposiciones temáticas y estilísticas en *Últimas tardes...* son lo que hacen de ella una obra única en la novelística de la posguerra. Fundiendo el realismo social y una parodia de ello en una novela romántica-picaresca, Marsé pone de relieve los mitos sociales con el objetivo de destruirlos. De modo parecido a la parodia que Martín Santos hace de Ortega y Gasset y sus ricas admiradoras en *Tiempo de silencio* o a la severa desmitificación que Juan Goytisolo hace en *Señas de identidad*, de los exiliados españoles en París, Marsé desmitifica todo lo que los social realistas habían tenido como vacas sagradas durante los años cincuenta y los primeros sesenta. Observada retrospectivamente, *Últimas tardes...* es una obra clave para la percepción del desengaño literario y político de la Generación del 50.<sup>57</sup>

En los primeros sesenta se inició lo que a partir de 1965 llegaría a ser una patente realidad: los literatos fueron paulatinamente reemplazados por los periodistas en la tarea de difundir información sobre los problemas en España. Poco a poco la prensa llegó a ser el instrumento más importante de la disidencia y terminaría siendo infinitamente más eficaz como arma política por sus posibilidades de llegar al público.

Vimos antes que ya a fines de los cincuenta, algunas revistas se aventuraban a incluir artículos «inofensivos». Pero con el ministerio de Fraga, se inició la lenta apertura periodística. Descendió el número de novelas y de libros de poesía comprometida en este periodo. En el Ateneo de Madrid, por el año 1964, hubo una despedida formal a la poesía social. Según Concha Lagos, el manifiesto oral de rechazo de la poesía social surgió porque, según dijeron los allí presentes, entre ellos Carlos Bousoño y Claudio Rodríguez, «en veinticinco años no había salido nada importante».<sup>58</sup>

Los jóvenes que habían militado en la Universidad, especialmente los del Frente de Liberación Popular, el «Felipe», iban a ser los cronistas periodísticos y muchos de ellos siguen trabajando en el periodismo hoy día. El FLP fue en 1952 ins-

trumento útil en la organización de las huelgas clandestinas llamada la Agencia de Prensa Española Libre. Entre ellos estaban Nicolás Sartorius, en Asturias; Alfonso Comín estaba en Málaga; Tomás de Salas, hoy editor jefe de *Cambio 16* y *Diario 16*, trabajaba en Córdoba. La información de esta red llegó a todas partes de España y alcanzó al extranjero. Muchos de los que estaban implicados en las huelgas serían luego juzgados por un consejo de guerra. Algunos de ellos pasaron al PC, como Sartorius. Todos se habían iniciado en la disidencia por medio del activismo político-periodístico.

Entre los activistas del FLP no se encontraba, dicho sea de paso, casi ningún intelectual relevante en la creación literaria. Los intelectuales de la prensa se habían apoderado del papel central en la disidencia. El FLP había encontrado su inspiración en la revolución cubana y trabajó infatigablemente en la consolidación de fuerzas obreras y campesinas. Además de los arriba citados estaban César Alonso de los Ríos que había empezado con Miguel Delibes en *El Norte de Castilla* de Valladolid, uno de los pocos periódicos del interior que mantuvo cierta tradición liberal a pesar de la censura. Como ha dicho Delibes, refiriéndose a la longevidad de este periódico: «Con tantos problemas que hay para los periódicos, es más difícil que un periódico cumpla cien años que los cumpla un hombre».<sup>59</sup> Santos Fontela y Vázquez Montalbán, que se habían formado en la revista *Praxis*, también contribuyeron con sus plumas a la causa del FLP.

Como se dijo, 1962 marcó el año de la nueva, aunque efímera, liberalización en la prensa con el discurso de inauguración de Fraga como ministro de Información y Turismo, en el que dijo: «Queremos que se difunda información abundante sobre las cosas que pasan en España [...] porque no tenemos nada que ocultar».<sup>60</sup> Se vio, en efecto, una verdadera apertura durante unos meses; sin embargo, bastante había que ocultar todavía. Después de las huelgas y la obvia reorganización de la oposición aquel año, Franco suprimió ese novedoso caudal de información que había prometido Fraga. Pasarían cuatro años hasta que se permitiera difundir información sobre el creciente movimiento disidente.

Pero a partir de 1960 se publicaron varias revistas y algu-

nos libros de ensayo de orientación marxista. *Praxis*, que se fundó ese año, fue una de las revistas de más importancia. Su meta era atraer a «intelectuales comprometidos en la gran tarea de laborar por una sociedad mejor»<sup>61</sup> y en ella cuajó el nuevo oleaje de intelectuales, muchos muy radicales y otros de estirpe demócrata-cristiana. Entre ellos destacan Ramón Tamames, Tierno Galván y Raúl Morodo, todos, después del franquismo, importantes dirigentes políticos de la democracia.

De mayor impacto, y desde luego duración, fue *Cuadernos para el diálogo*, que tuvo gran trascendencia en el curso de la cultura de la disidencia. Fundada en 1963 por Joaquín Ruiz-Giménez, el ex-ministro de Educación, empezó como una revista compuesta casi exclusivamente por apóstatas del régimen, con una clara línea demócrata-cristiana en torno al papa ecuménico, Juan XXIII, al cual aplaudían por ser «el signo de la apertura y de la renovación». Dijo Ruiz-Giménez sobre su propósito al fundar *Cuadernos*: «Me empuja mi sentido de solidaridad con los hombres que sufren la injusticia. Y por eso creamos *Cuadernos para el diálogo*, para tratar de operar sobre la conciencia pública española».<sup>62</sup> Notemos que la misma responsabilidad moral que había motivado a los social realistas está en las palabras de Ruiz-Giménez. *Cuadernos* fue el órgano periodístico de resistencia a la dictadura de mayor envergadura en los años sesenta. A pesar de su arranque socialdemócrata, llegó a ser una revista sumamente pluralista: incluía a combatientes de todos los colores ideológicos: socialistas, miembros de Comisiones Obreras, naciona-listas catalanes y vascos. En el primer número (1/10/63) lo evidencian las palabras de introducción: «Se niega a ser coto patrimonial de un grupo y, más aún, trinchera de un club ideológico o de una bandera de presión».

El consejo de redacción incluía a Rojas Marcos, Cortezo, Gil Robles (hijo del líder monárquico), Bandrés (del País Vasco), Rafael Arias Salgado (hijo del ex-ministro), entre ellos. La revista cambió mucho a través de los años. De su clara inspiración democristiana, pasó a ser el portavoz de los jóvenes de la izquierda; no sólo era consciente de este hecho Ruiz-Giménez, sino que aprobaba esta polarización hacia la

izquierda. Ya por el año 73, los colaboradores más conservadores como Alzaga y Díez Ambrona dejaron de publicar en *Cuadernos* porque lo consideraban demasiado «socialista».<sup>63</sup>

*Cuadernos* empezó a evidenciar los problemas españoles por medio de reportajes sobre sucesos internacionales que tenían paralelos con la situación española. Se toleraba ese tipo de reportaje en revistas de pequeña tirada porque proporcionaba un aire «liberal al régimen; además, las referencias eran muchas veces lo suficientemente oblicuas para no ofender a los vigilantes oficiales. De ese modo el régimen pudo presumir de una verdadera apertura, sin tener que aguantar una crítica explícita del gobierno. Al principio, *Cuadernos* publicaba artículos sobre el socialismo, el cristianismo, la democracia, la lucha obrera, el catalanismo; siempre se trataban esos problemas de modo teórico, sin especificaciones, para no comprometerse demasiado. Pero había excepciones. En el primer número se publicó un texto en catalán y ese acto inaudito causó las primeras amenazas a la revista. Seguirían muchas otras en el curso de su vida, que terminó en 1982.

El objetivo común de los colaboradores de *Cuadernos* ha sido señalado por todos: el «diálogo». Ridruejo lo explicó en 1972: «Todos estamos convencidos de que efectivamente *Cuadernos para el diálogo* nació como una empresa prácticamente imposible, que es la de hacer dialogar racionalmente a todos los españoles de todas las condiciones».<sup>64</sup> A pesar de esa casi «imposibilidad» del diálogo, *Cuadernos* representa la encrucijada entre un liberalismo cristiano y el marxismo. Todos los grupos ideológicos celebraron la empresa de *Cuadernos*, hasta los más dogmáticos, como el PC.

La revista marcó un hito en el desarrollo de las fuerzas disidentes por su colaboración pluralista. Ruiz-Giménez, que inspiró esa sorprendente cooperación entre gente de tan diversa ideología, había tomado a pecho el mensaje de Juan XXIII como no lo había hecho nadie en España. Todas sus declaraciones sobre la revista señalan ese objetivo de conseguir un pluralismo entre la disidencia; era imprescindible, según Ruiz-Giménez, una «reflexión colectiva sobre los problemas más acuciantes y al mismo tiempo con una gran amplitud de espíritu».<sup>65</sup>

*Cuadernos* comenzó a destapar la realidad social y a revelar la necesidad del cambio. Comprobó algo sumamente importante que había parecido inconcebible hasta entonces: que era posible la convivencia en la misma empresa entre intelectuales disidentes de diversas ideologías. Curiosamente, se reflejaba en los artículos y testimonios sobre la fundación de la revista que los colaboradores tenían la misma intención moral que los literatos del realismo social, como hemos visto en los comentarios de Ruiz-Giménez. Sin embargo, la intención de *Cuadernos* era mucho más explícitamente política: «actuar infatigablemente en pro de la transformación de la realidad social, económica y política». <sup>66</sup> Se buscaba la dimensión «intelectual» de la realidad política, mientras que los escritores del realismo social habían creado una realidad social literaria, llena de drama y mito. El clima político había cambiado radicalmente.

La idea del diálogo era muy idealista, por supuesto, y difícil de alcanzar en un mundo donde el monólogo franquista, unidimensional e intransigente, había sido la única vía desde 1938; la plataforma de *Cuadernos* alarmaba al mundo oficial y admiraba a los que estaban despertando a la disidencia. Tal como cuenta el redactor-jefe del editorial de *Cuadernos* y secretario de redacción de la revista, Pedro Altares, consiguieron escandalizar a los censores desde el primer número: «En el sumario faltan tres artículos y otros tantos no completos [...] »; «Pero, esto es una revista política!» diría, casi con terror, un alto funcionario del Ministerio ante las primeras galeradas llevadas a la censura». <sup>67</sup>

*Cuadernos* fue cuidadosamente vigilada por la censura porque pronto quedó claro que iba a ser una portavoz de la oposición. Muchos de los colaboradores habían firmado las famosas cartas de protesta de 1962 y 1963. Todos estaban comprometidos en alguna actividad disidente y la interfluencia reforzó la revista y a los que escribían en ella. Como dijo Altares, «Todos influimos en *Cuadernos para el diálogo* y nos influyó a nosotros». <sup>68</sup> La compenetración y colaboración fue eficaz para fortalecer la causa disidente. Después de la Ley de Prensa, la revista se hizo aún más politizada y radical; utilizaban ya una retórica política más moderna y menos

eufemística. También el régimen la vio a partir de 1966 como un vehículo agresivo y amenazador para la paz franquista, y la vigiló más asiduamente a partir de entonces.

Esa común meta de dialogar en un foro pluralista significaba un deseo de renovación entre los intelectuales disidentes. Había muchos comentarios y artículos en la revista que exigían un examen de conciencia sobre las actividades de los intelectuales en los años anteriores. Un ensayo de Raúl Morodo sobre el malestar y la mala conciencia que existía entre los intelectuales de entonces critica la actuación de los que habían vivido en el «intimismo existencial» y pide «protesta y revisionismo crítico» para los años sesenta. Dice: «Aristocratismo intelectual, intimismo y elitismo coinciden en lo mismo: son expresiones de la evasión y del escapismo. No hay sólo que democratizar en el orden de la participación, sino en el orden de los problemas. En nuestra situación actual el intimismo, elevado a un nivel predominante, no sólo es extemporáneo sino inmoral». <sup>69</sup> Se puede observar que el cambio de actitud entre los jóvenes intelectuales políticos apuntaba hacia una agudizada conciencia de la necesidad de la «democracia», término que empezó a aflorar en muchas revistas y que estaba en los labios de casi todos los disidentes.

Todo señalaba en esta época de tensión y cambio que los grupos de oposición estaban organizándose en una dirección más clara y con mayor apoyo civil. En el mundo intelectual, se destaca ese nuevo pluralismo y diálogo en muchos otros lugares, no sólo en *Cuadernos*. Se iban reuniendo amigos y gente de diversos intereses culturales en revistas como *Atlántida*, *Revista de Occidente*, *Triunfo*, *Destino* y en editoriales como Ediciones Península y EDICUSA. También hubo organizaciones con fines político-culturales: por ejemplo CEISA, la Escuela de Sociología formada por Vidal Beneyto, donde tuvieron lugar los diálogos quizás más radicales, aunque claro está, de modo clandestino. Se fundaron otras organizaciones de suma importancia para los intelectuales de oposición, como el Club de Amigos de la UNESCO y el Comité por la Libertad de la Cultura, del que se hablará más adelante. José María Castellet ha señalado un factor clave en esta época;

que en aquellos años sesenta y setenta los «llamados intelectuales» estaban «invitados para llenar los huecos o corregir las omisiones de los políticos».<sup>70</sup> Fueron invitados, en efecto, por el sector que distaba del régimen, a actuar como representantes oficiales de la oposición; más que nunca, los intelectuales eran una amenaza para el régimen.

No es de poca importancia el hecho de que en 1962 Juan XXIII indicara una nueva postura de la Iglesia algo revolucionaria, ya que expresaba cierta simpatía hacia las clases trabajadoras. Fue uno de los motivos de la militancia que se desarrollaría en muchos países de predominio católico y que sigue hoy día, por ejemplo, en Latinoamérica. En España el despertar del clero a la militancia tuvo especial fuerza en Cataluña, donde ya en 1963, el abad Escarré había desmentido los «25 años de Paz» en *Le Monde*, declaración que produjo repercusiones en toda España. Fue el primer incidente de rebeldía por parte del clero de la alta jerarquía de la Iglesia y le costó la abadía. Su sucesor, sin embargo, seguiría el mismo camino disidente.

Este movimiento se cultivaría en especial a través de *Serra d'or* que había sido, desde 1955, un órgano clave de la disidencia catalana. *Serra d'or* era una revista cultural, aunque con claras intenciones políticas, ya que implicaba una ruptura con la cultura «castellana». Fundada en la abadía de Montserrat, empezaron a publicar en catalán, y posteriormente se incluyeron algunos artículos en castellano, aunque a partir de 1957 se volvió a publicar sólo en catalán.<sup>71</sup>

Una de las manifestaciones más importantes del pluralismo y del diálogo en la oposición fue el Comité Español de la Asociación Internacional por la Libertad de la Cultura, que tenía su centro en París. París había sido siempre el foco de la actividad disidente de los exiliados, pero en los sesenta se estableció también como la ciudad que serviría de conexión cultural para los intelectuales disidentes que vivían en España. Semprún vivía allí; Juan Goytisolo residía en esta ciudad desde 1956. En 1958 el Congreso por la Libertad de la Cultura tuvo como tema «la inminente liberación de España» y fomentó el interés en los problemas de la dictadura. Luego en 1959, Castellet tomó contacto con Pierre Emma-

nuel en Provenza, encuentro que ayudó al establecimiento del Comité en España. Castellet, Laín Entralgo, Julián Marías, Aranguren, Cela y José Luis Cano empezaron a discutir las posibilidades de organizar un comité, que por fin establecieron en 1962, en la época del Congreso de Paz en Munich, suceso que produjo un tremendo escándalo en España.

Al Congreso de Munich acudieron muchos ideólogos antifranquistas de diversos grupos, con el objetivo de hacer la causa española más internacional. Ese grupo también señalaba la nueva cooperación pluralista que existía a partir de 1962. Había, entre los participantes, monárquicos flamantes como Gil Robles y separatistas como Marià Manent. Fue un momento clave en la reconciliación de las fuerzas de la oposición, como señala Tierno Galván: «En Munich hubo apretones de mano y abrazos que tenían un sentido histórico y moral, que contradecían por completo los principios y el comportamiento de régimen franquista. El gobierno no podía admitir que Satrústegui y Llopis se abrazasen, así como tampoco el abrazo de Llopis y Gil Robles y la presencia de miembros del FLP, como Fernández de Castro y muchos intelectuales, cuyo encuentro equivalía al olvido de las hostilidades de preguerra. En resumen, Munich era la reconciliación que incluía la caída del franquismo, que se sostenía sobre el supuesto de que los vencedores siempre están por encima de los vencidos».<sup>72</sup>

El Banquete de Menfis en 1959, en Madrid, también había sido organizado para intentar una reconciliación para derribar el régimen, pero Munich fue más espectacular porque internacionalizó la causa española. Al volver de Munich, acusaron a los participantes de «contubernio» y los castigaron duramente; algunos perdieron sus puestos, otros sufrieron la vigilancia de la policía; en el caso de Ridruejo, significó un exilio de dos años.

Ridruejo fue el principal organizador del Comité Español de la Asociación Internacional por la Libertad de la Cultura en su exilio en París. Había huido clandestinamente en junio de 1962 después de lo de Munich y fue acogido allí por los del Congreso. Desde París, organizó el Comité Español con la ayuda de Pablo Martí Zaro, que estaba en España, y que

sirvió de secretario de la organización. Aunque el Comité fue fundado antes de lo de Munich, los sucesos del «contubernio» y la represión subsiguiente fortalecieron aún más la causa de esta organización. Se hicieron miembros Pedro Altares, José Luis Cano, Laín Entralgo (Presidente en la primera etapa), Aranguren, José María Maravall, Julián Marias, Raúl Morodo, José Luis Sampedro y Tierno Galván en Madrid. En Cataluña, se inscribieron Castellet, Josep Benet, Lorenzo Gomis, Manent. Además estaban, entre otros, Ramón Pineiro y Carlos Santamaría, de Galicia, y Vicent Ventura, de Valencia. Una vez más, podemos observar que el Comité fue un esfuerzo pluralista: estaban representados hombres —ninguna mujer, pues la política era todavía cosa de hombres— de todos los grupos ideológicos, menos el Partido Comunista, cuya actividad cultural iba disminuyendo radicalmente en los sesenta, mientras que la de los grupos democristianos aumentaba.

Los comunistas habían sido excluidos deliberadamente: tenían el estigma del «terror rojo». Pero había una razón todavía más importante que sólo se reveló más tarde. La subvención del Comité estaba en manos de la CIA, según se confirmó en 1966 con la publicación de un artículo sobre el Congreso Internacional por la Libertad de la Cultura en *Ramparts*, la revista radical que se publicaba en Berkeley, California. La revelación de *Ramparts* llegó a provocar un escándalo internacional (no sólo estaba implicado el Comité en España) y produjo cierta crisis entre los españoles. Pero se modificó el nombre del Comité y siguió funcionando bajo los auspicios de la Fundación Ford.

Las fundaciones norteamericanas veían con ojos benévolos a los intelectuales disidentes —debido a la política de Henry Kissinger—, ya que se creía inevitable un cambio político en España. Lo único que no hubieran tolerado era la participación de los comunistas. Sin embargo, algún que otro becario fue del PC como, por ejemplo, Alfonso Sastre. El que abandonó el Comité después de la revelación de *Ramparts* fue Buero Vallejo, que lo consideró un escándalo «embarrasoso»; para él, el «lavado de cara» que hicieron al cambiar el nombre no fue suficiente.

La actividad del Comité fue notable, no obstante, en la historia de la cultura de la disidencia. Destacan, entre sus actividades, el Coloquio sobre Realismo y Realidad en la Literatura Contemporánea que tuvo lugar en noviembre de 1963, presidido por José Luis Aranguren. Fue en cierto modo el acto de presentación del Comité al mundo intelectual español y al extranjero, ya que incluyó a escritores de otros países.

El objetivo principal del Comité era el de oponerse al régimen franquista. También esperaban alcanzar una mayor comunicación entre España y otros países —especialmente Portugal—, y fomentar una interacción entre las diversas culturas dentro del país. Como ha explicado Martí Zaro: «Su objetivo principal consistía en contribuir por todos los medios a su alcance a atenuar la atmósfera de confinamiento que reinaba en el país, mediante la ayuda, por una parte, a los intelectuales discrepantes, y mediante el fomento, por otra, de los contactos con el mundo exterior y del encuentro entre personas de diferente modo de pensar, en torno a temas descuidados por la cultura oficial o silenciados por los poderes existentes».<sup>73</sup> El Comité sirvió, como ha dicho Castellet, para el «diálogo ibérico», no ya sólo para oponerse al régimen, sino también para alcanzar una descentralización de la cultura. Se hicieron numerosos seminarios y coloquios sobre temas sociológicos, pedagógicos y políticos. Los temas de los seminarios incluían la lengua, la cultura, los problemas agrarios, la mujer, la economía, el europeísmo, las relaciones políticas con Portugal, los nacionalismos, con especial hincapié en Castilla y Cataluña. Además, hacían encuestas e investigaciones sociológicas; ofrecían becas para escribir libros y para viajar al extranjero, y convocaban premios literarios. Publicaron tres números de una revista —*Tiempo de España*—, y establecieron en 1963 una editorial. Seminarios y ediciones, que sobrevivió hasta 1976; publicaron allí setenta y tres títulos.

El Comité generó una actividad asombrosa, dado que tuvo que funcionar de modo clandestino o, por lo menos, encubrir su verdadera naturaleza política. La editorial que establecieron servía de cobertura para las actividades políticas. Como ese lejano Congreso para Escritores Jóvenes de 1955,

el Comité utilizaba el escenario cultural para organizar y mantener un lugar común para el diálogo. Fue el centro de aglutinación con mayor pluralidad política en este periodo. A pesar de su postura antiestalinista, mantuvo relaciones con el PC y cooperaron en varias empresas como, por ejemplo, la «guerra de las cartas».

El Comité sobrevivió hasta la muerte de Franco. Se alojó la editorial en Madrid, primero en la Gran Vía y luego en la calle San Lucas, donde también convocaban reuniones clandestinas varios de los dirigentes de la disidencia, como Tierno Galván y Gil Robles. Los que habían sufrido ya el «Con-tubernio de Munich» cuidaban en especial las apariencias. Reinaba la paranoia de la persecución, hasta el punto de que los documentos del Comité siempre se escondían en casa de alguien que no había sido fichado como disidente. Hoy día sigue siendo difícil encontrar su paradero. Sin embargo, como se puede ver, el Comité llevó a cabo una gran actividad político-cultural y sirvió como un órgano clave de la disidencia durante más de diez años.

Otra organización de interés fue el Club de Amigos de la UNESCO, ubicado en la calle Tirso de Molina en el viejo Madrid. Más difuso en su actividad, sirvió de *clearinghouse* para muchos de los hechos disidentes. Hacían actos casi diarios, con la intención de relacionar a los intelectuales con los obreros, aunque eran sobre todo los obreros quienes utilizaban el centro. Como el Club no funcionaba en la clandestinidad, el régimen escudriñaba los actos cuidadosamente. A menudo lo cerraban y muchos actos fueron prohibidos por las autoridades. Para mayor gracia, de vez en cuando, se colocaba una bomba en el local.

La creación del Club de Amigos estaba inspirada en los antiguos ateneos, las colmenas del diálogo entre intelectuales liberales antes de la guerra. Una de las intenciones principales fue, una vez más, la descentralización de las actividades culturales; otra fue el trabajo en el tema de los derechos humanos. Engañaban a los censores, cuando iban a hacer una conferencia políticamente arriesgada, anunciando un título de la ponencia que no parecía ser político. Pero por el año 1965 la policía empezó a darse cuenta de la trampa. La causa

fue el siguiente incidente. Aranguren había anunciado una conferencia suya con un título típicamente inofensivo, aunque luego su ponencia resultó ser muy política y muy crítica del régimen. Un informador llevó las noticias a las autoridades y el resultado fue la creación de una ley que requería que se entregaran las ponencias antes de ser autorizadas a la censura. Eso significó la disminución de conferencias en el Club de Amigos; había pocos conferenciantes dispuestos a escribir una ponencia —además, muchas veces eran espontáneas— para pasarla a la censura.<sup>74</sup>

La ya mencionada «guerra de cartas» fue un atrevido intento de presionar al gobierno, bombardeándolo con cartas firmadas por cientos de miles de ciudadanos que protestaban contra las injusticias que todavía existían en los años sesenta. El momento culminante de esa guerra llegó en 1963. La famosa «carta de los 102» fue firmada por 102 intelectuales y dirigida a Fraga Iribarne en contra de la tortura de mineros en Asturias. Se publicó, sorprendentemente, en el *ABC*, lo cual causó grandes temblores entre los miembros del régimen. Fraga reaccionó con una carta de respuesta que él dirigió al que venía primero en la lista de firmas, el escritor José Bergamín, que terminaría refugiándose en una embajada extranjera y luego exiliándose a México a causa de los sucesos. Como siempre, se atribuyó la carta a los temibles «rojos», aunque los firmantes, muchos de ellos escritores, eran de muy diversas ideologías antifranquistas.

