

*Literatura e historia:
de la «función social»
de la literatura a su futuro
como «documento histórico»
a partir de Juan Goytisolo **

Jorge Juan Nieto Ferrando

Universitat de València

Resumen: A partir de las críticas retrospectivas de Juan Goytisolo a la literatura de su generación, estas páginas proponen una reflexión alrededor del ansia de responsabilidad informativa que se atribuyeron los autores de mediados del siglo xx español, la necesidad de acudir a recursos posibilistas ante la incidencia de la censura en sus propias obras y la confianza de los primeros momentos en la función social de la literatura. Retomando los esfuerzos de Hans Robert Jauss por acercar la historia literaria a la «historia general» y atendiendo a algunos supuestos teóricos sobre la ficción literaria, se plantean varias cuestiones acerca de la capacidad de la literatura de actuar como *agente* en su sociedad y el particular pacto ficcional que los textos establecieron con algunos receptores en la década de los cincuenta. A medio camino entre la propuesta de investigación interdisciplinar y la conclusión, finalmente, el artículo termina haciendo referencia a *Campos de Níjar*, de Juan Goytisolo. En este y otros textos se buscan algunas peculiaridades de la apropiación que los *lectores disidentes* hicieron de ellos y su importancia en la configuración de la *cultura de la oposición* al régimen.

Palabras clave: literatura, historia, franquismo, Juan Goytisolo.

Abstract: Starting from Juan Goytisolo's critiques to the literature of his generation, these pages propose a reflection about the anxiety of informative responsibility that the authors of the middle of the Spanish century attribute to themselves, the necessity to use all possible resources to get over the censorship restrictions, and the first trust in the social function of literature. Taking up the efforts of Hans Robert Jauss to

* Accésit VI Premio de Investigación para Jóvenes Historiadores, 2004.

bring together literary history and general history and paying attention to some theories about literary fiction, several questions arise about the capacity of literature to act as an agent in its society and about the particular fiction pact that the texts established with some readers in the fifties. Halfway between the proposal of interdisciplinary research and the conclusion, finally, the article ends making reference to *Campos de Níjar*, by Juan Goytisolo, and several particularities of the appropriation that the «dissident readers» made of this and other texts, as well as their importance in the configuration of the opposition under the Franco dictatorship.

Key words: literature, history, Franco's regime, Juan Goytisolo.

«Una revolución.
Luego una guerra.
En aquellos dos años —que eran
la quinta parte de mi vida—,
yo había experimentado sensaciones distintas.
Imaginé más tarde
lo que es la lucha en calidad de hombre.
Pero como tal niño,
la guerra, para mí, era tan sólo:
suspensión de las clases escolares».

Ángel GONZÁLEZ, «Ciudad cero»

Hacia finales de los años sesenta Juan Goytisolo, al reflexionar sobre la novela española del medio siglo, declaraba lo siguiente:

«Todos los escritores sentíamos la necesidad de responder al apetito informativo del público dando una versión de la realidad que escamoteaba la prensa. En cierto modo, creo que el valor testimonial de la literatura española de esos años reside en esto. Éste es el origen y el historiador futuro tendrá que recurrir al análisis de la narrativa española si quiere colmar una serie de vacíos y de lagunas provocadas por la carencia de una prensa de información veraz y objetiva»¹.

¹ «Juan Goytisolo: destrucción de la España sagrada», *Nuevo Mundo*, junio de 1967; cit. en FERNÁNDEZ, L. M.: *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, pp. 121-122.

Al valorar la exigua libertad concedida por la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, poco tiempo antes, ya encontraba en la censura franquista las causas del compromiso con la realidad y la función informativa que atribuía a la literatura de su generación:

«Podemos explicar por qué motivo los escritores del país más retrógrado de Europa producen la literatura más “realista” y “comprometida” del momento: originariamente creada para impedir ésta, la censura ha actuado de modo involuntario como catalizador. [...] 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...».

El fragmento apuntado pertenece a «Los escritores españoles frente al toro de la censura», artículo que comparte edición junto a otros doce en *El furgón de cola*, pequeña recopilación de la actividad crítica y ensayística desplegada por Juan Goytisolo entre 1960 y 1966². En dicho artículo, los términos «realista» y «comprometida» referidos a la literatura vienen acompañados de una nota a pie de página que promete explicar en otra ocasión la mezquindad de lo que se entendió durante la década de los cincuenta y parte de los sesenta por compromiso político y social.

Así sucede en «Literatura y eutanasia». Tras definir alguno de los rasgos de su generación, Goytisolo destaca entre sus errores e insuficiencias «una generalizada confusión entre política y literatura, compromiso político y compromiso literario». El compromiso del escritor se debía a la convicción de que la literatura cambiaba la realidad: «Acción y escritura se confundían en un mismo cauce [...] Dolorosa sorpresa la nuestra: el progreso y marcha del mundo no dependía de nosotros: nos habíamos equivocado de medio a medio en cuanto al poder real de la literatura. Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambos: políticamente ineficaces nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres»³.

No sólo Juan Goytisolo había confiado en la *función social* del arte. Ya fuera desde la ética neorrealista o desde el realismo de

² Barcelona, Seix Barral, 1976.

³ GOYTISOLO: *El furgón de cola...*, *op. cit.*, p. 52.

tendencia social que escarbaba en las causas profundas tras las aparentes, ya fuera en el cine, el teatro o la novela, el arte podía modificar el mundo aproximándose a él. Y el desengaño resultó proporcional al compromiso. Alfonso Sastre, en referencia a la polémica entre una actitud *posibilista* —la que defendía Buero Vallejo— o *imposibilista* —la suya propia— respecto a la censura aparecida durante los sesenta en la revista *Primer acto*, rechazaría su primera confianza en el teatro de agitación redefiniéndolo y desvinculándolo de la acción política inmediata:

«Tanto Buero como yo estábamos equivocados [...]. La postura que hay que mantener frente a la necesidad del cambio social es simplemente luchar políticamente —y eso no lo puede hacer ni el teatro posibilista ni el llamado “imposibilista”—. Yo he sido un poco ingenuo al pensar que el teatro podía aportar algo al cambio político. Ahora veo que la eficacia social del arte [...] no puede tener mucho efecto en las luchas inmediatas que se imponen. Por supuesto, no he llegado a pensar que el arte no sirve para nada; simplemente, no sirve para lo que yo creía»⁴.

La literatura y el arte, así se creyó, buscaban *mostrar* para *conocer* y *cambiar*. Desaparecida la confianza en el *cambio* —al menos el inmediato—, quedaba la posibilidad de *mostrar* con la literatura una realidad oscurecida en los medios de comunicación social bajo el franquismo, convertirla en un documento que el futuro podría transformar, según Goytisolo, en *conocimiento* histórico.