La respuesta de Fraga a Bergamín, que reiteraba sus originales declaraciones del deseo de apertura en la prensa, terminó con las palabras «siempre abierto al diálogo». Bergamín desafió esta declaración con su acostumbrada soltura: «No queda más, contestando su carta, que decirle que estoy a su disposición para dialogar de todo; de lo pasado como de lo presente; aunque sin involucrar tendenciosamente lo uno con lo otro; lo que pasó hace un cuarto de siglo, y en plena guerra civil, con lo que pasa ahora. [...] Yo acepto y deseo ese diálogo que Vd. me ofrece; pero no particular y privado sino general y público; sin censura previa que lo coaccione antes y lo tergiverse después; con libertad total de expresión para los que dialogan». <sup>75</sup> La segunda carta, firmada por 188

intelectuales, coincidió con el Coloquio sobre Realismo y Realidad, y muchos de los participantes la habían firmado. Aranguren describe este seminario tan escasamente documentado: «El seminario de 1963 celebrado en los bajos del hotel Suecia, tuvo como tema la contraposición del *nouveau roman* y la novela del realismo social. El número de participantes fue mucho mayor y la resonancia —no en la prensa española, claro— muy superior. La coincidencia de su celebración con el escrito de los intelectuales sobre los sucesos con respecto a los mineros de Asturias, con la contestación del ministro Fraga y la réplica a éste en un nuevo escrito respaldado por muchas más firmas que el primero, escrito que salió de aquellas reuniones, contribuyó juntamente con la producción de una gran tensión, al aumento de la significación de aquellas jornadas».<sup>76</sup> La respuesta de Fraga a la segunda carta fue dirigida justamente a José Luis Aranguren, y en ella reitera su invitación al diálogo de modo más vehemente: «Ante esas circunstancias, espero comprendan que me es imposible continuar dialogando sobre este asunto, ya que mi argumentación no es ni rebatida ni aceptada, situación que debo considerar como anómala en un grupo de personas que pretenden mantener el diálogo en nombre de la intelectualidad. [...] que por parte de Vds. no existía ni existe un auténtico deseo de información sino simplemente el de producir un escándalo».<sup>77</sup> Así cerró Fraga esa etapa de la guerra de las cartas, dejando claro que el diálogo que él había propuesto era una extraña entidad que no tenía nada que ver con la libertad de expresión. Además, a partir de entonces, se apretaron las tuercas de la represión. La muerte de Julián Grimau sirvió de escarmiento a los rebeldes y se hizo todavía más internacional la causa disidente.

Los intelectuales siguieron escribiendo cartas, sin embargo. Aunque su publicación en los periódicos era menos frecuente, los disidentes hicieron de ese modo una laboriosa campaña por abrir camino hacia la libertad. En su intento de exponer la situación a los ciudadanos, provocaban la rebelión. La prensa había atribuido toda manifestación, huelga o señal de rebeldía a los «rojos», cosa que en esta época era más absurda que nunca. Ridruejo comentó desde París el de-

seo del gobierno de achacar todo a los comunistas: hablando específicamente de las cartas de protesta, dice: «L'attitude de M. Fraga correspond moins à l'intention de camoufler les abus éventuels de tel ou tel agent de répression —en ce domaine le gouvernement n'en est pas à sa première expérience et il ne s'est jamais formalisé de telles pratiques— qu'à celle de paralyser, de désunir et de discréditer un groupe social capable par son autorité de réveiller l'opinion publique et de freiner l'arbitraire qui, depuis un quart de siècle, régit et compromet la vie publique de l'Espagne».<sup>78</sup>

Las publicaciones del exterior como *Preuves* —donde se encuentra el artículo de Ridruejo—, intentaban proporcionar información sobre la verdad de la actividad disidente. Por ejemplo, *Realidad*, revista del PC en Roma, publicaba las cartas y las respuestas enteras. *Realidad* fue una de las revistas que más insistía en el papel clave de los intelectuales en la lucha contra el franquismo. A pesar de ser una revista sectaria, hacía declaraciones desde un principio sobre su función, que era la de ser: «[...] instrumento de debate cultural abierto a los problemas más vivos de nuestro tiempo, punto de encuentro y de elaboración de pensamiento marxista español, arma de combate en la lucha contra el régimen opresor y oscurantista de Franco y por el renacer de España en la paz y la libertad».<sup>79</sup> Había una clara actitud de reconciliación hacia los otros sectores de la oposición, como podemos observar en el siguiente fragmento sobre *Cuadernos para el diálogo*: «Veinticinco años de incomunicación forzosa han ido acumulando cantidades ingentes de material aislante, de incomprendiciones y de deformaciones que han hecho intransitable el camino del comercio de las ideas: es preciso descombrarlo cuidadosa, pacientemente. Dialogando. [...] Por nuestra parte quisieramos, desde estas notas, haber abierto el diálogo con “Cuadernos para el diálogo”».<sup>80</sup> Claro que los redactores de *Realidad* tenían la libertad de publicar lo que quisieran, ya que se publicaba la revista en Roma. Desafortunadamente, llegaba con dificultad a España; era propaganda ilegal y sólo la traían algunos disidentes valientes que salían al extranjero y no temían arriesgarse a ser detenidos en la frontera. *Realidad* queda como un valioso documento para

el historiador. Allí podemos encontrar curiosas noticias, por ejemplo, sobre la labor de Antonio Pericás y el pintor Agustín Ibarrola desde la cárcel de Burgos, noticia que sería imposible encontrar en otro lugar. El libro de poemas de Pericás con dibujos de Ibarrola es un documento curioso para la cultura de la disidencia, ya que es un libro «fantasmal» que casi no se conoce en España. Pocas noticias hay sobre la actividad de los presos; únicamente por *Realidad* y por las historias orales que se cuentan sabemos algo de los disidentes en la cárcel.

*Realidad* también documentó la actividad de otro poeta encarcelado que sí llegó a la fama internacional, sobre todo por su papel de intelectual maldito más que por poeta. Carlos Álvarez había denunciado la injusticia del proceso de Grimaú y fue sometido a un consejo de guerra por su audacia. *Realidad* publicó varios artículos protestando por el encarcelamiento de Álvarez, y su proceso alcanzó atención en muchos países. Así pues, *Realidad* tuvo una función de difusión de información internacionalmente, a pesar de su papel minoritario en España.

Quizás el periódico que más contribuyó a que se conociera en el mundo la lucha mantenida en España internacionalmente fue el *New York Times*. Los reportajes del corresponsal Tad Szulch sentaban muy mal al régimen, especialmente en momentos críticos, como la muerte de Grimaú. El número que publicó las declaraciones de la mujer de Grimaú y sus abogados sobre la injusticia del proceso y el verdadero asesinato del militante comunista (25 de abril de 1963) fue prohibido en España. Incluso un periódico que era y es uno de los grandes bastiones del capitalismo había llegado a ser amenazante para el régimen.

Dentro de España las únicas noticias que se publicaban sobre la disidencia en la prensa oficial siempre aludían, como hemos observado tantas veces, a los «rojos». En un artículo que, leído hoy día, es bastante entretenido —titulado «El comunismo y los intelectuales»— se ve la obsesión del régimen con este tema. Asustado ante la nueva cooperación entre la izquierda y los grupos socialdemócratas en este periodo, utiliza el articulista el pretexto del *Prix International* concedido

a Jorge Semprún por *Le grand voyage* en 1963, para lanzarse a una larga diatriba: «Hay [...] el propósito tácito o expreso de añadir al apoyo de la derecha la tolerancia o la simpatía de los revolucionarios. Porque son muchos los que están dispuestos a cualquier concesión a cambio de que los de la otra orilla les perdonen la vida. Y hay, en fin, el «snobismo», genialmente instaurado por la URSS, es decir, ese estado de ánimo general que lleva a la convicción de que está intelectualmente muy bien visto el coexistencialismo, el diálogo y aun la simpatía hacia las posiciones comunistas».<sup>81</sup> Con la acostumbrada combinación de cinismo, fanatismo y mediocridad periodística propia de esa época, el articulista de *ABC* concluye con un largo lamento sobre el peligro de considerar el comunismo como «un salvoconducto intelectual». Condena el diálogo entre los disidentes —el dividir y conquistar era la política al uso por parte del gobierno— y pide una confesión general de los compañeros de viaje malditos, como un rito de la Inquisición: «La cuestión es tan grave y tan amenazadora para la salud mental del mundo libre, que valdría la pena convocar una mesa redonda intelectual, en la que los «compañeros de viaje» hicieran público examen de conciencia y midiesen las consecuencias de sus actos».<sup>82</sup> Esta mesa redonda (que suena más bien a consejo de guerra) ilustra la rabia e inseguridad que se sentía al observar la cooperación que se había conseguido entre los intelectuales.

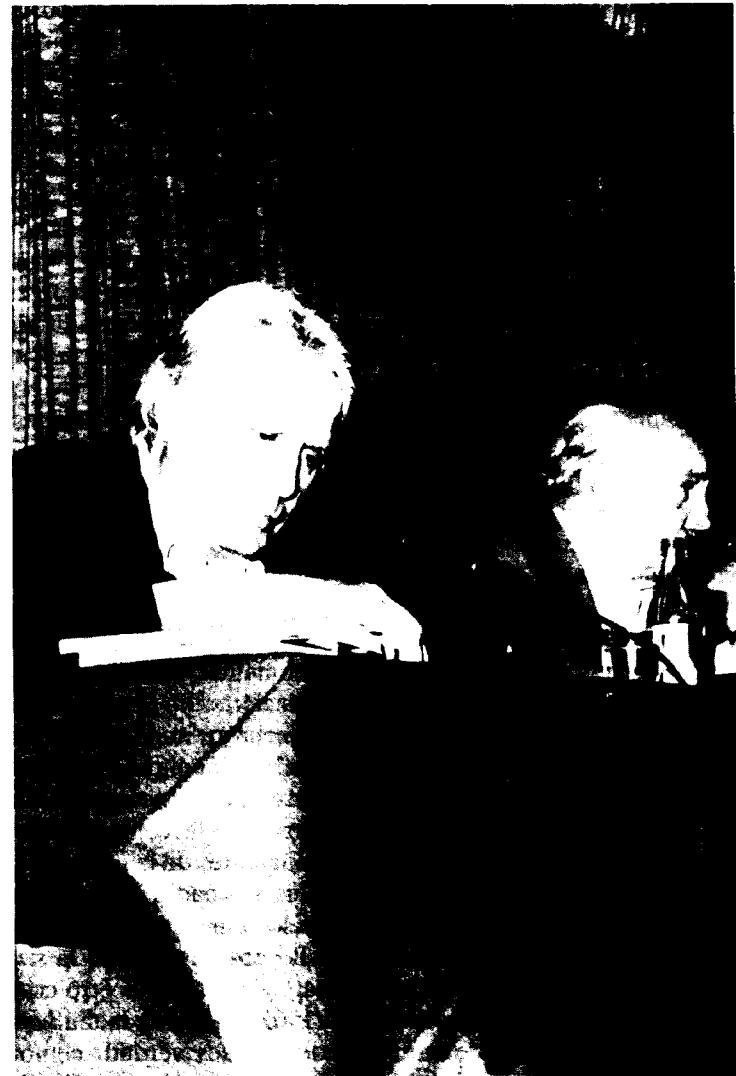
*Ínsula* seguía siendo una de las revistas más asiduas en la tarea de romper el silencio sobre los escritores del «ghetto intelectual». Fue la única revista dentro de España que comentó el Coloquio sobre Realismo y Realidad en 1963, aunque el autor, Castellet, atribuye la organización del simposio al Club de Amigos, no al Comité. En agosto de 1964, publicó *Ínsula* un número dedicado a Machado y en noviembre de 1964 otro sobre Unamuno, que también seguía representando un problema para los censores.

*Índice*, con Fernández Figueroa como director, empezó a publicar ensayos más polémicos sobre temas tan tabúes como el marxismo y sobre sucesos como la exposición de artistas disidentes de Estampa Popular en 1963, el premio de Semprún o la muerte de Martín Santos en 1964. *Cuadernos de*

*Ruedo Ibérico*, revista bimestral, nació en París en julio de 1965, organizada por el mismo grupo que había trabajado en la editorial *Ruedo Ibérico* anteriormente. Como redactores, figuraban José Martínez y Jorge Semprún. Órgano marxista para todo el mundo hispánico, *Cuadernos de Ruedo Ibérico* trataba, principalmente, temas políticos, aunque rozaba de vez en cuando algunos asuntos culturales. La editorial y luego la revista eran los órganos disidentes de más prestigio y calidad en el extranjero.

Otra revista de curiosa evolución ante la disidencia fue *Triunfo*, que, como *Cuadernos para el diálogo*, deplorablemente, desapareció en 1982 por razones económicas. Como se mencionó, casi había sido una revista exclusivamente dedicada, en los años cuarenta y cincuenta, a los deportes y luego a modas y estrellas del cine y espectáculos. Pero en los sesenta la fueron transformando en una revista muy provocativa. Aunque todavía en 1960 se escribían artículos sobre la cirugía estética de las estrellas hollywoodenses, ya por 1962 se incorporaron a la revista algunos ensayistas politizados. Aparecieron los nombres de Bardem, García Hortelano, Caballero Bonald, algún cuento de un joven «social realista». Sin embargo, continuaban los artículos de *haute couture*. En 1964, el interés socio-político aumentó en *Triunfo*; hasta la atención concedida a las cursilerías dirigidas a la mujer se transformó en una leve actitud feminista. (Betty Friedan había publicado su *The Feminine Mystique* aquel año.) Con la aparición de Eduardo Rico como crítico literario, como ya se mencionó, la revista empezó a dirigirse al debate sobre la literatura social realista. Con la nueva colaboración de Moreno Galván, Monleón, Miret Magdalena, Santos Fontela, la revista se fue despojando de su piel frívola e iba hacia una dirección disidente.

A partir de 1965, en especial en la sección «Comentarios», se ve que la política había llegado a ser un tema preponderante. Claro que, como en muchas otras revistas de ruptura con el régimen, *Triunfo* empezó a introducir temas políticos con artículos sobre otros países. Eduardo Haro Teglen era un ensayista astuto en sus artículos sobre la política internacional; muchas veces hacia veladas referencias a la si-



Jorge Semprún

tuación española a través de sus reportajes. También se incorporó César Alonso de los Ríos a la revista en 1965. Y empezaron a colaborar numerosos escritores que estaban en la vanguardia de la actividad literaria, como Carmen Martín Gaite, Ángel González y Manuel Vázquez Montalbán, que llegó a ser uno de los comentaristas más brillantes de *Triunfo*. En los sesenta, *Triunfo* se convirtió —dentro de lo que cabe— en la revista más radical que había en España, y estuvo en constante combate con la censura.

*Triunfo* fue una de las revistas más reveladoras de la situación de las artes en esta época. No sólo por las polémicas de Rico sobre el realismo; la crítica de teatro que hacía José Monleón siempre estaba situada en un contexto sociopolítico y evidenciaba claramente los problemas que la empresa del teatro realista arrastraba en aquel entonces. Por ejemplo, en un comentario sobre el nuevo teatro del grupo de realistas como Mihura, Olmo, y Muñiz, dice: «¡Qué progresivo aumento de responsabilidad en nuestro teatro! Se siente que la escena española quizá siga cerrada, pero que cada vez tenemos autores más metidos en nuestros problemas y en nuestra vida colectiva». <sup>83</sup> Hablando de las Primeras Conversaciones Nacionales de Teatro, cita Monleón el hecho de que hay una: «[...] necesidad de que el teatro escrito representado en y para España posea un carácter testimonial de la realidad y se inscriba en sus procesos de transformación». <sup>84</sup>

En esta época todavía se creía en la aptitud del teatro para despertar al público a la realidad sociopolítica. Pero el teatro tenía múltiples problemas, entre ellos la necesidad de descentralizarse; después de *La Barraca* —la compañía de García Lorca que viajó por toda España antes de la guerra—, el teatro sólo había sido urbano. En las «Jornadas Nacionales del Teatro Universitario» se trataron los temas de la descentralización y el realismo social. No llegaron a cambiar la situación del arte dramático, sin embargo. Como dijo otro crítico teatral, Ricardo Domenech, en 1965, acerca de la tan vocada «pobreza» del teatro español: «No es verdad, como frecuentemente se ha dicho, que no tengamos autores. [...] De lo que carece esta literatura dramática es de una plataforma desde la cual proyectarse». <sup>85</sup> El problema seguía siendo

el mismo: los dramaturgos que pretendían hacer algo menos frívolo que la obra del *establishment*, quedaban truncados. Por ejemplo, a pesar de que Lauro Olmo ganara el Premio Nacional de Teatro en 1962 por *La camisa*, no pudo estrenar la obra. Hubo en esta época todavía cientos de ilógicas prohibiciones en el teatro. Además, según la actriz Paloma Lorena, el fracaso de las obras de teatro en aquel entonces tenía que ver con la falta de promoción; por ejemplo, si uno no tenía afiliaciones políticas por un extremo o el otro, le faltaba ese apoyo. Este fue el caso de Olmo y muchos otros, incluyendo al autor de *Los Tarantos*, Alfredo Mañas. Otro elemento que causaba la muerte de una obra era el silencio de los críticos de teatro. Si no escribían sobre la obra cuando se estrenaba, el público, claro está, no iba a verla.<sup>86</sup>

El cine seguía un camino paralelo. El año 1962 fue importante en la evolución del cine español porque, como ya se mencionó, García Escudero llegó a ser director general de Cinematografía. Era un franquista «liberal» dentro de lo que habían sido los directores de asuntos culturales en España. También el hecho de que se abriera la Filmoteca Nacional al público aquel año significó cierta apertura en el cine. Surgieron asimismo, en 1962, un grupo de directores que habían hecho sus primeros largometrajes; todas eran obras novedosas dentro del inocuo cine español. Boraú, Camús, Diamante, Eceiza, Patino, Picazo, Regueiro y Summers formaron parte del llamado «nuevo cine español» que Querejeta había lanzado. Aunque prometía mucho, luego las prohibiciones imposibilitaron la carrera de algunos de los nuevos directores.

Hubo un hecho importante que causó la frustración de la empresa de Querejeta: el rodaje de *Viridiana* en 1961. A pesar de que los censores autorizaron la película después de hacer que Buñuel cambiara la última parte (un «ménage à trois»), *Viridiana* produjo un escándalo internacional. Cuando Buñuel ganó la Palma de Oro en Cannes por esta película, el asunto llegó a ser muy incómodo para el gobierno español. Por ser *Viridiana* una coproducción de Elías Querejeta con la empresa UNINCI —que él llevaba con otros directores disidentes—, la organización fue suprimida y desapareció

la esperanza de un cine independiente. Se establecieron las «Normas de censura cinematográfica» en 1962, que llegaron a perjudicar al cine liberal de modo definitivo en aquella década. A pesar de algunos adelantos, en realidad se había logrado poco en el campo cinematográfico. Aun el estreno de *El acorazado Potemkin* en 1962 —la película era de 1925— motivó numerosas críticas negativas, puesto que se trataba de una obra rusa.

El arte de tema social realista tampoco tuvo mucha suerte. Desde 1960 existía el grupo Estampa Popular, que mencionamos antes. En 1963 expuso su obra en conjunto en la galería Quijote en Madrid. Fue una de las últimas empresas del PC en el campo de la cultura. Significativa como aglutinación de artistas con la común meta de la denuncia política, entre sus colaboradores estaban, en Madrid, José Ortega, Ricardo Zamorano, Adán Francisco Mateos, Antonio Saura, Ortiz Valiente, Palacios Tardez, Valdivieso, Clavo, Garrido, Calvo y el griego Dimitri Papageorgiu, en cuyo taller trabajaban. En Barcelona, estaban Guinovart, Girona, Rafols Casamada, Mensa, Boix; en Sevilla, José Duarte; en Bilbao, Ibarrola, Blanco y María Dapena. También había grupos en Córdoba y Valencia. Estampa Popular surgió por la influencia del realismo de José Ortega y la obra de Equipo 57 que, junto con Equipo Crónica, manifestaba intenciones explícitamente políticas en sus obras.

Estampa Popular fue sobre todo una respuesta al arte oficial. Tuvo poco éxito a causa de sus limitados medios económicos, pero también porque era difícil producir arte bajo presiones censoriales. A mediados de los sesenta, se organizó una exposición nacional de todos los grupos de Estampa: iban a recitar también poesía los compañeros de los pintores, Ángel González y José Manuel Caballero Bonald, entre ellos. Cuando ya tenían preparado todo, incluso el catálogo, la exposición fue prohibida por el gobierno.

Aunque hicieron algunas exposiciones en el extranjero —quizá la más importante fue «España libre» en Italia en 1964 y 1965— su obra no logró interesar a los españoles. Su estilo, el llamado «miserabilismo», trataba de captar la triste situación material y espiritual de las bajas capas de la socie-

dad. Una vez más se trataba de una expresión realista que la sociedad, en general, rechazaba. Como en el caso de la novela y la poesía social realista, la finalidad de Estampa era modificar la sociedad a base de sus grabados críticos. Se despreocupaban del valor estético de su obra. El mismo problema de todo el movimiento; había un sentimentalismo exagerado, paralelo al maniqueísmo de la novela y los desproporcionados gritos de protesta que observamos en la primera poesía del realismo social. /

En 1966 la crisis de estampa Popular era definitiva, sobre todo por su falta de difusión, como explica Bozal en *Realidad*: «Al no contar con ese sistema se veía reducida a un público selecto que la ignoraba y una intelectualidad que, o bien era contraria y, avisadamente, la atacaba, o bien favorable y la defendía, convenciendo a los que generalmente ya estaban convencidos, tal como habitualmente suele decirse. El otro camino para llegar a amplios sectores de público era la ilustración gráfica, pero primero, la parquedad de nuestras publicaciones y, después, los problemas de lenguaje, la han hecho inviable». <sup>87</sup>

La calidad dramática de muchos de los grabados de, por ejemplo, Ortega, Zamorano y Adán en su interpretación de la represión y la pobreza, es indudable. Pero Estampa Popular ha quedado casi en el anonimato: es muy difícil encontrar un análisis de su obra en los libros que tratan del arte español. Además de los problemas de distribución y falta de medios, hubo un error fundamental que Valeriano Bozal señala con agudeza: «Hasta cierto punto pienso que las dificultades de Estampa Popular, su corto periplo, surgieron tanto de no tener en cuenta la organización dominante de la cultura cuanto de confundir popularidad con populismo. [...] Privado de sus organizaciones políticas, prohibidas las organizaciones de masas, las dificultades para encontrar una mediación entre el artista y su público eran tan grandes que sólo podía establecerse por el camino indirecto de las galerías o aprovechando pequeñas oportunidades». <sup>88</sup> A partir de 1964, con la crisis general del realismo, los de Estampa empezaron a desalentarse y, aunque siguieron trabajando, perdieron también la esperanza en el arte como vehículo político.

Como siempre, florecía el vanguardismo español. Los pintores españoles se lanzaron internacionalmente en la Bienal de Venecia. Pero esta también fue la época de más actividad en equipo. Equipo Crónica, integrado por Solbes, Toledo y Valdés, nació bajo el signo del realismo, «pero utilizando los sistemas de imágenes pertenecientes a las experiencias visivas habituales del hombre de hoy».<sup>89</sup> El equipo propuso metas estéticas —la transformación de los objetos de consumo en objetos de arte— y éticas. La exposición «Crónica de la realidad» que tuvo lugar en 1964, fue una singular manifestación de cómo la cultura podía llegar al pueblo; acudieron a verla centenares de ciudadanos que normalmente no se interesaban en el arte plástico. Fueron atraídos por objetos que ellos habían reconocido como simple material cotidiano y, que, de repente, se habían convertido en objeto de arte; así nació el llamado «pop art» en España. «Crónica» fue una de las pocas empresas culturales que habían tenido impacto en la sociedad.

Uno de los más importantes colaboradores de «Crónica de la realidad» fue Joan Genovés. Moreno Galván comenta sobre Genovés y su papel en la exposición de 1964: «El artista ha dejado de ser un "exquisito"; ha abandonado su vieja y desgastada torre de marfil y sale a la calle en busca del compromiso con sus hermanos de especie...».<sup>90</sup> En efecto, las figuras que Genovés utilizaba en este periodo —hombres perseguidos, huyendo de un lugar concreto— eran fácilmente identificables para todos los que habían visto una manifestación o una huelga y la inmediata refriega con la policía.

El arte español, en general, fue incompatible con las ideas del marxismo dogmático, sin embargo. Reinaba y sigue reinando en España una tendencia hacia el informalismo, y el régimen utilizó mucha de esta obra para promocionarse como gobierno «liberal» en el extranjero, según queda dicho. Por eso, los marxistas ortodoxos nunca pudieron reconciliar el informalismo o cualquier otra forma de arte vanguardista con la ideología marxista. Moreno Galván empezó a publicar en 1961 unos artículos llamados «Epístola moral» sobre este tema en la revista *Artes*, que luego fueron recogidos en un libro titulado *Autocrítica del arte*. El libro exponía los proble-

mas del informalismo, siempre con un deseo de salvar el arte vanguardista como arte revolucionario. Pero no fue recibido con entusiasmo. Igual que otros escritores, Celaya y Sastre en particular, el intento de Moreno Galván de justificar la cultura vanguardista como un arte «ético» no fue convincente. El fracaso estribaba en el hecho de que el país estaba demasiado politizado y polarizado. Los intelectuales habían sido imbuidos de modo tajante en la separación de la ética y la estética por sus experiencias políticas y llegaban al fanatismo en muchos momentos.

La canción de protesta estaba floreciendo en esta época. Los cantantes comprometidos adelantaron la causa española internacionalmente mucho más que cualquier otra manifestación cultural, ya que se difundía con una facilidad que no era posible para la literatura y el arte de protesta.

Todo contribuyó a desequilibrar y alarma al régimen. La prensa en el extranjero, las publicaciones en París y Roma en especial, el arte y la canción, junto con las actividades del Comité y otros grupos, eclipsaron la literatura como vehículo de la disidencia. Los disidentes políticos empezaron a salir al extranjero para dar a conocer su situación. Asimismo, entraban en España más turistas que nunca, de manera que los españoles fueron cada vez más conscientes del oscurantismo en que vivían al ver el progreso de otros países. En 1965 una carta firmada por 1.161 obreros e intelectuales protestó contra la falta de libertad. El régimen se daba cuenta de que tendría que reformar el sistema o por lo menos, aparentar una reforma, para atenuar las presiones que venían ya de casi todos los sectores de la sociedad.

## NOTAS

1. *Realidad*, 8, 2/66.

2. Los últimos momentos de Semprún en España resultaron ser sumamente tensos. Estaba viviendo en la casa de Ángel González en sus últimos días. El día concertado para la fuga de Semprún, González se puso muy inquieto cuando observó que, después de una hora y media, Semprún seguía esperando en la puerta y que nadie había venido a recogerlo. Pero, por fin,

desapareció de la puerta de la casa para no volver nunca más a España como agente político-cultural del PC.

3. Ricardo Muñoz Suay, «Fragmentos de una clandestinidad permanente», *Tiempo de historia*, 92-93, julio-agosto, 1982, p. 69.
4. Jorge Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona: Planeta, 1977, p. 136.
5. Entrevista de la autora con Antonio Ferres, Madrid, 7/6/81.
6. Entrevista de la autora con López Salinas, Madrid, 24/7/81.
7. En Charles I. Glicksberg, *The Literature of Commitment*, New Jersey: Associated University Presses, 1976, p. 11. Traducción propia.
8. En Glicksberg, *The Literature of Commitment*, p. 347.
9. Glicksberg, *The Literature of Commitment*, p. 287.
10. George A. Panichas, editor, *The Politics of Twentieth Century Novelists*, Nueva York: Haw:horn, 1971, p. XXII. Traducción propia.
11. Jay Cantor, *The Space Between: Literature and Politics*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981, p. 12. Traducción propia.
12. Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Berke:ey y Los Angeles: University of California Press, 1976, p. 49. Traducción propia.
13. Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, Boston: Beacon Press, 1972, p. 81. Traducción propia.
14. Robert J. Lifton. *History and Human Survival*, p. 349. Traducción propia.
15. Charles I. Glicksberg, *The Ironic Vision in Modern Literature* La Haya: Martinus Nijhoff, 1969, pp. 3-4. Traducción propia.
16. Glicksberg, *The Ironic Vision in Modern Literature*, p. 19.
17. Paul Ilie, *Literatura y exilio interior*, Madrid: Fundamentos, 1981.
18. Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, p. 52.
19. Janet Díaz, «Luis Martín Santos and the Contemporary Spanish Novel», *Hispania*, LI, 1968, p. 237.
20. Janet Díaz, *Hispania*, p. 237.
21. Ricardo Domenech, «Luis Martín Santos», *Insula* 208, marzo, 1964, p. 4.
22. Fernando Tola de Habich y Patricia Grieve, *Los españoles y el boom*, Caracas: Tiempo Nuevo, 1971, p. 18.
23. Tola de Habich y Grieve, *Los españoles y el boom*, p. 77.
24. Carlos Barral, *Cuadernos para el diálogo*, extraordinario XIV, mayo, 1969, p. 39.
25. Alfonso Sastre, *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona: Grijalbo, 1971, p. 149.
26. Sastre, *La revolución y la crítica de la cultura*, p. 149.
27. Sastre, *Anatomía del realismo*, Barcelona: Seix Barral, 1965, p. 144.
28. Entrevista de la autora con José María Castellet, Barcelona, 6/81.
29. Citado por Gabriel Celaya en *Censura y política en los escritores españoles* de Antonio Beneyto, Barcelona: Euros, 1975, p. 174.
30. Paul Ilie, *Literatura y exilio interior*, p. 145.
31. Juan Goytisolo, *El furgón de cola*, p. 53.

32. José Corrales Egea, «¿Crisis de la nueva literatura?», *Insula*, 223, junio, 1965, p. 3.
33. «Encuentro con Armando López Salinas», *Insula*, 230, enero, 1966, p. 4.
34. «Encuentro con Alfonso Grossó», *Insula*, 232, marzo, 1966, p. 4.
35. Entrevista de la autora con Claudio Rodríguez, Madrid, 21/6/81.
36. Joaquín Arnaiz, «Para publicarse había que autocensurarse», *Diario 16*, 167, 2/12/84, p. 138-139.
37. Entrevista con Claudio Rodríguez.
38. Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*, Nueva York: W. Norton & Co., 1963, p. 233. Traducción propia.
39. Francisco Ríos, editor, *Poesía última*, Madrid: Taurus, 1963, pp. 158 y 159.
40. Eduardo García Rico, *Literatura y política*, Madrid: Edicusa, 1971, p. 19.
41. Olmos García, *ibid.*, p. 214.
42. García Rico, *Literatura y política*, Madrid: Edicusa, 1971, p. 19.
43. *Literatura y política*, p. 24.
44. *Literatura y política*, p. 34.
45. Yves Buin, *Que peut la littérature?*, París: Linedit, 1965, p. 29.
46. Pablo Gil Casado, *La novela social española*, 2ª edición, Barcelona: Seix Barral, 1973, p. 280.
47. Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, pp. 455-456.
48. Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona: Seix Barral, 4ª edición, 1971, p. 119.
49. Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 231.
50. *Últimas tardes*, p. 236.
51. *Últimas tardes*, p. 176.
52. *Últimas tardes*, pp. 332-333.
53. *Últimas tardes*, p. 332.
54. *Últimas tardes*, p. 243.
55. *Últimas tardes*, p. 129.
56. *Últimas tardes*, p. 265.
57. Muchas de las opiniones expresadas aquí sobre *Últimas tardes con Teresa* se encuentran en mi ensayo «*Últimas tardes con Teresa: Culminación y destrucción del realismo social en la novelística española*», *Anales de la narrativa española contemporánea*, University of Nebraska-Lincoln, 5, 1980.
58. Entrevista de la autora con Concha Lagos.
59. Entrevista de la autora con Miguel Delibes, Valladolid, 16/6/81.
60. Equipos de Estudio, *Noticias, rumor y bulo: la muerte de Franco*, Madrid: Elías Querejeta, 1976, p. 26.
61. Elías Díaz, *Pensamiento español 1939-1975*, Madrid: Edicusa, 1978, 2ª edición, p. 158.
62. Pániker, *Conversaciones en Madrid*, p. 333.
63. Entrevista de la autora con Félix Santos, Madrid, 6/81.
64. «Mesa redonda», *Cuadernos para el diálogo*, especial 100, enero, 1972, p. 19.

65. «Mesa redonda», p. 19.
66. «Mesa redonda», p. 31.
67. «Mesa redonda», p. 34.
68. Entrevista de la autora con Pedro Altares. Madrid. 3/6/82.
69. Raúl Morodo. *Cuadernos para el diálogo*. 7. 1964. p. 19.
70. Discurso de José María Castellet. «El diálogo durante los años sesenta o la institucionalización en la clandestinidad». Sitges, diciembre. 1981.
71. El «genocidio» lingüístico y cultural que se llevó a cabo en Cataluña durante todo el régimen ha sido estudiado por Josep Benet, en *Catalunya sota el régim franquista*. París: Ediciones Catalanes de París, 1973.
72. Tierno Galván. *Cabos sueltos*. pp. 288-289.
73. Texto inédito proporcionado por Pablo Martí Zaro.
74. Entrevista de la autora con Rafael Taibo, Madrid. 5/82.
75. «Los intelectuales contra la tortura y por las libertades democráticas», *Realidad*. 2. noviembre-diciembre 1963. p. 128.
76. Aranguren. *Memorias y esperanzas españolas*. p. 123.
77. *Realidad*. 2. p. 134.
78. Ridruejo. «Les intelectuels espagnols au banc des accusés», *Préuves*. 154. diciembre. 1963. p. 72.
79. *Realidad*. 1. septiembre, octubre. 1963. p. 4.
80. «Cuadernos para el diálogo», *Realidad*. 2. noviembre-diciembre. 1963. p. 117.
81. «El comunismo y los intelectuales», ABC. 12/5/63. p. 80.
82. ABC. p. 80.
83. *Triunfo*. 144. 6/3/65. p. 9.
84. *Triunfo*. 181. 20/1/65.
85. *Cuadernos para el diálogo*. 26. 1965. pp. 40-41.
86. Entrevista de la autora con Paloma Lorena. Nueva York. 3/85.
87. «El grabado en España», *Realidad*. 11-12. noviembre-diciembre 1966.
88. Valeriano Bozal. *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili. 1976. p. 109.
89. Vicente Aguilera Cerni. *La postguerra: documentos y testimonios II*. Bilbao: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. 1975. p. 27.
90. *Triunfo*. 179. 6/11/65. p. 29.

## CAPÍTULO V

### LA PRENSA DISIDENTE Y EL CAMINO HACIA LA DEMOCRACIA (1966-1972)

Dentro de unas semanas o meses [...] todos los españoles tendremos la oportunidad de renovar a nuestro Caudillo la confianza en su persona, la esperanza en su obra y la seguridad de que él será quien pueda dejar-nos el futuro de seguridad, de continuidad, de justicia y eficacia que todos deseamos.

«Fraga anuncia un próximo referéndum». *Informaciones*. 15/11/66

Nace una nueva época que se caracteriza por unas modificaciones cosméticas en el gobierno, en especial el referéndum que establecería la Ley Orgánica del Estado el 14 de diciembre de 1966. Con el referéndum, los españoles tenían «la oportunidad», como decía Fraga, de manera muy parecida al de 1947, de dar un voto de confianza al Caudillo. Los trabajadores aquel día tuvieron cuatro horas «libres» para votar, aunque sólo si llevaban un certificado que confirmaba que habían votado cobraban esas cuatro horas. Como no controlaban las veces que un ciudadano votaba, en muchas ciudades había más votos que votantes.<sup>1</sup> El 95.9 % votaron «sí» a Franco, y sí a la continuidad de un gobierno sin partidos políticos, sin elecciones libres, sin parlamento elegido, sin libertad de asociación política. Era la llamada «democracia orgánica», extraño eufemismo para describir el *nuevo régimen de siempre* que aseguró la legitimidad de Franco hasta su muerte y su derecho a nombrar a un sucesor. Hubo quien protestó por este simulacro de «democracia orgánica». Los

disidentes de siempre, incluyendo a Ruiz-Giménez, Alfonso Sastre, Tierno Galván, Ridruejo, fueron ignorados por el gobierno, como era de esperar.

Franco hizo unos cambios radicales en el gobierno en 1967. Despidió al capitán general Muñoz Grandes como vicepresidente del gobierno y lo reemplazó con el almirante Luis Carrero Blanco, amigo de Franco y hermano del alma. Carrero veía favorablemente al Opus Dei y la restauración de la monarquía, dos cosas que Franco estaba entonces promocionando.

A pesar de la estafa de Matesa y la complicidad del Opus Dei en ella, en 1968 la organización seguía floreciendo. En 1969 el Opus logró su mayor victoria, cuando ganó mayoría en el Parlamento. Con el apoyo de Carrero Blanco, los del Opus fueron decisivos en el nombramiento de Juan Carlos como sucesor al trono. En 1969, Franco nombró a su delfín futuro rey, para el enorme disgusto de don Juan de Borbón, el legítimo sucesor al trono. Como dice el historiador Raymond Carr: «Franco nunca perdonó a don Juan y su "clan" de liberales aristócratas y de generales dispuestos a preparar conspiraciones de salón y a mantener frágiles acuerdos con la oposición de izquierdas, ni dejó de sospechar de la corte rival del pretendiente».⁴ Pero su hijo Juan Carlos, educado en el seno del franquismo, tenía la confianza del Caudillo, puesto que Franco creía que mantendría el *status quo* franquista a su muerte, cosa que afortunadamente no ocurrió.

Pero la política franquista había perdido y seguía perdiendo vigencia y relevancia en el mundo moderno. No ignoraba el gobierno la rebeldía que se había generalizado entre estudiantes, trabajadores, clero e intelectuales, y que se extendía por toda Europa a partir de 1966; sabían que ya estaban las semillas de esa rebeldía en España, rebeldía que terminaría en un estado de emergencia de tres meses que se extendió por toda España en 1969.

El tira y afloja entre la apertura y la represión que existía en España al principio de los sesenta aumentó a partir de 1966. Empezó ese año una nueva etapa de la lucha estudiantil; los estudiantes no habían sido tan visibles desde la rebelión de 1956. A partir de 1966, se creó lo que José María

Maravall ha llamado una «subcultura» universitaria que subsistió medio abiertamente, medio de forma *underground*.<sup>5</sup> Pero esta vez tenía más fuerza porque estaba ligada a la lucha obrera, que se hacía más y más visible. El coste de la vida seguía subiendo, sin que subieran los salarios, y continuaba el desempleo y la consiguiente emigración a países del norte. Todos estos elementos desembocaron en una mayor «concienciación de la clase obrera» según la historiadora Sheelagh Ellwood.<sup>6</sup>

Se convocó en 1966 la V Asamblea Libre de Estudiantes en Madrid con la participación de tres mil estudiantes y un apreciable número de intelectuales, incluyendo a Blas de Otero, García Hortelano, Antonio Saura, Ana María Matute, Luis de Pablo, Antonio Ferres, Daniel Sueiro, que terminaron una carta de protesta con las palabras «Viva la inteligencia».<sup>7</sup> En esas reuniones es de notar que era muy típico recitar poesía; entre los más populares poetas en aquel entonces, cuando la poesía social más ramplona había sido condenada por críticos y escritores, estaban Jaime Gil de Biedma, José Hierro y Blas de Otero.

Otra fecha memorable de esta solidaridad se encuentra en la Jornada de Acción de 1967, en Madrid, cuyo objetivo era la promoción de un aumento de salario para el proletariado y la participación de Comisiones Obreras en el proyecto de ley sindical. Esta jornada, que incluía la adhesión de unos 30.000 obreros y estudiantes, según Manuel Juan Farga,<sup>8</sup> siguió durante varios días (27 al 31 de enero). El 31 de enero este movimiento se extendió a la Universidad de Barcelona, y luego a todas las universidades de España.

En 1967 se creó la asamblea constituyente del Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Madrid (SDEUM), que llegó a tener 27.000 miembros aquel año. En apoyo a estas organizaciones de oposición los intelectuales disidentes ya mandaban constantes cartas, muchas de las cuales se encuentran reproducidas en *Realidad*. En el caso de esta asamblea, la lista de firmantes de la carta se encuentran en el número 16 de esta revista, de febrero-marzo de 1968.

La representación eclesiástica en el movimiento disidente llegó a proporciones más escandalosas en 1966, cuando 130

sacerdotes fueron maltratados por la policía. Se divulgaron estas alarmantes noticias en la prensa y la televisión —medio ya muy popular en España—. La publicidad llegó a ser tan intensa que el arzobispo de Barcelona, Gregorio Modrego y Casaus, rogó a los dirigentes de los medios de comunicación que suprimieran toda noticia sobre los clérigos disidentes.

CCOO organizó más de cien huelgas en 1966. No sólo scandalizaron por su cantidad; fueron las más grandes que se habían producido en el franquismo. En 1967 hubo entre 400-600 huelgas (las estadísticas varían enormemente), una de ellas compuesta de 30.000 obreros y el Sindicato Democrático de Estudiantes. El desconcierto del gobierno ante tanta actividad de oposición lo hizo sospechar la infiltración de la CIA. Se declaró un estado de emergencia en el País Vasco en 1967 porque el grupo terrorista, ETA, empezó su campaña de violencia ese año. De modo general, podemos decir que esta etapa del franquismo se caracteriza por «la salida a la calle» de la oposición. Distinta a la protesta que empezó en otros países en aquellos años, en España la reacción fue nítidamente política; era, sobre todo, una respuesta a los triturados «25 años de paz». Esa paz ya no funcionaba porque el pueblo se estaba enterando de la realidad, como dice Tierno Galván: «Una parte considerable del proletario y de la clase media comenzaron a pensar que había algo más que lo que se estaba diciendo por la prensa, la televisión y la radio en aquellos días». Además, en comparación con los movimientos de los últimos años cincuenta, en los sesenta, hubo una mayor sofisticación teórica entre los estudiantes. Si los cincuenta representaron una rebeldía frente a los padres burgueses franquistas, como resultado del *generation gap* ya señalado, en los sesenta, la rebeldía estaba basada en unos planteamientos más abstractos; como señala el sociólogo Salvador Giner, hubo: «una enorme invasión extraoficial [...]. La filosofía analítica, la marxología, la sociología moderna, la lingüística, la lógica simbólica, la económica socialista, son sólo algunas de las corrientes humanísticas y de ciencias sociales que penetraron en el mundo de la enseñanza superior durante aquellos años. Algunas publicaciones académicas de talla, como *Teorema* y *Arguments* (Valencia), *Sistema* (Ma-

drid) y *Papers y Recerques* (Barcelona), dan claro testimonio de esta afirmación». El régimen entonces respondió con modificaciones cosméticas al abismo incontrolable que se iba creando entre las anticuadas leyes establecidas y las que los tiempos exigían. Lo intentaron primero a través de la Ley Orgánica, que implicaba una liberalización futura, aunque no actual. Señales de la necesidad de nuevos planteamientos políticos eran asimismo la Ley de Prensa y las elecciones obreras de 1966 que significaron la legitimación de las Comisiones Obreras, y la Ley de Libertad Religiosa de 1967. Fueron reacciones que ante lo evidente: que la calle ya pertenecía a los disidentes y que sus distintos sectores —universidad, proletariado, clero, intelectuales— pedían una respuesta al gobierno que ya no se podía ignorar. Se intentó maquillar la cara del régimen entre 1966 y 1968, pero sus esfuerzos terminaron en una rebeldía todavía más entusiasta y el gobierno respondió con un estado de excepción y una represión más exagerada en enero de 1969, cuando el ministro de Información declaró: «Es mejor prevenir que curar», refiriéndose al movimiento estudiantil en París en 1968.<sup>9</sup>

En esa época había un círculo vicioso: el gobierno daba libertades, y en cuanto se aprovechaba de ellas la oposición, las retiraba. La oposición se frustró más que nunca. Y, por primera vez, los periódicos hablaban de la oposición española, abriendo así los ojos de los ciudadanos ante la situación. Verdaderamente en esta etapa la prensa se estableció como instrumento de la oposición de modo permanente. Aunque por supuesto no se apoyaba a la disidencia en la prensa oficial, el hecho de que la población tuviera noticias de la rebeldía provocó una reacción. Por ejemplo, el efecto de la primera apertura con la Ley de Prensa produjo una reacción de «bola de nieve»: tantas más huelgas y manifestaciones se relataban en los periódicos, cuantas más se producían. La prensa ya no era «un soldado más» del régimen.

Junto con todos los espectaculares ejemplos de oposición en la calle, los intelectuales participaron en dos actos claves para la cultura de la disidencia. Uno fue el homenaje que se hizo a Antonio Machado en Baeza en 1966, que en un principio, fue autorizado por los medios oficiales. A pesar de esa

autorización, el acto fue prohibido poco antes de celebrarse. El gobierno se había enterado de que entre los organizadores había numerosos militantes de la izquierda. Desafiando la prohibición, cientos de personas —en una caravana de coches— salieron de Madrid hacia Baeza. Al llegar a la entrada del pueblo, se encontraron con un «muro verdinegro» de policía, según la descripción del periodista Fernando Castelló.<sup>10</sup> Sin embargo, muchos entraron en el pueblo y, consecuentemente, fueron golpeados.

A pesar de la supuesta apertura de la nueva Ley de Prensa, apenas hubo noticias sobre el homenaje en la prensa oficial. Lógicamente, la prensa disidente de fuera, como *Realidad* y *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, habló del homenaje. En *Cuadernos*, se comentó la inexistencia de noticias sobre lo de Baeza en la prensa española: «[...] la prensa española no ha hecho comentarios, bien ensayo de la libertad de prensa. Las agencias extranjeras han dado poca información y la mayoría a través de la nota oficial del Ministerio. Más una agencia norteamericana que presentaba los hechos como una pelea entre dos grupos, lo que había obligado a la policía a intervenir para restablecer el orden».<sup>11</sup>

Es digno de notar que una semana antes de lo de Baeza hubo artículos en la prensa que explicaron que el homenaje sería pospuesto hasta el 23 de marzo porque la escultura que Pablo Serrano había hecho de Machado para el acto no estaba terminada, lo cual era una noticia totalmente falsa. Pero el gobierno intentó atenuar las vergonzosas circunstancias de la prohibición y subsecuente represión por medio de un homenaje oficial a Machado con sus típicos atuendos: misa, corrida de toros y discursos de intelectuales oficiales.

No obstante la naturaleza abortada del homenaje, los intelectuales disidentes consideraron lo de Baeza como una importante manifestación de solidaridad política. Habían pretendido en un principio hacer un homenaje a una figura literaria con un pretexto cultural —la presentación de la escultura de Serrano y el recitado de poemas de Machado por el actor Francisco Rabal—. Pero al ser prohibido, el homenaje se convirtió en un acto netamente político. Ese fue especialmente el caso después de que la policía optó por métodos

violentos para disgregar al grupo. Los participantes fueron calificados, no de intelectuales que se reunían para un acto cultural, sino de «gentes de dudosa catadura moral y política, algunos delincuentes, amorales...», de «raros atuendos y descuidado en el vestir» que «obedecían a consignas comunistas».<sup>12</sup> Rabal quedó con los poemas en los labios; arrestaron a Manuel Aguilar, Carlos Álvarez y muchos otros que no huyeron. Los que huyeron, en algunos casos, encontraron refugio en las casas del pueblo. Un caso notable es el del economista Antonio Gallifa: sangrando de la cabeza, fue amparado por el dueño de un bar donde se escondió, y éste, en un gesto de solidaridad, le ofreció una tortilla de patatas. La famosa cabeza de Machado quedó —como la mayoría de las obras de arte que se relacionaban con la disidencia—, escondida en casa del fiscal que había organizado el homenaje y no se descubrió su paradero hasta 1981.

Es sorprendente que el régimen persiguiera con tanta vehemencia a los intelectuales de Baeza. El temor que el régimen manifestó ante los intelectuales seguía intacto. Había respetado no sólo el grito de Millán Astray, sino que habían heredado una retrógrada actitud antiintelectual que podemos observar desde la Edad Media en España.

Otra curiosa manifestación de solidaridad entre los intelectuales fue organizada por estudiantes y clérigos en el convento capuchino de Sarrià en 1966, una reunión de quinientos estudiantes para celebrar clandestinamente la asamblea constituyente del Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios de Barcelona (SDEUB). Invitaron a varios intelectuales catalanes a participar, entre ellos Barral, el poeta Salvador Espriu, Joan Oliver, Manuel Sacristán, José Agustín Goytisolo y Tàpies. Barral ha comentado que fueron invitados como testigos y no como participantes. Cabe pensar, entonces, que los intelectuales eran símbolos de la oposición y que asistían a los actos disidentes únicamente por su impacto como símbolos. A pesar de lo que dice Barral, algunos de los allí presentes dieron conferencias sobre diversos temas, hasta que fueron expulsados del lugar por la policía dos días después del comienzo de la asamblea. Varios fueron detenidos, algunos estudiantes fueron suspen-

didos de la Universidad y varios profesores de sus cátedras.

Los intelectuales también pagaron cara su asistencia a la Asamblea. Las multas sumaron casi 3.000.000 de pesetas. Afortunadamente, unos ilustres habitantes de París —entre ellos Picasso, Miró, Calder, Max Ernst, Sartre y Simone de Beauvoir— hicieron suya la causa de la llamada «Capuchinada». A base de una subasta de sus cuadros y manuscritos, pagaron las multas de los españoles, un acto que destaca la importancia de la causa disidente española en el extranjero en esta época. Como reacción a la represión de lo de Sarrià hubo varias huelgas universitarias; uno de los resultados fue una asamblea, la «Jornada Nacional contra la Represión», en Madrid, con la participación de los intelectuales disidentes de siempre, entre ellos Ridruejo, Sastre, López Salinas, Caballero Bonald, Celaya, Moreno Galván, Ricardo Zamorano, Bardem y Martín Patino.

El homenaje a Machado en Baeza tuvo lugar en febrero, y la «Capuchinada» el 10 de marzo. A pesar de que lo de Baeza no recibió atención en la prensa oficial, la «Capuchinada» sí fue comentada en la prensa, seguramente porque el 15 de marzo la nueva Ley de Prensa tomaría efecto, y los aparatos de la «apertura» ya habían empezado a funcionar. A partir de aquella fecha, se empezaron a leer más noticias sobre la disidencia; por ejemplo, hubo bastantes comentarios en abril sobre las primeras manifestaciones en la Universidad de Barcelona. El corresponsal del *New York Times* comentó que la Ley de Prensa había abierto «la caja de Pandora» para el régimen.<sup>13</sup> Las noticias no sólo eran las superficiales declaraciones oficiales de siempre sobre los sucesos, sino que ahora aludían al malestar. En efecto, en esos meses hubo un cambio decisivo en la conciencia del pueblo español.

Como se puede observar, había intelectuales envueltos en todas las empresas de la oposición a partir de 1966. Firmaban cartas al lado de los obreros y los estudiantes y estaban presentes en sus manifestaciones. Prestaban credibilidad a los movimientos proletario-estudiantiles, confirmando su seriedad. Como dice de ellos un articulista de *Realidad*

en 1966: «Esas presencias han contribuido a dar una envergadura nacional a la lucha de los estudiantes y a crear al gobierno una situación política cada vez más insostenible».<sup>14</sup> Los intelectuales habían llegado a cobrar una importancia casi mitica entre la resistencia; eran los «gurús» de la oposición.

La «Capuchinada» tuvo una trascendencia clave para los intelectuales disidentes. No sólo porque fue una coherente y poderosa manifestación de los estudiantes apoyada por figuras de mucha fama en las artes y las letras, sino también porque fue el punto de partida de la abierta oposición catalana. Tàpies explica su participación como pintor catalán disidente: «Era una oportunidad de que mi obra se encontrase realmente con la vida del país. Para mí fue importantísimo. Y creo que lo fue para nuestro país. [...] El régimen se enteró de forma inequívoca de que Cataluña deseaba la democracia, la libertad de reunión, la libertad sindical [...] tantas cosas de las que Franco se había mofado siempre y que sus sucesores y sus partidarios no tuvieron más remedio que ir asumiendo».<sup>15</sup>

La Ley de Prensa fue, en principio, una señal de saneamiento cultural. La mayoría de los intelectuales que tuvieron que trabajar bajo la «consulta voluntaria» (ya no había que mandar los escritos a los censores antes de publicarse, cosa que implicaba la necesidad de una rigurosa autocensura, puesto que se podía secuestrar o destruir lo censurado después de su publicación), que estableció Fraga Iribarne con la nueva Ley, todavía la consideraban, años más tarde, una dirección positiva hacia la liberalización. A pesar de que los dictámenes de la nueva ley eran sumamente equívocos, —había que respetar cosas tan abstractas como «la verdad y la moral»—, fijó algunas normas que antes habían sido totalmente arbitrarias.