Con la excusa de *desplegar* las citas apuntadas de Juan Goytisolo, estas páginas proponen una reflexión alrededor del ansia de responsabilidad informativa que se atribuyeron los autores de la generación del medio siglo, la necesidad de acudir a recursos posibilistas debido a la incidencia de la censura en sus propias obras y la confianza de los primeros momentos en la función social de la literatura. Antes, a través de los esfuerzos de Hans Robert Jauss por acercar la historia literaria a la «historia general», se habrá de plantear algunas cuestiones sobre la capacidad de la literatura de actuar como *agente* en su sociedad. A medio camino entre la propuesta de investigación interdisciplinar y la conclusión, finalmente, haremos referencia a *Campos de Níjar*, de Juan Goytisolo. En este y otros textos se buscarán algunas

⁴ Cit. en SASTRE, *Escuadra hacia la Muerte. La mordaza*, Madrid, Castalia, 1987, p. 17.

particularidades de la apropiación que los *lectores disidentes* hicieron de ellos, y su importancia en la configuración de una *cultura de oposición* al régimen.

Retomar a Hans Robert Jauss: historia de la literatura e historia «general»

La relación entre literatura e historia puede abordarse desde muchas perspectivas. Una de ellas, derivada de la confluencia entre literatura y sociedad, entre sus respectivas historias, es aquella que se centra en la capacidad de la primera para modificar, ya sea a nivel perceptivo o fáctico, algún aspecto de la segunda; es decir, actuar como *agente* sobre su sociedad. En este punto, la historia de la literatura se vuelve historia de la recepción literaria y, dentro de ésta, historia de la lectura.

Resulta significativo que cuando Hans Robert Jauss, en *La historia de la literatura como provocación*, intentó ejemplificar, en sus términos, la *función formadora de sociedad* de la literatura, recurriera al proceso censor abierto contra Gustave Flaubert por su novela *Madame Bovary*. La intención del autor de la Escuela de Constanza era demostrar cómo «una obra literaria puede romper las expectativas de sus lectores por medio de una forma estética insólita y ponerlos al mismo tiempo ante problemas cuya solución les debía la moral sancionada por la religión o por el Estado»⁵.

Tras su publicación en la *Revue de Paris* en 1857, *Madame Bovary* fue acusada no ya de contraria a la moral, sino de clara apología del adulterio. Para fundamentar sus imputaciones, el fiscal recurrió al fragmento en el que Emma se reconoce a sí misma en un espejo tras el primer desliz adúltero:

«Al verse en el espejo, le extrañó su rostro. Nunca había tenido los ojos tan grandes, tan negros ni tan profundos. Algo sutil difundido por su persona la transfiguraba. Emma Bovary se repetía: “¡Tengo un amante, tengo un amante!”, deleitándose en esa idea como si le hubiera sobrevenido una segunda pubertad. *Por fin iba a poseer aquellos placeres del amor, aquella fiebre de felicidad que había perdido la esperanza de conseguir. Estaba entrando*

⁵ Barcelona, Península, 2000, p. 92 (1.ª ed., 1974).

en un lugar maravilloso donde todo sería pasión, éxtasis, delirio...» (la cursiva es mía)⁶.

Según el fiscal, las últimas frases indicaban la sanción del narrador, en última instancia el autor, a la amoralidad de Emma Bovary, una glorificación del adulterio. Las innovaciones narrativas de Flaubert eran las responsables de esta confusión. Al presentar «un discurso, generalmente interno, del personaje representado sin las señales del estilo directo [...] o del estilo indirecto [...], a fin de que el lector decida si debe tomar la frase como verdadera declaración o entenderla como una opinión característica de ese personaje» (2000: 190) rompía con una convención de la novela y obligaba a sus lectores a ver las cosas de un modo diferente, volviendo su juicio moral inseguro.

Estas inseguridades empujaron al fiscal a resolver con su acusación a Flaubert la salvación del mismo: «¿Quién puede condenar a esta mujer en el libro? Nadie. Ésa es la conclusión. En el libro no hay un personaje que pueda condenarla. Si encuentran ustedes en él un personaje prudente, si encuentran un solo principio en virtud del cual se estigmatice el adulterio, estoy equivocado»⁷.

Si ninguno de los personajes podía acusar a Emma Bovary, el subtítulo que tendría la novela, *Histoire de l'éducation trop souvent donnée en province* —*Historia de la educación dada demasiado a menudo en provincias*—⁸, daba la clave de su lectura y su defensa. El juicio contra Flaubert acababa en un debate sobre la moral pública provinciana, sobre el sentimiento religioso y las buenas costumbres. De alguna manera, el texto provocó, así se deduce de su enfrentamiento con la censura, el «insospechado efecto de una nueva forma artística que podía hacer salir al lector de Madame Bovary de la rutina de su juicio moral por una nueva [...] “manera de ver las cosas” y convertir en un problema abierto una cuestión de moral pública previamente decidida»⁹. La nueva forma de *Madame Bovary* estimulaba en sus lectores un debate sobre problemas que trascendían los meramente literarios.

⁶ Cit. en JAUSS, H. R.: *La historia de la literatura...*, op. cit., p. 189.

⁷ FLAUBERT, G.: *Oeuvres*, vol. 1, París, 1951, p. 666; cit. en JAUSS, H. R.: *La historia de la literatura...*, op. cit., p. 191.

⁸ Parece ser que finalmente sería *Moeurs de province* (*Costumbres provincianas*) el subtítulo en las primeras ediciones.

⁹ Para ampliar lo aquí comentado véase JAUSS, H. R.: *La historia de la literatura...*, op. cit., pp. 169-171 y 185-193.

Con este ejemplo, Hans Robert Jauss afianzó su proyecto de revitalizar la historia de la literatura acercándola sobre nuevas bases a la historia *general*. La intención era superar el abismo entre ambas evitando reduccionismos e intentando comprender tanto el carácter específicamente estético del texto artístico como su *función social*. Para ello estableció cierta distancia entre la estética de la recepción y las teorías que trataban el arte en su inmanencia o desde su determinación social:

«Si no se puede determinar la naturaleza histórica de una obra de arte independientemente de los efectos que produce, ni estudiar la historia del arte independientemente de su recepción en la historia, se tendrá que integrar la estética tradicional de la producción y la representación con la estética de la recepción. [...] Una historia de la literatura o del arte basada en la estética de la recepción supone el reconocimiento de ese carácter parcial o “autonomía relativa del arte”. Por eso precisamente puede contribuir a hacer comprender la interacción existente entre arte y sociedad»¹⁰.