Sin embargo, hay quien cree que la consulta voluntaria legitimó la represión de la expresión, asegurando así su continuación. Sólo con observar el alto número de secuestros y multas de prensa y libros desde 1966 al 1968,<sup>16</sup> se hacen evidentes las serias contradicciones en esta época de «apertura». La lista es escandalosa, especialmente si nos fijamos en algunos espectaculares ejemplos de represión: la expulsión del

corresponsal de *Le Figaro* por un artículo antifranquista ni siquiera publicado en España, sino en Francia; la multa a *La Codorniz* por chistes y artículos sobre la píldora anticonceptiva (12/8/67); el proceso absurdo contra Fernando Arrabal por una dedicatoria que puso en un libro suyo;<sup>17</sup> el proceso contra Pedro Altares por una conferencia que dictó; otro contra Alfonso Comín por un artículo. Y los numerosos expedientes, suspensiones y multas a *Destino*, *Cuadernos para el diálogo*, *Triunfo* y *Madrid* en esta época —todo señala el caprichoso y arbitrario estado de la «apertura» del Ministerio de Información y Turismo.

Pero hay datos que demuestran lo contrario. Por ejemplo, parece sumamente sorprendente que fuera posible la publicación de un amplio número de libros de enfoque marxista, o de tono liberal, como los que se publicaron en el Editorial Cuadernos para el Diálogo (Edicusa) en aquella época. Muchos de ellos resaltan el creciente interés en la sociología que hubo entonces, como el libro aquí citado de Fernández Areal, *La libertad de prensa en España 1938-71*. Este libro, que se publicó todavía durante el franquismo, critica al mismo ministerio de Fraga Iribarne: «El periodo de gobierno de Fraga Iribarne antecedente inmediatamente a la entrada en vigor de la nueva ley no puede ser estimado, en justicia, como la liberalización de la Prensa. Si se aflojó en las consignas por escrito, si disminuyó el volumen de indicaciones sobre números extraordinarios dedicados a determinadas fechas importantes para la historia nacional, si se suprimieron los envíos de guiones para confeccionar editoriales sobre temas señalados de antemano y con elección de párrafos y slogans también concretados, la verdad es que la Prensa careció en la práctica de una norma clara en cuanto a qué podía ser lícito y qué punible, aunque seguía vigente la ley de 1938».<sup>18</sup>

Otras obras de Edicusa que tratan la cultura desde el punto de vista obviamente disidente son *La cultura de España*, de José Luis Abellán (1971), *Literatura y pequeña burguesía en España* (1972), *La novela española actual* de José Corrales Egea (1971), entre otros. Además, y muy importante, se publicaron varios libros y artículos sobre el tema de la necesi-

dad de reforma en la enseñanza y la democratización de la pedagogía, lo cual indica que, a pesar de las restricciones de la censura de Fraga, se logró una crítica del sistema pedagógico arcaico que representaba uno de los problemas más agudos que padecía España todavía en los años setenta.

La nueva oportunidad que los intelectuales veían en la prensa y su posibilidad de difusión se realizaba en bastantes revistas y en su anómalo diario, *Madrid*. Estos fueron, claro está, los blancos de los censores en esta época y daban una razón de ser todavía a los funcionarios del Ministerio de Información y Turismo. Menos sectarios y menos dogmáticos que sus antecesores, los periodistas de esta época eran más discretos, más politizados y, en general, más propensos a la democracia y la reconciliación que antes.

Los redactores de revistas sabían muy bien que los censores se preocupaban más de los periódicos de grandes tiradas que de revistas, destinadas a un público minoritario. Claro que si un periódico reproducía un artículo que violaba las leyes de la censura —poner en duda la legitimidad del régimen, la figura de Franco, las fuerzas armadas o tratar el tema de las autonomías— se arriesgaba a ser secuestrado o multado. Pero había unas astutas técnicas para evitar las tijeras del censor, como hemos observado en otro momento. Los periódicos de gran difusión eran los oficiales, ya que sus ideas reflejaban con perfecta fidelidad la línea del régimen, cosa que el epígrafe de este capítulo expresa claramente.

El diario *Madrid* fue el único periódico madrileño que reflejó durante los años de mayor tensión universitaria la crisis que existía en las universidades españolas. El redactor jefe, Calvo Serrer, acérrimo defensor de la monarquía española y que anteriormente había sido un apologeta del régimen, —reflejado en su libro *España sin problema*, la respuesta al libro de Laín Entralgo *España como problema*—, en esta época pasó a ser uno de los defensores de la democracia. Su carrera de apóstata empezó en 1966, cuando llegó a ser redactor jefe del diario *Madrid*.

Calvo Serrer divide su formación intelectual en dos períodos: hasta 1958 tuvo una orientación «derechista», pero a partir de ese año, empezó a estudiar los países democráticos

y fue hacia el centro. Si en la mayoría de los casos los rebeldes del régimen que se formaron en los cuarenta y cincuenta sintieron el desengaño por su frustración como activistas, en el caso de Calvo Serer se trata de un despertar a la democracia que estuvo inspirado en sus viajes a los EEUU y, curiosamente, en la lectura del *New York Times*.<sup>19</sup> Su aprendizaje estadounidense terminó en un deseo de encabezar el diario *Madrid*; impresionado con la libertad de prensa que había observado, dice: «[...] se inició una operación cuyo objeto era la creación de un estado de opinión que recogiese el sentir de numerosos sectores de la vida social y política del país».<sup>20</sup> Esa diversidad de opinión que buscaba Calvo Serer le causó «infinitos enfrentamientos con el poder» que fueron, en realidad, finitos, dado que el periódico desapareció en 1971. Aunque no podríamos calificar a Calvo Serer de periodista liberal, sí luchó por sanear la anquilosada y rígida maquinaria periodística que seguía sirviendo al régimen.

*Madrid* informó, desde el principio, de las huelgas obreras (delicadamente llamadas «conflictos laborales», «paros», e «interrupciones de trabajo»), de las detenciones y de la actividad estudiantil sobre todo. Sorprendentemente, aparecían en *Madrid* detalles sobre, por ejemplo, el proceso de Alfonso Comín por haber escrito en *Temoignage Chrétien* de París, un artículo sobre el referéndum y la represión (16/1/68) y el secuestro de un libro hecho por dos sacerdotes titulado *Sindicalismo* (23/1/68). Se encuentran, además, declaraciones plenamente antifranquistas como la del sociólogo Amando de Miguel, que por esta franqueza, que él revela en casi todos sus artículos, se le impidió que ocupara su cátedra de sociología durante varios años: «Es muy difícil resumir mis opiniones políticas dada la inexistencia de un pluralismo en la vida española actual. Estoy con un grupo sustancial de esos 300.000 españoles que votamos “no” al último referéndum por considerar que no suponía una adecuada democratización de la política española».<sup>21</sup>

El contraste entre cómo *Madrid* enfocaba los problemas políticos en la Universidad y cómo lo hacía, por ejemplo, el diario franquista *ABC*, es notable. *Madrid* publicaba las declaraciones de profesores que se habían aliado con los stu-

diantes, como Aguilar Navarro, que declaraba el 14 de agosto de 1968: «El estudiante español, ante una sociedad que no le hace sitio, que le esquiva, que le maltrata de palabra y aun de obra, adopta una postura de autodefensa». Es una crítica, desde luego, comedida; pero explica las razones por las cuales la Universidad —tal como informaba este diario— tenía constantes cierres y confrontaciones en Madrid, Barcelona, Zaragoza, Bilbao, Granada y Santiago.

*Madrid* utilizaba el lenguaje típico de la oposición: hablaba del «neoproletariado» y la «lucha de clases» —términos inquietantes para el régimen—. Además, en las entrevistas y declaraciones que se publicaban en el periódico, se entrevé que la rebeldía universitario-obra surgió de los nuevos «crebros», o sea, de la generación joven que no había participado en la guerra civil, ni había sido testigo de niño; por ejemplo, hay un artículo del entonces joven economista, Ramón Tamames, que hablaba de su fe en la «apertura democrática», palabras muy atrevidas por aquel entonces. Los censores no podían suprimir todo lo que se decía. En su búsqueda de peces gordos —los consagrados y conocidos disidentes— a veces se perdían las declaraciones inapropiadamente democratizantes de los peligrosos jóvenes...

Muchos escritores, como se ha comentado, han subrayado la importancia del efecto del *generation gap* en España. Eso fue evidente en los sucesos universitarios a fines de los cincuenta, y aún más en los últimos sesenta, cuando los jóvenes no sólo se oponían a sus padres del *establishment*, sino que también habían tenido la oportunidad de observar los demás movimientos estudiantiles y leer la teoría política izquierdista. *Madrid* lo evidenciaba a través de su constante mención de estos jóvenes advenedizos. La «caja de Pandora» se había abierto, como dijo el corresponsal del *New York Times*, y de ella salió el demonio en forma de una nueva generación politizada y franca. El joven novelista José María Sanjuán (que murió poco después), ganador del premio Nadal en 1968 por su *Régimen para todos nosotros*, lo llamó «la generación de la nueva conciencia». En un ensayo en *Madrid* dijo: «Uno de los problemas más evidentes que la polémica sobre el futuro español está arrojando sobre nuestro país es

el de las generaciones. [...] La España del futuro será sobre todo y ante todo, la España de los hombres de 1966, no de los hombres de 1936». <sup>22</sup>

Calvo Serer, como hacía todo el ejército de periodistas disidentes, aprovechaba el escenario internacional para criticar los males de España. A veces se le permitían *extravagancias* como su artículo «Hay que perder el miedo a la libertad», que se refería a unos incidentes estudiantiles provocados por la llegada de Servan Schreiber a España. Durante el discurso de éste en la Universidad de Madrid, algunos estudiantes de ideas marxistas habían gritado las palabras más prohibidas por el franquismo: «socialismo» y «comunismo». *ABC* aprovechó esta ocasión para denunciar la malsana situación en la Universidad, hablando de la «vergüenza» que eso significaba para ésta. Ese tipo de incidente siempre se reflejaba en *ABC* con un tono de indignación que traslucía cierta satisfacción por la oportunidad de pontificar sobre el camino equivocado de los jóvenes. Tal es el caso del discurso de Prieto Castro, publicado en *ABC* el 21 de marzo de 1968: «El profesorado está viendo con mucha pesadumbre y profundo dolor que los jóvenes que son promesas del futuro de nuestro país se encuentran separados y divididos [...] hasta poner en riesgo incluso la propia integridad». Asimismo, escribió el cuñado de Franco, Serrano Suñer, con una fuerte dosis de cinismo, o quizás, simple ignorancia: «Que hay comunistas en la Universidad, nadie puede dudarlo; pero lo importante es averiguar ¿de dónde han salido? ¿por qué lo son? ¿qué significa que después de muchos años de cuidadosa vigilancia de la educación y la información se encuentran los Gobiernos con que les broten comunistas en sus propios centros, tan rigurosamente observados y hasta de ámbitos próximos a sus altos funcionarios?». <sup>23</sup>

*Madrid*, por otra parte, insistía en esa ocasión en que había que proseguir «sin dejarse asustar [...] por los que [...] quieren poner frágiles diques a la incontenible marea democrática». <sup>24</sup> Calvo Serer tampoco estaba de acuerdo con los jóvenes marxistas, pero su actitud no era de condenar y moralizar sobre los estudiantes con regocijo, sino de reclamar la democracia y seguir adelante. Por lo menos, la cansada retó-

rica oficial contra la disidencia no era tan perceptible en *Madrid*.

Calvo Serer vio su némesis con su célebre ensayo titulado «Retirarse a tiempo: No al general De Gaulle» que produjo gran consternación en los círculos oficiales. Fraga, en especial, lo recibió con ira, ya que estaba convencido de que Calvo Serer veía a De Gaulle como hermano gemelo de Franco. El artículo, en efecto, muy atrevido para los tiempos, decía: «Pero lo que no ha quedado claro es la incompatibilidad de un gobierno personal y autoritario con las estructuras de la sociedad industrial y con la mentalidad democrática de nuestra época en el contexto del mundo libre. [...] España mantiene una semejanza de situaciones sociales y políticas con el vecino país. [...] ¿Cómo puede formarse un gobierno para enfrentarse con las nuevas realidades?». <sup>25</sup> Estas observaciones eran suficientes para que el periódico fuera acusado del más temible pecado: «revisionismo», que le costó cuatro meses de cierre. Y no terminaron allí los problemas porque, desde entonces, hubo una constante presión por parte del régimen para suprimir el periódico y, por fin, eso se logró en 1971.

Ya en 1969 el grupo bancario de *Madrid* había pedido la dimisión de Calvo Serer; él lo explica: «La vida del periódico la hizo insostenible Carrero —por orden de Franco— cuando le dijo a Sánchez Bella que acabase con él como fuera. Los ultimátums inaceptables de Sánchez Bella fueron el final de dos características concretas que se daban en el *Madrid* y que el régimen no estaba dispuesto a tolerar: una, la línea política independiente que le imprimimos desde 1966 y que queríamos abandonar y la segunda, la existencia de una redacción verdaderamente independiente». <sup>26</sup>

La redacción de *Madrid*, como hacían en otros órganos de prensa, utilizaba varios métodos para aludir a los problemas sociopolíticos españoles. No sólo hacían reportajes sobre situaciones en el extranjero paralelas a la española; también hacían discretas referencias a la historia pasada para sugerir lo que estaba pasando en la actualidad. Este procedimiento diacrónico está muy claro en un artículo de Antonio Fontán publicado en enero de 1969, momento de intensas enfrenta-

ciones estudiantiles. En el artículo describe la «Gloriosa», la revolución de 1868 que fue organizada por los intelectuales Krausistas, pedagogos secularistas que quisieron liberalizar el sistema universitario: «Reinaba en el país un extenso malestar creado por la inadecuación de unas estructuras económico-sociales oligárquicas casi feudales, y por una situación política estática que hoy se llamaría autoritaria. Contra todo ello se rebelan los políticos de izquierda de entonces, los primeros predicadores de la "redención del pueblo" y los llamados "demócratas de cátedra", que desde mediados de siglo predominan en varias universidades, sobre todo en la de Madrid». <sup>27</sup> El paralelo entre los intelectuales disidentes de los años sesenta del siglo XX y los de 1868 es innegable. Pero el ensayo fue aprobado por la censura, seguramente porque se trataba de un tiempo tan remoto.

Es de interés notar cómo en las revistas los periodistas hacían su campaña de protesta contra la censura. Por ejemplo, en 1968, en defensa de la revista *Destino* (sancionado en 1967 con una multa de 250.000 pesetas), dice *Cuadernos para el diálogo*: «Nadie puede sostener que *Destino* era la única publicación española con opiniones discrepantes de las gubernamentales». <sup>28</sup> En 1971, en un artículo celebrando la vuelta de *Triunfo* a los quioscos después de una suspensión de cuatro meses, comentan en *Cuadernos*: «El sistema de sanciones y recursos que la vigente Ley de Prensa establece necesita una profunda reforma [...].» <sup>29</sup> Estas sutiles denuncias a la censura molestaban mucho a Fraga pues los periodistas habían logrado vigilar y denunciar a los censores que los vigilaban y denunciaban a ellos. El círculo se completaba.

El año 1968 fue el del más extremo disentimiento en *Madrid* y también en *Cuadernos para el diálogo* frente al gobierno. Se ve que en *Cuadernos* el tema religioso era cada vez más infrecuente y que lo iban reemplazando temas más seculares: la cultura y la política. Empezaron a publicar poesía, crítica literaria y reportajes sobre cine y teatro. Siempre de modo oblicuo y sin referencias directas a los protagonistas y sucesos de los movimientos de oposición, *Cuadernos* dejaba entrever en sus páginas cómo aumentaba la inquietud. La revista experimentó radicales cambios en 1968. Fraga había

exigido el título de periodista a Ruiz-Giménez, y así consiguió la dimisión del ex-ministro. Igual que le ocurrió a Calvo Serer, Ruiz-Giménez perdió el poder de la palabra por su liberalismo —por su advocación del «reconocimiento legal de un pluralismo real», en sus propias palabras—. Por segunda vez en su vida, Ruiz-Giménez había sido destituido de un puesto desde el cual había inspirado a los intelectuales a que se encaminaran hacia la democracia.

Muchas otras revistas rompieron las ataduras oficiales en esta época. *Índice*, *Destino*, *Tele-expres*, se estaban transformando del mismo modo que *Triunfo* y *Cuadernos* lo habían hecho. La prensa llegó a ser más difícil de controlar por la cantidad de periodistas de oposición que escribían con pluma rebelde. *Madrid* y esas revistas, aunque tenían constantes problemas, revelaban las inquietudes político-culturales, rompiendo así el silencio de treinta años. Por ejemplo, el 30 de abril de 1968 tuvo lugar la «jornada de agitación» en Madrid. En épocas anteriores, la manifestación no hubiera llegado a salir en la prensa más que como noticia sobre los «delincuentes» de siempre. *Madrid* reveló, sin embargo, que hubo de cinco a seis mil personas por las calles de la capital y que la fuerza pública —guardias a caballo, típica e imponente fuerza al uso entonces— había logrado sofocar esa cuartiosa muestra de rebeldía. Varios periodistas fueron detenidos por la policía, según *Madrid*. Para el lector que no estaba de acuerdo con el gobierno, estas noticias representaron una revelación importante: anteriormente el público español se había alimentado de noticias que «comprobaban» que todos los españoles —con la excepción de unos cuantos «delincuentes»— estaban de acuerdo con el gobierno franquista. Aunque se podía seguir achacando la rebeldía a «maleantes» rojos, esta propaganda ya era difícil de creer. La prensa estaba confirmando que la inquietud de la cual se hablaba tanto en otros países —especialmente la revolución de mayo en París— era palpable en su propio país.

Aunque, como se dijo, los consejos de redacción de las revistas minoritarias sabían que podían ser más explícitos en su crítica que los periódicos de gran tirada, los censores tenían sus métodos para controlar estas revistas no oficiales.

Los directores de las revistas eran responsables por todo lo que se publicaba. Aunque ya no había censura previa, el director censuraba su revista porque, si acumulaba demasiados expedientes y multas, perdía su puesto de director.<sup>30</sup>

Además de las revistas del PC que se publicaban fuera de España, había otras como *Ibérica, por la Libertad*, que Victoria Kent editaba desde Nueva York. Interesante revista que fue subvencionada por simpatizantes estadounidenses y funcionaba como órgano de denuncia de la falta de derechos en España. La inmensa labor de Kent, que había sido Directora General de Prisiones durante la República, continuó hasta la muerte de Franco en 1975. El PC publicaba algunas revistas clandestinas dentro de España; pero eran de una mínima tirada y las hacían a ciclostil; tenían un público muy reducido. Tal es el caso de *Revolución y cultura* en Madrid, dirigida por López Salinas; *Mundo Femenino, Nuestra Bandera, Viento del pueblo* en Alicante; *Crítica*, publicada por los estudiantes comunistas de Zaragoza, y *Verdad* en Valencia. Aunque eran minoritarias, servían como órganos de denuncia del régimen. Sobre todo ilustraban que todavía había algún destello de energía para fundir las tareas culturales con las políticas.

Hubo otros espectaculares acontecimientos políticos que sirvieron para crear una nueva realidad en la década de los setenta. En 1969, el hecho de que Fraga Iribarne expusiera el escándalo del casc Matesa con toda su energía, le causó la pérdida de su ministerio, cosa que también les sucedió a varios ministros falangistas y opusdeístas que Franco consideraba responsables de que el escándalo se descubriera al público. En el año 1970 hubo 817 huelgas, el número más alto desde el final de la guerra.<sup>31</sup> Pero el suceso cumbre de la represión fue el proceso de Burgos, que representó un punto decisivo en la estrategia política del régimen. Unos miembros de ETA habían sido procesados por haber asesinado a un policía. Se temía que todos los acusados serían ejecutados. Pero a causa de maniobras dentro y fuera de España —además de las protestas extranjeras y masivas manifestaciones por toda España, el rapto del cónsul honorario de Alemania occidental en San Sebastián, Eugen Beihl, aportó aún más drama al

asunto— Franco se convenció de que debía conmutar las sentencias. Fue el suceso más discutido en la prensa y en la televisión en muchos años. La oposición consideró el resultado del proceso de Burgos como un triunfo.

Pero no sólo el proceso de Burgos significó un momento cumbre para la politización del pueblo español. El nombramiento de Juan Carlos en 1969 contribuyó también al cambio de la psicología de los españoles. Se interpretaba ese nombramiento como otra señal del cambio inminente: la muerte del Caudillo se suponía cerca. Era evidente que el desmoronamiento del régimen —debido a la fragmentación dentro del gobierno a causa de problemas interiores, la disidencia generalizada y el terror vasco— no estaba lejos. Esa “continuidad” que había predicado Fraga al anunciar el referéndum en 1966 se esfumaba lenta, pero definitivamente.

El fin de 1970 vio otro encierro en Barcelona, esta vez en el monasterio de Montserrat. Conocida como la «Tancada», el objetivo era la protesta por el consejo de guerra de Burgos y la exigencia de una amnistía general. Ideada en el bar Boccaccio por algunos miembros de la «gauche divine» —como se llamaban los intelectuales barceloneses de los setenta que frecuentaban los bares en plan de tertulia—, en esta ocasión estaban incluidos el cineasta Pere Portabella, el arquitecto Oriol Bohigas, la escritora Montserrat Roig, etc. Trescientos intelectuales se encerraron en el monasterio con un manifiesto que pedía libertad para España. Estaban allí los grandes de la *nova cançó* catalana —Raimon, Serrat, Pi de la Serra—, y también participaron los intelectuales catalanes de más resonancia en España, entre ellos la actriz y directora Nuria Espert, Ana María Matute, Castellet, Tàpies, el venerado pintor Joan Miró, y Portabella.

Al segundo día la noticia de la «Tancada» había adquirido resonancia internacional y la Guardia Civil cortó toda comunicación de los manifestantes con el exterior; al tercer día lograron interrumpir la concentración de los intelectuales porque éstos temían que el abad —que había heredado la digna militancia de su antecesor Escarré— dom Cassià Just, fuera castigado por haber permitido el encierro. La protesta apa-

rentemente no fue eficaz. Se les multó a todos, y a los cantantes y actores les fue prohibido actuar en televisión.

Sin embargo, lograron plantar las semillas de lo que iba a ser la Asamblea de Cataluña, organización instrumental para la oposición catalana a partir de 1971, cuando además, empezó lo que Giner considera un florecimiento importantsimo de la cultura catalana.<sup>32</sup> Esos tres días tuvieron cierto impacto en la decisión sobre el Proceso de Burgos. Montserrat Roig, escritora que estuvo en ambos encierros, la «Capuchinada» y la «Tancada», comenta las consecuencias de lo de Montserrat: «Siguieron reuniones en todas partes y en el pub de la calle Tuset. La «gauche divine» y aledaños habían encontrado durante tres días de diciembre un breve sentido a sus vidas. Luego retornarían a lo de siempre, a este devaneo intermitente con la vida política del país [...]».<sup>33</sup>

La mención de la «gauche divine» y su papel en lo de Montserrat sugiere un aspecto de la cultura de los disidentes —sobre todo los escritores de creación— que señala un cambio en la actitud de estos intelectuales. Como señala Roig, ya no eran intelectuales comprometidos más que en sus conversaciones; era sobre todo gente de tertulia y, como su nombre apunta, ejemplos del *belle monde* intelectual. La «gauche divine» ilustra muy bien, a fines de los sesenta y principios de los setenta, que, en general, los escritores ya no se entregaban a la política, con la excepción de algún «devaneo» como fue el encierro de Montserrat.

En Madrid, aunque había todavía cierta protesta entre los antiguos intelectuales comprometidos —por ejemplo, el Día Nacional de Acción de 1969 que provocó el encarcelamiento de gente de cine como Bardem, Egea y Moreno Galván—, también empezaron a brotar movimientos culturales totalmente desligados de la política. Se estaba volviendo a un mundo que separaba las letras de la política, lo cual no se había visto en España desde los años veinte.

El año 1970 marca, además, la publicación de *Nueve novísimos*, antología de unos jóvenes poetas hecha por José María Castellet. Una vez más, como en su *25 años de poesía española*, Castellet agrupó a unos escritores (Ana María Moix, Antonio Martínez Sarrió, José María Álvarez, Félix de

Azúa, Vicente Molina Foix, Leopoldo María Panero, Guillermo Carnero, Manuel Vázquez Montalbán y Pedro Gimferrer) por sus comunes tendencias, que eran, en este caso, el total alejamiento del compromiso político y en el plan estético, como describe con su acostumbrada concisión el crítico Santos Sanz Villanueva: «1. Despreocupación hacia las formas tradicionales [...] 2. Escritura automática, técnicas elípticas, de sincopación y de «collage» (se trata de evitar el discurso lógico; se incorporan al poema citas literarias o referencias populares). 3. Introducción de elementos exóticos, artificiosidad (implica una actitud snob: temas orientales, motivos misteriosos o extraños, gusto por la literatura gótica o modernista, horror por lo español, abundante mitología contemporánea)».<sup>34</sup> Entre los llamados «novísimos», que hoy día ya no tienen ninguna coherencia como grupo, encontramos sólo uno que sirve de eslabón entre la generación anterior de «poetas de la experiencia» y ésta: Manuel Vázquez Montalbán. Este poeta, novelista y periodista y combatiente de la oposición, había figurado entre los miembros de la literatura de compromiso en un principio porque escribió algunos poemas de estirpe social. Pero en *Nueve novísimos*, Vázquez Montalbán da muestras de la nueva conciencia apolítica en la literatura, tal como encontramos en otros miembros de este grupo. Sin embargo, él representa la excepción del grupo porque en su poesía, como veremos, hay una resonancia política (más internacionalizada que en la poesía social) y su periodismo en esta misma época es de una virulencia crítica notable.