La *estética de la recepción* se definió por su carácter parcial y complementario de la estética de la producción y de la representación. Una historia del arte o la literatura asentada sobre ella también resultaba complementaria de la historia general, pero, a diferencia de los supuestos más burdos de la sociología marxista, mantenía cierta relativa autonomía del arte al invertir el énfasis y la dirección en los términos de la relación entre éste y su sociedad. Así, frente, o de manera adicional, a la relación sociedad-arte, la estética de la recepción apostó, al menos como proyecto, por la conexión arte-sociedad, lo que le permitió no reducir el primero a una determinación de la segunda.

Para H. R. Jauss, la obra literaria era una estructura dinámica fruto de la convergencia entre texto y receptor que sólo podía captarse en sus concreciones históricas sucesivas. Una historia de la literatura basada en este supuesto no debía contemplar exclusivamente la colaboración del lector prevista por el texto, y tampoco podía preocuparse sólo por los aspectos relativos al destinatario, sino que tenía que abordar ambos como un todo articulado. Jauss asumió los planteamientos de W. Iser considerando que el texto predispone a su des-

¹⁰ JAUSS, H. R.: «La Ifigenia de Goethe y la de Racine», en WARNING, R.: *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, p. 241.

tinatario: la recepción supone la realización de determinadas indicaciones en un proceso de percepción dirigida¹¹. No obstante, la actividad del *lector real*, concreto sociocultural e históricamente, y sus expectativas nunca coinciden con la actualización plena de lo indicado por el *lector implícito*, el inscrito en la obra a través del conjunto de condiciones que deben cumplirse para que el texto sea aprehendido. De alguna forma, el lector implícito y el código del autor, filtrados ambos a través del texto, tendrían un grado mayor de proximidad al horizonte del *lector real* en los primeros momentos de la recepción. El horizonte del autor quedaría fijado en la misma obra, mientras que el de los distintos lectores se encontraría sujeto a continuas modificaciones. Así pues, la concreción de una obra literaria no podrá realizarse más que como una *fusión de horizontes*: el del lector, que cambia con el tiempo, y el de la obra.

Los primeros trabajos de Hans Robert Jauss se orientaron a intentar esclarecer el *horizonte de expectativas* del lector —«el círculo de visión que abarca y circunscribe todo lo visible desde un punto»¹²; noción coincidente en líneas generales, según Montserrat Iglesias Santos, con la de *código cultural* en Umberto Eco e Iuri Lotman¹³—, el lugar que arropaba la obra permitiendo incluso su comprensión, una disposición específica del público para el que un texto fue inicialmente escrito y poder, de esta manera, encontrar los parámetros de su primera concreción receptora y la originalidad de la obra en su contexto. Acercarse a la primera recepción de un texto no significaba darle una mayor autoridad que las realizadas con posterioridad, simplemente suponía acceder a ciertas claves de la interpretación y comprensión en un momento histórico, equiparable a cualquier otro de la historia de sus recepciones.

El autor consideró que, ante la falta de señales explícitas de la disposición que un texto requería de su público, ésta, el horizonte, podía reconstruirse a través de las normas genéricas conocidas, las relaciones con otras obras del entorno y con la propia experiencia

¹¹ Consúltense ISER, W.: *Implied reader; patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974, y *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

¹² GADAMER, H. G.: «Historia de efectos y aplicación», en WARNING, R.: *Estética de la recepción...*, *op. cit.*, p. 82.

¹³ IGLESIAS SANTOS, M.: «La estética de la recepción y el horizonte de expectativas», en VILLANUEVA, D. (comp.): *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, p. 42.

vital del receptor. Aunque en un primer momento redujera su noción de horizonte al ámbito literario, Jauss fue consciente de su dimensión sociológica, de la necesidad de aproximarse al horizonte de la vida práctica de sus receptores, y, lo que fundamentalmente nos interesa aquí, la posibilidad de que la concreción receptiva del lector acabara por modificar el horizonte de su vida práctica. Para el autor:

«La tarea de la historia de la literatura solamente concluye cuando la producción literaria [...] [es considerada también] en la relación que le es propia respecto a la historia general. Esta relación no se agota en el hecho de que, en la literatura de todas las épocas, pueda descubrirse una imagen tipificada, idealizada, satírica o utópica de la existencia social. La función social de la literatura se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y repercute de ese modo en sus formas de comportamiento social»¹⁴.

La relación se invierte: de la correspondencia toscamente mimética entre realidad social y arte, pasamos al arte actuando como *agente* en esa realidad social. La estética de la recepción que planteaba debía tener en cuenta que «la relación entre la literatura y el lector puede actualizarse tanto en el terreno sensorial, en cuanto estímulo para la percepción estética, como en el terreno ético, en cuanto exhortación a la reflexión moral»¹⁵. Esto, lo que denomina *función de creación social del arte*, es, de alguna manera, aquello que permite tanto su uso propagandístico como la justificación que se esgrime para su represión censora. Así pues, para Jauss, la función de la experiencia estética se encontraría en la *transmisión, creación y reforma de normas*¹⁶. Si bien es verdad que éstas se darían en mayor medida y de manera más consciente en el arte comprometido ética, ideológica o políticamente en un sentido u otro, el arte «autónomo» tampoco escaparía a ellas.

En esta función social e ideológica de la literatura, por otra parte, es fundamental su carácter *ejemplarizante*: al introducir en historias determinados valores, roles e ideologías se contribuye a su interiorización de manera más efectiva —y *afectiva*— que si se abordaran abiertamente. La literatura recogería de esta manera la tradición del

¹⁴ JAUSS, H. R.: *La historia de la literatura...*, *op. cit.*, p. 186.

¹⁵ *Ibid.*, p. 189.

¹⁶ JAUSS, H. R.: «La Ifigenia de Goethe...», *op. cit.*, pp. 247-249.

cuento popular y su recurso a ejemplificar mediante una historia una moraleja implícita o explícita. Convirtiendo en parábola determinadas normas sociales se incidiría en su transmisión, creación y transformación¹⁷.

Partiendo de los interrogantes morales que provocaron la nueva «forma» de relatar de Flaubert, lo que más tarde se daría en llamar *estilo indirecto libre*, acabamos resolviendo con Jauss que también el «contenido» de las historias noveladas puede actuar como agente en su sociedad¹⁸.

Los «niños de la guerra»

Es necesario apuntar algunas claves del *horizonte* en el que se desarrolla la actividad literaria de la generación de mediados del siglo XX, coincidente a grandes rasgos con el de sus primeros lectores, para más tarde establecer las particularidades y consecuencias de la colaboración del receptor en sus obras. Ya que esto podría resultar demasiado extenso, me centraré en un solo aspecto apuntado parcialmente por Juan Goytisolo: la apreciación de la distancia existente entre la construcción en los medios de comunicación social controlados por el franquismo¹⁹ de una realidad ajena a la percibida

¹⁷ Un ejemplo de este carácter ejemplarizante y de su relevancia en la capacidad que un texto tiene de actuar como agente es la importancia que tuvo la publicación de *La cabaña del tío Tom*, un *best-seller* de Harriet BEECHER STOWE, en su día para extender en el norte de Estados Unidos la repugnancia hacia la esclavitud y contribuir a crear un estado de justificación y aceptación de la guerra civil estadounidense.

¹⁸ Muchos de los planteamientos de H. R. Jauss —aquí apenas esbozados— y otros autores de la Escuela de Constanza pueden encontrarse detrás de los trabajos de algunos de los historiadores que se han acercado a la historia de la lectura, concretamente Roger Chartier o Carlo Ginzburg. De hecho, el estudio microhistórico que este último dedicó al molinero Menocchio puede entenderse como el análisis empírico, dado que los documentos lo permiten, de un caso concreto de recepción. Véase GINZBURG, C.: *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik, 1986. Para una aproximación general a la bibliografía dedicada a la historia de la lectura, consúltese MARTÍNEZ, J. A.: «Historia de la cultura e historia de la lectura en la historiografía», *Ayer*, 52, Madrid, Marcial Pons, 2003.

¹⁹ Sobre el control de la información consúltense, entre otros, SINOVA, J.: *La censura de prensa durante el franquismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989; SEVILLANO CALERO, F.: *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998, y *Ecos de papel. La opinión pública de los españoles en la época de Franco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000. Este último recoge gran

cotidianamente a través de los canales de socialización de una elite universitaria destinada a perpetuar el régimen, lo que acabará por estimular el ansia de responsabilidad y compromiso de los jóvenes escritores, y también cierta búsqueda de disidencia de los lectores en sus textos.

Hay que tener en cuenta que en los regímenes dictatoriales, al no existir un sistema democrático efectivo de participación, las organizaciones de encuadramiento juvenil son fundamentales para garantizar la renovación de los dirigentes. Bajo el franquismo, Iglesia y Falange pugnarón por el control de todo lo relativo a la educación y socialización de los más jóvenes. Si bien, a grandes rasgos, la primera desplegaría su influencia fundamentalmente en los primeros pasos del proceso educativo, la segunda lo haría en la universidad, especialmente a través del Sindicato Español Universitario²⁰.

En el SEU confluyen la dialéctica entre la movilización y la contención de la juventud inspirada por el fascismo, concepciones elitistas sobre la cultura y la educación universitaria que permitieron pensar que a un mayor grado de instrucción habría menor posibilidad de subversión de los principios del régimen y las preocupaciones sociales del falangismo de la revolución postergada. Esto se tradujo en una permisividad política y cultural para sus publicaciones desconocida en otros ámbitos y en algunos programas sociales que permitirían el acceso de los jóvenes universitarios a una realidad «escamoteada por la prensa», en palabras de Goytisolo. La libertad vigilada que disfrutará el SEU acabará por desbordarlo a partir de 1956.

El control sobre la información y la cultura se desplegó siempre en función de los criterios de *calidad y cantidad* de sus receptores,

cantidad de informes sobre opinión pública en los que se aprecia las reacciones ante la distancia entre los medios de comunicación y la percepción cotidiana. Así, por ejemplo, en un informe redactado en febrero de 1947 por la Delegación Provincial de la Subsecretaría de Educación Popular de Orense, se destacaba la incompreensión de la población ante la subida de los precios precisamente en un año en que las condiciones económicas «eran magníficas según las notas oficiales a este respecto publicadas por los organismos competentes». El descubrimiento de esta paradoja, según se aprecia en el informe, provocó críticas importantes a la actuación del gobierno, situaciones que rozaron el enfrentamiento abierto y que sólo llegaron a ser controladas recurriendo a la represión (pp. 131-132).

²⁰ Véase RUIZ CARNICER, M. Á.: *El Sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1965. La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

lo que explica que con la minoritaria élite política y cultural se permitieran licencias prohibidas en otros grupos. En lo político, la libertad controlada se manejaba sobre aspectos puntuales del régimen, sin salirse en lo fundamental de su ortodoxia: las publicaciones del SEU demandaban más protagonismo para los universitarios movilizados/contenidos, una mayor conciencia respecto a los problemas sociales, podían incluso usar un tono antiburgués y contestatario, siempre que a continuación se exaltaran las glorias del caudillo y la fidelidad absoluta de la Falange universitaria a su causa.

Pero con la cultura estas libertades eran algo más amplias. Así, a principios de los cincuenta se debatía en *La hora* el subversivo manifiesto TAS —Teatro de Agitación Social—, de Alfonso Sastre, y bajo protección del Sindicato se estrenaban *Escuadra hacia la muerte* (1953) y, un año más tarde, *La mordaza*. Esta última podía emparentarse alegóricamente con la situación que vivían las nuevas generaciones durante el franquismo: una familia reprimida por un padre dictador acaba revelándose contra él al descubrir que, tras su supuesto heroísmo, el que concedía legitimidad a su autoridad, se escondía un crimen de guerra. También los cineclubes proyectaban algunos filmes proscritos, y la reflexión cinematográfica y cultural en las revistas del SEU se escoraba hacia la demanda de un mayor compromiso con la realidad que podía conducir al cambio social.

En cuanto a los programas sociales, sin salirse de los supuestos falangistas interclasistas y de su paternalismo respecto a los más desfavorecidos, el Servicio Universitario de Trabajo (SUT) supuso para muchos estudiantes el primer contacto con una realidad que apenas existía en los medios de comunicación, que se negaba o justificaba de mil maneras distintas. Arropados por los artículos de *La Hora* que enfatizaban la *misión social del universitario*, sus tareas y responsabilidades²¹, los campos de trabajo se pusieron en marcha en 1950. En ellos, los estudiantes dedicaban parte de sus vacaciones de verano a trabajar como peones en las minas, en las empresas industriales, incluso en las tareas de reforestación de montes. Las condiciones laborales eran las mismas que las de cualquier otro trabajador, y parte de su sueldo se destinaba a pagar la manutención y el alojamiento del estudiante. Las jornadas se completaban con charlas a los trabajadores y actividades culturales. Al SUT pronto

²¹ Véase GRACIA, J.: *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960)*, Barcelona, PPU, 1994.

se unirá el Trabajo Dominical, que supondrá una puesta en contacto más continuada con los problemas de las barriadas pobres de las grandes ciudades. Los universitarios ejercían labores de alfabetización y asesoría jurídica, compensando así la falta total de asistencia en esas zonas por parte de las autoridades municipales.