En 1966 Castellet había publicado una nueva edición de su *25 años de poesía española* (llamado *Un cuarto de siglo de poesía española*), donde sigue defendiendo la poesía social, pero en 1970 volvió la espalda a ese realismo social y declaró que en la nueva poesía: «[...] los planteamientos de los jóvenes poetas ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores [...] se ha producido una ruptura sin discusión, tan cístintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés».<sup>35</sup> Su intención era la de destacar la «ruptura» que se había producido en la literatura, especialmente en la poesía. Era natural que

los jóvenes poetas ignoraran las generaciones anteriores en su planteamiento estético. Su formación había sido radicalmente distinta a la de los escritores de la guerra y la posguerra. Eran más cosmopolitas; estudiaron en otros países y viajaron por el extranjero. Además, eran productos de la prosperidad que se desarrolló a base del capitalismo americano de los años cincuenta. Vázquez Montalbán refleja la formación de este grupo en su poesía y, sobre todo, en *Crónica sentimental de España*. Pero también ilustra la cultura del *mass media* que caracteriza la obra de los «novísimos» Terenci Moix, en *Los cómics* (1968), libro dedicado a su compañero generacional Antonio Sarrión. En la introducción al libro Moix aclara que su intención era una «aproximación crítica a las cosas que nuestra generación ha amado» —lo pop, lo camp, el irrealismo—.

Paralelamente a las intenciones sociales del Equipo Crónica en su arte, estos escritores manifestaban en su poesía los efectos del bombardeo del consumismo y la sofisticación de la comunicación. Algunos, como Vázquez Montalbán, muestran que España en los sesenta había cambiado radicalmente. Ilustrando que el país había evolucionado desde su etapa subdesarrollada y ensimismada, estos escritores presentan una España que había absorbido los efectos del mundo moderno. Otros, como Gimferrer, emprendieron un camino hacia el antiguamente llamado «arte deshumanizado», ya que se nota una profunda influencia de la Generación del 27.

Alejado de su veta social realista, Vázquez Montalbán destaca la mitología consumista en *Nueve novísimos*. Dice en la introducción a sus poemas: «En mis primeros versos pedía libertad, pan, justicia, enseñanza gratuita y amor libre. [...] Ahora escribo como si fuera idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista».<sup>36</sup> En algunos poemas, sin embargo, sigue preocupado por la sociedad, aunque ya no son preocupaciones solamente españolas. En «Rodajas de limón», por ejemplo, enumera los elementos que para él componen la realidad del mundo moderno; las preocupaciones morales se han internalizado:

¿qué importa ya  
el lento rodar de las naranjas,  
los senos, los obuses, la bomba  
las cabezas  
si canta Paul Anka  
la antigua historia de *Young Alone*?  
también lo fuimos  
y tal vez por eso  
Madre Coraje lleve bikini, cante  
espuma sobre el ski acuático  
frente a la amenazadora verga  
de febriles chimeneas y cañones  
bajo el útero atómico de un B-27  
preferible que nos despierten  
las sirenas  
preferiblemente que húmedamente nos ahoguemos.

El cambio no sólo se encuentra en la joven poesía de los sedicentes «novísimos», sino también en los poetas mayores. Existía una nueva intelectualización del arte, una búsqueda ontológica por medio de la poesía. José Olivio Jiménez, uno de los más perspicaces críticos de la poesía contemporánea, dice en su *Diez años de poesía española 1960-1970*: «El monocorde planto de tantos poetas que repetían los mismos temas tuvo muy pronto que cansar sus frescos oídos, ávidos de una mayor variedad y de un más positivo e integral acercamiento a la vastísima realidad. Ello les llevó a plantearse, cada uno por su cuenta, el problema de lo que sea el fenómeno poético. Y descubrieron, coincidentemente, que éste emergía, ante todo, de una voluntad de conocimiento en hondura y personalísimo de aquella misma realidad: y que, en consecuencia, la búsqueda de un distintivo estilo en poesía no puede estimarse meramente como un accesorio objetivo».<sup>37</sup>

Este es el caso de varios poetas que están incluidos en el grupo de la Generación del 50, especialmente José Ángel Valente. Éste no estuvo activo en la disidencia, aunque sí escribió algunos poemas que podrían incluirse entre la poesía social. La suya es una poesía testimonial, sin la vehemencia

o la ironía de la mayor parte de la obra social realista. Un elemento constante en la poesía de Valente es el aspecto de la poesía como vehículo del autoconocimiento, que en los sesenta y setenta llegó a concernir a otros varios poetas de este grupo. Veamos «Objetos de la noche» que ilustra bien este aspecto ontológico que encontramos en mucha de la poesía de esta época:

*Objetos de la noche.*

*Sombras.*

*Palabras*

*con el lomo animal mojado por la dura  
transpiración del sueño  
o de la muerte.*

*Dime*

*con qué rotas imágenes ahora  
recomponer el día venidero,  
trazar los signos,  
tender la red al fondo,  
vislumbrar en lo oscuro  
el poema o la piedra,  
el don de lo imposible.*

Valente siempre había sido más consciente de las exigencias estilístico-estéticas que muchos otros de su generación. Y junto con Francisco Brines y Claudio Rodríguez, su visión poética es más metafísica y fenomenológica.<sup>38</sup>

La nueva actitud poética también se encuentra entre los que habían sido poetas netamente comprometidos antes, como Ángel González. En su *Tratado de urbanismo* (1967) sigue recordando el impacto psicológico de la guerra, como observamos anteriormente en el fragmento de su poema «Ciudad cero». Pero a partir de su siguiente libro, *Procedimientos narrativos* (1972), la obra de González empezó a tomar un cariz mucho más abstracto. Si en un principio reiteraba a menudo sus intenciones de denuncia social, más tarde diría: «Para los que tratan de hacer poesía de la experiencia —como en mi caso— la situación suele ser determinante en muchos aspectos fundamentales. En cuanto a las intenciones, creo que marcan un primer impulso muy general, muy vaga-

mente formulado que —como tantas veces se ha dicho— sólo la escritura del poema revela».<sup>39</sup> González expresa muy bien esta preocupación con el poema como vehículo del autoconocimiento —ya no como herramienta para cambiar el mundo— en, por ejemplo, «Poética a la que intento a veces aplicarme» del libro *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*:

*Escribir un poema: marcar la piel del agua.*

*Suavemente, se agrandan.*

*expresan lo que quieren  
la brisa, el sol, las nubes  
se distienden, se tensan, hasta  
que el hombre que los mira  
—adormecido el viento,  
la luz alta—*

*o ve su propio rostro  
o —transparencia pura, hondo  
fracaso— no ve nada.*

Se ve un cambio radical en su expresión; ya no es el mismo González denunciador, alegórico, irónico, angustiado por el mundo triturado de la posguerra. Ahora vuelve, aunque de modo distinto a sus antecesores del 36, al «intimismo existencial» en busca de la lucidez ontológica.

A pesar de que la poesía social había sido desacreditada en esta época, en las universidades podemos encontrar que se seguía utilizando la poesía como arma política a fines de los sesenta, en los momentos de mayor fermentación rebelde. La sinceridad con que algunos escritores habían hecho la empresa social realista en aquellos años es patente en sus declaraciones a la prensa.

El poeta Carlos Sahagún todavía en 1968 dijo que: «La poesía social no ha muerto». Blas de Otero en 1968 todavía decía cosas como: «El papel de nuestro intelectual es realmente ineludible [...] de una gran responsabilidad y también, de una relativa y positiva eficacia. Tenemos un papel de críticos y de orientadores y entiendo que en un futuro próximo,

al desembocar en una auténtica democracia que todos exigimos, esta tarea se hará más factible y visible».<sup>40</sup>

No olvidemos que Blas de Otero decía esto en una época que de nuevo presentaba horizontes esperanzadores para el cambio político y fue totalmente fiel a las premisas del PC en cuanto a la cultura y la política. Su obra y vida son una excepción en la historia de la cultura de la disidencia, ya que Otero nunca llegó al «escepticismo moral» de sus contemporáneos o por lo menos nunca lo reflejó en sus testimonios y en su obra. El homenaje que los intelectuales le hicieron a Blas de Otero a su muerte en 1979 testifica su popularidad entre sus contemporáneos y en España en general. Se llenó la plaza de toros de Madrid: fue el acto de homenaje más espectacular que se había hecho en honor a un intelectual disidente.

En el campo de la novela, casi todos los autores que habían sido realistas experimentaron con nuevas técnicas por esta época. El espacio y el tiempo en los cuales se colocan las novelas están fragmentados: la línea cronológica de la novela realista desaparece. Los novelistas vuelven sus ojos hacia novelistas del modernismo (europeo) como Franz Kafka, Marcel Proust, Virginia Woolf y James Joyce.

La fama que adquirió Juan Benet en estos años es una señal de la definitiva muerte del social realismo: antiguo miembro de la «Escuela de Gambrinus», cuyos contertulios habían sido todos realistas, Benet llegó a ser el sacerdote literario del bar Dickens de Madrid en los setenta, rodeado de apóstoles jóvenes inmersos en la nueva actitud antirrealista.

Juan Benet había aparecido en el escenario en 1967 con *Volverás a Región*. Con un estilo a veces etiquetado de «proustiano», señala el proceso de depuración que lleva a lo que algunos críticos han llamado la «novela dialéctica», que apareció a fines de los sesenta. Benet revela en su obra el deseo de des provincializar la novela para crear una literatura más universal en España. No obstante, entre este libro y la novela del realismo social hay una clara hermandad temática. Pero Benet va un paso más allá que Marsé en obras como *Últimas tardes* y que Martín Santos en *Tiempo de silencio*. Si

ellos colocan sus obras dentro de las grandes urbes españolas y los problemas sociales dentro de esas ciudades, Benet «desubica» la novela, creando un mundo mítico que recuerda la novelística del boom latinoamericano. Aunque no podemos decir que Benet resucite la obra «deshumanizada» de la preguerra, hay en él importantes indicios de un retorno al esteticismo que Ortega había alabado en su momento. Descrita por el crítico José Corrales Egea como una obra de la «contraola antirrealista»,<sup>41</sup> está más cerca de los autores del *nouveau roman* francés que del realismo español tradicional: Benet nos da en 1967 un mundo de ensueño donde la realidad histórica es sólo visible si somos capaces de levantar varias capas desrealizadas; en *Volverás a Región* hay un ambiente desdibujado, que se sugiere de un modo en extremo subjetivista.

Los personajes de *Volverás a Región* están muy afectados por la guerra civil; el proceso psíquico que se revela en la novela alude a ella: «La guerra... la guerra para los que se vieron envueltos en ella sin haberla tramado ni haberla esperado, no podía ser asunto de reflexión, ni de reflexión ni de otra cosa sino temor».<sup>42</sup> Ya no tiene importancia, como lo tenía para los social realistas, el efecto material de la guerra civil; sólo el efecto psicológico es palpable. Benet se volverá aún más hermético en sus próximas obras hasta llegar a una novela —*Un viaje de invierno* (1972)— en la que los objetos y la naturaleza dominan sobre los seres humanos.

La inevitable influencia que ejerce la novela latinoamericana en la literatura española a fines de los sesenta y, especialmente en los setenta, es visible en novelistas jóvenes y también en los que antes habían sido muy realistas: por ejemplo, Miguel Delibes en *Parábola de un náufrago* (1969), Gonzalo Torrente Ballester con *La saga fuga de J.B.* (1972), y Camilo José Cela en 1969 con *San Camilo, 1936*. Sin embargo, muchas de las nuevas novelas —*San Camilo, 1936* entre otras— se seguirán inspirando en la realidad española. Autores jóvenes, de la generación de los «novísimos», como José María Guelbenzu en sus obras metaliterarias y José María Vaz de Soto, muestran una total ruptura con el realismo. Con pocas excepciones —la más notable es quizás Ana Ma-

ría Moix, que señala la tendencia de realismo autobiográfico que se puede encontrar en casi todas las novelistas españolas contemporáneas — la prosa de la generación posterior a la de los cincuenta rompe categóricamente con la temática y estilística de sus antecesores.

Juan Goytisolo, después de iniciar su tentativa de ruptura con el realismo en *Señas de identidad*, siguió con una obra todavía más alejada del realismo en 1970. Autobiográfico en muchos momentos (tal es el caso de la última obra de esta trilogía que se publicaría en 1975, *La reivindicación del conde don Julián*), Goytisolo exige en esta etapa una mayor participación por parte del lector en la descodificación de la obra.

La «contraola» constituye un fenómeno todavía muy próximo y es difícil de valorar en su conjunto; pero todo parece indicar que la voluntad de estilo se impuso en el momento de ruptura y desengaño con el realismo social. Se comprendió que la novela no podía sostenerse como forma indefinidamente con una sencilla narración de hechos más o menos históricos. Sin embargo, la renovación de la «contraola» empezó a pecar de un excesivo experimentalismo y esteticismo en muchos casos, cosa que se notará aún más en la última etapa del franquismo. A partir de 1971, con el artículo de José Domingo «Del realismo crítico a la nueva novela»,<sup>43</sup> se ve muy claramente la conciencia de ruptura que tenían los novelistas españoles y que emprenden un camino experimentalista.

El escenario cinematográfico presentaba posibilidades una vez más. Se autorizaron las salas de Arte y Ensayo y salas Especiales, donde se proyectaban películas que estaban prohibidas en los locales comerciales. Pero había otras razones por las cuales se vieron unos avances. En 1966 hubo un coloquio en el Instituto Italiano de Cultura de Madrid, donde uno de los directores más importantes del neorealismo italiano, Zavattini, dialogó con los realistas españoles, entre ellos Bardem, sobre el cine. Ese mismo año tuvo lugar la Semana del Nuevo Cine Español, donde participaron directores antifranquistas como Carlos Saura, Julio Diamante, Sánchez, López Clemente, Villegas López y José Luis Egea. Esos fueron los indicios del interés por revitalizar la mortecina industria fuera de la esfera oficial.

García Escudero había luchado por cambiar la situación de la industria cinematográfica desde 1962. Pero a pesar de su deseo de aparecer como un aperturista, en su libro *Una política para el cine español* se trasluce su riguroso aferramiento al catolicismo y su pugna contra el marxismo y el erotismo: según él, eran los dos pecados capitales del cine: «El primer peligro es el cine de error doctrinal. Ese cine solía tener un apellido: marxista. [...] El segundo peligro [...] es la erotización de la vida contemporánea que encuentra en el cine una de sus expresiones más escandalosas...».<sup>44</sup> A pesar del terror de García Escudero a los «rojos» y al sexo, en su próximo libro sobre el cine, *La primera apertura* (escrito en 1978), reivindica autores teatrales y directores de cine que el régimen consideraba «peligrosos», como Berlanga y Buero Vallejo. Podemos sospechar de la sinceridad de García Escudero en este libro —su estricto conservadurismo antes de la muerte de Franco le había proporcionado mucho peso en el ministerio de Fraga—, ya que él mismo es su más fiel defensor en sus libros. Sin embargo, años antes, a finales de los cincuenta, había dimitido de su trabajo en el cine por sentirse impotente ante los monolitos burocráticos que lo controlaban, y obró con buena fe dentro de los constreñimientos de su ideología apostólica. Por lo menos fue en la época de García Escudero cuando apareció el nuevo cine español, y el cine dialogante e intelectual hizo una tímida aparición en las pantallas.

En 1967 tuvieron lugar las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía en Sitges, producto de los pequeños grupos de cineastas que estaban haciendo entonces cine de 16 milímetros por muchas ciudades españolas. Estas jornadas muestran algo esencial que hemos visto en casi todas las manifestaciones de la cultura de la disidencia en esta época: comparadas con los coloquios en Salamanca en 1955, promulgados por el PC, en Sitges había una clara intención de desligar la política dogmática de la empresa cinematográfica. Existía un pluralismo en cuanto a los asistentes y un deseo de diálogo sobre las posibilidades de un cine «independiente y libre de cualquier estructura industrial, política y burocrática».<sup>45</sup> A pesar de la naturaleza pluralista de

los coloquios, fueron interrumpidos por la Guardia Civil el último día por no conformarse a las reglas de la cultura oficial.

A pesar de estos intentos de diálogo y renovación, todavía muchos directores sentían el desengaño frente al anquilamiento del cine. Veamos qué decía Patino en 1968: «Hoy por hoy seguimos rodándoles las películas a su medida, cuando se puede, y como nos dejan. Igual que siempre. Con los mismos premios y la misma delimitación. Todos dentro, bien dentro, bien favorecidos y bien controlados por idéntica estructuración no democrática».<sup>46</sup> Las palabras de Patino se hicieron más relevantes en 1971, cuando se retiró del mercado su película *Canciones para después de una guerra* hasta después de la muerte de Franco —el estreno coincidió con la legalización del PC, en 1976—. Recordemos que Fraga había perdido su puesto como ministro de Información y Turismo en 1969 y fue reemplazado por Alfredo Sánchez Bella; a partir de entonces, la filosofía aperturista se esfumó. La crisis fue tal que se convocó una asamblea extraordinaria de la Asociación Sindical de Directores-Realizadores de Cinematografía en 1970 con la intención de reclamar libertad. Pero fue un año de muchas prohibiciones. Sintomático fue el rodaje de *Tristana* por Luis Buñuel en 1970; después de esta película, el mundialmente aclamado director juró no volver a hacer una película en su país debido a los innumerables problemas que tuvo con la censura.

Quedaban vigentes unas leyes de censura que prohibían más temas de los que permitían. Por ejemplo, todavía no podían representar en el cine: el suicidio, la eutanasia, el divorcio, el adulterio, las relaciones sexuales ilícitas, la prostitución, el aborto, los anticonceptivos, las perversiones sexuales, la toxicomanía, el alcoholismo, las bajas pasiones, la intimidad del amor conyugal, la brutalidad, el terror, todo lo que fuera contra la Iglesia católica y la persona del Jefe de Estado, y «el falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos». O sea, cualquier sugerencia del sexo estaba prohibida, puesto que se podría haber incluido toda referencia al acto sexual bajo los adjetivos «ilícito», «perverso» o «bajo». Y todo lo que sugiriera algo política-

mente ofensivo podría haber sido considerado un «falseamiento histórico». Cuando uno contempla la lista, se da cuenta con asombro de que un cineasta tenía que tener una imaginación que trascendiera todo lo que concerniese al mundo real para poder fabricar una trama que no provocara una prohibición. Tal fue la tarea fatigosa del guionista y director de cine.

El teatro estaba en una situación parecida a la del cine. Hubo algunas señales de recuperación. Por ejemplo, el estreno de *Luces de bohemia* por Tamayo en 1971 representó un hito en el teatro español; aunque se trataba de un dramaturgo «noventaiochista», Ramón del Valle-Inclán, era una obra crítica y experimental. Pero el teatro seguía truncado. Las obras innovadoras que pudieron estrenarse y que tuvieron éxito en los últimos años del franquismo fueron, sobre todo, modernas interpretaciones de obras clásicas como *El Tartufo* de Llovet en 1969. Hubo intentos de hacer obras más revolucionarias, como por ejemplo, *Castañuela 70* del grupo Tábanos; pero los intentos para romper con el anticuado teatro burgués casi siempre fueron frustrados. La obra se estrenó en 1970 y fue retirada después del estreno.

Surgieron un número apreciable de grupos de teatro independiente entre 1968-1970: los Goliardos, Els Joglars, El Bululú, Esperpento, Teatro Circo, Teatro Estudio y Teatro Experimental entre ellos. Incluso se hizo un Festival Cero de Teatro Independiente en 1970. Pero estos grupos se encontraban, como los directores del cine independiente, enfrentados a la represión. El estado de excepción provocado por el juicio de Burgos en 1970 significó un estancamiento en el cine y el teatro que no cambió sustancialmente hasta la muerte de Franco.

Nuria Espert, como actriz y directora de su propia compañía, luchó por presentar sobre todo las obras de Lorca, Valle-Inclán, Alberti, Espriu, Arrabal, todos ellos considerados ofensivos en el mundo oficial. Logró representar algunas de ellas, aunque tuvo centenares de complicaciones con sus atrevidas obras. En 1970, por su papel en la película escandalosa de Arrabal, *Viva la muerte*, tuvo un sinnúmero de problemas con el gobierno. Espert fue una de las más valientes

y valiosas figuras del teatro durante el franquismo, por haber rescatado obras maestras españolas de antes de la guerra, por haber aportado obras extranjeras al escenario español y por su actuación político-cultural en apoyo a la oposición.

Los grupos teatrales que surgieron a finales de los sesenta y a principios de los setenta estaban, en su gran mayoría, inspirados en la experimentación del Living Theatre y el teatro de Grotowski, —por su preocupación por el gesto y la expresión corporal—, en el teatro absurdo de Beckett e Ionesco, en Stanislavski y Piscator. También hubo un nuevo interés en la incorporación del folklore y el mimo al teatro. Este fenómeno recuerda las ideas de Lorca sobre un «teatro total», ideas que desaparecieron de España con su muerte. El teatro experimental de esta época ya no era realista; sin embargo, siguió siendo crítico de la realidad española en muchos casos. Paralelamente a la novela, si el tema sigue siendo crítico, la forma es revolucionaria. Este teatro, sin embargo, justamente por sus planteamientos intelectuales, era difícil de escenificar. Por encima de sus problemas externos de censura y público, su experimentalismo creaba problemas estéticos para su realización.

Entre los consagrados de los años cincuenta, hubo también un interés en métodos experimentales. Alfonso Sastre logró por fin estrenar su *Oficio de tinieblas* en 1967 (había sido escrita en 1962). Y Buero Vallejo estrenó su obra experimental, *El tragaluz*. El tema de esta obra polémica —el «subir al tren», o sea, venderse al sistema— provocó muchos ataques a Buero; lo acusaban de subir él mismo a ese «tren» oficial para poder estrenar. Pero Buero se había mantenido al margen del sistema. Aunque el gobierno le ofreció la posibilidad de pertenecer al Consejo Superior de Teatro años antes, se negó. En 1970 estrenó una obra aún más experimental, *El sueño de la razón*, indicando que el abandono del realismo y la búsqueda de nuevas formas antirrealistas se estaba efectuando en todas las manifestaciones artísticas en esa época.

Este cambio en el teatro es visible en la revista *Primer acto* que se publicó por primera vez en 1958, entonces con una clara simpatía hacia el teatro realista. Pero, al cumplir

una década de vida, nos aporta una versión del mismo repudio del realismo que hemos venido observando en todas las artes. Dice: «Si este realismo hubiese llegado regularmente a los escenarios, es probable que sus autores hubieran comprendido hasta dónde y en qué puntos debía ser estilísticamente reconsiderado. Como esto no sucedió, el proceso artístico quedó abortado, determinando una creciente definición puramente moral de sus autores. [...] Nuestro teatro más combativo y más responsable ha tenido que funcionar un poco en el terreno del teatro-manifiesto, del teatro que señala los comienzos de un posible camino teatral, del teatro que rechaza el contexto en el lenguaje del contexto, del teatro que se rebela sin poder salir de las andaderas».⁴⁷ En general, el teatro realista fue un movimiento frustrado; distinto a la abundante actividad del movimiento en la poesía y la novela y la fugaz época del neorrealismo en el cine de los cincuenta, el teatro realista representó una empresa más efímera. Además de *Historia de una escalera*, *La camisa*, y alguna que otra obra de Rodríguez Méndez o Martín Recuerda, los dramaturgos realistas españoles se quedaron en la penumbra, marginados por su inconformismo. El adiós al teatro social realista fue poco más que un débil gesto de despedida a un género de escasa vida.

La protesta política que se lograba a través de la canción fue un fenómeno catalán. No sólo por su apoyo a la «Capuchinada», los cantantes de la *nova cançó* tuvieron constantes choques con el régimen. La canción fue una fuerza imponente para inspirar a la oposición, sobre todo a los estudiantes. Un buen ejemplo de esta capacidad lo encontramos en la actuación de Raimon en la Universidad de Madrid en 1968. Al terminar sus canciones en *catalán*, cantó su «Cançó de la pau», en homenaje al Che Guevara. El resultado fue un violento enfrentamiento entre la policía y los estudiantes, que terminó en el encarcelamiento de unos setenta estudiantes.

En 1970 tuvo lugar el primer festival popular de la poesía catalana. Pero la represión contra la cultura catalana seguía siendo insistente. En 1972 Castellet, junto con otros escritores, fue a un concurso de literatura catalana en Ginebra; a su vuelta, las autoridades le confiscaron el pasaporte. La lu-

cha por parte de muchos cantantes catalanes para cantar en su idioma duró hasta final del régimen. Uno de los casos más célebres fue en 1968 cuando Joan Manuel Serrat quiso cantar en su lengua en el Festival de Eurovisión y no pudo hacerlo.

Había otras tácticas para prohibir que los cantantes de protesta cantaran en catalán en público. Xavier Ribalta fue víctima de una multa de 70.000 pesetas en 1968 y no se le permitió actuar en público hasta 1975. Sin embargo, como otros, Ribalta se dedicó a cantar de forma *underground* en España y viajó a otros países europeos, a Latinoamérica y los EEUU para difundir su música de protesta.

En esta época era menos necesario disfrazar las reuniones políticas con atuendos de reuniones literarias; ahora se hacían de modo abierto. Las reuniones literarias tampoco se convertían en actos políticos por provocación de la policía. Comenzaron a hacer los actos en librerías y galerías de arte, en homenaje a autores y pintores. Aunque todavía había cierto recelo de hablar abiertamente en esas reuniones, el ambiente era más relajado y frívolo que en los tiempos de la clandestinidad; lo que interesaba era el chisme literario, el último premio, la venta de libros, etc., cosa que señalamos al hablar de la «gauche divine».

No olvidemos que el libro había llegado a ser negocio en esta época. En 1966 aparecieron los primeros libros de bolsillo en España y hubo un notable aumento de libros editados. En 1952 hubo 3.000 títulos comparados con unos 14.000 en 1970.<sup>48</sup> Las editoriales comenzaron a tener poder en España. Muchas actuaban autónomamente del gobierno; por ejemplo, Alianza Editorial creció rápidamente a partir de su fundación en 1966, e incluso llegó a editar un libro semanal con tiradas de 10.000 ejemplares. En 1970 Barral rompió con Seix y Barral y formó Barral Editores, que ha sido llamada la «Gallimard a la española» por su intensa actividad en el lanzamiento de una literatura más intelectual e internacionalmente aceptada. Ya habían vuelto a ser editados en España muchísimos de los exiliados de 1939. Empresas cooperativas de editoriales, como Enlace, señalan el nacimiento de una industria cultural que prosperó durante bastantes años independientemente del franquismo. Y a pesar de la crisis finan-

ciera de las editoriales a partir de los 70, la empresa editorial en España permitió una mayor culturalización al país, y proporcionó la posibilidad de que se conociera a los escritores españoles en otros países, cosa que no había sido frecuente, con pocas y señaladas excepciones.