Estos programas serían el fermento del inconformismo universitario, «un formidable tobogán que conducía al compromiso político»²². El SUT y el Trabajo Dominical golpeaban con fuerza en la realidad construida con fines legitimadores por el régimen. Frente a la *España en la que no pasaba nada*, frente a esa realidad que iba asentándose en la efectividad de la gestión del franquismo coreada en los periódicos, la nueva generación de estudiantes se encontraba con un sinfín de problemas en el mundo del trabajo y en las barriadas periféricas de las ciudades que desconocían, problemas escondidos tras la *paz social*. El obrerismo y la inquietud social de procedencia fascista alimentarían la nueva sensibilidad de los cincuenta, pero ésta, ayudada por el *entrismo* de los grupos opositores, acabaría por superar los límites que la lealtad del SEU al régimen imponía.

Confrontadas dos realidades distintas, lo que el régimen dice que es a través del control de los medios de comunicación y lo que se empieza a percibir que es, se despierta entre los universitarios e intelectuales —unas elites culturales alejadas de su contexto social y objetivo privilegiado de la socialización— cierta «ansia de responsabilidad»²³. Ante la inviabilidad de los canales políticos para expresarla con todas sus consecuencias, las ficciones literarias —también las cinematográficas— empezarán a considerarse el lugar de un compromiso con la realidad, paso previo a su modificación, que no esconderán la mitificación del mundo obrero, de la situación de los más desfavorecidos²⁴. El realismo, neorrealista o social, así se creía, podía

²² LIZCANO, P.: *La generación del 56. La Universidad contra Franco*, Barcelona, Grijalbo, 1981, p. 237.

²³ MANGINI, S.: *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 51-89.

²⁴ No resulta difícil encontrar el eco de estos programas sociales del SEU en el cine y la literatura de la época: los barrios de chabolas que visita Pedro en *Tiempo de Silencio* (Luis MARTÍN-SANTOS, 1961) son los mismos de los que huye el médico de *La conciencia tranquila* (Carmen MARTÍN GAITE, 1956), o aquellos en los que Juan busca a la viuda del ciclista (*Muerte de un ciclista*, Juan Antonio Bardem, 1955). Pero también los cuentos de Aldecoa o *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1957), o el intento de construir «la España mía» de Zavattini, García Berlanga y Muñoz

llevar a cabo este objetivo: contribuir a crear una opinión pública informada diferente a lo que de ella esperaba el régimen, un estado de ánimo propicio para el cambio social. En este *horizonte*, las ficciones comenzarán también a leerse por el pequeño grupo de universitarios e intelectuales inquietos con una actitud ética y estética disidente. Todo esto supondrá algunos cambios en el pacto que los lectores establecerán con los textos ficcionales y referenciales.

Particularidades del pacto ficcional bajo el franquismo

La ficción puede entenderse como la relación entre texto y receptor que implica un *pacto ficcional* caracterizado fundamentalmente por una ampliación importante de la noción de *verdad*. Dicho pacto, elaborado a través de múltiples convenciones, supone la suspensión cautelar de la verdad o *veracidad*, entendida en su relación con una realidad que pueda corroborar lo dicho, y, a su vez, la aceptación de la propia verdad, de la *verosimilitud*, vinculada fundamentalmente al texto y su mundo ficcional. De esto se deduce que, por el contrario, el *pacto referencial* firmado entre un texto —un artículo periodístico, un ensayo científico, un documental cinematográfico, etc.— y su receptor establecerá la cláusula de la posibilidad de revisión a través de algún tipo de confrontación con la realidad, pues se le supone *veracidad*.

Establecidas las cláusulas elementales del acuerdo ficcional y referencial, surge inmediatamente su primer problema en la relación de los textos susceptibles de corroboración con objetos poco accesibles para el receptor. Si bien la *verdad-veracidad* del texto referencial remite a su corroboración con la realidad, cuando ésta se muestra de difícil acceso para el receptor, la veracidad se obtiene también a través de la confrontación y la equiparación con otros textos que remiten al mismo objeto ausente. Así, por ejemplo, el discurso del historiador, debido a las dificultades de corroboración empírica por parte del receptor, encuentra su veracidad en gran medida por la equiparación con otros textos que remiten al mismo objeto de estudio, algunos de ellos con autoridad y capacidad para institucionalizar teórica y

Suay en el frustrado proyecto de *Cinco historias de España*, participan de la sorpresa y admiración por una realidad recién descubierta que se aprecia en las crónicas de los asistentes a los campos de trabajo.

metodológicamente la manera de aproximarse al objeto de estudio y configurar un *marco de veracidad intertextual*. Aun en el caso de que se busque en las fuentes la veracidad, seguirá sin salirse de la confrontación con otros textos. Si bien ésta es una característica compartida con los textos de ficción, sobre todo en lo que se refiere a las convenciones genéricas, en éstos prima una autonomía de la que carecen los textos referenciales en su pretensión de acercarse a algo fuera de ellos frecuentemente avalada por otros textos.

En líneas generales, tampoco puede establecerse la veracidad de un texto no ficticio en relación estricta con la realidad fáctica, puesto que ésta parece inaprehensible si no es a través de sus mediaciones:

«Tenemos a nuestra disposición no un mundo “objetivo”, sino tan sólo información mediatizada a través de diferentes fuentes, hablantes, ideologías y puntos de vista, así como de concepciones adquiridas o conformadas dentro de nuestra propia experiencia vital. Las conclusiones, por tanto, pueden ser verdaderas dentro de nuestro conjunto de creencias, o bien contradictorias, turbias, cambiantes, sesgadas, etc.»²⁵.

Un segundo problema es el de los textos fronterizos —o que adquieren el carácter de tal—. Harshaw considera que, por ejemplo, *Apuntes del subsuelo*, de Dostoievski, es un relato de ficción porque alcanza su coherencia y verosimilitud en relación con el propio mundo ficcional que configura, pero que, sin embargo, remite también a un campo de referencia externo, la filosofía o ciertas reflexiones sobre la condición humana. También es posible recibir con las características de la ficción textos —reportajes, libros de viajes o de historia— que no la pretendían. Su valor de referencialidad externa queda en suspenso ante «la primacía de la estructura y coherencias internas y su capacidad de impresionar como modelos narrativos». Éste sería el caso para Harshaw de *La decadencia y caída del Imperio Romano*, de Gibbon.

El tercer problema, muy relacionado con el anterior, remite a la variabilidad histórica del pacto ficcional. Puesto que lo que es ficticio no lo ha sido siempre, y que el pacto ficcional establecido entre los receptores y sus textos nunca se ha dado de la misma

²⁵ HARSHAW, B.: «Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico», en GARRIDO DOMÍNGUEZ, A.: *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1995, p. 131.

manera, es voluble y puede ser historiable. Thomas Pavel, en relación con los mitos clásicos y su proceso de ficcionalización, apunta que ciertas creencias se ficcionalizan con la extinción de su realidad:

«Parecería que los dominios de la ficción hubiesen sufrido un largo proceso de estructuración, osificación y delimitación. Es un lugar común el observar que la épica y los artefactos dramáticos más primitivos no tienen escenarios ficticios, al menos para sus primeros usuarios [...]. En efecto, a los ojos de sus usuarios, un mito es el paradigma mismo de la verdad. Zeus, Hércules, Palas Atenea [...], no eran ficticios en ningún sentido del término. No es que nadie tuviera la sensación de que simplemente pertenecían al mismo nivel de realidad que los mortales comunes. Para describir la ontología de las sociedades que utilizaban los mitos, es necesario al menos dos niveles ontológicos: la realidad profana, caracterizada por la pobreza y la precariedad ontológicas, y un nivel mítico, ontológicamente autosuficiente, que se desarrolla en un espacio privilegiado y en un tiempo cíclico. Dioses y héroes habitaban en el espacio sagrado, pero ese espacio no se miraba como ficticio. Si acaso, era ontológicamente superior, dotado de más verdad»²⁶.

Así, la pérdida del vínculo referencial entre los personajes y acontecimientos descritos en un texto no ficticio y sus correlatos reales es un medio que conduce a la ficcionalización, a su imposibilidad de ser corroborado por la realidad fáctica —o espiritual en el caso de los mitos clásicos—. Ahora bien, que mienta, que choque con la experiencia que de esa realidad siempre mediada tiene el receptor pese a que el pacto establecido sea referencial, no quiere decir que sea ficticio. Sólo cuando contribuye a construir una realidad distinta, con su propia coherencia interna, entra a conformar un mundo de ficción, aunque su pacto con el receptor siga pretendiendo ser referencial.

A grandes rasgos, es la pérdida del vínculo referencial de los medios de comunicación social lo que se percibe que sucede en los años cincuenta bajo el franquismo. Ciertos receptores comienzan a apreciar la distancia existente entre aquello que los medios de comunicación controlados por el régimen dicen que es y lo que ellos mismos perciben que es. La realidad cotidiana se aleja de la imagen que el franquismo había dado de ella a los hijos de los vencedores

²⁶ PAVEL, T.: «Las fronteras de la ficción», en GARRIDO DOMÍNGUEZ, A.: *Teorías de la ficción*, op. cit., p. 173.

de la guerra civil. Éstos, una elite cultural y social, socializados para perpetuar el sistema, comenzarán a intentar demostrar su disconformidad política, casi intuitiva, a través de la cultura. La ausencia de *veracidad* apreciada adquiere *verosimilitud* en relación con la realidad posible legitimadora que se intenta construir en la posguerra civil. Se da, pues, una curiosa inversión: la ficción de los que se inician en la disidencia pretenderá acercarse a la realidad, puesto que la realidad de los medios de comunicación social llega a ser considerada por ellos como pura ficción. A un *pacto referencial* que se demuestra *ficcional* se enfrentará un *pacto ficcional* que querrá ser *referencial*.

Ahora bien, puesto que la ficción realista se plantea como una aproximación más o menos fidedigna a los «fenómenos externos tal y como son percibidos»²⁷, y esos fenómenos externos son aquellos que el régimen se esfuerza en oscurecer, inevitablemente el neorrealismo y el realismo social, las corrientes éticas y estéticas que nutren muchas de estas ficciones —siempre emparentadas con otras tradiciones—, se moverán en los límites de lo decible, obligadas a capear con la censura. La realidad construida por los medios de comunicación del franquismo con el fin de consensuar en la legitimidad del ejercicio de su poder se encuentra, pues, cuestionada desde la ficción. A su vez, esta ficción deberá ser posibilista respecto a la censura para poder darse.

La censura, sin embargo, no pretende vigilar la realidad negada que los textos pudieran contener, sino, obviamente, las consecuencias de su representación para los receptores, su capacidad para actuar como agente en su sociedad. A su vez, la ficción bajo el franquismo intentará hacer suya la máxima realista de *mostrar para conocer y cambiar*. Su *cambio*, su función social, lo que estimula el recelo censor, pretenderá despertar la reflexión, intentará dar los primeros pasos hacia la constitución de una opinión pública diferente de la que el franquismo desea con el control de los medios de comunicación social.

El *pacto ficcional realista* que establecen estos textos con sus receptores tiene ciertas peculiaridades. Por una parte, puesto que parte

²⁷ VILLANUEVA, D.: *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 20. Ésta es una de las concepciones más sencillas y clásicas del término *realismo*. La misma que frecuentemente se reitera durante los cincuenta como objetivo que debe buscar la ficción literaria y cinematográfica. Evidentemente, dicha reiteración establece un patrón de lectura, una convención del pacto ficcional realista.

de la apreciación de la ruptura del *pacto referencial* de los medios de comunicación social no pretende que sea totalmente suspendida la veracidad. Esta conexión que desea mantener con la realidad puede entenderse como relación de particular ficcional a universal real²⁸: las situaciones particulares que configuran sus historias, en esto se insiste una y otra vez desde la crítica del momento y en las opiniones de los propios autores, se plantean como análogas a otras equiparables más generales que se dan en el contexto español.

Por otra parte, puesto que la aproximación a la realidad cotidianamente percibida es aquella que el régimen se esfuerza por ensombrecer y la censura vigila lo que exceda los límites de lo decible y lo visible por sus posibles consecuencias en los receptores de los textos, la relación *analógica* que el texto pudiera mantener con su realidad se transformará en muchas ocasiones en *alegórica*. Aquí, la actividad del receptor capaz de concretar los textos en función de un horizonte de oposición al franquismo aumentará considerablemente, y, junto al placer de completar e interactuar con unos textos que apenas son esquemas, se dará el placer de hacerlo de manera disidente. Afortunadamente para el régimen —y también para los textos respecto a su censura—, estos receptores capaces de actuar como tales en función de un horizonte disidente serán minoritarios; para su desgracia, estos receptores minoritarios, que con sus lecturas disidentes alimentarán su disidencia, serán en gran medida la generación de universitarios destinada a perpetuarlo.

Propuesta y conclusión: la superación del anecdotario

El régimen fue consciente de la relación que los textos podían establecer con su realidad. Arias Salgado, titular del Ministerio de Información y Turismo durante la década de los cincuenta, declaró en algún momento de su ejercicio lo siguiente:

«La injuria, la falsedad, el daño material, la negligencia culpable, la difamación, la misma deslealtad con la Patria, en la Prensa no es tan fácil precisarla en muchas ocasiones, [...] Ante los secretos de la gramática, la habilidad de la alusión, la sutileza de los recursos literarios, las ambivalencias

²⁸ Véase DOLEZEL, L.: *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco, 1999, pp. 13-63.

de alguna figura retórica, las segundas intenciones que para el público son perfectamente inteligibles como primera [...], la técnica judicial de los tribunales ordinarios puede resultar ineficaz e inadecuada en la mayoría de los casos»²⁹.