Los premios literarios representaron una poderosa fuerza en la promoción de los escritores de literatura creativa, especialmente en este periodo; pero hubo una exagerada comercialización de la empresa editorial a través de los premios, tal como explica Isaac Montero. Hablando sobre todo de la novelística, dice: «[...] se han vendido novelas con idéntica técnica a la empleada en la venta de coñacs, detergentes, sujetadores y otros bienes perecederos [...] Útiles mercantiles convertidos por las circunstancias en herramienta del totalitarismo cultural, los premios buscan ahora recobrar su intención primitiva para convertirse en un valor de uso, una historia o un tema a vender».<sup>49</sup>

Así pues, en esta época se destacan dos cosas importantes: la defunción del realismo social en la cultura y el auge del periodismo disidente. Junto con la apertura en la prensa y la revelación de la fuerza y número de los rebeldes, surgieron nuevas indicaciones de la auténtica apertura que empezaría en 1972. Por una parte, los derechos de la mujer llegaron a ser un tema candente. Se formó la organización Mujeres Democráticas en 1966. Una de las activistas más importantes en aquella época fue la abogado y periodista Lidia Falcón, cuyo intenso activismo en favor de los derechos de la mujer, junto con su desidencia política, la llevó a la cárcel dos veces, en 1972 y 1974. En 1967 un grupo de mujeres intelectuales había escrito una carta al vicepresidente del gobierno, pidiendo medios sociales para la mujer trabajadora. Entre las firmantes estaban las mujeres más destacadas de todos los campos intelectuales, como la abogado Cristina Almeida, la actriz María Asquerino, las escritoras Aurora de Albornoz, Ana María Matute, María Campo Alange y María Aurelia Capmany. Este fue el segundo paso hacia la solidaridad de las mujeres.

Aunque la mujer nunca había sido considerada capaz de competir en el mundo masculino de la intelectualidad y la po-

lítica, por lo menos en los años veinte, durante la Segunda República y en la guerra civil participaron en la vida pública mujeres como Margarita Nelken, Dolores Ibárruri, Clara Campoamor, María Martínez Sierra, Federica Montseny, Constanza de la Mora y otras. Pero durante el régimen, las mujeres habían sido relegadas a un puesto de ciudadano de segunda categoría. Por fin, en estos años, la mujer salió de esa condición. En 1968 se organizaron las Primeras Jornadas de los Derechos Civiles de la Mujer en las Naciones Unidas, con Lidia Falcón como presidenta. En los setenta habría otros significantes adelantos para mejorar las condiciones y las actitudes que habían dominado en el régimen machista.

Fatigas y desengaños, pequeños triunfos y pasos hacia la libertad caracterizan esta época de la cultura de la disidencia. Los distintos grupos se fueron neutralizando en cuanto a su ideología política, se decantaron del dogmatismo y crearon organizaciones más pluralistas en contra del régimen anquilosado y a favor de una situación democrática; esto se nota especialmente a partir del Proceso de Burgos. La palabra «amnistía» estaba en las paredes de toda España en esta época, en los metros de Madrid y Barcelona y en los muros de los pueblos. Se anunciaría ya el inevitable e inminente cambio. Incluso eso es perceptible en una nueva manifestación cultural de la disidencia: el boom del humor negro sobre la España franquista. Los dibujos de Perich, Máximo, Mingote, Chumy-Chúmez, Ops, Summers y Forges eran otra muestra de la evolución sociopolítica que se estaba efectuando en España. A pesar de las represalias de Franco en este periodo y la represión todavía ostensible, se sabía que eran los últimos estertores del sistema represivo.

## NOTAS

1. Edouard de Blaize, *Franco and the Politics of Spain*. Londres: Penguin, 1976, pp. 237-238.
2. Raymond Carr, *España: de la Restauración a la democracia, 1975-1980*. Barcelona: Ariel, 1983, p. 226.
3. José María Maravall. *Dictadura y disentimiento político*. Madrid: Alfa-  
guara, 1978, p. 175.

4. Sheelagh M. Ellwood, «La clase obrera bajo el régimen de Franco», en Paul Preston, *España en crisis*, México: Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 288.
5. Manuel Juan Farga, *Universidad y democracia en España*, México: Era, 1969, p. 82-83.
6. Manuel Juan Farga, *ibid.*, p. 102.
7. Tierno Galván, *Cabos sueltos*, p. 290.
8. Salvador Giner de San Julián, «Libertad y poder político en la universidad española: el movimiento democrático bajo el franquismo», en *España en crisis*, p. 374.
9. Manuel Juan Farga, p. 154.
10. *El País*, 30/7/81, pp. 10-11.
11. *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, febrero-marzo, 1966, p. 87.
12. *El País*, 12/4/81, p. 24.
13. Tad Szulc, *New York Times*, 20/4/66, 23/4/66.
14. *Realidad*, (No. 9, 4/66), p. 7.
15. Imma Julián y Antoni Tàpies, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*. Barcelona: 1977, p. 103.
16. Véanse los libros de Fernández Ariel, *La libertad de prensa 1938-71* y el de Gonzalo Dueñas, *La ley de prensa de Manuel Fraga*, París: Ruedo Ibérico, 1969, sobre estas estadísticas.
17. Las palabras que merecieron el proceso fueron: «Me cago en Dios y la Patria».
18. Fernández Ariel, p. 73.
19. Pániker, *Conversaciones en Madrid*, p. 84.
20. Rafael Calvo Serer, *Mis enfrentamientos con el poder*. Madrid: Plaza y Janés, 1978, p. 21.
21. *Madrid*, 25/1/68.
22. *Madrid*, 21/5/68.
23. *ABC*, 5/4/68.
24. *Madrid*, 18/3/68.
25. *Madrid*, 30/5/68.
26. Calvo Serer, *Mis enfrentamientos con el poder*, p. 23.
27. *Madrid*, 1/69.
28. *Cuadernos para el diálogo*, 52, 1/68.
29. *Cuadernos para el diálogo*, 98, 11/71.
30. Entrevista con Félix Santos en Madrid, 6/81.
31. de Blaize, p. 277.
32. Salvador Giner de San Julián en *España en crisis*, p. 429.
33. *La Calle*, 92, 25-31, diciembre 1979, p. 51.
34. Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española 6/2*. Barcelona: Ariel, 1984, p. 440.
35. José María Castellet, *Nueve novísimos*. Barcelona: Barral, 1970, pp. 11 y 12.
36. Castellet, *Nueve novísimos*, p. 59.
37. José Olívio Jiménez, *Diez años de poesía española 1969-1970*. Madrid: Insula, 1972, p. 287.

38. Véase Dionisio Cañas, *Poesía y percepción*, Madrid: Hiperión 1984.
39. Ángel González, *Poemas*, Madrid: Cátedra, 1980, p. 24.
40. *Ínsula*, 259, 6/68, p. 3.
41. José Corrales Egea, «Presencia de la guerra en la novela española contemporánea», en *Los escritores y la guerra de España*, Barcelona: Monte Ávila, 1977, p. 211.
42. Juan Benet, *Volverás a Región*, Barcelona: Destino, 1967, p. 180.
43. José Domingo, *Ínsula*, 290, 1/71, p. 5.
44. José María García Escudero, *Una política para el cine español*, Madrid: Editorial Nacional, 1967, pp. 180 y 181.
45. Pilar Miró, «Panorámica histórica del cine español», en *La cultura spagnola durante e dopo il franchismo*, Roma: Cadmo, 1982, p. 227.
46. *Cuadernos para el diálogo*, 56, 5/68, p. 50.
47. *Primer acto*, 100-101, noviembre-diciembre, 1968.
48. J.L. Abellán, *La industria cultural de España*, Madrid: Edicusa, 1975, p. 13.
49. *Cuadernos para el diálogo*, extraordinario XIV, p. 79.

## CONCLUSIÓN

### LA APERTURA (1973-1975)

*Mientras Dios me dé vida, estaré con vosotros.*

FRANCISCO FRANCO  
1/1/70

*Permaneceré fiel en mi puesto mientras Dios me dé las fuerzas necesarias para servir eficazmente a la Patria.*

LUIS CARRERO BLANCO  
1973

Los años de la última etapa de la revolución de la disidencia y su cultura encierran los dos hechos más decisivos para la democracia de España: el inesperado y espectacular asesinato de Carrero Blanco en 1973 y la penosamente lenta muerte del Caudillo en 1975. En realidad, 1973 había sido un año crítico para la disidencia, aun antes de la muerte del almirante a fines de año. La derecha más extrema estaba militante en contra de lo que consideraba, en este periodo, un ablandamiento del franquismo. Esta opinión se debía a varios actos llevados a cabo por la oposición, y en especial, al asesinato de un policía en Madrid —el primer policía muerto a manos de la oposición que hubo en el franquismo—. A causa de la presión por parte de la derecha, el debilitado Caudillo decidió nombrar jefe de gobierno al malhado almirante Carrero Blanco. Aunque de poca duración, el gabinete de Carrero prometía el endurecimiento tan anhelado por la vieja guardia.

A principios de 1973 ETA había secuestrado al industrial Felipe Huarte y se pagaron 800.000 pesetas por su liberación.

Los trabajadores que habían vuelto de la emigración (causada por el desempleo en los sesenta), en muchos casos se politicaron y se incorporaron a grupos del proletariado rebelde. Los diez acusados del «proceso del 1.001» —que habían dirigido las ilegales Comisiones Obreras— tenían el apoyo de organizaciones sindicales dentro y fuera de España. Entre los procesados estaba Marcelino Camacho, que removía las masas desde la cárcel y consiguió una solidaridad generalizada entre los trabajadores. Los curas antifranquistas agujoneaban a la Iglesia y al sector conservador —se oían gritos de «¡Obispos rojos al paredón!»—. El 52% del clero católico en España se había manifestado en oposición al régimen. Ricardo de la Cierva proclamó en esos años: «El comunismo en España ya no es un peligro, sino una gravísima presencia».¹

En el extranjero hubo también protestas contra el régimen. En París se manifestaron en defensa de «los 1.001». Amnistía Internacional protestó contra la tortura de disidentes encarcelados. El golpe de Chile, que derrocó al gobierno socialista de Salvador Allende, tuvo resonancias en España porque a muchos les recordaba la España de 1936. El 20 de diciembre de 1973 estalló la bomba que subió a Carrero Blanco a los cielos prematuramente. La noticia corrió por toda España con rapidez. Incluso llegó a los del Proceso 1.001. Se contaba que Nicolás Sartorius, uno de los dirigentes de las CCOO que estaba implicado, supo la novedad cuando, en medio del proceso, un amigo entró y, tocándose las cejas en señal de que se trataba de Carrero, hizo el gesto del degüello. La muerte de Carrero, después de sólo seis meses como presidente de gobierno, señalaba, para la mayoría de los disidentes, el final del franquismo. Hubo quien pasó las Navidades cantando improvisados villancicos que celebraban el suceso. Al mismo tiempo, sentían miedo por las posibles venganzas del gobierno.

Como mencionamos, antes de la muerte de Carrero se había generalizado el descontento, a pesar del progreso material que vivía el país. Pedro Altares anota que el portentoso consumismo que caracterizaba al país significaba un progreso económico, pero que seguía existiendo un continuismo político: «Entre ejecutivos aperturistas y opositores al cambio,

este país se va pareciendo cada vez más a un baile de distrazos. [...] La mutación [...] ha alcanzado a las denominaciones, las etiquetas, el nivel de renta, las costumbres sociales, las vestimentas, el lenguaje. Pero ¿Y todo lo demás?».² La impaciencia de Altares por ver cambios en «lo demás» era lógica. A partir de 1974 todo cambiaría. Al principio, Carlos Arias Navarro daba la ilusión de ser aperturista, pero sus esfuerzos serían rápidamente frustrados. Arias estaba entre la espada y la pared. Su plan para establecer asociaciones políticas y una templada «democracia» no satisfacía en absoluto a la oposición, pero asustaba enormemente a los del búnker franquista. Éstos veían con mucho recelo la revolución portuguesa de abril de aquel año. Además, la actuación terrorista de ETA aumentaba y la oposición se hacía cada día más atrevida.

Desapareció el gabinete formado por el Opus Dei que había regido durante casi quince años. Pío Cabanillas fue nombrado ministro de Información y Turismo, nombramiento que significó una verdadera apertura hacia la democracia. Pero, como siempre, se complicaron las cosas. Como respuesta al asesinato de Carrero Blanco el anarquista catalán Salvador Puig Antich fue ejecutado por garrote vil. Esta ejecución precipitó un acto de venganza por parte de ETA: el crimen de la calle de Correos. Colocaron una bomba en la cafetería Rolando en Madrid, un bar muy frecuentado por la policía. El resultado fueron doce muertos y setenta heridos, muchísimos de ellos policías. Acusaron a muchos intelectuales de la izquierda de estar implicados, entre ellos a Eva Fo- rest y su marido Alfonso Sastre.

El nuevo ministro de Información y Turismo, a causa de la inaudita franqueza con que se trataban los sucesos de la oposición en la prensa, fue destituido. Con él salieron del gobierno veintiún políticos con tendencias liberales, en solidaridad con el ministro aperturista.

Aunque se producían serios golpes para la democracia dentro de España, fuera hubo señales optimistas: en 1974 nació en París la Junta Democrática, organización sorprendentemente pluralista, ya que estaba a cargo de Santiago Carrillo del PC y Calvo Serer, e incluía a los disidentes de ideología

sumamente diversa. Por fin, después de tantos años de fragmentación, los disidentes lograron alguna semblanza de solidaridad en el exterior. La Junta incluía a miembros del PCE, PSP, PTE, el Partido Carlista, CCOO y algunos de la derecha centrista. En Madrid, en 1975, se organizó la Plataforma de Convergencia Democrática, compuesta de socialistas, liberales y elementos de la izquierda democristiana, logrando también el pluralismo dentro del país. Se disolvía la disidencia del *underground* y comenzó el diálogo abierto. Las asociaciones clandestinas que antes sólo se reunían para subrepticias cenas, habían salido a hablar y comer en público. Así se marcó en esta etapa una obvia reforma política. Sin embargo, seguían existiendo elementos retrógrados.

Es de notar que ETA perdió la simpatía de la izquierda en estos años. Sus baños de sangre causaban siempre una reacción represiva por parte del gobierno, que repercutía en las libertades de todos los grupos disidentes, y éstos empezaron a ver a ETA como un elemento que podría impedir la democracia. Para la prensa, fue una época de desconcierto e incertidumbre. La revista semanal *Cambio 16* estuvo a la vanguardia de la apertura: se vendían medio millón de ejemplares cada semana. *Cambio 16* lógicamente, fue muy vigilada por los censores, pero no era la única revista que padecía la represión. También en 1973 fueron secuestrados números de *Destino*, *Blanco y negro*, *Cambio 16*, *Mundo y Posible*, mientras que *Triunfo* fue suspendido. Hubo detenciones y amenazas a periodistas y fotógrafos. Tal fue la confusión entre el mundo periodístico que algunos disidentes reclamaban la vuelta a la censura previa que había sido abolida con la Ley de Prensa de 1966: se sentían más seguros del destino de sus publicaciones si los censores los escudriñaban antes. Sólo fue al final de 1975 y principios de 1976 cuando se percibió un verdadero alivio en la censura de la prensa.

La separación de política y cultura ya era patente. Como señala el periodista disidente Pedro Altares, durante los años sesenta, él, como muchos otros, había estado activo en todos los órganos de la cultura de la disidencia: el Club de Amigos de la UNESCO, *Cuadernos para el diálogo* —la editorial y la revista— y el Comité español. Aunque sus intereses no

eran tanto culturales como políticos, había participado asiduamente en las organizaciones culturales porque servían para enmascarar las actividades políticas y porque quería apoyar a los amigos que estaban militando. Sin embargo, en los setenta, empezó a participar en actividades exclusivamente políticas, como el Congreso del PSOE en 1973, año que marca el principio de la actividad abierta del Partido Socialista desde el interior. Según Altares, había muchos encuentros que señalaban la movilización de grupos que ya estaban seguros de que la izquierda adquiriría legitimidad.<sup>3</sup>

La «revolución de los claveles» en Portugal también tuvo un importante efecto en el ánimo de los disidentes españoles. En 1974 Salazar fue derrocado, y poco después, se implantó un gobierno socialista. Los españoles veían el cambio con alegría y envidia; se pasaba la frontera por el mero gusto de sentir la libertad en un país tan cercano. El gobierno español, como se dijo, vio el cambio con malestar. Esto se podía observar al cruzar la frontera después de estar en Portugal; cuando los aduaneros encontraban posters revolucionarios o incluso el clavel rojo que los portugueses regalaban a los españoles, rápidamente los confiscaban. El color rojo seguía siendo el símbolo del peligro comunista. Se sabía que Portugal preconizaba algo para España: la península ibérica cambiaba, no obstante su larga tradición militarista, y ese hecho estaba incomodando enormemente a muchos ciudadanos, especialmente los ya mencionados del búnker.

En Cataluña en estos años había una febril actividad para recobrar la cultura y lengua catalanas. Se empezaron a permitir algunos artículos periodísticos en catalán y algunos programas en la televisión en esa lengua anteriormente prohibida. Al final de 1974, paralelamente a lo que había sucedido en la cultura castellana, se vio una separación de las cuestiones culturales y políticas en Cataluña. Como señala Giner, «el disfraz» cultural que siempre se había empleado para tratar temas que en realidad, eran netamente políticos, ahora desapareció.<sup>4</sup> En 1975, ante la descomposición del régimen, Cataluña tuvo las más violentas confrontaciones, especialmente en la Universidad de Barcelona. En el País Vasco, el otro centro de la represión político-cultural, las masivas huel-

gas y manifestaciones laborales llegaron a números asombrosos.

Los intelectuales disidentes se sentían más libres para reunirse para hablar sobre la cultura, aunque todavía con reservas en lo referente a la política, ya que seguían colocando algún que otro policía en las reuniones por si había complots entre los intelectuales. Los diálogos en la prensa eran más vehemente pese a que la crítica antifranquista seguía produciendo multas y suspensiones. Los homenajes a intelectuales que eran héroes de los disidentes todavía se consideraban como amenazas al orden. En 1974, sólo en el mes de mayo, se suspendieron un homenaje a Miguel Hernández en Valencia, otro a Pablo Neruda en Sevilla y uno a García Lorca en Madrid. Neruda, en especial, era un escritor tabú, pues había ayudado mucho a los republicanos a principio de la guerra y era un comunista conocido en todo el mundo que murió tras el golpe de Pinochet en Chile. Se suspendían muchos actos que al gobierno le parecían peligrosos, como por ejemplo, la presentación de un nuevo disco de Raimon en una librería madrileña y un coloquio sobre Portugal. En un artículo sobre la represión dice José Luis Cano en 1974: «¿Es posible que, a estas alturas, cuando el pueblo español se muestra ya maduro para un pacífico desarrollo democrático se considere subversivo y peligroso un homenaje a Miguel Hernández, a Pablo Neruda o a García Lorca?».<sup>5</sup> La bien fundada rabia del director de *Ínsula* muestra claramente que los intelectuales todavía vivían desconcertados. Si se habían sentido frustrados ante la «apertura» ambigua y camaleónica de la Ley de Prensa de 1966, ahora su frustración era mayor: se hablaba constantemente de «apertura» pero la censura seguía castigando a los escritores y la represión era aún brutal. Se había ejecutado a Puig Antich, como a Julián Grimau diez años antes. La inconsciencia de la apertura era asombrosa.

Se ve aún más claramente en esta etapa que la mayoría de los escritores antiguamente comprometidos habían vuelto la espalda a la política. Montserrat Roig expresa bien ese desengaño y aburrimiento con la política por parte de los de la «gauche divine», que ella llama «las piltrafas»: «Más tarde sería ejecutado Puig Antich, y en 1975 se fusilaría a cinco

personas. Las piltrafas no tuvieron, esta vez, la feliz idea de encerrarse en un monasterio para salvar unas vidas. Las piltrafas estaban cansadas y habían aprendido a cerrar los ojos: en 1973 y en 1975, las nuevas muertes serían presa segura para el cuervo de la impotencia. Nos tomaríamos tres vasos de whisky, dos valiums e intentaríamos hacer literatura con ello».<sup>6</sup> Notemos las mismas panaceas para el desengaño y la mala conciencia —«tres vasos de whisky, dos valiums»— que se suministraban en toda la posguerra. El comentario de Roig hace aún más obvia la evolución en la actitud y el papel del escritor entre los sesenta y setenta. Las generaciones más jóvenes, como hemos observado con los «novísimos», a pesar de sentirse incómodos ante los problemas de la sociedad, preferían dar la espalda a éstos y sumergirse en la mitología procedente del mundo tecnológico. Se había logrado ya del todo la separación entre la literatura y la política. El «ansia de responsabilidad» ya no se acusaba en la literatura. Con el tiempo y la fatiga se completó la erosión ideológica. Y los escritores más jóvenes se refan de la ingenuidad de los social realistas. Hay numerosos ejemplos en que los escritores de los años setenta desmitifican la literatura de compromiso: tal es el caso de Jenaro Talens, poeta y crítico que hoy día se calificaría de «posmoderno», en los siguientes versos de su poema «Método del discurso»: «la poesía es un arma sin futuro / juego insensato».

Lo que se refleja es una obligación más bien estética en la literatura de estos años. Vázquez Montalbán describe la nueva separación entre literatura y política, y la confusión que siempre había existido entre el vanguardismo estético y su conexión con la política retrógrada: «El experimentalismo es una obligación cultural constante. [...] El político de vanguardia sólo puede oponerse a la vanguardia estética en nombre de una retórica y a la larga esa retórica impregna su norma política, porque deforma una íntima disposición espiritual y la dirige al conservadurismo como motor ético (no como contenido ideológico). [...] La actitud experimentalista es legítima venga de donde venga. Siempre y cuando aporte algo a la marcha ascendente de la cultura».<sup>7</sup> Por primera vez desde los años treinta, había apologistas teóricos en favor de un

vanguardismo que se desvincula de los gustos políticos de sus exponentes. Pero no todos pudieron despolitizarse frente a la obra literaria; la tendencia a asociar la cultura con la política había sido una característica española durante casi cuarenta años. Tardarían bastante tiempo los intelectuales españoles en juzgar una obra literaria por su simple valor artístico. Pero la de Vázquez Montalbán y algunos otros jóvenes escritores fue una primera tentativa hacia una nueva actitud en España.

Existía cierto rencor por parte de la llamada Generación del 50 frente a los jóvenes estetas. Hubo numerosos y violentos ataques a la obra literaria de «los del 50» por parte de los jóvenes. Salvaban a pocos de ellos; el que más estimaban era Jaime Gil de Biedma. La Generación del 50 seguía defendiendo —aunque ya no vivían la vida política del *underground*— el compromiso político-cultural que habían vivido en los años cincuenta y sesenta. Y eso les motivaba a acusar a los jóvenes escritores de carecer de fibra moral y sinceridad en su obra. Ángel González, por ejemplo, todavía refleja cierta amargura ante la obra de los «novísimos»: «[...] esa poesía pretendidamente novísima puede ser definida, con tan buenos o mejores argumentos, como la última manifestación de la cultura del franquismo. Si la poesía novísima rompe expresamente con algo no es con la cultura franquista [...] sino con la otra cultura, con la cultura que intentó oponerse al franquismo. [...] El irracionalismo, la gratuidad de muchas de sus teorías, el deslumbramiento ante “lo moderno”, la desrealización, la mitificación del lujo, la consideración del arte como experimento perpetuo, la insistencia en los aspectos técnicos de la escritura, cierto innegable triunfalismo, las fijaciones elitistas y aristocratizantes, son (entre otras más positivas) rasgos caracterizadores de esa última poesía, rasgos que deben ser interpretados no como una “contestación”, sino como un fiel eco de la España de López Rodó, de los tecnócratas del Opus, del monseñor que quiso ser marqués, del optimismo oficial basado en falsas estadísticas».<sup>8</sup> La ironía con que González reta a los «novísimos» por lo que él considera el neofranquismo, revela la tensión que existía entre los social realistas y los jóvenes escritores estetizantes.

Pero también ilustra la perenne pugna entre generaciones que nunca se pudo resolver, dadas las circunstancias históricas. En el caso de los «niños de la guerra civil», jamás se olvidaron de la guerra y la represión de la posguerra. En el otro caso, los que nacieron en los años cuarenta y cincuenta, apenas tuvieron que padecer la censura del franquismo y la represión general que vivieron diariamente los disidentes. Si los jóvenes acusaron a los del 50 de ser «la Generación de la berza», los del 50 consideraban reaccionarios el escapismo nostálgico y el reflejo del mundo consumista que caracterizaba a los «novísimos». Castellet señala la problemática de *generation gap* de, concretamente, los «novísimos»: «[...] en realidad no logran conformar unas ideas literarias propias, y yo creo que su voz característica es [...] el “antiespañolismo”. Quiero decir, es una generación que está harta de España... que está harta de que sus mayores hablen de la guerra civil... que está harta de un cierto tipo de poesía patriótica de resistencia. Es una poesía que intenta buscar sus raíces [...] en lo que ha sido su formación, es decir esta cultura de los medios de comunicación de masa, o descaradamente intenta buscarla en el extranjero [...]. Y, naturalmente, aquí se produce lo que me parece que es el problema, o, [...] uno de los problemas de esta generación: [...] reniega de sus antepasados y entonces se agarra a cualquier tradición extranjera».<sup>9</sup>

Todavía hoy día esta pugna entre la cuestión ética-estética produce cierta nebulosa irritación entre los escritores españoles y sigue habiendo apologías en favor de una u otra postura. La polémica había surgido en los sesenta cuando se planteó el problema del arte como reflejo de una sociedad neocapitalista. ¿Cómo reflejar la realidad sin utilizar representaciones extraídas de esa realidad? Los teóricos marxistas, como Moreno Galván, como se comentó, no sacían resolverlo. El mismo Gabriel Celaya, cuando luchó con esta cuestión, cayó en la problemática que Vázquez Montalbán señala en su ensayo sobre el neocapitalismo.