Aunque parece que el ministro se refería exclusivamente a la prensa escrita, sus declaraciones adquirieron plena vigencia fuera del ámbito del periodismo. La potencial disidencia que se reconoce en los textos se multiplica cuando éstos son leídos desde la ficción, su ambigüedad desconcierta en mayor medida. El censor debe actuar como un crítico, debe interpretar con actitud recelosa, sospechando siempre, adecuando unos supuestos generales e institucionalizados, difícilmente concretables más allá de su generalidad, a cada texto individualmente.

Había que descubrir, por ejemplo, *qué había detrás* cuando uno de los personajes de *La resaca* (Juan Goytisolo, 1958) explicaba el uso de un lenguaje expoliado —quizá los términos *democracia* y *libertad* en el discurso autolegitimador del régimen franquista desplegado en los medios de comunicación social—:

«Y los hombres de las afueras no podían nada contra ellos porque les habían despojado de todo, hasta del habla [...] Los hombres del centro, explicó, se habían apropiado el lenguaje de los hombres de las afueras. Antes, las palabras eran como las monedas: había monedas verdaderas y monedas falsas. Ahora, sólo circulaban monedas falsas. Pan, Justicia, Hombre, habían perdido su justificación. [...] Los hombres del Centro habían absorbido su vocabulario para esterilizarlo transportándolo a un terreno yermo. [...] Anchos de conciencia, estrechos de manga, su Pan no era Pan, su Hombre no era Hombre. Cada palabra encerraba una ratonera; cada frase, una trampa y los de las afueras debían callar. No podían servirse del habla»³⁰.

También que los sombreros que nombran a quienes habitualmente los llevan puestos en el poema «Plaza Mayor», de Caballero Bonald, están *en el escaparate de la sombrería*, no en el de la *sombrerería*, luego la aparente errata remitía a un espacio de *sombras* antes que de *sombreros*:

²⁹ ARIAS-SALGADO, G.: *Política española de la información*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1957-1958, en ABELLÁN, M.: *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980, p. 87.

³⁰ GOYTISOLO, J.: *La resaca*, 1958, p. 148.

«¿No ves
la mugre delatora, el ceño
municipal, la dirección
prohibida? ¿Lo veía
realmente, no estaban
allí todos esperando
lo mismo? *Mira
la gorra militar, el bonete
del clérigo, distribuidos
en el escaparate
de la sombrería incluso
con cierta profusión
de variedades, ¿no comprendes
que es inútil volver?» (la cursiva es mía).*

(*Vivir para contarlo*, p. 218)

Incluso el mismo silencio que imponía la censura permitía superarla. Juan Goytisolo recurrió a él para decir lo indecible en *Campos de Níjar*:

«—Porque los suplentes...

—Porque los picapedreros...

Yo paladeo el líquido amargo de la taza mientras ellos prosiguen con sus susurros. De vez en cuando se interrumpen y los ojos les brillan. El de la boina murmura algo en la oreja de mi vecino:

—Ese día...

—Ah, ese día...» (*Campos de Níjar*, 1962, p. 27).

«—¿De quién son estos campos?

—De don José González Montoya. To San José y el cabo de Gata es suyo.

Argimiro habla bajando la voz y le contesto de igual manera y, mientras la mula avanza penosamente por el llano, intercambiamos confidencias hasta enardecernos y nuestras historias son siempre las mismas y acabamos por callarnos» (*Campos de Níjar*, p. 84).

En ambos fragmentos el silencio enfatiza lo silenciado: la esperanza en un cambio radical futuro que se predice para el primero, una queja sobre las condiciones laborales y el desigual reparto de la propiedad en el segundo; asuntos bien complicados y difíciles en el contexto español de los cincuenta. El autor se adelanta a cualquier posible acción represiva censurando a sus propios personajes.

Ambas cuestiones, sin embargo, son entendidas por su auditorio en el sentido intencional establecido por el texto, son elipsis que el lector completa fundamentalmente por referencia al horizonte de una realidad recién descubierta. También se sabe quién es Juan Goytisolo, autoexiliado en París desde 1957, y su postura frente al franquismo, incluso se sabe qué tipo de textos publica Seix Barral en la época. Este conocimiento es compartido por un grupo minoritario de lectores y por los censores, cada uno busca la misma disidencia en los textos, aunque con intención distinta. En ningún caso los vacíos de *Campos de Níjar* caen en el vacío para el lector informado.

Silencios elocuentes, alegorías, determinados usos de las metáforas y metonimias, aparentes erratas, etc., conforman lo que H. G. Neuschäfer ha dado en llamar el *discurso de la censura*³¹. Aunque *Campos de Níjar* sea una obra que no encuentra su estatuto cómodamente en el ámbito de la ficción literaria —podría ser uno de esos textos fronterizos que apuntábamos con Harshaw—, sigue siendo interesante para rastrear ese discurso que requirió de una fuerte colaboración del lector:

«Sobre las albarradas, en los muros de las *casuchas en ruinas*, se repiten las inscripciones en pintura y alquitrán que me acompañan desde Almería, Franco,
Franco,
Franco» (*Campos de Níjar*, p. 21).

El nombre de Franco aparece sobre los muros de las «*casuchas en ruinas*». No era difícil para ciertos lectores entender, en el contexto de principios de los años sesenta, una alusión a la historia reciente de una guerra civil y de un régimen autoritario asentado sobre sus ruinas.

Por otra parte, la misma actitud del viajero frente a la Almería paupérrima de la posguerra, una realidad que se descubre y se cree conveniente denunciar mostrándola, que despierta el ansia de responsabilidad social en el autor, ya es representativa de la situación en la que se encontró gran parte de la generación de mediados de

³¹ NEUSCHÄFER, H.-J.: *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 55. Véase también SÁNCHEZ REBODERO, J.: *Palabras tachadas. Retórica contra censura*, Alicante, Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert», 1988, pp. 21-37.

siglo³². Como hemos visto, a través de esos mismos medios de socialización, los *niños de la guerra* se topan en los cincuenta con esa realidad completamente ajena, oscurecida en los ingentes esfuerzos por legitimar el ejercicio del poder, que no es posible hablar de ella sin rozar la disidencia, sin recurrir en muchas ocasiones a la ambigüedad de la ficción.

Si bien parece difícil analizar las primeras oposiciones al franquismo sin conocer los medios de los que se sirvió para consensuar en torno a sí mismo, también resulta imprescindible acercarse a la represión censora. La censura prohíbe a la par que estimula —actúa como catalizador, en palabras de Goytisolo— la disidencia, pero sólo actúa en los lugares donde el consenso fracasa, sólo reprime lo que éste no consigue, incluso desea confundirse con el mismo consenso —a través del sistema de consignación de los diarios, por ejemplo— para potenciar su efectividad. Consenso, censura y disidencia deben ser abordadas como los vértices de un mismo triángulo.

A su vez, la voluntad disidente de la literatura durante los cincuenta puede ser contemplada en tres sentidos interrelacionados: la actuación de los autores en sus intervenciones públicas y en la exposición de sus reflexiones junto a la crítica literaria a través de canales de limitada permisividad, la elección de una estética literaria y una organización formal de la ficción diferente a la estimulada por el régimen y, finalmente, el enfrentamiento de los textos a la censura, sus intentos de ampliar el horizonte que limita lo visible y lo decible, desempeñando funciones sustitutivas de los medios de comunicación social y, en definitiva, contribuyendo a la transformación de las mentalidades desde la ficción, actuando como agentes de ese cambio.

Si bien podría parecer que la primera opción deja de lado los textos, no hay que olvidar que también afecta a su recepción. La lectura de esas críticas y manifestaciones de los autores canalizaría las concreciones de sus destinatarios. Un ejemplo que aclara la dificultad de analizar exclusivamente y por separado estas tres perspectivas puede rastrearse en las vicisitudes que siguieron al estreno en 1960 en el teatro María Guerrero de Madrid de la obra *La hora de todos*, de José María Muñoz Pujol, autor desconocido hasta entonces. Como señala Sánchez Rebodero, la obra desconcertó al público

³² Véase «Tierras del sur», en GOYTISOLO: *El furgón de cola...*, *op. cit.*

y algunos críticos achacaron la falta de interés de su tema al hecho de que se desarrollaba en Gabón. Rafael Vázquez Zamora intentó explicar desde las páginas de *Ínsula*, sin poder ser demasiado explícito, por qué el autor había ido a buscar su localización a un lugar tan lejano: «¿Por qué ir a buscar temas a Gabón? [...] existen muchas razones por las cuales ciertos problemas dramáticos han de ser situados en el Gabón o en la Isla de Java y no en Villazuque de Abajo. Esto es elemental, querido Watson, como decía Sherlock Holmes»³³. Del autor de *La hora de todos* se desconocía cualquier actividad pública previa que aclarara el sentido *alegórico y desplazado en el espacio* de su texto, no eran ni Buero Vallejo ni Alfonso Sastre, que ya tenían cierto currículum biobibliográfico disidente.

Un caso similar puede encontrarse en las opiniones sobre la censura de Buero Vallejo y Félix Grande. Efectivamente, ambos comentaron, entrevistados por Antonio Beneyto, que la censura, por medio de la autocensura, condicionó la actividad creativa del escritor, llegando a estimular determinados aspectos de la misma. Si bien Beneyto no reaccionó de forma negativa frente a las afirmaciones de Buero Vallejo, sí lo hizo respecto a las de Félix Grande³⁴. La diferencia entre un autor y otro es, de nuevo, una cuestión curricular, de experiencia opositora conocida.

La lucha por ensanchar los límites de lo visible y lo decible contribuyó a constituir un amplio anecdotario que acompaña casi toda la producción literaria disconforme de la etapa franquista. Ese repertorio de alusiones, ironías y disfraces se despliega fundamentalmente en el espacio virtual situado entre el texto y el receptor, el mismo en el que actuó la censura. El paso de ciertos textos a sus concreciones lectoras, si es posible distinguir al primero de las segundas, para determinados lectores y en el contexto franquista que arranca de principios de los cincuenta, se hará teniendo en cuenta esa voluntad de enfrentarse a las constricciones censoras. En consecuencia, disentir, colaborar con el texto de forma disidente y obtener placer de esa colaboración será una actividad *estética —y ética— de la recepción*.

Desde principios de los cincuenta se va desarrollando con mayor o menor éxito toda una práctica receptora disidente, prevista o no

³³ *Ínsula*, 161 (abril de 1960), cit. en SÁNCHEZ REBODERO, J.: *Palabras tachadas...*, op. cit., p. 137.

³⁴ BENEYTO, A.: *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Plaza y Janés, 1975, pp. 205-211.

por los textos de ficción, dependiente de los mismos o de los destinatarios, que asume como función contribuir a informar y crear una opinión pública diferente a la programada por el poder franquista. La necesidad de acudir a subterfugios posibilistas respecto a la censura es una de las adecuaciones al contexto hispano del *mostrar* para *conocer* y *cambiar* del realismo del momento. La función de retratar una realidad negada que se atribuía a la literatura debía utilizar la alusión, la aproximación indirecta, y esperar la colaboración del receptor. Ahora bien, es necesario superar el nivel del anecdótico conocido y aproximarse a esclarecer en qué medida las prácticas lectoras disidentes influyeron en la constitución de una *cultura de la oposición* al franquismo —lo que permitirá también aportar una mayor complejidad a la comprensión de la censura— y esclarecer hasta qué punto fueron relevantes en relación con otras formas de enfrentamiento al régimen.

En relación con las prácticas receptoras disidentes y la formación de una cultura de la oposición, José María Castellet declaró a Manuel Abellán lo siguiente:

«En los compartimentos estancos que habíamos construido como defensa ante la cultura oficial no existía [...] un debate público de las ideas, a causa de la rigurosa censura que, aun en los momentos más tolerantes, impedía expresar hasta las últimas consecuencias todo pensamiento que pudiera derivar hacia planteamientos abiertamente democráticos [...]. Por otra parte, la autocensura nos había llevado a crear un código semántico, apto únicamente para nosotros mismos, pero totalmente críptico para cualquier observador extranjero que se hubiera interesado por nuestras obras. Este código, hecho de sobreentendidos, de silencios o de símbolos informó la casi totalidad de la creación literaria y artística española de la larga posguerra»³⁵.

Y algunos años más tarde Sánchez Rebodero se preguntaba por el precio a pagar: «¿Tendrán validez algunas obras que, entre otros valores, tenían el acierto en la habilidad del disfraz, de la lucha ingeniosa [...]? ¿Se percibirá todo ello? ¿No se habrán hundido en el pasado junto con las estructuras que denunciaron?»³⁶.

El coste de la *función social* de muchos de estos textos, de la lucha soterrada y posibilista por ensanchar los límites de lo decible

³⁵ *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980, p. 103.

³⁶ *Palabras tachadas...*, *op. cit.*, p. 164.

con la intención de estimular una opinión pública diferente a la que deseaba el régimen, podría ser, como ya intuía Juan Goytisolo, la pérdida de su elocuencia, de su capacidad para interesar a un público general desaparecido el primigenio contexto social de recepción, la conversión en un *documento* del cual se servirá el historiador futuro para conocer vías de oposición a la dictadura franquista que pretendieron desde la ficción desenmascarar y modificar una realidad soterrada.