A mediados de los sesenta, Celaya había confesado abiertamente que la empresa social realista había fracasado y que él buscaba una solución en la poesía oral, después de observar el éxito público de los poetas-cantantes de la *nova cançó*.

Pero luego, a su vuelta a una poesía más experimentalista en los setenta, se planteó la cuestión, como siempre, desde el punto de vista moral. En un artículo llamado «poesía social y poesía experimental» explica su postura: «La poesía experimental es un arma. Lo que pasa es que no podemos luchar contra el Neocapitalismo como luchábamos contra el Fascismo. Necesitamos nuevas armas. [...] La poesía experimental es un arma contra la Sociedad organizada, el orden policíaco, el *establishment* y la buena o adormecida conciencia, en cuanto choca y subvierte. Es un arma insidiosa porque el Neocapitalismo la considera suya. [...] La poesía experimental intenta apoderarse de los "mass media" [...] para anunciar la Revolución en lugar de anunciar la Coca-Cola. Intenta hacer con los "mass media" lo mismo que la Poesía social hizo con la retórica poética». <sup>10</sup> Aquí Celaya muestra cierta repugnancia ante el experimentalismo porque cree que promulga el neocapitalismo. Sin embargo, hay una contradicción implícita en su ensayo; dice que la poesía experimental anuncia la Revolución, después de haber dicho que «es una arma insidiosa». A través de este fragmento, no obstante, observamos una urgente necesidad de encontrar un modo de renovar los planteamientos poéticos. Más adelante Celaya justifica el vanguardismo, distinguiendo entre la vieja y la nueva vanguardia: «Aquella era sólo instintiva, intuitiva, explosiva. La nueva tiene mucho más conciencia de lo que pretende. Es más técnica y, en su frialdad, más revolucionaria». Pero una nota que Celaya añade a este ensayo años más tarde, al retocarlo, nos hace ver que para él nunca se había resuelto la pugna entre el vanguardismo y el realismo social. Escribe: «Me parece inútil decir que este retorno a la Vanguardia que yo mismo había condenado tantas veces, no pasaba de ser una escapatoria que no resolvía nada». <sup>11</sup>

En fin, para los escritores que se criaron en el seno del realismo social, la reconciliación parecía imposible. Lo «revolucionario» del arte vanguardista no tenía nada que ver con «lo revolucionario político», según ellos. A pesar de estas tentativas frustradas por parte de los escritores para reconciliar lo ético y lo estético, es interesante notar, como hemos ya visto, que sí hubo una feliz fusión entre la conciencia

política y la estética experimental en la pintura española. Pero esta fusión se remonta al *Guernica* de Picasso y sigue patente hoy día. El realismo crítico de los pintores de «Crónica de la Realidad», por ejemplo, que consistía en incorporar a su obra los *motifs* del capitalismo, lograba exponer las contradicciones entre el poder, los productos del consumo y las masas populares y sus efectos negativos en esas masas. A pesar de que, como decía Celaya, implícita en la exposición de los productos del consumo, puede haber cierta promoción de los mismos, estos artistas lograron la crítica social a través de una gráfica manifestación experimental de la realidad consumista. Si en la literatura no se pudo resolver la contradicción, en el arte —aunque es en sí un medio que el capitalismo utiliza como inversión— fue posible.

No obstante la tendencia de los miembros de la Generación del 50 de ponerse a la defensiva frente a los más jóvenes, es evidente que el nuevo vanguardismo invadió su propio planteamiento estético, como por ejemplo en la novelística que siguió a *Tiempo de silencio* y *Señas de identidad*, la llamada «novela dialéctica». Es evidente en *Si te dicen que caí o Recuento* de Luis Goytisolo; claro que en novelas como *Recuento*, a pesar de su uso de un estilo más experimental, Goytisolo nos proporciona una visión de los mismos «demónios» políticos de antes: la rebelión estudiantil, los presos, el PSUC, etc. En los siguientes libros de *Antología*, Goytisolo se aleja de la temática social y nos presenta unas obras sumamente experimentales. Lo mismo se puede decir de una novela como *Ágata, ojo de gato* (1974), cuyo autor, José Manuel Caballero Bonald, en su primera novela se había aferrado a algunos preceptos del realismo social.

Aun en las novelas que continuaron con el estilo realista, como *Retahílas* (1974) de Carmen Martín Gaite, el enfoque ya no es igual; paralelamente a la indagación metaliteraria que observamos en la poesía de González y Valente y en las últimas novelas de Luis Goytisolo, Martín Gaite busca una salida más individualista e intelectual en esta obra. Lo mismo podemos decir de obras posteriores, como *El cuarto de atrás* de 1978. En general, los de la Generación del 50 seguían planteando problemas morales en su literatura, aunque se

quitaron los ropajes del «héroe intelectual», depurando su obra de la frecuente y cáustica retórica que había caracterizado al realismo social.

En algunos casos, la novelística más experimentalista ha insistido demasiado en alejarse del realismo. Si muchas novelas sociales pecaban de un simplismo en el planteamiento estético y temático, en los setenta a veces nos encontramos con obras de un caos narrativo que lleva a la incomprendición y la incoherencia total. Sobre todo visible en novelas que pretenden reproducir los efectos del experimentalismo latinoamericano del «boom», este forzado amaneramiento ha perjudicado la novelística de los setenta, como hemos dicho en otra ocasión: «El desmoronamiento de la trama y de los personajes, y el tiempo fragmentado *ad absurdum* hace que el lector se pregunte justamente por el sentido de hurgar en túneles literarios, esfuerzo que quizás, al fin y al cabo, pueda no proporcionarle ninguna compensación».<sup>12</sup>

En esta etapa, se vio una curiosa disminución de obras de creación novelística. Empezó a haber más ensayos, libros de memorias —obras más históricas que ficticias—. Esta tendencia culminaría en 1976, con la desaparición de la censura voluntaria (que no significó la desaparición de la censura, sin embargo: se pueden citar bastantes ejemplos de represión desde el final del régimen). La abundancia de literatura femenina sorprendió a los lectores. A pesar de la pueril y chauvinista reacción de algunos comentaristas —de poner etiquetas como «literatura de tampax» a estas obras— se reveló, con el nuevo discurso femenino, todo un murdo que había sido silenciado durante el franquismo. Pensemos en la prosa de Moix, Carmen Riera, Montserrat Roig, Rosa Montero, Esther Tusquets, Marta Pessarrodona y Lourdes Ortiz, entre otras. Lo mismo ha pasado con la literatura que trata el tema de la homosexualidad, que empezó a aparecer con el final del franquismo y que antes sólo se había sugerido en la poesía en algunas ocasiones.

Los años 1973 a 1975 presentan nuevas posibilidades, una vez más, en el campo cinematográfico. Quizá el caso de la película de Saura *La prima Angélica* puede utilizarse para mostrar que este periodo fue de «apertura con complicacio-

nes». Rodada en 1973 y premiada en Cannes en 1974, esa película fue objeto de una enredada polémica política en España, y produjo un escándalo de mayores proporciones que el que *Viridiana* en 1961. Varios incidentes —bombardeos y amenazas— hicieron que los periodistas utilizaran la película para iniciar una batalla política. El resultado fue que se retiró la película de todos los cines españoles y que Pío Cabanillas fue destituido de su puesto aquel año por haber permitido su estreno. Elías Querejeta, productor de *La prima Angélica*, dijo: «[...] La repercusión de *La prima Angélica* [...] no es [...] más que una cristalización de un estado de opinión del país, que cada vez trata de expresarse de una manera más potente y activa».<sup>13</sup> Con *La prima Angélica* se ve también que el cine había llegado a ser un medio que estableció un diálogo con el público, porque representaba ciertas polémicas sociales que antes apenas se habían tratado —con la excepción del cine Bardem y Berlanga quizás—. Fernando de Lara señala este problema: «Nuestro cine jamás (quedando siempre al margen esas excepciones citadas, que todos conocemos: Berlanga, Bardem, Saura, Patino, Erice, Gutiérrez...) ha intentado dialogar con el espectador, plantearle lúcidamente sus problemas, la realidad que debía sufrir jornada tras jornada. [...] Películas como *El jardín de las delicias* o *El espíritu de la colmena* [...] revelan un deseo nada oculto por parte de sus autores de que el público abandone esa actitud pasiva y la sustituya por otra complementaria de la obra, dialogante, creativa, fértil».<sup>14</sup> Lara no sólo señala este problema del diálogo realista, sino que también resalta el hecho de que sí hubo en esta etapa un cine de interés, con cierta coherencia en sus objetivos. Carlos y David Pérez Merinero, en un libro publicado en 1973, no están de acuerdo con este juicio. Dicen: «No existe cine en España. Hay cientos y cientos de películas (?) filmadas. Pero cualquier parecido entre lo que estas películas son, y lo que entendemos [...] por cine, es mera coincidencia. [...] y es imposible que exista [...] en las actuales circunstancias».<sup>15</sup> Pero los Merinero habían escrito este libro tan sumamente pesimista unos años antes.

Así que esos años 73-75 fueron críticos para el nuevo cine. *El espíritu de la colmena* marca la emergencia de un

nuevo cineasta que trata ya abiertamente los problemas de la represión y los resultados de la guerra. Saura ya había rozado este tema en *El jardín de las delicias*, en 1970, en *Ana y los lobos* de 1972 y *La prima Angélica* en 1973. Había contribuido de modo importante al cine con *Los golbos* de 1959, *La caza* en 1965, y *Pippermint frappé* en 1967. Sin embargo, llegó a su madurez crítica con sus films de los setenta, empezando con *El jardín de las delicias*.

Para Saura, Diamante y otros que pasaron por la Escuela Oficial de Cinematografía (antes IIEC), como Camus, Eciza, Fernández Santos, Patino, Picazo, Borau y Summers, con García Escudero en la Dirección General de Cine, los sesenta fueron los años claves para ellos, en los cuales hicieron sus películas más importantes. El «nuevo cine» que mencionamos antes incluye *Nueve cartas a Berta* de Patino (1965), *La tía Tula* de Picazo de 1964 y las películas de Saura ya mencionadas.

Saura, en cierto modo, había reemprendido la tarea iniciada por Bardem y Berlanga. Dice del neorrealismo el mismo Saura: «Y entonces surgió el neorrealismo: fue un «shock». De repente nos dimos cuenta de que se podía hacer cine en la calle y con gente normal. Ahora parece banal, pero en aquel tiempo no lo era. Tú veías el cine español de aquella época y era Isabel la Católica, Agustina de Aragón, Juana la Loca, etc. Y nosotros pensábamos, por la influencia del Instituto, que lo que había que hacer era Eisenstein, era un cine épico, desgarradísimo desde un punto de vista exclusivamente técnico o formal, ya que en el terreno de las ideas eso jamás se explicaba en el Instituto. No existía. No existía el problema de por qué había que hacer una película, o qué se podía hacer en España, o qué relaciones podían existir entre la literatura o el arte español y el cine. Buñuel no existía. En fin, nada». <sup>16</sup> También destaca Saura la importancia de la llegada del ciclo de cine neorrealista a Madrid en los cincuenta y dice de ello: «Y fue entonces cuando empezamos a plantearnos el problema, naturalmente Bardem y Berlanga antes que nosotros, de un cine dentro de un subdesarrollo español, es decir, con una base mucho más realista y con pocos medios». <sup>17</sup>

El cine de Saura ya no era el que Muñoz Suay esperaba hacer para ponerlo al servicio de la oposición. Era un cine irónico, distanciado, más posible y más eficaz porque lograba incitar un diálogo con y entre el público, para que abrieran sus ojos a la realidad; pero era más oblicuo e intelectualizado que el cine neorrealista. Se fundieron en la obra de Saura las lecciones neorrealistas con las más bien surrealistas-goyescas de Luis Buñuel. Según Saura, fue Buñuel quien le había descubierto el humor negro como vehículo de la crítica: «Y entonces conocí el cine de Buñuel. [...] Esa era la solución fantástica: por un lado, el entroncamiento con todo un proceso histórico, cultural, anterior; por otra parte, porque era un hombre que trabajaba sobre una realidad y además una realidad española, y en tercer lugar, y por encima de eso, que él tenía un mundo personal que expresar y un sentido crítico, si se quiere moral, de ver las cosas». <sup>18</sup>

En los últimos años del régimen, Saura se hizo más explícitamente crítico en su obra y esa politicización culminó en el escándalo de *La prima Angélica*. Desde *Los golbos* había tenido problemas con la censura; no pudo estrenar esa película hasta cuatro años después del rodaje. *El jardín de las delicias* también fue polémica; López Vázquez, en una silla de ruedas, representa el papel de un empresario que se ha quedado atontado por un accidente de coche y este personaje recordaba demasiado al Caudillo en sus últimos años. Varias escenas fueron censuradas (especialmente una que llegó a las pantallas norteamericanas, donde el protagonista ruega a una sirvienta espléndidamente dotada de pechos que sirva de «ama de cría»), y tardó siete meses en estrenarse. Y sólo se estrenó en España entonces porque había sido premiada en Nueva York; el reconocimiento internacional a veces era el único modo de conseguir la autorización para estrenar en España. Pero en el caso de algunas películas, como hemos visto, esos premios producían el efecto contrario.

Saura ha sido un caso notable dentro del mundo cinematográfico español por su originalidad, pero también por su capacidad de resistir las presiones de la censura y seguir haciendo películas sobre España. Otros cineastas encontraban imposible el reto que significaba hacer cine todavía en los se-

tenta. Ahí está el caso de Buñuel con su último intento durante el franquismo de trabajar en España, cuando rodó *Tristana*. Julio Diamante, amigo y compañero de Saura y ex-militante universitario (junto con Claudio Rodríguez y Jaime Ferrán, había estado en el colegio José Antonio en la Universidad de Madrid en 1955, colegio donde, a pesar de su nombre, se encontraban varios de los rebeldes universitarios), vivió el imposibilismo en el cine. Había sido expulsado de la Escuela de Cine: su primer largometraje, realizado en 1956, no se pudo estrenar, y sus siguientes obras sólo vieron luz en el extranjero. Diamante resume así sus sentimientos ante su fracasada carrera de director: «Creo poder ostentar el desagradable honor de ser uno de los realizadores españoles a los que se le ha hecho desde los organismos oficiales más sistemáticamente la puñeta. Lo que pasa es que, como mi postura política me hacía entender perfectamente los mecanismos de represión del régimen, me he lamentado siempre menos que otros». <sup>19</sup> A causa de su marxismo, Diamante quedó truncado como cineasta y su nombre es prácticamente desconocido en España.

El caso de Fernando Fernán Gómez es curioso también en este aspecto. Nunca fue reconocido como director de cine durante el franquismo, ya que su cine se consideraba demasiado subversivo. Sin embargo, es conocido como uno de los actores más grandes del siglo XX en España. Su melodramática película, *Pim pam pum fuego* (1975), muestra la consistencia con que Fernán Gómez ha trabajado en el cine, teatro y televisión en su inconformismo con el régimen. Haciendo el papel de estraperlista en la inmediata posguerra, Fernán Gómez representa la corrupción de aquella época y el control que los maestros de los chanchullos tenían entonces en España.

Era lógico que el cine cambiara; el cambio se debía a varios hechos sociológicos. Antes de los sesenta, el cine escapist, sobre todo el cine extranjero, era el medio de diversión más popular. Pero no sólo se iba al cine para divertirse; los locales eran de los pocos lugares calientes y oscuros. Además de servir de diversión, a veces eran un refugio de la persecución, del frío y un lugar para llevar a cabo actos que estaban

censurados en los demás lugares públicos. (Recordemos las palabras de las señoras en *La colmena*.) En los sesenta la gente ya tenía calefacción en casa; la televisión reemplazaba la pantalla grande; y había las famosas «boites» oscuras donde las parejas podían besarse sin la vigilancia de guardias, abuelas, etc. El público disminuyó, y el cine llegó a ser un medio de minorías, más artístico, más intelectual. A pesar de esto, 1975 marca un triunfo financiero para la industria: fue la primera vez que las películas españolas alcanzaron mayores ingresos de taquilla que el cine extranjero.

El teatro también empezó a cambiar. Se produjo *Arminches, super star*, el primer intento de hacer una cooperativa teatral con el fin de independizarse de los empresarios. Hubo en 1975 una huelga de actores que reclamaban la liberalización del teatro y un mejoramiento de las condiciones del trabajo. También en 1975 se produjo un sorprendente fenómeno en el teatro: el grupo La Cuadra estrenó su obra *Quejío* en Barcelona; muy crítica de las condiciones sociales de los gitanos en Andalucía, la obra tuvo un éxito rotundo. La obra, una mezcla de cante y mimo, marcó un hito en el teatro español; combinó una temática política polémica con una bien concebida estructura.

Sin embargo, habían pasado muchos años y tardarían muchos más en restaurar y desarrollar la técnica y los medios necesarios para hacer un teatro provocativo en España. Algunas obras que nacieron en aquel entonces como *Las hermanas de Buffalo Bill* muestran que la revolución teatral que se había iniciado tímidamente con El Joglars y el Grupo Tabano seguía siendo la dirección en que iba la dramaturgia no oficial. A partir de 1975, se interrumpiría, sin embargo en parte, el esfuerzo por renovar el teatro. El fenómeno del «destape» o sea, el auge del desnudismo en el escenario, produjo una aglutinación de obras eróticas y frívolas que servían para apaciguar la frustración libidinosa del público español después de cuarenta años de abstinencia. Un dibujo en *Triunfo* al principio del «destape» describe bien lo que pasó en la segunda parte de la década de los setenta: hay una actriz que pregunta si debe hacer la escena del «living» en la ducha o en la cama; la broma no puede ser más elocuente.

La actitud ante la mujer no había cambiado significativamente entre la vieja guardia. Todavía se pueden encontrar actitudes tan retrógradas como la siguiente: «Los derechos y reivindicaciones de la mujer deben ser considerados, de tal forma que se ajusten a su condición y función. Derechos superiores, incluso, a los del varón, pero diferentes, para que no salga del lugar en que el español siempre la tuvo entronizada, como esposa y madre». <sup>20</sup> Sin embargo, 1974 vio una nueva conciencia en España sobre la condición subyugada de la mujer. Fue el Año internacional de la mujer: a partir de entonces, hubo una concienciosa campaña por parte de grupos minoritarios, como la Asociación de Abogados Femeninos, para cambiar las leyes civiles. En 1975 se celebraron las primeras jornadas para la liberación de la mujer. Pero sólo al terminar el régimen se pudieron empezar a tratar las cuestiones claves para la liberación de la mujer española: el divorcio, el aborto y el reparto de bienes.

En el campo de la sociología se estaba haciendo una labor importante que tuvo su impacto en la cultura. Llevado en gran parte por Elías Díaz y su revista *Sistema* —creada en 1973—, es de notar que la sociología llegó a ser entonces una disciplina activa ya que no tenía que ser clandestina, como en los tiempos de CEISA y el Comité español. Hoy día es impresionante ver la cantidad de obras sociológicas que interpretan la situación española del franquismo que se han editado, especialmente las obras hechas por equipos de sociólogos. Nos atrevemos a decir que han sido sobre todo las obras sociológicas las que han analizado con cierta claridad la época franquista, muchas de las cuales se han comentado en este libro. Antes de los setenta fue casi únicamente Edicusa la editorial que publicaba estudios sociológicos de trascendencia. Pero en esta época, hay una pléthora de obras que se publican en numerosas editoriales. El pensamiento de intelectuales como Amando de Miguel, Vázquez Montalbán, José Luis Abellán, Valeriano Bozal, Elías Díaz, entre otros, ha contribuido de modo decisivo al conocimiento de las peculiaridades de la sociedad y la cultura en España.

En general, la prensa se radicalizó, inevitablemente, en esta época, aunque todavía eran las revistas los órganos cla-

ves para la disidencia. El clamor seguía siendo la «amnistía». Los cantantes, periodistas e intelectuales protestaban incesantemente. En 1974 hubo una carta de más de 160.000 firmas de gente de los sectores más diversos de la sociedad. Fue el principio del final de la protesta. El régimen ya tenía poca simpatía internacionalmente, especialmente después de la ejecución de cinco miembros de ETA y del FRAP en 1975. Continuó el tira y afloja de la represión y la libertad hasta el 20 de noviembre de 1975, cuando el Caudillo por fin dejó su reino en la tierra.

Casi cuarenta años de sufrimientos y congojas se habían cumplido para varias generaciones de disidentes. Los que habían dicho en los años cuarenta: «Esto no puede durar», se habían muerto y sus hijos ya tenían cuarenta y cinco años. La democracia había llegado, pero sólo después de que Franco gozara de una larga y exitosa dictadura. La oposición había intentado derrocar al régimen por medio de ideas y manifestaciones pacíficas, sin conseguirlo. Pero los intelectuales habían aguantado estoicamente y con una paciencia —aunque amarga e irónica— admirable. Pero el final del régimen no fue recibido con júbilo o un sentimiento de triunfo: más bien se sintió alivio —la satisfacción de haber vivido para ver el final de la dictadura por lo menos— y no poca incredulidad. Las bromas sobre la longevidad de Franco no lo habían sido en realidad; muchos ciudadanos no podían concebir la idea de su muerte y, menos, la llegada de la democracia. Había sido tan larga la época de impotencia y silencio que las primeras elecciones produjeron confusión e indecisión en la población. A menudo se oía la pregunta: «¿Por quién votarías tú?».

Empezó una época en la que todos hablaban de «desencanto», que duró hasta fines de 1982, cuando se instaló el nuevo gobierno socialista. Lo que ha dicho José Tamayo de los dramaturgos de este periodo se puede aplicar a muchos de los intelectuales disidentes: «Nuestros autores, salvo gloriosas excepciones, no están todavía a la altura de las circunstancias. Al parecer, les hace falta que Franco viva para poder decir lo que hoy no saben decir [...] Porque debemos reconocer que los españoles tampoco sabemos vivir en libertad [...]»

yo soy un convencido de que el que ha vivido siempre con miedo, termina por tenerle miedo a la libertad [...].<sup>21</sup>

Es difícil, sin duda, hacer juicios categóricos sobre el valor ético-estético de la cultura de la disidencia. Es obvio que muchas de las expresiones artísticas de este periodo fueron menos que perfectas, a veces incluso lamentables. Inmersos en su idealismo ingenuo, escritores, pensadores y artistas, a menudo perdieron de vista las exigencias estéticas del arte y confundieron un populismo estilizado con la popularidad. Muchos creían equivocadamente que si creaban un arte que se acercara a lo que ellos concebían como arte popular, con un lenguaje que imitaba el del pueblo y con el pueblo como tema, llegarían al pueblo. Pero eso no fue posible en general. Siempre existió el imposibilismo frente a la diseminación de esa cultura porque tenía tan poco público y porque el régimen hacía todo lo posible por frustrar sus esfuerzos.

Sólo cuando se puso la protesta en manos de la prensa fue posible la diseminación de la información y el crecimiento de la oposición. Irónicamente, además, en muchos casos, sólo cuando empezaron a alejarse de sus enredos políticos y dar rienda suelta a sus impulsos creadores, los escritores de creación encontraron una voz individualista y sincera para su obra.

En julio de 1975 hubo un hecho que ilustra magníficamente el problema que tenían los intelectuales disidentes de creación. Se organizó un grupo de escritores, artistas y amigos para ir al pueblo de trabajadores llamado Portugalete, en las afueras de Madrid. Las casas iban a ser derrumbadas para construir apartamentos de lujo. Los artistas pintaron en las paredes de las casitas blancas cuadros y murales; los poetas escribieron poemas. Se convirtió en una fiesta cultural, un *happening* entre el pueblo y los intelectuales. Por la noche hubo vino, bocadillos, espontáneas manifestaciones de canción y baile y un coloquio entre los del pueblo y los artistas. Los portavoces del pueblo agradecieron elocuentemente a los intelectuales que habían venido para salvar su pueblo de la destrucción. Estos preguntaron a los del pueblo si conocían la obra social de los escritores que habían intentado despertar el pueblo a la acción política. Los trabajadores respondie-



Ricardo Zamorano con Ángel González y Aurora de Albornoz, haciendo pintadas en el barrio de Portugalete. 1975

ron negativamente; explicaron que llegaban a casa tarde y cansados, con ganas de tomar sus cañas, ver la televisión, y charlar con amigos y familia. Fue quizá la última manifestación que confirmaba el ingenuo planteamiento de los social realistas —muchos de los cuales estaban allí llenos de nostalgia de los tiempos de la clandestinidad.

Sin embargo, fue un valiente y generoso gesto por parte de los ex militantes. La cultura de la disidencia que crearon estos disidentes en general había sido un esfuerzo heroico y desinteresado por encontrar una solución no violenta a los problemas de la represión, para mitigar la profunda sensación desolada que producía «el ansia de responsabilidad». Aunque fue un esfuerzo a veces desorganizado por los poderosos impedimentos que operaban desde el régimen y el dogmatismo de algunos grupos ideológicos, los intentos de anular la sentencia de muerte que el régimen había pronunciado sobre sus intelectuales en 1939 fueron dramáticos. Los intelectuales españoles como activistas político-culturales —a pesar de su posición de parias—, por lo menos lograron impresionar y despertar a ciertos sectores de la sociedad. Tuvieron éxito en crear presiones dentro del gobierno y consiguieron resonancia en el extranjero. Habían resistido los intentos del gobierno de seducirlos y desmoralizarlos del todo, y nunca contribuyeron al enriquecimiento de la cultura oficial.

De modo que la historia de la cultura española de la posguerra tiene que considerarse siempre a la luz de la confluencia de la política y la cultura. Lionel Trilling describe la cultura como «grandes batallas sobre cuestiones morales». La España contemporánea fue un campo de batalla durante cuarenta años en el que combatieron, de una parte, un gobierno represivo, y, de otra, la comunidad intelectual que utilizó el arte y la palabra como instrumentos para terminar con esa represión.

## NOTAS

1. *La Calle*, 25-31, diciembre, 1979, p. 39.
2. *Cuadernos para el diálogo*, diciembre, 1973, p. 22.
3. Entrevista de la autora con Pedro Altares, 3/6/82.
4. En Paul Preston, *España en crisis*, p. 430.
5. *Cuadernos para el diálogo*, mayo, 1974, p. 339.
6. *La Calle*, 92, diciembre, 1979, p. 51.
7. Manuel Vázquez Montalbán, *Reflexiones ante el neocapitalismo*, Barcelona: Cultura Popular, 1968, pp. 114 y 115.
8. *Los cuadernos del Norte*, 3, agosto-septiembre, 1980, p. 7.
9. Gabriel Celaya, *Poesía y verdad*, p. 186.
10. Celaya, *Poesía y verdad*, pp. 187-188.
11. Celaya, p. 188.
12. *Plural*, 188, marzo, 1981, p. 37.
13. Diego Galán, *Venturas y desventuras de mi prima Angélica*, Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 35.
14. *Siete trabajos de base sobre el cine español*, Valencia: Fernando Torres, 1975, p. 229.
15. Carlos y David Pérez Merinero, *Cine español: algunos materiales por derribo*, Madrid: Edicusa 1973, p. 35.
16. Enrique Brasó, *Carlos Saura*, Madrid: Taller de Ediciones, 1974, pp. 30-31.
17. Brasó, *Carlos Saura*, p. 30.
18. Brasó, p. 40.
19. J.M. Caparrós Lera, *El cine político visto después del franquismo*, Barcelona: Dopesa, 1978, p. 231.
20. Juan Alarcón, *Resumen político de la paz de Franco*, Madrid: Vassallo de Mumber, 1977, p. 6.
21. *Plural*, 1981, p. 47.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABELLA, Rafael, *Por el imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra (1939-1955)*, Barcelona: Planeta, 1978.
- ABELLÁN, José Luis, *La cultura en España*, Madrid: Edicusa, 1971.
- , *La industria cultural en España*, Madrid: Edicusa, 1975.
- ABELLAN, Manuel, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona: Península, 1980.
- ABOOD, Edward F., *Underground Man*, San Francisco: Chandler & Sharp, 1977.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Arte y compromiso histórico*, Valencia: Fernando Torres, 1976.
- , *Iniciación al arte español de la posguerra*, Barcelona: Península, 1970.
- , *La posguerra: documentos y testimonios II*, Bilbao: Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- ALARCÓN, Juan, *Resumen político de la paz de Franco*, Madrid: Vassallo de Mumbert, 1977.
- ALBORNOZ, Aurora, *José Hierro*, Madrid: Júcar, 1981.
- ALEIXANDRE, Vicente, *Algunos caracteres de la nueva poesía española*, Madrid: Góngora, 1955.
- ALONSO Tejada, L. *La represión sexual en la España de Franco*, Barcelona: Luis de Caralt, 1977.

- ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando. *Novela y cultura española de posguerra*. Madrid: Edicusa, 1975.
- ARANGUREN, Losé Luis. *La cultura española y la cultura establecida*. Madrid: Taurus, 1975.
- . *Memorias y esperanzas españolas*. Madrid: Taurus, 1969.
- . *Estudios literarios*. Madrid: Gredos, 1976.
- AREÁN, Carlos. *Treinta años de arte español (1943-1972)*. Madrid: Guadarrama 1972.
- ARISTARCO, Guido. *Novela y antinovela*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1966.
- ARMES, Roy. *Patterns of Realism*. Cranbury, N.J.: Tantivy Press, 1971.
- ARON, Raymond. *The Opium of the Intellectuals*. Nueva York: Doubleday & Co., 1975.
- AUB, Max. *La gallina ciega; diario español*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. *Proceso de la novela actual*. Madrid: Rialp, 1963.
- BARRAL, Carlos. *Los años sin excusa. Memorias. II*. Barcelona: Barral, 1978.
- BATTLÓ, José, editor. *Antología de la nueva poesía española. 3ª edición*. Barcelona: Lumen, 1977.
- BENET, Josep. *Catalunya sota el regim franquista*. París: Edicions Catalanes de París, 1973.
- BENEYTO, Antonio. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Euros, 1975.
- BENSON, Frederick R.. *Writers in Arms*. Nueva York: New York University Press, 1967.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, con Julio RODRÍGUEZ e Iris ZAVALA. *Historial social de la literatura española III*. Madrid: Castalia, 1979.
- BLOCH-MICHEL, Jean. *La «nueva novela»*. Madrid: Guadarrama, 1967.
- BORKENAU, Franz. *The Spanish Cockpit*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1963.
- BOTREL, J.F. y S. SALAUN. *Creación y público en la literatura española*. Madrid: Castalia, 1974.
- BOYERS, Robert, editor. *Psychological Man*. Nueva York: Harper Colophon Books, 1975.

- BOZAL, Valeriano y otros. *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- BRASÓ, Enrique, Carlos Saura. Madrid: Josefina Betancor, 1974.
- BRENAN, Gerald. *El laberinto español*. Barcelona: Ibérica, 1978.
- BRONBERT, Victor. *The Intellectual as Hero*. Philadelphia: Lippincott, 1961.
- BUIN, Yves. *Que peut la littérature?*. Francia: Linedit 10/18, 1965.
- BUTT, John. *Writers and Politics in Modern Spain*. Nueva York: Holmes & Meier, 1978.
- CABALLERO BONALD, José Manuel. *Dos días de setiembre*. Barcelona: Seix Barral, 1962.
- CALVO SERER, Rafael. *Mis enfrentamientos con el poder*. Barcelona: Plaza y Janés, 1978.
- CAÑAS, Dionisio. *Poesía y percepción*. Madrid: Hiperión, 1984.
- CANTOR, Jay. *The Space Between: Literature and Politics*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981.
- CAPARRÓS LERA, Jose María. *El cine de los años 70*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1976.
- . *El cine político visto después del franquismo*. Barcelona: Dopesa, 1978.
- CARR, Raymond. *España: de la Restauración a la democracia. 1875-1980*. Barcelona: Ariel, 1980.
- . *The Spanish Tragedy*. London: Weidenfield & Nicholson, 1977.
- CARR, Raymond y EUSI, Juan Pablo. *Spain: Dictatorship to Democracy*. London: George Allen & Unwin, 1979.
- CASAL, Lourdes. *El caso Padilla: Literatura y revolución en Cuba*. Miami: Nueva Atlántida.
- CASTELLET, José María. *La hora del lector*. Barcelona: Seix Barral, 1957.
- . *Literatura, ideología y política*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- . *Nueve novísimos*. Barcelona: Barral, 1970.
- . *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

- CELA, Camilo José. *La colmena*. Madrid: Alfaguara, 1971.
- CELAYA, Gabriel. *Cantos iberos*, Madrid: Cátedra, 1975.
- . *Itinerario poético*. Madrid: Turner, 1975.
- . *Memorias inmemoriales*, edición de Gustavo Domínguez. Madrid: Cátedra, 1980.
- . *Poesía y verdad*. Barcelona: Planeta, 1979.
- CIRICI, Alexandre. *la estética del franquismo*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- CLAUDÍN, Fernando. *Documentos de una divergencia comunista*. Barcelona: El viejo topo, 1978.
- CIOTAS, S. y GIMFERRER, P. *Treinta años de literatura en España*. Barcelona: Kairós, 1971.
- CORRALES EGEA, José. *La novela española actual*, Madrid: Edicusa, 1971.
- . *La otra cara*, París: Editions Hispano Americanas, 1972.
- CURUTCHET, Juan Carlos. *Introducción a la novela española de postguerra*, Montevideo: Alfa, 1966.
- . *La novela actual española*, Madrid: Edicusa, 1971.
- DEBICKI, Andrew P., *Poetry of Discovery*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1982.
- DE BLAYE, Edouard. *Franco and the Politics of Spain*, traducido del francés por Brian Pearce, Middlesex, England: Penguin, 1976.
- DE FFBO, Guilliana. *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976*, Barcelona: Icaria, 1979.
- DE LA CIERVA, Ricardo. *Historia del franquismo (1945-1975)*, Barcelona: Planeta, 1978.
- DE LA CONCHA, Víctor G., *La poesía española de posguerra*, Madrid: Prensa Española, 1973.
- DE LUIS, Leopoldo. *Poesía social*, Madrid: Alfaguara, 1965.
- DE MIGUEL, Amando. *Los intelectuales bonitos*, Barcelona: Planeta, 1980.
- DE OTERO, Blas. *Expresión y reunión*, Edic.ón de Sabina de la Cruz, Madrid: Alianza, 1981.
- DÍAZ, Elías. *Pensamiento español 1939-1975*, Madrid: Edicusa, 1978.
- DUEÑAS, Gonzalo. *La ley de prensa de Manuel Fraga*, París: Ruedo Ibérico, 1969.

- DYCKES, William, editor, *Contemporary Spanish Art*, Nueva York: The Art Digest, 1975.
- EAGLETON, Terry, *Marxism and Literary Criticism*, Berkeley: University of California Press, 1976.
- Equipo «Cartelera Turia», *Cine español. Cine de subgéneros*, Valencia: Fernando Torres, 1974.
- Equipo Reseña, *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao: Mensajero, 1977.
- FALCÓN, Lidia. *Los hijos de los vencidos. 1939-1949*, Barcelona: Pomaire, 1979.
- FARGA, Manuel Juan, *Universidad y democracia en España*, México: Era, 1969.
- FERNÁNDEZ AREAL, Manuel, *La libertad de prensa en España (1938-1971)*, Madrid: Edicusa, 1971.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Francisco, *El hombre y su historia*, Madrid: Arión, 1961.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, *Los bravos*, Barcelona: Destino, 1969.
- FERRERAS, Juan Ignacio, *Tendencias de la novela española actual. 1931-1969*, París: Ediciones Hispanoamericanas, 1970.
- FOX-LOCKERT, Lucia, *Women Novelists in Spain and Spanish America*, Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1979.
- FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Madrid: Alianza, 1970.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela latinoamericana*, México: Joaquín Mortiz, 1969.
- GALÁN, Diego. *Venturas y desventuras de mi prima Angélica*, Valencia: Fernando torres, 1974.
- GALLO, Max. *Spain under Franco*, traducido por Jean Stewart, Londres: george Allen & Unwin, 1973.
- GARCÍA ESCUDERO, José María. *La primera apertura*, Barcelona: Planeta, 1978.
- . *Una política para el cine español*, Madrid: Editora Nacional, 1967.
- GARCÍA HORTELANO, Juan, *Literatura y política. En torno al realismo español*, Madrid: Edicusa, 1971.
- GARCÍA-VIÑO, M. *Novela española actual*, Madrid: Guadarrama, 1967.

- CAROSCI, Aldo, *Gli intelletuali e la guerra de Spagna*, Roma: Einaudi, 1959.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Literatura y sociedad en la España de Franco*, Madrid: Prensa Española, 1976.
- GEISMAR, Maxwell, *Writers in Crisis*, Nueva York: E.P. Dutton & Co., 1971.
- GIL CASADO, Pablo, *La novela social española*, 2<sup>a</sup> edición, Barcelona: Seix Barral, 1973.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *Diario de un artista seriamente enfermo*, Barcelona: Lumen, 1974.
- , *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona: Crítica, 1980.
- , *Las personas del verbo*, Barcelona: Barral, 1975.
- GIL CASADO, Pablo, *La novela social española*, 2<sup>a</sup> edición, Barcelona: Seix Barral, 1973.
- GLICKSBERG, Charles I., *Literature and Society*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1972.
- , *The Ironic Vision in Modern Literature*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1969.
- , *The Literature of Commitment*, Nueva Jersey: Associated University Presses, 1976.
- GOLDMANN, Lucien, *Para una sociología de la novela*, Madrid: Ciencia Nueva, 1967.
- GONZÁLEZ, Ángel, *Palabra sobre palabra*, 2<sup>a</sup> edición, Barcelona: Barral, 1977.
- , *Poemas*, Madrid: Cátedra, 1980.
- , *Gabriel Celaya. Poesía*, Madrid: Alianza, 1977.
- GONZALEZ MARTÍN, L.P., *Poesía hispánica 1939-1969*, Barcelona: El Bardo, 1970.
- GOULD LEVINE, Linda y FEIMAN WALDMAN, Gloria, *Feminismo ante el franquismo*, Miami: Universal, 1980.
- GOYTISOLO, Juan, *El furgón de cola*, París: Ruedo Ibérico, 1967.
- , *Juegos de mano*, Barcelona: Destino, 1965.
- , *Problemas de la novela*, Barcelona: Seix Barral, 1958.
- , *Señas de identidad*, México: Joaquín Mortiz, 1966.
- , *Disidencias*, Barcelona: Seix Barral, 1977.
- , *Para vivir aquí*, Barcelona: Bruguera, 1977.
- GOYTISOLO, Luis, *Las afueras*, 2<sup>a</sup> edición, Barcelona: Seix Barral, 1962.
- , *Recuento*, Barcelona: Seix Barral, 1973.
- GRAMSCI, Antonio, *Política y sociedad*, Barcelona: Península, 1977.
- GUARNER, José Luis, *Treinta años de cine*, Barcelona: Kairos, 1971.
- GUBERN, Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*, Barcelona: Península, 1981.
- GUBERN, Román y FONT, Domènec, *Un cine para el cadalso*, Barcelona: Euros, 1975.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 4, Barcelona: Labor, 1978.
- HEINE, Hartmut, *La oposición política al franquismo*, Barcelona: Crítica, 1983.
- HERMET, Guy, *The Communists in Spain*, traducido por S. Seago, Y. Fox, Londres: Saxon House, 1974.
- HIERRO, José, *Poesías completas. 1944-1962*, Madrid: Giner, 1962.
- HOLT, Marion P., *The Contemporary Spanish Theater (1949-1972)*, Boston: Twayne, 1975.
- HORMIGÓN, Juan antonio, *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid: Edicusa, 1974.
- HOWE, Irving, *Politics and the Novel*, Cleveland: Meridian, 1957.
- HUGHES, H. Stuart, *Consciousness and Society*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 1961.
- ILIE, Paul, *Literatura y exilio interior*, Madrid: Fundamentos, 1981.
- ISASI ANGULO, Amando C., *Diálogos del teatro español de posguerra*, Madrid: Ayuso, 1974.
- JÁUREGUIT, Fernando y VEGA, Pedro, *Crónica del antifranquismo*, Barcelona: Argos Vergara, 1983.
- JIMÉNEZ, José Olivio, *Cinco poetas del tiempo*, Madrid: Ínsula, 1964.
- , *Diez años de poesía española 1960-1970*, Madrid: Ínsula, 1972.
- JULIÁN, Imma y TÁPIES, Antoni, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona: Icaria, 1977.

- LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Barcelona: Barral, 1976.
- , *El problema de la Universidad*, Madrid: Edicusa, 1968.
- , *España como problema*, Madrid: Aguilar, 1957.
- LAMANA, Manuel, *Literatura de posguerra*, Buenos Aires: Nova, 1961.
- LANGBAUM, Robert, *The Poetry of Experience*, Nueva York: W.W. Norton, 1957.
- LECHNER, J., *El compromiso en la poesía española del siglo 20, II*, Universitaire Pers Leiden, 1975.
- LIFTON, Robert Jay, *The Broken Connection*, Nueva York: Simon and Schuster, 1979.
- , *Boundaries. Psychological an in Revolution*, Nueva York: Vintage Books, 1967.
- , *History and Human Survival*, Nueva York: Random House, 1961.
- LINZ, Juan, «Opposition to and Under an Authoritarian Regime», en *Regimes and Opposition*, Robert A. Dahl, New Haven: Yale University Press, 1973.
- LIZCANO, Pablo, *La generación del 56*, Barcelona: Grijalbo, 1981.
- LÓPEZ PIÑA, Antonio y ARANGUREN, Eduardo L., *La cultura política en la España de Franco*, Madrid: Taurus, 1976.
- LOPEZ SALINAS, Armando y FERRES, Antonio, *Caminando por las Hurdes*, Barcelona: Seix Barral, 1974.
- LOPEZ SALINAS, Armando, *La mina*, Barcelona: Destino, 1960.
- LOTTINI, Otello y RUTA, Maria Caterina, editres, *La cultura spagnola durante e dopo il franchismo*, Roma: Cadmo, 1982.
- LUKÁCS, Georg, *Materiales sobre el realismo*, México, D.F.: Grijalbo, 1977.
- , *The theory of the Novel*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1971.
- MAGNY, Claude Edmond, *The Age of the American Novel*, Nueva York: Frederick Ungar, 1972.
- MAINER, José-Carlos, *Falange y literatura*, Barcelona: Labor, 1971.

- , *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Madrid: Edicusa, 1972.
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley, *Gil de Biedma*, Madrid: Júcar, 1980.
- MARAVALL, José María, *Dictadura y disentimiento político*, Madrid: Alfaguara, 1978.
- MARCUSE, Herbert, *Counterrevolution and Revolt*, Boston: Beacon Press, 1972.
- MARICHAL, Juan, *El nuevo pensamiento político español*, México: Finisterre, 1974.
- MARQUERÍE, Alfredo, editor, *Teatro de vanguardia*, Madrid: Perman, 1949.
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón, *Narrativa española fuera de España*, Madrid: Guadarrama, 1963.
- MARSAL, Juan F., *La sombra del poder*, Madrid: Edicusa, 1975.
- , *Pensar bajo el franquismo*, Barcelona: Península, 1979.
- MARSÉ, Juan, *Esta cara de la luna*, Barcelona: Seix Barral, 1970.
- , *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelona: Planeta, 1978.
- , *Si te dicen que caí*, México: Novaro, 1976.
- , *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona: Seix Barral, 1971.
- MARTÍN GAITÉ, Carmen, *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Madrid: Nostromo, 1973.
- , *Retahílas*, Barcelona: Destino, 1974.
- MARTÍN SANTOS, Luis, *Tiempo de destrucción*, Barcelona: Seix Barral, 1975, edición de José Carlos Mainer.
- , *Tiempo de silencio*, Barcelona: Seix Barral, 1966.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M., *La novela española entre 1939 y 1969*, Madrid: Castalia, 1973.
- MARTÍNEZ MENCHÉN, A., *Del desengaño literario*, Madrid: Helios, 1970.
- MEDINA VICARIO, M.A., *El teatro español en el banquillo*, Valencia: Fernando Torres, 1976.
- MENGES, Christopher, *Spain: The Struggle for Democracy Today*, Beverly Hills: Sage, 1978.
- MILLER, Beth, editor, *Women in Hispanic Literature. Icons*

- and Fallen Idols*, Londres: University of California Press, 1983.
- MONLEÓN, Jose, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona: Tusquets, 1971.
- MORÁN, Fernando, *Novela y semidesarrollo*, Madrid: Taurus, 1971.
- OLIVA, César, *Cuatro dramaturgos «realistas» en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, Murcia: Departamento de literatura española de la Universidad, 1978.
- , *Disidentes de la generación realista*, Murcia: Departamento de literatura española de la Universidad, 1979.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, 8<sup>a</sup> edición, Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- PAMIES, Teresa, *Los niños de la guerra*, Barcelona: Bruguera, 1977.
- PANICHAS, George A., editor, *The Politics of Twentieth Century Novelists*, Nueva York: Hawthorn Books, 1971.
- PÁNIKER, Salvador, *Conversaciones en Cataluña*, Barcelona: Kairós, 1966.
- , *Conversaciones en Madrid*, Barcelona: Kairós, 1969.
- PARÍS, Carlos, *El rapto de la cultura*, Madrid: Mañana, 1978.
- PAYNE, Stanley G., *A History of Fascism*, Stanford: Stanford University Press, 1961.
- , *Franco's Spain*, Nueva York: Thomas Crowell Co., 1967.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David, *Cine español: algunos materiales por derribo*, Madrid: Edicusa, 1973.
- POSADA, F., Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista, Buenos Aires: Galerna, 1969.
- POULANTZAS, Nicos, *La crisis de las dictaduras*, México: Siglo XXI, 1976.
- PROBST SOLOMON, Barbara, *Arriving Where We Started*, Nueva York: Harper & Row, 1972 (Traducción castellana: *Los felices cuarenta*).
- Prosa novelesca actual, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968.
- PRESTON, Paul, editor, *España en crisis: la evolución y decadencia del régimen franquista*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- RAMÍREZ, Luis, *Nuestros primeros veinticinco años*, París: Ruedo Ibérico, 1964.
- RAMÍREZ, Manuel, *España 1939-1975*, Barcelona: Labor, 1978.
- RANK, Otto, *Art and Artist. Creative Urge and Personality Development*, Nueva York: Agaton Press, 1932.
- RIBES, Francisco, *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia: Marés, 1952.
- , *Poesía última*, Madrid: Taurus, 1963.
- RICO, Francisco, editor, *Historia y crítica de la literatura española. Epoca Contemporánea 1939-1980*, Barcelona: Crítica, 1980.
- RIDRUEJO, Dionisio, *Casi unas memorias*, Barcelona: Planeta, 1976.
- , *Entre literatura y política*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1973.
- , *Escrito en España*, Buenos Aires: Losada, 1962.
- RIEFF, Philip, *On Intellectuals*, Nueva York: Doubleday, 1969.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, *La incultura teatral en España*, Barcelona: Laia, 1974.
- RUBIO, Fanny, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid: Turner, 1976.
- , editora, *Pueblo cautivo*, 2<sup>a</sup> edición, Madrid: Peralta, 1978.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español del siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1975.
- RUIZ RICO, Juan José, *El papel político de la iglesia católica en la España de Franco (1936-1971)*, Madrid: Tecnos, 1977.
- SALABERT, Miguel, *L'exil interieur*, París: Les lettres nouvelles 12, 1961.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española 6/2*, Barcelona: Ariel, 1984.
- , *Historia de la literatura española (1942-1975)*, Madrid: Alhambra, 1980.
- SARTRE, Jean-Paul, *What is Literature?*, traducido por Bernard Frechtman, Nueva York: Philosophical Library, 1949.

- SASTRE, Alfonso. *Anatomía del realismo*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- , *La revolución y la crítica de la cultura*. Barcelona: Grijalbo, 1971.
- SAYRE, Robert. *Solitude in Society*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- SEMPRÚN, Jorge. *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta, 1977.
- Siete trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres, 1975.
- SOBEJANO, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo*. 2<sup>a</sup> edición. Madrid: Prensa Española, 1975.
- SPENDER, Stephen. *The Thirties and After*. Nueva York: Vintage Books, 1979.
- SPIRES, Robert C. *La novela española de posguerra*. Madrid: Planeta, 1978.
- TAIBO, Paco Ignacio. *Para parar las aguas del olvido*. Madrid: Júcar, 1980.
- TAMAMES, Ramón. *Introducción a la economía española*. 7<sup>a</sup> edición. Madrid: Alianza, 1973.
- , *La República. La era de Franco*. Madrid: Alfaguara, 1973.
- Teatro español actual*. Fundación Juan March, 1977.
- THOMAS, Hugh. *The Spanish Civil War*. Nueva York: Harper & Brothers, 1961.
- TIERNO GALVÁN, Enrique. *Cabos sueltos*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- TOLA DE HÁBICH, Fernando y GRIEVE, Patricia. *Los españoles y el boom*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1971.
- TRILLING, Lionel. *La imaginación liberal*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- , *Más allá de la cultura*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- TROTSKI, Leon. *Sobre arte y cultura*. Madrid: Alianza, 1969.
- TUSELL, Xavier. *La oposición democrática al franquismo*. Barcelona: Planeta, 1977.
- UGALDE, Sharon Keefe. *Gabriel Celaya*. Boston: Twayne, 1978.

- UMBRAL, Francisco. *La noche que llegó al Café Gijón*. Barcelona: Destino, 1980.
- VALENTE, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI, 1971.
- , *Punto cero*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- V.V. A.A., *La cultura bajo el franquismo*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 1977.
- VAZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Lumen, 1971.
- , *La penetración americana en España*. Madrid: Edicusa, 1974.
- , *Los demonios familiares de Franco*. Barcelona: Dopesa, 1978.
- y otros. *Reflexiones ante el neo-capitalismo*. Barcelona: Cultura Popular, 1978.
- VIDAL-BENEYTO, Diario de una ocasión perdida. Barcelona: Kairós, 1981.
- VILAR, Pierre. *Historia de España*. 6<sup>a</sup> edición. Barcelona: Grijalbo, 1978.
- VILAR, Sergio. *Arte y libertad*. Nueva York: Las Américas, 1963.
- , *La oposición a la dictadura*. Barcelona: Aymá, 1976.
- VIÑAS, Ángel. *Los pactos secretos de Franco con Estados Unidos*. Barcelona: Grijalbo, 1981.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando. *La España de la posguerra 1939-1953*. Barcelona: Planeta, 1978.
- WEINTRAUB, Stanley. *The Last Great Causa*. Nueva York: Weybright & Talley, 1968.
- WELLWARTH, George E.. *Spanish Underground Drama*. Pennsylvania University Press, 1972.
- WINEGARTEN, Renee. *Writers and Revolution. The Fatal Lure of Action*. Nueva York: New Viewpoints, 1974.
- ZAMBRANO, María. *Los intelectuales en el drama de España*. Madrid: Hispamerica, 1977; y en *Senderos*, Barcelona: Anthropos, 1986.

# ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| Nota preliminar . . . . .   | 9   |
| CAPÍTULO I: La desculturalización de España<br>(1939-1949) . . . . .                        | 13  |
| CAPÍTULO II: Del intimismo existencial al<br>ansia de responsabilidad (1950-1955) . . . . . | 51  |
| CAPÍTULO III: La euforia y el realismo social<br>(1956-1962) . . . . .                      | 89  |
| CAPÍTULO IV: La defunción del realismo social<br>y el nuevo diálogo (1963-1965) . . . . .   | 141 |
| CAPÍTULO V: La prensa disidente y el camino<br>hacia la democracia (1966-1972) . . . . .    | 197 |
| CONCLUSIÓN: La apertura (1973-1975) . . . . .   | 235 |
| Bibliografía . . . . .  | 261 |